

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

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



“MUNDOS SOCIALES DE HABITABILIDAD CUIR: LA COMUNIDAD BALLROOM
MEXICANA Y SUS MEDIACIONES TECNOLÓGICAS”

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN ESTUDIOS CRÍTICOS DE GÉNERO

Presenta

LUIS NIVARDO TREJO OLVERA

Director: Dr. Edwin Culp Morando

Lectoras: Dra. Sandra Patricia González Santos

Dra. María Concepción Castillo González

Ciudad de México, 2024

A todas las vogueas de México y de *Queerétara* que con su cuerpo, su performance, su voz y su rabia han alimentado esta investigación.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a todas las personas cuya generosidad y apoyo han sido fundamentales para la culminación de este proyecto de tesis doctoral. En primer lugar, deseo reconocer a mi comité de evaluación y acompañamiento, cuya orientación ha sido invaluable en distintos momentos de este proceso. A la Dra. Fidèle Vlavo, mi primera directora, y al Dr. Edwin Culp, mi director, les agradezco sinceramente por su escucha atenta, su constante guía y las preguntas provocativas que han enriquecido mi pensamiento. A la Dra. Sandra González Santos, agradezco sus lecturas detalladas y afectuosas, que desde el inicio me impulsaron a explorar nuevos horizontes. A la Dra. Connie Castillo González, mi gratitud por su inspirador trabajo y su visión del mundo, que han sido fuentes de inspiración para esta investigación. Además, agradezco su compañía entrañable y sus valiosos consejos para forjar una carrera en la investigación. Por último, al Dr. Héctor Beltrán, mi reconocimiento por sus lecturas y comentarios perspicaces, que me han llevado a considerar nuevas perspectivas y enfoques en mi trabajo. Su contribución ha sido invaluable para el desarrollo de este proyecto.

Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a la Universidad Iberoamericana y al Conahcyt, cuyo apoyo ha sido fundamental para la realización de este Doctorado. Asimismo, deseo reconocer al programa del Doctorado en Estudios Críticos de Género, así como a mis profesoras, coordinadoras y compañeros de generación, quienes fueron fuentes de aprendizaje durante los dos años de clases y me brindaron su apoyo durante los años de escritura, incluso en medio de la pandemia por COVID-19. Agradezco especialmente a mi colega y compañera de doctorado, Zohanny Arboleda, quien en momentos críticos de la investigación compartió ideas fructíferas y me ofreció su apoyo para facilitar mi estancia de investigación en Bogotá. Su colaboración ha sido invaluable para el desarrollo de este proyecto.

Gracias especiales a la comunidad de Queerétara que me permitió integrarme a las prácticas de vogue, a los kiki y a los balls; me educó en el ballroom; me aceptó y me ha devuelto al mundo transformado. Principalmente a Care Miranda, Madame Guzter, Karmina, Kai, Libra, Draculonx, Zafiro, Cobra, Nefertiti, Rojo, Hernanfrodita, Raven, Piri, Caro, EvaNo,

Fauste, Leche y Nina. Y a las leyendas vogueras de CDMX cuyos saberes aportaron a este trabajo; Vycktorya Letal, Marian Pank, Isis Magdalena, Diabla Miu Miu, Chula Zapata, Coletti, Gitana Veneno, Vampira, Zury, Cairo y Malicia. Un extra especial agradecimiento para Demonía Yeguaza quien con su ternura galopante me abrió las puertas del ballroom bogotano y de su House of Yeguazas.

La partida de Fidèle de la Academia Mexicana marcó un punto de inflexión en mi trayectoria académica, pero también abrió la puerta para que encontrara un nuevo hogar intelectual, cuyas voces y perspectivas enriquecieron profundamente esta tesis. Por ello, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a Mariana Gabarrot, Nohemí Lugo, Claudia Sorais Castañeda, Paola Ricaurte, Rossana Reguillo, Sergio Rodríguez y Alet Muñoz, cuyas contribuciones, llenas de afecto y generosidad, han sido de inestimable valor para este trabajo. Asimismo, quiero agradecer a Gabriela Sued por su amabilidad al invitarme a participar en sus cursos sobre Métodos Digitales, así como por sus valiosas enseñanzas que han contribuido significativamente al desarrollo de esta investigación.

A mi familia consanguínea por sus silencios que son formas de cuidado y por darme el apoyo moral para continuar soñando afuera. Gracias a mi familia elegida que cada tanto me hacía la punzocortante pregunta ¿cómo vas con la tesis? Elsa López, Verónica Martínez, Argelia Carrera, Ramón Santillana, Hilario Olvera –cuya hospitalidad me permitió cumplir con mis clases durante un año y dos meses en CDMX– Ronit Montero, Isabel Gallo, María Panella, Faute Gracia, Alejandra Martínez, Dante Castellanos y Estefanía Ciro.

Finalmente, el trabajo de escribir una tesis durante cuatro años y medio necesita de una serie de infraestructuras dispuestas a sostener el *impasse* en el que el cuerpo se sumerge mientras el mundo sigue su curso, la más importante para mí fue el acuerpamiento de mi compañero Israel González que, con estratégicos cuidados, ha mantenido a flote nuestra fortaleza.

Dedico este trabajo a los cuerpos indóciles que tienen las agallas de buscarse en les otros.

Tabla de contenido

Agradecimientos	3
El primer contacto: una introducción	8
Problematización	13
<i>Planteamiento de la Investigación</i>	18
<i>Preguntas y Objetivos</i>	20
Seguir la Memoria Ballroom: Un Revisión de la Literatura	21
<i>Los Inicios en los Concursos de Belleza Subversivos</i>	22
<i>La Composición Social de las Comunidades Ballroom</i>	27
<i>Los (Kiki)Balls y sus Categorías como Espacios de Celebración</i>	32
<i>La Escritura del Vogue y sus Huellas Performativas</i>	40
<i>Las Identidades y su Red de Actores</i>	45
<i>La Búsqueda de Estados Especiales de Bienestar: La Espiritualidad</i>	49
<i>Patrones para Seguir Pensando con la Cultura Ballroom</i>	51
<i>La Cultura Digital LGBTI+: Tecno-Políticas Torcidas</i>	53
<i>La Cultura Participativa de la Disidencia Sexogenérica</i>	57
<i>Las Temáticas de los Estudios de Cultura Digital LGBTI+</i>	59
<i>Las Representaciones LGBTI+ en el Circuito de Producción Cultural</i>	60
<i>Tópicos Sobre Solidaridad, Cuidados y Cuerpos</i>	63
<i>Comunidades de Práctica y Fandom LGBTI+</i>	67
<i>Precisiones Sobre el Estado de la Cuestión: El Hueco de Investigación</i>	71
La Teoría es un Momento de la Lucha: Enfoques Teóricos	73
<i>Posicionamiento Epistemológico: Los Trans y Tecno Feminismos</i>	74
<i>Posicionamiento teórico: Las Teorías Queer/Cuir</i>	79
<i>Las Teorías Feministas de Datos</i>	83
Hacer Cosas con Conceptos Viajeros: Las Nociones Observables	89
<i>Mundos Sociales</i>	90
<i>Comunidad</i>	92
<i>Sociabilidad(es)</i>	93
<i>Prácticas</i>	94
<i>Experiencias</i>	96
<i>Mediación y Tecnología</i>	98
Una Coalición Metodológica	100

<i>Métodos digitales para una analítica cultural</i>	100
<i>Etnografía Multisituada para las Experiencias Ballroom</i>	102
<i>Tratamiento Ético de las Muestras</i>	104
Los Mundos Sociales del Ballroom Mediados por Instagram	107
<i>La Plataforma Socio Digital de Instagram</i>	108
<i>Cartografías de las Familias Ballroom en Latinoamérica</i>	116
<i>Las Cuentas Públicas de Casas Brasileñas y Peruanas</i>	127
<i>Las Cuentas en IG de las Casas en Países del Cono Sur</i>	129
<i>Mariconas a Bailar, a Vaguear para Avanzar: La Escena Bogotana en IG</i>	132
<i>Nuestra Venganza es Ser Felices: Las Cuentas de Casas Mexicanas</i>	143
<i>Contra-mapas, Activismo de Celebración y Politicidad</i>	159
La Comunidad Ballroom de Querétaro	169
<i>Queerétara</i>	169
<i>Las identidades de Queerétara</i>	179
<i>Los Mundos Sociales de Habitabilidad Cuir de Queerétara</i>	192
Estructuras de Poder: Colonialidad, Capitalismo y Gramáticas de la Violencia	206
<i>La Colonialidad de Género</i>	207
<i>La Gramática de la Violencia de las Imágenes de la Industria Editorial</i>	214
<i>El Capitalismo Gore</i>	221
<i>La Pandemia de la Violencia Contra las Personas Cuir en México</i>	226
<i>Los Conflictos Dentro de la Comunidad Ball: La Coyuntura Transhomofóbica</i>	243
Una Ecología de Objetos Digitales para los Mundos Sociales Cuir	253
<i>Plataformas, Algoritmos, Usuarios y Datos</i>	253
<i>Aquí Estamos para Conocernos y Vivirnos Sin Permiso: Los Datos Queer Cuir</i>	257
<i>Consideraciones Éticas para el Estudio de Small Data</i>	274
<i>#Ballroommexicano: La Escena Voguera en Datos</i>	275
<i>Tres, Dos, Uno; Detén Tu Pose Ahí: Los Cuerpos Datificados</i>	279
<i>Posa, Posa, Poderosa: La Artillería de los Atuendos y las Poses</i>	282
<i>Las Familias Elegidas Salvan Vidas</i>	288
<i>Vivir la Fantasía: Los (Kiki)Balls como Experiencias Trans-Formativas</i>	298
<i>La Contribución Gráfico-Textual a los Mundos Sociales Cuir</i>	310
Plataformas de Vigilancia, Extractivismo de Marcas y Prácticas de Cuidado	316
<i>La Supervisión Colonial de las Plataformas</i>	316
<i>Vigilancia de Plataformas y Políticas del Baneo</i>	319

<i>Piel Prieta, Máscaras Blancas: El Caso con la Marca de Maquillaje</i>	322
<i>Retejer Agencia en Medio del Extractivismo: El Caso con la Marca de Calzado Deportivo</i>	327
<i>La Furia Trans Contra la Transfobia Estructural: El Caso con la Marca de Condones</i>	330
La Textura Política de las Imágenes Ballroom	334
<i>El Tejido Denso Entre Cuerpos, Imágenes y Corporalidades</i>	335
<i>El Régimen Escópico del Género</i>	337
<i>La Fabulación Especulativa Colectiva: Claves de la Textura Política</i>	339
<i>El Poder Figural de las Imágenes Ballroom</i>	343
<i>Ensamblajes con atuendos</i>	347
<i>Desobedientas: Hacerse un Lugar en los Espacios Públicos</i>	352
Ensamblar horizontes de anti-futuro: a modo de conclusión	355
Referencias bibliográficas	367

El primer contacto: una introducción

En el otoño de 2019, mientras me desplazaba por el *feed* de la interfaz de Instagram (IG), me encontré con las publicaciones de *House of Tupamaras*, cuenta colectiva de una de las casas pioneras de la cultura *Ballroom* en Colombia. Eran imágenes y videos sobre las manifestaciones realizadas como parte del llamado “Paro Nacional” en ese país. En su producción audiovisual las *Tupamaras* enfrentaban a policías y granaderos por medio del performance del vogue en las calles de Bogotá. Sus arengas denunciaban los abusos de poder del gobierno en turno, los asesinatos y discriminación de personas trans y la ausencia de derechos para las trabajadoras sexuales. Los cuerpos, la fuerza de sus movimientos y la estética de sus atuendos atrapó mi atención de tal manera que me embarqué en un bucle de búsquedas en la aplicación de IG que, con los días, se convirtió en un búmeran algorítmico que me llevó a encontrar otras cuentas de casas y otras manifestaciones similares.

De ahí, me desplazé hacia otras plataformas como Facebook (FB), YouTube (YT) y X (X) donde encontré trazas digitales que daban cuenta de esta cultura en diferentes geografías tanto en Latinoamérica como en EE. UU., Francia, España y otros países del norte global. La efervescencia de las publicaciones y las redes que los usuarios se tienden a través de ellas me dieron la pauta para entender que estaba tratando con un fenómeno LGBTI+ transnacional fuertemente politizado. En sucintas palabras, es una subcultura propia de las personas de la disidencia sexo genérica que se organiza en familias elegidas para conformar casas que acogen principalmente a identidades trans, travestis, no binaries y Drag Queens atravesadas por ejes de desigualdad de clase social, estado serológico, racialización y edad. Su momento de apogeo se dio a finales de los años 80 y durante los años 90 en Nueva York, EE. UU., en medio de la pandemia del Sida. Es ahí donde su conformación en comunidades de práctica del performance del vogue y sus competencias, sirvieron como refugios para sostenerse ante las diferentes formas en que la enfermedad y su estigma social precarizó sus vidas.

Luego de cuarenta años de existencia las comunidades ball llegan a México en 2015 y comienzan una constante diseminación por todo el país para acoger a jóvenes que no se asumen dentro del binarismo sexogenérico de mujer-hombre y que en la práctica del vogue

desarrollan modos de agenciamiento. Este hecho se halla inserto en medio de un contexto de violencia a nivel transnacional con efectos más crudos en el contexto nacional. Tanto los discursos antigénero y la transfobia de las instituciones, como la homofobia y el clasismo de fuertes residuos coloniales y racistas en nuestro territorio, culminan en negación de derechos, discriminaciones, violencias expresivas y transfeminicidio de las personas disidentes sexuales. El surgimiento de comunidades ballroom en México es, de cierta forma, una estrategia con la cual las personas al mismo tiempo que celebran sus vidas al margen de las normas de género y sexualidad, enfrentan de manera colectiva las violencias.

Ante esta problemática la presente investigación se pregunta ¿Cuáles son las prácticas que la comunidad ballroom mexicana realiza para dar visibilidad y sostenimiento a su cultura? ¿De qué forma las experiencias generadas por las prácticas de la comunidad ballroom generan mundos sociales donde las personas pueden habitar en términos propios? ¿Cómo se entienden los mundos sociales de habitabilidad cuir en contacto con las normatividades y los discursos hegemónicos sobre el sexo, el género, la raza, la clase, y el estado serológico?

Para responder a estas cuestiones, he decidido prestar atención al medio por el cual se dio mi primer contacto con dicha comunidad; la tecnología digital. De esta forma, el campo donde inicia esta exploración es en la arena digital de las plataformas sociales tales como X, Facebook, WhatsApp y principalmente la sociabilidad y los datos coproducidos en Instagram. No obstante, también se extiende hacia emplazamientos físicos donde la comunidad ballroom se reúne para realizar sus rituales de celebración de las competencias de (kiki)balls y sus prácticas de vogue.

De este modo, la lógica que sigue esta investigación presenta, en el primer capítulo, una discusión de la literatura que revisa el fenómeno social de la cultura ballroom con la que plateo su historiografía, sus temas centrales y sus huecos. Asimismo, en un segundo momento, discuto la literatura que examina a diferentes comunidades LGBTI+ en entornos digitales para esclarecer sus intereses, los métodos utilizados y las problemáticas. Con la revisión tanto de lo que se ha escrito sobre ballroom como sobre comunidades de práctica LGBTI+ hago visible la brecha en la investigación a la cual este trabajo intenta abonar.

En el segundo capítulo planteo los enfoques teórico críticos desde donde la presente investigación se sitúa. Es decir, esclarece que son dos los campos de conocimiento que el fenómeno de la cultura ballroom abarca: Los Estudios Críticos de Género y los Estudios en Cultura Digital, a partir de los cuales retomo las teorías transfeministas y tecnofeministas, respectivamente y los postulados tanto de la teoría queer/cuir como de las teorías feministas queer de datos. En el capítulo siguiente, el tercero denominado *Hacer cosas con conceptos viajeros*, explico los conceptos base que vertebran la investigación y que son ápices para la exploración. Para aclarar desde dónde y cómo concibe esta investigación nociones como comunidad, mundos sociales, prácticas, experiencias, mediación o tecnología, entre otros, realizo un engarce teórico entre concepciones provenientes de los dos marcos epistemológicos que abarca el fenómeno que me ocupa, para de esta manera, construir a partir de categorías amplias y finas.

En el cuarto capítulo formulo lo que denomino una *Coalición metodológica* donde presento la Analítica Cultural, la Etnografía Digital, la Etnografía Multisituada y un Estudio Visual como los métodos que convergen para el complejo estudio del fenómeno de la cultura ballroom y su producción de datos. Es una alianza que planteo como política ya que en cada momento pongo por delante el cuidado de las personas colaboradoras de esta investigación y el cuidado de sus datos en tanto que información sobre sus cuerpos. Asimismo, aclaro las medidas que tomo para el tratamiento ético de las muestras y del proyecto de investigación sin dejar de expresar las implicaciones que tuvieron cada uno de estos cuatro momentos de la recolección y análisis de datos.

El quinto capítulo da comienzo formalmente a los hallazgos de investigación, si no tomamos en cuenta que la brecha en la literatura relatada en el primer capítulo forma parte de estos hallazgos. Aquí ofrezco una revisión crítica de la plataforma de Instagram como la principal coproductora de datos de la comunidad ball mexicana y realizo un mapeo de las cuentas públicas de familias ballroom en el continente latinoamericano con la finalidad de vislumbrar la magnitud transnacional del fenómeno. Realizo una genealogía del ballroom mexicano en CDMX y establezco su vínculo con los activismos pre-ballroom y su transición al activismo en las plataformas socio digitales. Por último, propongo la categoría de contra-

mapas de la experiencia sexo genérica disidente como parte del conocimiento con el que podemos contar a partir de entender estas cartografías obtenidas desde esta plataforma.

En el sexto capítulo, brindo una genealogía de la comunidad de Queerétara a partir conjuntar los relatos creacionistas de sus miembros y haciendo un rastreo de las prácticas públicas de vogue en la ciudad. Describo el tipo de identidades que la integran y ofrezco una interpretación de lo que esto implica para el espacio que habitamos. Además, a partir de una lectura de los espacios generados en Queerétara, presento una propuesta de la noción de mundos sociales de habitabilidad cuir y sus efectos en sus integrantes. Matizo la noción de mundos sociales con ayuda de un ejercicio de categorización de las conversaciones en el chat de WA de la comunidad para observar las temáticas que le interesan y mueven al grupo a realizar acciones de cuidado, activismo, organización y celebración entre otras.

En el séptimo capítulo explico los estragos que causa el funcionamiento de estructuras de poder tales como la colonialidad, el capitalismo y la violencia expresiva que denomino, siguiendo a Rossana Reguillo, gramáticas de la violencia desde las industrias creativas cuyo menosprecio hacia cuerpos no normativos se traduce en violencia y muerte. Explico el escenario actual que viven las personas sexodisidentes en México, los flancos desde donde se distribuyen discursos de odio y los efectos que estos tienen sobre las personas miembros de la comunidad ballroom. Incorporo algunos ejemplos de estas violencias experimentadas por las vogueras y proporciono una interpretación de la cualidad de estos datos en las plataformas socio digitales y su funcionamiento.

El octavo capítulo, *Una ecología de objetos digitales...* presenta un estudio de *small data* con el que realizo una Analítica Cultural de los datos coproducidos por la comunidad ballroom y la plataforma de IG. Planteo cómo en este contexto opera la plataforma, los algoritmos y los datos para aproximarnos a la comprensión de lo que sucede con los *Datos Cuir*, una categoría analítica que acuño. Es una propuesta conceptual que realizo a partir de la lectura, organización y examinación de las fotografías, los textos, los gráficos y los videos que las personas de dicha comunidad colocan en la arena digital. Con ella, propongo hacer visibles otro tipo de datos que informan principalmente sobre género, cuerpo, sexualidad y politicidad y que pueden funcionar tanto en beneficio del mismo grupo como para producir

dividendos para terceros. Presento la noción de cuerpos datificados como otra forma de entender la importancia de estos objetos digitales y la manera en que informan similar a la de los datos biométricos. Finalmente, integro un análisis colectivo de los gráficos de emojis empleados por la comunidad cuya interpretación es proporcionada por ellos mismos.

El noveno capítulo discuto la forma en que las plataformas como Instagram realizan prácticas de vigilancia sobre la comunidad ballroom con fines mercantiles y cómo estas acciones son experimentadas por dicho colectivo. Subrayo las prácticas de cuidado colectivo que promueven experiencias de agencia en medio del contexto del capitalismo de vigilancia.

El noveno capítulo corresponde a mostrar cómo los Datos Cuir han sido vigilados y empleados por marcas anunciantes de productos y servicios durante el mes del orgullo para extractivizar la imágenes de las vogueras, su trabajo con el performance del vogue y su tiempo. En este escenario, ofrezco cuatro casos en que distintas empresas mantuvieron una relación mercantil con personas de la comunidad ballroom en México para promocionar y realizar publicidad para sus productos teniendo como público meta a las personas LGBTI+. Con base en la lectura de los datos, en entrevistas con las vogueras protagonistas y en el análisis de las campañas publicitarias visibilizo el funcionamiento de prácticas de baneo, menosprecio, transhomofobia y, muy importante, de cuidado colectivo entre vogueras.

En el décimo capítulo realizo un estudio visual donde propongo un diagrama de flujo para mostrar cómo las imágenes ballroom replantean, a través de lo que denomino texturas políticas, la figura actual de los cuerpos de la disidencia sexogenérica y, con ello, abren los canales de percepción para imaginar otras corporalidades dignas de ser habitadas. Planteo cómo desde la visualidad emergen otros elementos importantes como los mismos cuerpos, otros objetos, atuendos y espacios con los que la comunidad ballroom ensambla los mundos sociales de habitabilidad cuir que necesita para persistir.

Al finalizar, concluyo con una discusión en torno a relevancia del uso político de las tecnologías digitales en la construcción de espacios y momentos como mundos sociales donde las personas pueden habitar en términos queer/cuir. Planteo el cruce de los estudios de cultura digital y los estudios queer/cuir como una línea de investigación posible y necesaria en contextos latinoamericanos ya que puede coadyuvar en el robustecimiento de

los derechos humanos de las personas LGBTI+ y el entendimiento de otras formas de vida más allá de la cis-hetero-norma.

Problematización

Llegué a este proyecto de investigación gracias al trabajo realizado para mi tesis de maestría sobre ilustraciones digitales que replantean la representación del género y la sexualidad produciendo imaginarios incluyentes en la historiografía visual mexicana. Dichas figuras tienen como canal de distribución diferentes sitios web de internet donde usuarios como yo, realizamos acciones de interactividad. No obstante, y más interesante, también nos permiten interacciones con otros usuarios quienes nos afectamos mutuamente. Es aquí donde me enfrento a la imposibilidad de pensar lo *online* y lo *offline* como ámbitos separados y desconectados. Por el contrario, comienzo a experimentar las posibilidades analíticas que da entender la lógica de lo *Onlife* (Floridi, 2015) a partir de hacer visibles las repercusiones que un ámbito tiene sobre otro y viceversa. Así, resulta fructífero explorar las maneras en que los fenómenos sociales en contextos de hiperconectividad desdibujan las fronteras entre el adentro y el afuera.

Esta experiencia me permite reflexionar sobre la trascendencia que la tecnología digital ha tenido históricamente en las vidas de personas de la disidencia sexual desde que tenemos acceso a ella. Desde que la llamábamos computación, electrónica, ciberespacio o virtualidad, la mediación tecnológica nos ha permitido un sinfín de posibilidades (Stone, 2020) para reimaginar nuestros contextos, nuestras narrativas personales o simplemente encontrarnos con otros similares.

Este razonamiento me hace concebir 'lo digital' como un campo donde sucede la cultura que nos conecta, es el lugar donde se gestan nuestras relaciones, comunidades, interacciones y, por lo tanto, donde resulta necesario realizar exploraciones que nos permitan entender la complejidad de la realidad en la que existimos.

Conforme he ido educándome en cultura digital, he descubierto nuevas perspectivas, como la producción de datos en las plataformas. Este campo me lleva a comprender cómo aquello que las personas de la comunidad ballroom publicaban en IG en forma de *Reels*,

Historias o *Publicaciones*, e incluso sus interacciones con otros usuarios a través de comentarios y reposteos, son datos aprovechables en múltiples dimensiones y por distintos actores. El alto contenido de datos producidos por este grupo en la plataforma me conduce a descubrir que es la red socio digital más importante para la comunidad.

A la par, me doy cuenta de que ‘lo digital’ también puede ser concebido como objeto de estudio (Cruz, 2012; Gómez Cruz, 2022, 2022) a partir de considerar su materialidad. ‘Lo digital’ como objeto tiene la capacidad de poner en marcha relaciones, prácticas y hábitos con las personas, e incluso con otras materialidades. Por lo tanto, los datos y las plataformas devienen objetos digitales con los que la comunidad ballroom mantiene relaciones prácticas y simbólicas, genera sentidos compartidos e interacciones específicas para cubrir sus necesidades.

Durante el trayecto de este estudio, he aprendido que ‘lo digital’ es también un método. Es decir, un camino estructurado, organizado y sistemático que emplea una serie de técnicas o herramientas para la recolección de información en entornos digitales (Rogers, 2023). Siguiendo esta lógica, ‘lo digital’, en tanto que materialidad que esta investigación plantea indagar, debe ser explorada con técnicas de la misma índole. Aunado a estas reflexiones, me encuentro con la idea de ‘lo digital’ como archivo (Gutiérrez & Lafont, 2016). Esta percepción consiste en que la recuperación de información proveniente de distintos ámbitos digitales –tales como entradas de blog, fotografías, comentarios de texto, gráficos de emojis, geolocalizaciones, interacciones y otros– puede conformar corpus que den cuenta de la realidad de un grupo. Siguiendo esta línea argumental, planteo una exploración de ‘lo digital’ como campo, como una serie de objetos, empleándolo como método y considerándolo como forma de archivo de la comunidad ballroom ya que en su análisis se puede dar cuenta de la situación actual de las personas que la conforman y de los retos a los que se enfrentan.

Ahora bien, este eslabonamiento de la comunidad ballroom con las dimensiones de ‘lo digital’ es consecuencia de la coyuntura donde las tecnologías ubicuas, como los dispositivos móviles “convergen de manera absoluta, ubicua e inmediata, tienen la capacidad de producir contenido (incluida la facultad de registro en diversas formas –videos, fotos,

textos, voz—) y la capacidad de interactuar con los demás” (Aguado, 2020, p. 26). Ocurre en un momento histórico marcado, además, por la intensificación del uso de cámaras fotográficas en teléfonos móviles, donde la aplicación de IG es una de las más populares entre usuarios para la publicación de contenido audiovisual (Manovich, 2020a).

En su estudio de Analítica Cultural a gran escala, Lev Manovich plantea que hay un cambio importante en la producción de cultura visual ya que, en su mayoría, las imágenes compartidas públicamente en IG corresponden a momentos de la vida “ordinaria” de cientos de millones de usuarios de la red en todo el mundo, en lugar de provenir de empresas o (micro)celebridades (Manovich, 2017). El cambio de paradigma está, según el autor, en que dichas imágenes son datos generados en los términos en que los usuarios desean, en coproducción con la plataforma que establece las maneras, y ya no únicamente desde un tercero con determinada posición de poder en la esfera digital.

Estas imágenes-dato, como señala, Hand (2012) tienen un carácter también ubicuo con la capacidad de funcionar como “publicidad visual de la vida cotidiana” (Hand, 2012). Este aspecto me permite pensar la práctica de la autorrepresentación como parte de la agencia de las personas que hacen vogue para gestionar su identidad y como corporalidades que extienden las capacidades de sus cuerpos. Esta aproximación, me plantea que las imágenes-dato devienen actores (Latour, 2008) mediadores de la sociabilidad de las vogueeras en el marco de lo que Henry Jenkins denomina cultura participativa donde dispositivos, aplicaciones y datos, son un tejido que conforma mundos sociales (Jenkins et al., 2016). Bajo esta premisa, me resulta pertinente explorar a la comunidad ballroom a través de sus mediaciones tecnológicas digitales —a la par de otras tecnologías— para comprender cómo retejen sus mundos sociales, conocer las posibilidades que esto les abre, trazar las prácticas con las que lo hacen posible.

Esta problemática se intensifica considerablemente si consideramos el contexto sociopolítico actual del país a nivel estructural, institucional y social permeado por la transhomofobia. Para explicarlo, sugiero que la cultura ballroom ha sido correlativa a los contextos de violencia y precarización de la vida. Esta afirmación la baso en la existencia de una correspondencia entre el primer momento de apogeo de esta cultura en los años 90 en

EE. UU. y la actual efervescencia que vive este movimiento en México. Es decir, la comunidad ballroom cobró relevancia en sus inicios en medio de un escenario desfavorable y de muerte para las personas que la constituían, tal como lo fue la pandemia del Sida.

Asimismo, en la actualidad en México la cultura de casas –como suele también llamarse– ocurre paralela a la propagación de discursos hostiles de odio contra las personas trans, no binaries y travestis en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Además, se entronca con la disputa por los derechos de la auto determinación de la identidad, con la desestimación y el rechazo popularizado hacia la integración del lenguaje incluyente en las instituciones y con los escenarios de muerte auspiciados por el crimen organizado en casi todas las ciudades del país. Por lo tanto, propongo concebir a la cultura ballroom como una suerte de estratagema política y activista con la que sus comunidades resisten la violencia.

Para situar y dimensionar esta problemática, es necesario saber que México es el segundo país de América Latina donde mueren más personas trans asesinadas, según la encuesta de *Statista* (Mena Roa, 2021). El transfeminicidio en México forma parte de la estrategia del necropatriarcado que gestiona y rentabilizan los procesos de muerte. Sayak Valencia y Sonia Herrera lo explican diciendo que “en un contexto de necropolítica intensiva contra los cuerpos feminizados [...] la muerte de las mujeres cis-trans y de les no binaries renta a favor de los capitales de control que el mismo Estado gestiona” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021). Las violencias físicas, simbólicas, económicas, psicológicas y mediáticas son, en palabras de las autoras, parte de una pedagogía de la subalternización aplicada a los cuerpos racializados, pobres, feminizados o de género no binarie, es decir, cuerpos como los que hacen vogue y forman parte de la cultura de casas.

En este mismo tenor, el informe *Polarización y transfobia: miradas críticas sobre el avance de los movimientos antitrans y antigénero en México* (2023) realizado por el laboratorio de resiliencia digital *Comun.al* aclara cómo distintas campañas de desinformación, discriminación y odio están activas en nuestro país siguiendo la inercia impuesta por el movimiento antigénero a nivel mundial. Este movimiento, señala el informe, se ha colado en distintas áreas de la vida cotidiana de la mano de alianzas entre distintos grupos religiosos, actores políticos y figuras públicas que, por medio de discursos

esencialistas, buscan quitar derechos a las personas trans y no binaries. Este pánico moral que corroe profundamente el tejido social, recrudece los estigmas hacia personas integrantes de la comunidad LGBTI+ y más aún hacia las identidades menos comprendidas como trans, no binaries, travestis y *Drag Queens* que integran actualmente las familias ballroom. Este escenario menoscaba el derecho a la salud de las personas que viven con VIH, obstaculiza el derecho al aborto de mujeres y personas gestantes y niega el reconocimiento y el derecho a la identidad de personas trans y no binaries (Neuhouse et al., 2023).

Estos daños encuentran potencia en las redes socio digitales, que como explica Raúl Cruz (2023), son instrumentales para la importación de discursos de odio impulsados por la exigencia de empresas tecnológicas de crear ‘contenido para audiencias’. Esta política incentivada por META –la empresa propietaria de FB, IG y WA– hace que los medios se vuelvan cámaras de eco con información anti derechos impulsadas por algoritmos que atraen a audiencias radicalizadas (Neuhouse et al., 2023). De esta manera, la transhomofobia sistémica que permea la esfera social contemporánea se halla inserta tanto en la arquitectura algorítmica y las políticas de las plataformas, como en la producción de contenido de los usuarios.

Ante la complejidad de este fenómeno, diseño la presente investigación como una propuesta transdisciplinaria que hace confluir a conocimientos académicos y a saberes político-activistas para contribuir al ámbito de los estudios críticos de género y de la comunicación para el cambio social. Busca conocer sobre las maneras en que la comunidad ball construye y habita mundos sociales que sostienen, salvaguardan y dignifican sus formas de vida. Aporta para la comprensión de la diversidad sexogenérica y para el diseño de políticas en contextos de transhomofobia. Es un proyecto que pone en diálogo teorizaciones críticas de campos como la tecnociencia feminista de datos (D’Ignazio & Klein, 2020; Guyan, 2022; Wajcman, 2006), el transfeminismo y la teoría queer/cuir (Ahmed, 2019; Halberstam, 2017; Muñoz, 2020), los estudios decoloniales de la cultura digital (Gómez-Cruz et al., 2023; Ricaurte, 2019; Siles et al., 2023), así como los saberes políticos, artísticos, performativos y técnicos de la comunidad ball para comprender la complejidad de las resistencias de las disidencias sexuales contemporáneas.

Planteamiento de la Investigación

El interés principal de esta investigación es comprender los aspectos específicos que promueven el desarrollo de las comunidades ballroom tomando las prácticas y experiencias como dimensiones de exploración.

Las personas colaboradoras que aportan su conocimiento a este estudio son vogueras jóvenes entre 17 y 33 años que pueden estar dentro de alguna casa o familia, o no, pero en todo caso, están conviviendo con la escena ballroom de su ciudad o población. Son personas que, en su mayoría, asumen identidades de género dentro del espectro trans, ya sea masculina o femenina, personas no binarias o queer/cuir. Igualmente, son personas asumidas como homosexuales maricas, lesbianas lenchas, bisexuales, travestis y Drag Queens. Son personas que, a causa de su pertenencia a la comunidad ballroom, han desarrollado alguna forma de politización de su sexualidad, su identidad de género o su forma de habitar el mundo.

Especialmente, el estudio de campo lo he realizado en las ciudades de Querétaro y Ciudad de México en los espacios generados por las escenas de cada ciudad. En ellas, asistí alrededor de 20 prácticas públicas de vogue y batallé en 6 (kiki)balls en Querétaro y 3 en CDMX. Realicé una estancia de investigación en Bogotá, Colombia donde asistí a 4 prácticas públicas de vogue y a un (kiki)ball. Tanto en Querétaro como en CDMX y Bogotá, asistí a reuniones con vogueras, fiestas y caminatas de convivencia por las ciudades.

Temporalmente, el estudio de campo comprende un periodo de 11 meses; de febrero a diciembre de 2021. Además, un periodo de 4 semanas en el mes de enero de 2022 en Bogotá.

Adicionalmente, este estudio toma como campo las plataformas socio digitales de IG, FB, X y WA donde la comunidad ball tiene presencia y coproduce datos, metadatos, interactividad con objetos digitales y funciones e interacción con otros usuarios tanto de la misma comunidad como fuera de ella.

Por lo tanto, cuatro tipos de corpus comprenden este estudio:

A) Un data set de 1000 imágenes, 38,578 palabras y 1,171 gráficos de emojis provenientes de IG, obtenido por medio de métodos digitales a través de la etiqueta #ballroommexicano.

B) 360 objetos digitales entre capturas de pantalla de imágenes, videos, flyers y comentarios de texto provenientes IG, FB, X y WA recuperados a través de observación participante de la etnografía digital.

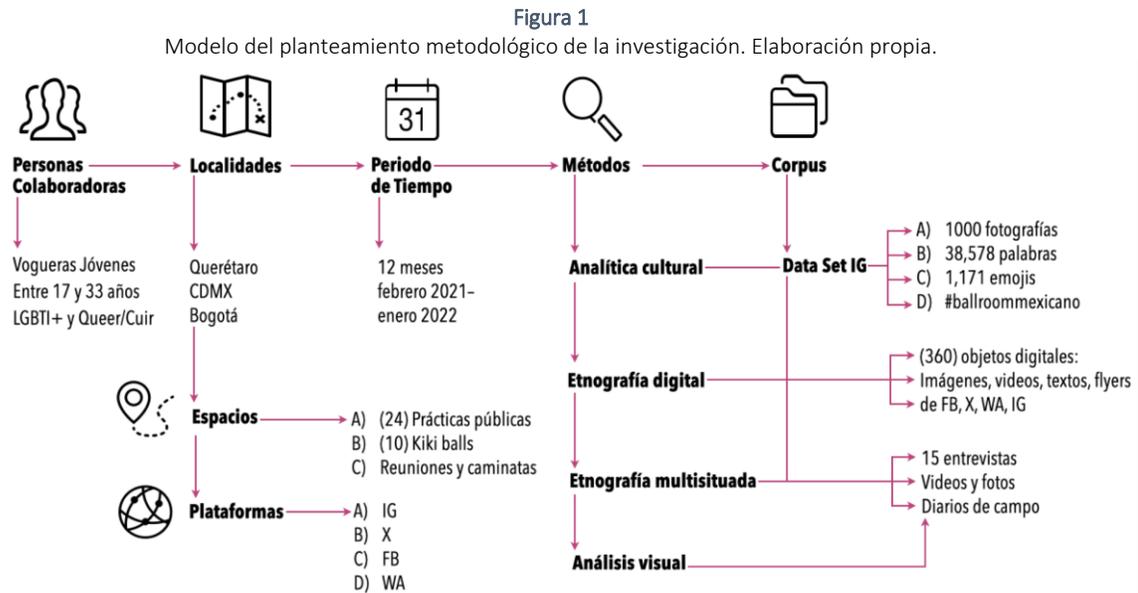
C) 15 entrevistas a miembros de las escenas ball de Querétaro y CDMX en dos cortes temporales; en enero y febrero de 2021 y en noviembre de 2022.

D) Diarios de campo, grabaciones en video, notas de voz y fotografías provenientes de mi observación participante en espacios físicos y eventos de (kiki)balls.

Como métodos de análisis realizo 1) un estudio de analítica cultural (Manovich, 2020a) para el corpus extraído con métodos digitales; 2) Etnografía digital y categorización con Atlas. Ti para el corpus extraído de observación en plataformas; y 3) Un estudio visual (Mitchell, 2017) de las imágenes provenientes de mi observación participante.

Para la escritura analítica de los hallazgos entretejo los materiales de los distintos corpus y mis experiencias en campo con el fin de crear un documento pluridimensional que muestre la conformación de los mundos sociales que la comunidad ballroom genera para las personas disidentes sexuales.

La argumentación teórica de este planteamiento se encuentra en el capítulo sobre metodología. A continuación, muestro un modelo que sintetiza el planteamiento de la investigación.



Preguntas y Objetivos

En esta investigación planteo los siguientes cometidos:

Propósito

- Explorar las estrategias de visibilización utilizadas por la comunidad ballroom en México para dar forma y concretar sus expresiones de habitabilidad cuir, especialmente en contextos donde los discursos transfóbicos desafían la dignidad de las vidas sexodisidentes. Comprender de qué manera el repertorio de formas de resistencia empleado por esta comunidad contribuye al conocimiento en el ámbito de los estudios queer/cuir y de género en México.

Objetivo general

- Explicar el funcionamiento de los elementos que visibilizan a la comunidad ballroom mexicana con los cuales genera mundos sociales de habitabilidad queer/cuir en contextos adversos de transhomofobia.

Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son las prácticas que la comunidad ballroom mexicana realiza para dar visibilidad y sostenimiento a su cultura?
- ¿De qué forma las experiencias generadas por las prácticas de la comunidad ballroom generan mundos sociales donde las personas pueden habitar en términos propios?

- ¿Cómo se entienden los mundos sociales de habitabilidad cuir en contacto con las normatividades y los discursos hegemónicos sobre el sexo, el género, la raza, la clase, y el estado serológico?

Seguir la Memoria Ballroom: Un Revisión de la Literatura

La primera parte de este capítulo que comienza con *Los inicios en los concursos de belleza subversivos* presenta una revisión de la literatura sobre los temas de la cultura ballroom a partir de la exploración de 28 artículos publicados en revistas indexadas en un periodo entre 2000 y 2023 de los cuales 20 se catalogan como estudios vinculados a la Antropología Social, 6 a los estudios sobre Artes y Performance y 2 a la Comunicación. Además, 3 libros de los años 2016, 2020 y 2021 centrados en estudios antropológicos y de arte performance; 3 tesis de posgrado de los años 2014, 2017 y 2020 en las áreas de Comunicación, Psicología social y Antropología Social. 6 ensayos historiográficos en páginas web especializadas publicados en un periodo de 2012 a 2021; 4 fanzines en formato pdf publicados por algunas casas de vogue entre 2019 y 2021; 7 documentales entre 1991 y 2020 y, finalmente, 10 podcast publicados entre 2020 y 2022.

Al realizar una mirada cercana, encuentro que en su mayoría indagan sobre las comunidades ball del norte global; Estados Unidos y algunos países de Europa. Dos artículos analizan la cultura ball en su producción audiovisual, lo cual confirma la carencia de producción científica sobre este fenómeno. El conocimiento que existe sobre las comunidades ballroom latinoamericanas y su cultura es emitida por parte de sus propios miembros, quienes utilizan soportes tanto convencionales; fanzines e impresiones, como digitales; blogs, podcast y redes socio digitales. En ningún caso; ya sea artículos académicos o productos de divulgación, la tecnología está tratada ni como tema, ni como campo de expresión de esta cultura. De aquí la pertinencia del presente estudio sobre la comunidad ballroom mexicana a través de la mediación de las prácticas y experiencias de su cultura y la producción de datos.

En la segunda parte de este capítulo, *La cultura digital LGBTI+*, presento una discusión sobre los temas revisados por la ciencia que indaga las comunidades de la disidencia sexual en las plataformas socio digitales. Por medio de palabras clave como “*LGBT digital practices*”,

“LGBT activism”, “queer digital communities” y “lgbt internet studies” obtuve 62 artículos científicos publicados en revistas indexadas en un periodo entre 2004 y 2023. En su totalidad, los estudios se catalogan dentro del área de los estudios en Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, específicamente los estudios de cultura digital.

A partir de la revisión sistemática de los artículos encuentro patrones en los aportes de dichas investigaciones a partir de los cuales presento la información en bloques. De esta manera, este estado de la cuestión contiene seis bloques denominados de la siguiente manera: 1. Tecno-políticas torcidas, 2. La cultura participativa de la disidencia sexogenérica, 3. Las temáticas de los estudios de cultura digital LGBTI+, 4. Las representaciones LGBTI+ en el circuito de producción cultural, 5. Tópicos sobre solidaridad, cuidados y cuerpos y 6. Comunidades de práctica y fandom LGBTI+.

Al realizar un análisis detallado de los contenidos, he podido comprobar que hay una ausencia de indagaciones sobre la cultura y/o comunidades ballroom mediadas por la tecnología o como comunidades de práctica en las plataformas. Sin embargo, conocer los resultados de estas investigaciones me ha permitido localizar los vacíos en cuanto a temáticas, métodos y abordajes teóricos. Asimismo, me ha proporcionado los índices explorados en este campo de los cuales la presente investigación retoma algunas aportaciones.

Los Inicios en los Concursos de Belleza Subversivos

La cultura ballroom, que también recibe los nombres de cultura de casas, cultura ball, comunidad de casas ball o escena ballroom (Bailey, 2016), es un movimiento artístico-político contracultural. Tal como lo conocemos ahora, nació en la segunda mitad de los años de 1980 en el barrio de Harlem en Nueva York, pero tiene sus raíces en los bailes de salón de los años 30 del siglo pasado (Marduk, 2022). Es una subcultura LGBTI+ creada por mujeres trans –FQs, o Femme Queens, como el mismo colectivo las nombra– que agrupa a personas afrodescendientes, latinas, homosexuales, travestis, lesbianas y *drag queens* (Herdeli, 2019; Klitgård, 2019) racializadas, empobrecidas, migrantes y, en muchos casos, con un estado serológico positivo. Su época dorada, durante década de los 90, coincide con la pandemia

del Sida en EE. UU. donde su organización en familias elegidas y la creación de parentescos no consanguíneos funcionaron como refugios y formas de cuidados promiscuos para sus miembros que vivían con VIH (Dahl, 2018; Phillips et al., 2011; The Care Collective, 2021).

La composición y el desarrollo de esta comunidad están vinculados a su contexto urbano y político, como apunta Marlon M. Bailey, profesor de Estudios Afroamericanos y Estudios de Mujeres, Género y Sexualidad. Este aspecto determina la adaptabilidad de la cultura ballroom ha mostrado al llegar y reproducirse en otros territorios donde responde a las dinámicas del lugar, atiende a las problemáticas de quienes la conforman y se conecta con los actores que pueden coadyuvar en su continuidad (Bailey, 2014). Su nacimiento se entiende a través de la genealogía de las comunidades que fueron ocupando la zona que le dio cabida. El barrio Harlem, en Manhattan, ha tenido varios ciclos determinados por cambios en su población debido a las migraciones a partir de la precariedad de la vida a causa de las guerras. De ser un pueblo neerlandés, pasó a ser habitado por judíos e italianos en el siglo XIX, quienes serían posteriormente superados por la Gran Migración afroamericana del siglo XX que huía de las condiciones racistas del Sur (*Harlem History. Around the block, around the world*, 2012). En la década de 1920 y 1930 el barrio cobró importancia con el denominado *New Negro Movement*, una suerte de renacimiento intelectual y cultural de la música, la danza, el arte, la moda, la literatura y el teatro creados por personas afrodescendientes. Es aquí donde nacen los bailes de salón (Figura 2) en los que se inspiran los balls de la cultura ballroom contemporánea.

Figura 2

Drag Ball in Webster Hall in the 1920's.



SPEAKEASY GOES OFF TO THE BALLROOM. The Great Drag Balls of the 1920's/1930's, Danny Ashkenasi, 2015, Notes from a Composer, personal musings on music, theater, film and a life in the arts by Danny Ashkenasi.

La génesis de una cultura LGBTI+ negra, clandestina y urbana, se da, según Eric Garbaer, en la gran migración negra a las áreas urbanas del norte como Harlem, a principios del siglo XX. El antropólogo explica que durante este tiempo, los gais, lesbianas, bisexuales y travestis negres socializaban en fiestas, clubes, bailes de resistencia y desfiles, y fue durante la década de 1920 cuando comenzó a tomar forma una subcultura LGBTI+ negra (Garber, 1990). Esta afirmación coincide con las historias orales sobre el nacimiento de la cultura ballroom que las vogueras mexicanas comparten en las prácticas de iniciales de vogue a las que he asistido. Existen varias las narrativas fundacionales que configuran la trama de la historia ballroom, todas coinciden en que los eventos denominados *Drag Balls* gatillaron lo que hoy conocemos como la cultura de casas. Eran eventos que desde el siglo XIX integraban elementos como las máscaras en galas de baile al estilo del carnaval y solían realizarse en el conocido hotel *Hamilton Lodge*. Aunque también se organizaron en otros lugares de Nueva York como el *Rockland Palace* o el *Madison Square Garden*, que tuvieron una influencia en la forma de llamarlos popularmente, por ejemplo con nombres como *Hamilton Lodge Balls* o *Faggots' Ball* –que en español sería; el baile de los maricones (Figura 3)–.

Figura 3

Hamilton Lodge Ball is Scene of Splendor. Rockland Palace is Rendezvous for the Frail and Freakish Gang, JD Doyle Archives, Feb. 22, 1930, Digital Transgender Archive, <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/6t053g18d>

HAMILTON LODGE BALL IS SCENE OF SPLENDOR
Rockland Palace Is Rendezvous for the Frail and Freakish Gang

"This is my first time to attend this affair."
 When friends and acquaintances met Friday evening, February 14, at the annual masquerade ball of Hamilton Lodge, No. 710, Inc., Grand United Order of Oddfellows, staged this year at Rockland Palace, 155th street and Eighth avenue, the foregoing statement was usually made by at least of the sightseers. So often was it heard that it became a standing joke.
 Whether it was one's first of twelfth time to have been present at Hamilton Lodge's widely-advertised and long established spectacular event, the opinion was voiced by all that it was the most extraordinary masquerade of its kind ever witnessed in New York. It is doubtful if a similar show could be pulled off anywhere in the United States.
 Rockland was packed to suffocation with participants and spectators. Hundreds of white couples looking for a thrill elbowed, pushed and shoved with colored onlookers and got an eyeful.
 It was difficult to distinguish sexes. Scores of males of pronounced effeminate traits gracefully disported themselves in beautiful evening gowns. They might have been mistaken anywhere for fascinating shebas.
Many Types Present.
 Some more wigs. Others resembled the mesmerizing maiden of bobbed hair type. Not a few looked like delicate, painted dolls.
 White "girls" appeared to be in the majority. It is reported a number came from as far distant as Chicago. Many of the costumes worn were gorgeous, while in several instances the masqueraders walked and danced about displaying shapely limbs, wearing just enough to be within the law.
 There were also females rigged up in masculine attire. They too, were often mistaken for real sheiks.
 On the ballroom floor it was difficult to tell who was who.

THE NEW YORK AGE
 22 February 1930

Los asistentes variaban en raza, género y sexo, aunque eran las personas blancas quienes ostentaban los privilegios. Estas celebraciones se caracterizaban por mujeres vistiendo ropa masculina y hombres travestidos que lucían sus vestidos, trajes y cuerpos frente a un panel de jueces emulando un concurso de belleza de mujeres cisgénero. Las *Drag Balls* comenzaron a celebrarse por diferentes ciudades de los Estados Unidos aunque las del Harlem eran las que más prestigio y popularidad conservaban (Harlem World Magazine, 2021). El grupo más numeroso de artículos que revisan la cultura ballroom son de corte antropológico y se enfocan en desmenuzar el significado de estos eventos de competencia para quienes los realizaban y las identidades dentro de ellos (Arnold & Bailey, 2009; Bailey, 2014, 2016; Dannyashkenasi, 2015; Martin, 2003).

Estas competencias continuaron durante décadas y fueron ganando notoriedad, sin embargo, a mediados del siglo XX fueron considerados ilegales dada su supuesta perversión. Las políticas prohibicionistas y la moral en turno contribuyeron a que las competencias se volvieran clandestinas, lo que en realidad le añadió un atractivo extra. Según los propios medios las *Drag balls* pasaron de contar con “unos pocos y valientes espectadores” a finales del siglo XIX a contar con cientos de espectadores en la década de 1930 (Hanhardt, 2016). La Biblioteca Pública de Nueva York todavía se conservan algunos de estos artículos como muestra la Figura 3.

Figura 4

Los participantes de los bailes son citados en libros de historia sobre la cultura queer de la época diciendo: "Lo que usamos en el baile este año, lo verás colgado en las tiendas el próximo año".



SPEAKEASY GOES OFF TO THE BALLROOM. The Great Drag Balls of the 1920's/1930's, Danny Ashkenasi, 2015, Notes from a Composer, personal musings on music, theater, film and a life in the arts by Danny Ashkenasi.

Estas *Drag Balls* iniciales reunían cuerpos interraciales, de géneros fuera de la norma, que no estaban exentos ni de prejuicios, ni del racismo de la época. En las pasarelas los jueces solían favorecer a los participantes blancos y a aquellos que visiblemente tuvieran características caucásicas (Harlem World Magazine, 2021). La prensa, como el *The New York Age*, era asidua a incluir en sus publicaciones sobre estos eventos la raza de las personas ganadoras, como se observa en la Figura 4. Fue hasta 1936 que una concursante afrodescendiente obtuvo el primer premio después de aproximadamente sesenta y nueve años de la primera *Drag Ball* a causa del predominio de un racismo velado (Harlem World Magazine, 2021). Este dato es seminal para el nacimiento de la cultura ballroom contemporánea puesto que sirvió como denuncia de las prácticas exclusionistas y de menosprecio por parte de los jueces hacia las concursantes afrodescendientes y de origen latino o migrantes. Un evento crucial que marcó la separación de las concursantes afrodescendientes de las competiciones de *Drag Balls* fue el protagonizado por Crystal LaBeija.

Figura 5

Artistas drag en el escenario mientras compiten durante una drag ball en Nueva York el 20 de febrero de 1967. Foto de Fred W. McDarrah/Getty Images.



De las Drag Balls a las kiki balls: La historia de la ballroom culture, Alex Robles, 2021, Axel Robles' Urban & Pop. <https://bit.ly/3ZrOW11>

El relato, que ya es un mito fundacional, describe que, en el concurso *Miss All-American Camp Beauty Pageant* de 1967 (Figura 5) la concursante representante de Manhattan, Crystal LaBeija, hizo fuertes reclamos a los jueces quienes habían otorgado injustamente la corona a Miss Philadelphia, Rachel Harlow. En ellos, denunciaba la histórica

discriminación hacia las concursantes negras y latinas y las manipulaciones de parte de las personas en el panel de jueces quienes consuetudinariamente evitaban que alguien que no fuera blanca llegara al primer puesto. LaBeija dejó de participar en *Drag Balls* y creó en 1970 una escena alternativa y, de esta manera, nace la primera casa *House of LaBeija* con Crystal como la madre (Cunningham, 2010; Maciejowska, 2017; Robles, 2021; Wong et al., 2020) y un espacio de disidencia y desidentificación de la cultura LGBTI+ *mainstream*.

La primera ball alternativa a las *Drag Balls*, sucedió a principios de 1970 organizada por Crystal y Lottie intitulada: *Crystal & Lottie LaBeija presents the first annual House of LaBeija Ball*. Se trataba de una competencia de pasarelas y bailes creados exclusivamente para personas trans, latinas y negras. La incursión en 1973 de Erskine Christian, el primer hombre homosexual en competir como tal en una ball, significó una clara diferenciación entre las *Drag Balls* y las *House Balls* y dio paso a la estructura de familia que hoy conocemos.

Uno de los temas recurrentes en la literatura sobre ballroom es el estudio de las identidades que compiten en los balls y conforman la comunidad y las escenas. Exploran cómo las personas construyen, experimentan y expresan su identidad dentro de la dinámica generada por los balls (Dahl, 2018; Hawkeswood & Costley, 1996; Lawrence, 2011; Monroy, 2017). El enfoque antropológico de estos estudios sobre la identidad destaca su naturaleza dinámica y contextual a partir de autodeterminación de los sujetos. Colocan la identidad como un aspecto de la agencia de las personas que no es estática y se forma en relación con la sexualidad (Phillips et al., 2011), el entorno cultural, social e histórico en el que las personas viven y se relacionan.

La Composición Social de las Comunidades Ballroom

Rick Tucker en su libro *And The Category Is...* reconoce que el sistema organizacional compuesto por las casas en que se agrupan las familias ball y el vogue es parte de una próspera cultura basada en las artes y fundada hace más de un siglo por personas LGBTI+ afroamericanas y latinas originarias del Harlem (Hawkeswood & Costley, 1996; Tucker, 2021, p. 3). Un reconocimiento similar realiza Bailey (2016) quien ubica las prácticas de parentesco de la comunidad Ballroom dentro de una larga tradición más amplia de parentescos LGBTI+

entre las culturas negras en ciudades del medio oeste como Detroit y Chicago. Explica que durante el “período posterior a la Segunda Guerra Mundial, las personas afrodescendientes LGBT que fueron criadas y vivieron principalmente en comunidades urbanas afroamericanas en el Medio Oeste participaron en prácticas de parentesco improvisadas pero resilientes y construyeron redes prósperas de relaciones sociales/sexuales, de parentesco y comunitarias” (Bailey, 2016, p. 90). Así, la triada compuesta por las familias, sus parentescos y el baile del vogue forjan el tejido que hace posible la cultura ballroom, con raíces profundas en la tradición organizacional de las personas afrodescendientes en contextos adversos.

Figura 6

House of Apocalipstick. Primera casa ballroom en Querétaro. [@houseofapocalipstick]
https://www.instagram.com/p/Cg0X_Mnr0rG/ Fotografía: Mónica Garrido.



Paralelamente, las casas o *houses* son la unidad central de dicha cultura. Son comunidades de afinidad y práctica que reúnen a personas con valores artísticos y estéticos similares y organizan la vida social de las escenas (Figura 6). Una escena está compuesta por varias casas y está geográficamente situada en alguna ciudad o centro urbano. Las casas son construcciones discursivas, en su mayoría, aunque también en algunos casos son lugares físicos: departamentos, cuartos en vecindades o realmente casas (Klitgård, 2019; Tucker, 2021). Aunque estas compiten entre sí organizando balls, son ante todo esferas de protección; “unidades auto organizadas que se conservan y reproducen en una relación constante con un mundo circundante invasivo e irritante” (Sloterdijk, 2012). Las casas

simulan la estructura de una familia convencional, pero presenta matices en su dinámica relacional entre sus miembros. Una familia ballroom cuenta con una madre o padres o xadre –cuando se trata de identidades no binarias–, incluso puede tener más de uno. El rol principal de ‘xaternidad’ es guiar y preparar a sus hijes en las argucias del vogue, en la organización de prácticas y de balls, en la preservación de la memoria ball y en la defensa contra las discriminaciones tanto fuera de la comunidad como dentro de ella (Klitgård, 2019). Les hermanes desarrollan lazos afectivos de ayuda mutua y de pertenencia a su estirpe. Se prestan ayuda en los entrenamientos de vogue, se apoyan para conseguir y armar atuendos y se sostienen unos a otros en el día a día ante las adversidades propias de las disidencias sexuales y sus contextos (Arnold & Bailey, 2009; Rodríguez, 2023).

Cada casa cuenta con un nombre que incluye el apellido de sus fundadores y transmite los valores que destaca como formas de crianza y reproducción de su familia. Algunos ejemplos de nombres de houses de la primera época dorada del Ballroom son House of Prestige, House of Xtravaganza, House of LaBeija, House of Ninja o House of Milan (Phillips et al., 2011). A partir de la diseminación de la cultura, estas casas se han vuelto organizaciones transnacionales con capítulos en distintas ciudades y en varios países formando una red extensa de escenas cuya conexión suele realizarse por medio de las plataformas. Como veremos en el capítulo siguiente, es IG una de esas mediaciones que permite la conectividad y el flujo de personajes íconos del ballroom entre países.

La siguiente Figura 7 es un ejemplo donde se muestra a Puma Camillê, una voguera de Brasil que visitó la escena queretana donde compartió prácticas del estilo vogue que se hace en su país, cuya característica es mezclarse con el capoeira en una suerte de “CapoVogue”. Puma, además, impartió conferencias, departió con las vogueras locales y fue jueza de varios kikis. En conversación con ella, me comentó que viajaba a partir de hacer contacto con vogueras de las escenas de los países que quería visitar, quienes le suelen ofrecer hospedaje a cambio de intercambiar prácticas, entrenamientos y conocimientos. El mismo procedimiento siguió Demonia Yaguaza, la madre de *House of Yeguazas* de Bogotá, quien en noviembre de 2023, me compartió, acababa de regresar de hacer una gira por Europa, principalmente Alemania, donde dio prácticas del estilo de vogue que se está

haciendo en Colombia. Ambos ejemplos revelan la red transnacional que se tiende entre las personas de la cultura ballroom actualmente.

Figura 7

Puma Camillê. Noche de vogue en la Galería Municipal de Querétaro, evento llamado *Art Affair CapovogueNight*.
 [@queeretara_]. <https://acortar.link/fz0klQ>



En América Latina, algunos fundadores con consciencia del funcionamiento de la colonialidad y como postura política decolonial, no continúan con la tradición de llevar en el nombre de la casa el apellido de sus ancestros del norte. En cambio, encuentran denominaciones creativas vinculadas ya sea a los contextos donde se desarrollan, o a las características identitarias que desean llevar como bandera. Por ejemplo, *House of Apocalipstick*, *House of Machos*, *House of Yeguazas*, *House of Tupamaras*, etcétera. Las casas y sus capítulos –con cuyos nombres heredados continúan la tradición de la estirpe– suelen conformar la escena *mainstream* o principal, con vogueeras consideradas leyendas consagradas en las pasarelas y en la crianza (Robles, 2021; Rodríguez, 2023).

A partir de la década de los 2000 comenzó a surgir una escena denominada Kiki que, en concordancia con su significado de fiesta, reunión o pachanga en la jerga LGBTI+, organizaba kiki balls para jóvenes debutantes en el vogue (Robles, 2021). Su realización ha estado a cargo de activistas que ya pertenecen a la escena principal o son 007 –sufijo que se añade al nombre / AKA de aquella vogueera que no es miembro de alguna casa, pero sí de la escena–. Con el tiempo, la escena kiki ha ganado espacios y se ha robustecido en número de

personas por lo que representan una alternativa para que los más jóvenes puedan alfabetizarse en el ballroom, batallar en los balls y formar familias de parentescos elegidos (Robles, 2021).

Sobre la escena principal recae la responsabilidad y expectativa de organizar balls más grandes, mejor producidos y en espacios con excelentes condiciones. La escena kiki, por su parte, inaugura otros espacios que consigue a través de redes de amistad y cabildeo. Es un espacio que con el tiempo se ha transformado en un lugar seguro más activo que la escena principal. Este hecho tiene que ver con su carácter desenfadado y de mayor libertad para seguir las reglas clásicas en las competencias y en las prácticas. Alex Robles explica que gracias al formato de la escena kiki –que implica kiki balls y kiki houses– la cultura ballroom llega a Europa en 2010 de la mano de Stéphane Mizrahi y Lasseindra Ninja (Robles, 2021). En la usanza más clásica, para conformar una nueva house era necesario haber sido parte de una casa mainstream, haber competido y ganado *Grand Prizes* en diferentes balls. En la lógica actual de las escenas kiki estos lineamientos han dejado de operar al pie de la letra, dando paso a prácticas que han permitido la expansión de las casas y de la cultura a la par de la desjerarquización de la idea de familia.

El registro de más tiempo que se tiene sobre la existencia de una casa ballroom, según Douglass Martin, es la de LaBeiJa, fundada en 1970 con el propósito de “negociar formas virulentas de racismo impuestas por las clases dominantes blancas y la homofobia impuesta por las comunidades negras” (Martin, 2003). M. Bailey (2016), por su parte, señala que es en el seno estos espacios donde “las prácticas transgresoras de vogue negro y clandestino ayudaron a sostener a los individuos dentro de las comunidades bajo asedio” (Bailey, 2016, p. 89). El contexto racial, social, económico y cultural del Harlem de estas décadas, donde interseccionan ejes de desigualdad de raza, clase, género, sexualidad y estado serológico, ha dado forma al significado de familia que la población sexodisidente ha edificado al asumir el trabajo de los cuidados (Bailey, 2014, 2016; Hawkeswood & Costley, 1996; Klitgård, 2019; Tucker, 2021). En otras palabras, la importancia de Harlem como lugar de formación cultural LGBTI+ negra a finales del siglo XX, es relevante en tanque que muestra cómo los espacios y sus significados impregnan de significados a los grupos que en ellos se gestan . Por ende, las

prácticas de resistencia suelen estar vinculadas con los contextos de adversidad de los espacios que las contienen. Al revisar los contextos en los que se desarrolla la cultura de casas en América Latina en los siguientes capítulos de este trabajo, son visibles algunas similitudes que hay entre los entornos de las periferias de las ciudades latinoamericanas y lo que ocurría décadas atrás en el barrio del Harlem.

Los (Kiki)Balls y sus Categorías como Espacios de Celebración

Los balls o ‘bolas’ –en la jerga del registro coloquial del español local– son los eventos donde se compite en las diferentes categorías del vogue, cuya estética y performance están arraigados profundamente en los concursos de belleza y la ostentación de la moda. A la par, están acompañados por las prácticas de *Shade*; combates “de lenguaje verbal y gestual para insultar con sutileza y perspicacia a alguien más, pero también ha sido una forma alternativa de cuidado” (Pafundi, 2022). Es una práctica en donde vogueras muestran su animadversión por alguna hermana de la escena mientras batalla alguna categoría, o durante el transcurso del ball. Sucede sólo entre hermanas vogueras ya que las expresiones que se utilizan conforman el argot de la comunidad que no suele ser entendido fuera de sus espacios. Es una forma de cuidado en tanto que mantiene las relaciones en tensión y vibrantes al tiempo en que deviene en una búsqueda de solución a las rencillas.

Las balls como competencias de performance y bailes, funcionan como ceremonias que otorgan prestigio que se materializa en la entrega de trofeos, premios en efectivo o el reconocimiento de la escena (Maciejowska, 2017). La ball es el ritual por excelencia de la cultura de casas con cuyas competencias y victorias sus miembros eluden al mundo exterior. Edgar Rivera Colón (2013), al referirse a la escena en Estados Unidos, describe a la comunidad contemporánea de la cultura de casas como

un sistema alternativo de parentesco queer negro y latino de clase trabajadora y un circuito nacional competitivo de danza que está organizado para satisfacer las necesidades de sus miembros de solidaridad social intergeneracional y tutoría en una sociedad supremacista blanca que sigue

siendo en gran parte hostil a las diferencias de expresión sexual y de género.
(Rivera Colón, 2013, p. 49)

Esta mirada cercana nos deja ver que las competencias de vogue en los balls son, en sentido figurado, la punta de un iceberg que, por debajo del agua, esconde que estas prácticas celebratorias están constituidas por una densidad de relaciones que les permite aparecer en la superficie social. Mi trabajo en esta investigación focaliza esta parte que pareciera oculta bajo el esplendor del vogue, sin dejarlo de lado en tanto que es un actor vital del mundo social queer/cuir que permite la persistencia de esta subcultura LGBTI+ (Figura 8).

Figura 8

Batalla de *Vogue Femme* en el *11/11 Kiki Ball Bitches From Outer Space*, primera Kikiball en Querétaro. 11 de Noviembre de 2021. Foto: Mónica Garrido



En cuanto a las bolas, estas suelen ser “caminadas”, como en las pasarelas de los desfiles de moda, o bien, bailadas, a partir de los movimientos propios del performance radical del vogue. Están compuestas por categorías con su propio lenguaje, técnica y estilo que a menudo modifican el género, la clase y la materialidad del cuerpo; lo que requiere que los participantes asuman una identidad diferente a la que les dicta la cultura dominante (Tucker, 2021) y la biología. En otras palabras, caminar una categoría implica transformación momentánea del género y de las capacidades motrices que el cuerpo desempeña en el día a día bajo normativas culturales.

Las balls y sus categorías como estilos del vogue y de las caminatas en las pasarelas incluyen baile, moda y actitud. La música desempeña un papel fundamental para establecer

el tono y la energía de cada categoría. Algunos de los estilos de música comúnmente asociados con los balls incluyen *House Music*, principalmente ya que es un género que se originó en la escena club de Chicago y Nueva York en la década de 1980 a la par de la misma cultura de casas (Susman, 2000). La música *Electrónica Experimental* es también un género pinchado en las balls que puede incluir subgéneros como el *techno*, el *trance* y otros estilos que ofrecen variedad y versatilidad en las competencias. Dependiendo de la categoría y del tema del ball, también se pueden utilizar canciones pop y R&B. Las canciones populares a menudo se mezclan y editan para adaptarse a las necesidades específicas de cada competencia.

Los DJ son también vogueeras o figuras legendarias para la comunidad por sus aportes como ícono a seguir, estos suelen crear remixes y *mashups* personalizados para las categorías, adaptando la música para destacar las habilidades y la creatividad de los participantes. Por su parte, los *Vogue Beats* son secuencias de sonido propio de las balls que con el paso del tiempo, se han considerado como un género musical en sí. Se trata de una categoría específica de música que se utiliza para el vogueing cuya característica es tener ritmos rápidos y repetitivos que permiten a los participantes mostrar su destreza bailando. En realidad, la música en los balls es muy adaptable y refleja la diversidad y la innovación que cada escena pueda ser capaz de presentar. Los DJs y otras vogueeras con conocimiento de las mezclas, se mantienen al día con las tendencias musicales y ofrecen pistas que inspiran la creatividad y la expresión en los espacios generados por cada ball (Figura 9).

Figura 9

Bruja Prieta, DJ del *11/11 Kiki Ball Bitches From Outer Space* haciendo pruebas de sonido en Querétaro. (11 de Noviembre de 2021). Foto: Mónica Garrido.



Por lo general, dichas categorías se agrupan en cuatro dimensiones o segmentos. Primero, aquellas que se centran en el performance del vogue o voguing. Segundo, las categorías donde la pose, la moda, los *looks*, los atuendos y el estilismo son el foco de lo que se evalúa. Tercero, las categorías relativas a mostrar el cuerpo y la sexualidad disidentes como territorios de agencia de los sujetos. Cuarto, los *Realness* centrados en poder parodiar y hacerse pasar como una persona cisgénero y hetero en diferentes ámbitos de la cotidianidad. Además, estas categorías suelen ser subdivididas a partir de la experiencia de los participantes, o en función de la expresión e identidad de género o desde el tipo de cuerpos (Robles, 2021).

Con el tiempo, las categorías han ido transformándose a partir del contexto que contiene a la escena ball y la forma en que las identidades disidentes que la integran se nombran, toman la pista y reclaman un lugar. También han evolucionado en una especie de sincretismo con otras culturas, técnicas y bailes urbanos (Pafundi, 2022). Al inicio, una de las categorías más potentes y que en Latinoamérica, por ejemplo, se camina poco, es *Realness*. En ella, el propósito es devenir convincentemente una identidad de género binaria; mujer – *feme realness*– u hombre – *butch realness*– caracterizadas en alguna actividad vinculada con la clase social alta, lo cual para los miembros de la cultura ballroom sería encarnar una fantasía. Para las identidades trans de la escena neoyorquina en los años 1990 era crucial el *passing* de género; ocupar una categoría social diferente a la que se le ha asignado al cuerpo al nacer (García-Fernández, 2017). Esta “pasabilidad” implica que una persona trans sea leída

como cisgénero y que su proceso esté en función de las normas dominantes de cada categoría. Actualmente, dada la composición de las escenas ball en Latinoamérica, donde la población de identidades no binarias es mayor y las personas trans y travestis son conscientes de la opresión de la cisgeneridad obligatoria, caminar *Realness* resulta un tanto anacrónico cuando es en el sentido del género. “No le debemos cisgeneridad a nadie”, suelen escribir en sus historias de Instagram y en X los usuaries miembros de la cultura de casas (Figura 10).

Figura 10

Captura de pantalla de la cuenta pública en X de una miembro de *House of Magdalena*. Explica las violencias del binarismo sexogenérico colonial. Magdalena, K. [@Mrx_Kintsugi]. (2023, 28 de febrero).



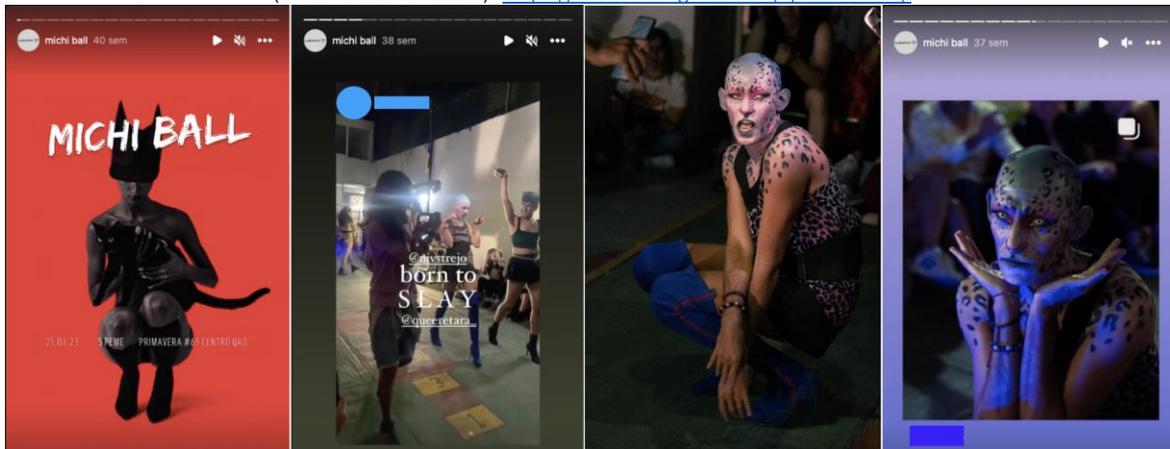
No obstante, la idea misma del *Realness*, en particular, subvierte la realidad colectiva que todos asumimos. En este sentido, las balls permiten que los pobres sean ricos, que los cuerpos asignados al nacer como masculinos sean femeninos y viceversa, que los marginados actúen en el centro del escenario y que sean celebrados por su existencia (Chatzipapatheodoridis, 2017; Tucker, 2021). La audiencia, los asistentes, son parte crucial de las balls pues es común que cuando las vogueras están batallando, ocupen también el escenario, chasquen los dedos frente a los competidores y lancen arengas a todo pulmón con los nombres de quienes caminan y de las casas a las que pertenecen. Ya sea que estas

transformaciones se realicen por completo o no, el escenario siempre está listo para la liberación a través de la colaboración de todes (Lawrence, 2013).

Otras categorías que se caminan son *Face*, donde se presenta la hermosura natural de las facciones del rostro con ayuda de las manos. *Runway*, una caminata que se efectúa clásicamente de dos estilos; americano y europeo donde se fusiona la corporalidad, el atuendo y la actitud de opulencia y arrogancia para cautivar al panel de jueces. El *Runway Americano*, se caracteriza por un caminar viril y agresivo al estilo de los modelos de *Street Style* (House of Apocalipstick, s. f.) y donde se evidencia que la masculinidad no es potestad de los hombres. El *Runway europeo*, distinguido por un caminar clásico femenino de las modelos de las casas de alta costura, emplea la pose como potencia performativa que revaloriza la amalgama entre cuerpo y atuendos disidentes.

Figura 11

MICHI BALL. Recortes de pantalla de la batalla en la categoría de *Face* y caminata al ganar el Grand Prize. [@queeretara_]. (25 de marzo de 2023). <https://www.instagram.com/queeretara/>



El *Sex Siren* es un performance de sensualidad que, en su versión clásica, se subdivide en dos estilos para ser caminado: el masculino y el femenino. El propósito es dotar al cuerpo de atractivo sexual a través de la cadencia de la música y despojándolo de la ropa que suele ser interior, de telas delicadas o bien, vinculada a prácticas de BDSM. *Hands performance* es, a diferencia, una categoría que se batalla sentado. En ella, se cuenta una historia con las manos haciendo movimientos afeminados –joteo, mariconería o pluma– en sintonía con los beats de la música.

Las categorías de más notoriedad son las performáticas del vogue que han construido una estética radical emblema hoy de la subcultura de casas. El *Old Way* es el legado más

directo de los bailarines íconos de las primeras familias ballroom. Al ritmo de los *beats* del *House* clásico de los años 1990, este performance busca líneas simétricas precisas con las extremidades del cuerpo fusionándose con las influencias del *break dance*, de la capoeira y de las artes marciales (Figura 12). Su evolución en la categoría de *New Way*, implica una flexibilidad extrema que incluye una mímica cercana al *Locking* para emular formas geométricas imaginarias con el cuerpo mientras se efectúan ‘clics’; contorsiones de las extremidades en las articulaciones (Maciejowska, 2017).

Figura 12

Old Way. Rojo007 batalla en esta categoría en el MATRIX Kiki Ball. [@cristi.gq]. (28 de junio de 2022).



Por otra parte, con influencias de la danza moderna, del ballet y del jazz, la categoría *Vogue Femme* es una variante de movimientos femeninos desmedidos e iterativos que generan un performance radical en tanto que retuerce las expresiones de género normativas con la “capacidad para articular nuevos imaginarios sociales” (Gavaldón & Segade, 2020) de la disidencia sexual.

Son cinco los elementos que integran el este performance y que se toman en cuenta para ser evaluados por los jueces. El *Duckwalk*, que recibe su nombre debido a que en su ejecución se emula el andar de un pato, es un paso en el que es necesario ponerse en cuclillas sobre los talones e ir dando patadas para avanzar con el ritmo. El *Catwalk*, es un andar donde se cruzan las piernas de manera femenina para avanzar contoneando las caderas mientras las manos se agitan en sentido contrario al de las piernas. “Es el motor impulsor de vogue

feme, un híbrido rítmico de danza y pasarela” (Tucker, 2021, p. 73). Durante el performance, las manos de la voguera recrean figuras para estetizar con fuerza el baile, a esto se le llama *Hands performance* (Figura 13).

Figura 13

Nina Magdalena Ixdiablx batallando en la categoría de *Vogue Femme* en el ball *Fashion Week edición Vivienne Westwood* en CDMX donde hace un *Catwalk* al lado de @julio5igma. [@ninx.magdalena.ixdiablx].



Por su parte, el *Floor performance* es un despliegue de capacidades de los competidores donde caer significa volar, desplazarse a ras de suelo implica la apropiación del espacio, ya sea de maneras acompasadas como caricias, o bien, con movimientos reiterativos que hacen emerger la sensualidad más primigenia. Finalmente, una voguera que hace *Vogue Femme* debe ejecutar tanto giros como caídas: *Spins* y *Dips*. Esta dupla, que generalmente va eslabonada en el performance, sucede en los clímax de la música dando como resultado la cúspide del baile urbano del vogue. “Giras ya sea rápido o lento, hasta caer al suelo, generalmente sobre una pierna en la que la rodilla está doblada detrás de ti y la otra pierna estirada de frente” (Tucker, 2021, p. 79).

En suma, las categorías del vogue; caminado, bailado o performeado, representan una celebración para los cuerpos cuya experiencia de vida ha sido desautorizada por no acoplarse al sistema binario de género. En los espacios ocupados por los cuerpos que voguean se realizan otras maneras de habitar el mundo y encarnar la identidad, son lugares

dotados de materiales semióticos que posibilitan a las personas existir en sus propios términos.

Tanto las categorías como estilos del performance del vogue y el vogue mismo como práctica de agenciamiento, han acaparado los intereses de los investigadores en sus trabajos de corte tanto artístico y escénico como antropológico y humanista. En ellos se examina el desarrollo de la expresión de género en conexión con el vogue y sus estilos, destacando cómo les participantes emplean el baile como una forma de explorar sus identidades de género inconformes con las normas tradicionales (Bailey, 2016; Barbosa, 2021; Chatzipapathodoridis, 2017; Gavaldón & Segade, 2020; Maciejowska, 2017; Mazzone & Peressini, 2013; Muixí, 2020; Susman, 2000; Trench, 2014; Tucker, 2021; Wong et al., 2020) En las pasarelas de los balls, las vogueras “ejercen su derecho de proclamar su existencia, re-significan su estar en el mundo desde la deconstrucción de las identidades estigmatizadas” (Barbosa, 2021, p. 156) con el fin de reapropiar su cuerpo como disidente y subversivo.

La Escritura del Vogue y sus Huellas Performativas

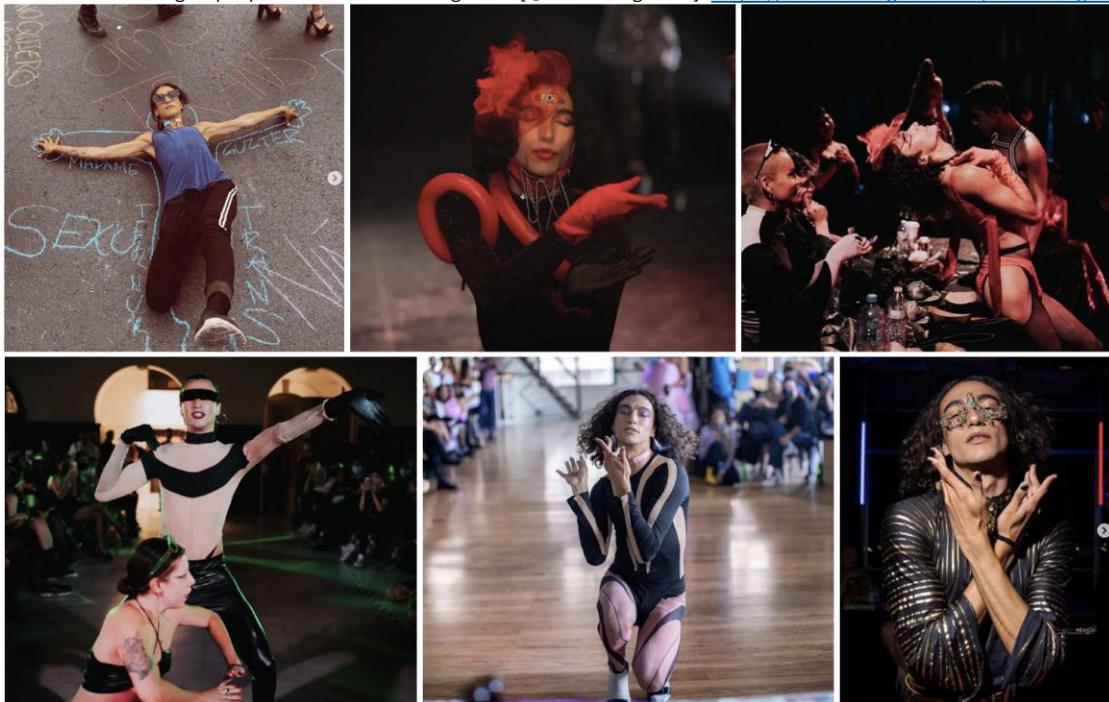
La expresión gramática del vogue que propongo para englobar esta sección alude a la manera en que los trabajos revisados que indagan sobre este baile sugieren que opera a través de un lenguaje inherente a las rupturas que los cuerpos disidentes realizan a través de su expresión y movimientos con la performatividad de género normativa. Con ella, hago referencia a la forma en que el voguing como una forma de escribir con el cuerpo, se estructura, se organiza y comunica el lenguaje corporal o las expresiones físicas de toda una comunidad. Esta noción está relacionada con la idea de que el cuerpo humano comunica mensajes de manera no verbal, y estos mensajes siguen ciertas reglas o patrones que pueden ser entendidos como una "gramática".

Para el vogue y el ballroom el cuerpo es central pues es la unidad material que gatilla corporalidades, imaginarios, figuraciones y, simultáneamente, vínculos con otros cuerpos para ensamblar un cuerpo colectivo, que es el ballroom. Sabel Gavaldón y Manuel Segade en su exposición *Elements of Vogue, Un caso de Estudio de Performance Radical* explican que “Los cuerpos son el agente de la historia, tanto como su resultado. Los cuerpos son historia

hecha carne, aunque también la primera herramienta a nuestro alcance para interpretar el pasado, el presente y el futuro” (Gavaldón & Segade, 2020, p. 10). Considero que las casas, los parentescos, las balls, el performance del vogue junto con sus categorías, conforman lo que Tania Pérez-Bustos (2021) describe como un tejido de memorias enrolladas porque son materialidades que se tejen “a partir de la repetición rítmica y el lenguaje envolvente y vital que lo constituye” (Pérez-Bustos, 2021, p. 66) . Es un tejido de movimientos que, sin ser textil, se enrolla como en un bucle que irradia líneas de sentido a través de los cuerpos de las personas y recrea formas utópicas de habitar el espacio. Performativa y políticamente, este entramado desnaturaliza los guiones normativos del género y de la sexualidad, al tiempo en que constituye un andamiaje de interdependencias (Butler, 2018) que prefiguran maneras otras de habitar el mundo. Formas de sexualidad y afectos en términos propios (Mazzone & Peressini, 2013), lo que podríamos considerar formas de habitabilidad cuir que echan mano de las formas en que escribe el cuerpo para imaginar la trama de sus historias personales y colectivas históricamente menospreciadas.

Figura 14

Madame Guzter: ícono de la escena nacional mexicana. Panel de fotografías que muestran una serie de movimientos performativos del vogue propios de distintas categorías. [@madameguzter]. <https://www.instagram.com/madameguzter/>



La continuidad de esta cultura eslabona una suerte de memoria de comunidades LGBTI+ que, desde zonas del no-ser (Zibechi, 2015) en los márgenes de geografías urbanas

distintas, no solo reconoce que lo común entre ellas ha sido una historia de menosprecios, discriminaciones y opresión. Sino también, afirma la potencia de vida creativa que tienen las poses como gestualidades disidentes que funcionan ya como artillería que amenaza y confronta; ya como contramáquina (Reguillo, 2021) con capacidad de imaginar y reconstruir otros cuerpos futuros y posibles. Es decir, “en el performance radical se invocan subjetividades para las que aún no existe nombre y coreografías sociales todavía por venir” (Gavaldón & Segade, 2020, p. 10). En los estudios de la performance vinculados con el vogueing, D. Soyini Madison y Judith Hamera, sostienen que, a través de la performance y la performatividad, los seres humanos hacen cultura, inciden en el poder y reinventan sus formas de estar en el mundo. Especialmente aquellos que tienen limitaciones o carecen del reconocimiento del poder estatal. (Madison & Hamera, 2006).

El vogue, en sí mismo, es un performance que se baila, se camina y donde se adhieren otros lenguajes como chasquear los dedos en colectivo al momento de ver caer en un *Dip* a una voguera mientras batalla; prácticas que son una lengua vernácula de las personas sexodisidentes (Figura 14). Estas, “atestiguan las formas en que los gais negros, lesbianas, bisexuales y personas trans demuestran las formas de idear tecnologías de autoafirmación y convocar a la agencia para resistir” (Chatzipapathodoridis, 2017, p. 7). Esta idea ha sido desarrollada por también Bailey (2016) quien, asimismo, encuentra que el ballroom genera códigos culturales, simbolismos y metáforas corporales enmarcados en rituales y ceremonias en las que participa la auto-creación individual y colectiva. Para este autor, este es un aspecto adicional al performance del vogue que contribuye a que los miembros de la comunidad acuñen nuevos términos, o generen significados alternativos para palabras comunes (Bailey, 2016, p. 32) operativas en el mundo social que necesitan para persistir.

Desde mi perspectiva basada en mi trabajo de campo y en mi experiencia encarnada de caminar balls, propongo concebir al vogue, su lenguaje vernáculo y las balls, como maneras de estar en el mundo cercanos a la propuesta de José Esteban Muñoz (2020) –quien sigue la idea de ‘huella’ de Jaques Derrida– como rastros efímeros, como huellas o restos. Principalmente porque ocurren dentro de un esquema de organización de la vida heteronormativa y porque su pervivencia en el tiempo es momentánea. El académico

argumenta que “los rastros efímeros son los restos que están muchas veces insertos en actos queer, tanto en las historias que nos contamos como en ciertos gestos físicos comunicativos, como por ejemplo la fría mirada de una seducción callejera” (Muñoz, 2020, p. 134). Siguiendo esta lógica, el performance del voguing y la ball son huellas o gestos efímeros de algo más grande que es la vida queer/cuir en sí misma. Pensando de este modo, podemos dejar un espacio no dicho, libre y que proyecta al deseo de seguir observando y participando en el devenir de estas prácticas corporales y su futuridad. Así también, continuamos con la premisa de la teoría queer/cuir de eludir lo fijo, lo estático, lo inmutable.

Lo queer /cuir, para Muñoz, tiene un vínculo especialmente polémico con la evidencia y los hechos. Explica que “Históricamente las pruebas de lo queer han sido utilizadas para penalizar y disciplinar deseos, contactos y acciones queer” Y continúa diciendo que “Cuando los historiadores han intentado documentar el pasado queer, muchas veces hay un guardián que representa un presente hetero, y que trabaja para invalidar el hecho histórico de las vidas queer: las presentes, las pasadas y las futuras” (Muñoz, 2020, p. 133). En muchos casos, cuando las poses, el performance, los atuendos y otros elementos ballroom salen de las pistas de baile y de las pasarelas y se integran a la vida cotidiana de las vogueras, son huellas, gestos, rastros efímeros que dotan de agencia y que, en muchos casos, son invisibles para las miradas normativas. La huella y lo efímero representan una potencia que tiene la cualidad de insertar habilidades cuir y generar mundos sociales en entornos adversos como lo fue el barrio de Harlem, como lo son ahora en Latinoamérica y específicamente en México muchas ciudades y centros urbanos para las vidas fuera de la cisheteronormatividad.

Figura 15

House of Pank. Recorte de la cuenta de IG de esta casa donde se lee lo político del performance de ‘caminar’ tanto en la pista como en la vida. [@Houseofpank]. <https://www.instagram.com/houseofpank/>



En esta Figura 15 se materializan las huellas efímeras del performance que se extiende hacia la vida convencional fuera del ballroom en contextos de violencia, como una potencia que busca otras formas de habitar; lo que denomino formas de habitabilidad cuir. El texto –metadato– que acompaña la imagen –dato– diciendo “caminamos en contra del sistema” está informando a la imagen que representa un momento en la (kiki)ball organizada por *Kiki House of Valentino* donde por primera vez se caminó una categoría para identidades no binaries en el país.

En este kiki en CDMX al que asistí, se pidió a todas las personas no binaries a pasar al frente al lado de la activista Kenya Cuevas, quien fue para cantar esa noche ya que los recursos recaudados con dicho evento serían donados a su asociación, *Casa de las muñecas*. En la arenga coreada por todes les asistentes se reivindicaba la fuerza de caminar y ser quien se desea ser en el mundo. La presencia de Cuevas y el vínculo político entre su organización y el ballroom evidencian las huellas del performance del vogue que desborda los límites de la kiki ball y la forma en que la política del cuidado de personas trans de la organización de Cuevas entra a él. En esta simbiosis queer/cuir, se dejan en el imaginario social y en la plataforma huellas efímeras de un mundo de dignidad para las personas queer/cuir, que se desea porque todavía no es una realidad.

Las Identidades y su Red de Actores

Las identidades sexuales y de género han sido campo de estudio de las investigaciones sobre ballroom en la academia anglosajona puesto que son elementos vitales para la configuración de los mundos sociales cuir de la comunidad ball. Bailey (2016) explica que son tres dimensiones inseparables que constituyen el universo de la cultura ballroom: el sistema de género, la estructura de parentesco y los eventos de baile. A dichas dimensiones yo añadiría el cuerpo y las tecnologías, como explico en los capítulos subsecuentes, ya que son pilares en la construcción de las identidades elegidas. El trabajo de este etnógrafo señala que los miembros de la comunidad denominan “sistema de género” a una gama más amplia de subjetividades sexuales y de género que las que se reconocen y legitiman en el mundo cishetero normativo.

Figura 16

Shake that ass. Batalla en la Despedida de *Solterxs Kiki Ball* de @lxdeclaroamantes. [@queeretara_].
https://www.instagram.com/p/CkL_gZnusWI/?img_index=1



La comunidad ball extiende los límites de las categorías binarias tales como hombre–mujer, gay–lesbiana, bisexual–hetero que se construyen “a partir de la participación de sus miembros en las competencias de baile y en el trabajo individual y en comunidad” (Bailey, 2016, p. 30). Yo misma experimenté un desplazamiento identitario hacia la no binariedad al compartir espacios y tiempo con mis ahora hermanas vogueras durante un año de prácticas públicas, balls y reuniones. El performance del vogue, además de lo que he venido diciendo, es una forma de desempeño cultural, en palabras de Bailey (2016), que las personas en el

ballroom emprenden para crear una esfera social minoritaria. El (auto)reconocimiento que se genera entre los miembros robustece las identidades no normativas que en el mundo cishetero son menospreciadas, de tal forma que las personas realizan recorridos exploratorios identitarios a partir de densas relaciones intersubjetivas (Figura 16). En mi caso, la práctica del vogue me hizo conectar mis experiencias históricas personales de expresión de género y vivificarlas en el presente dándoles un reconocimiento nuevo que me ayudó a darle significados de dignidad a quien he sido siempre. Las vogueras conciben el sexo, el género y la sexualidad como categorías separadas pero vinculadas. Las identidades sexuales y de género funcionan como las bases de los roles familiares y las categorías de presentación y desempeño competitivo en las pasarelas de las balls. Es decir, son índices organizacionales del mundo social queer/cuir que la cultura de casas edifica para para sus miembros (Mazzone & Peressini, 2013).

Otro aspecto revisado académicamente a la par del estudio de la identidad han sido las emociones. Regresando a la metáfora de la gramática del vogue, algunos autores explican que esta incluye cómo el cuerpo expresa emociones. Las expresiones faciales, los movimientos y otros aspectos físicos pueden comunicar una amplia gama de sentimientos y estados de ánimo (Muixí, 2020; Patiño, 2019a; Rivera Colón, 2013; Tucker, 2021).

Figura 17

Runway Europeo. Pasarela en el Icons Kiki Ball en el Tecnológico de Querétaro. [@queeretara_].
<https://acortar.link/ZOmJRY>



Emociones tales como el orgullo, la rabia, el amor, la solidaridad, hasta el desprecio y el conflicto han solido aparecer como temáticas a través de las cuales aproximarse a los mundos sociales del ballroom (Figura 17). Una de las prácticas que en el performance del vogue suele aparecer y que implica un alto contenido afectivo es lo que en el argot se denomina *Storming o Estormear* a alguien. Su potencia agresiva tanto performativa como discursiva se emplea para manifestar por medio del lenguaje del cuerpo el malestar que alguna voguera tiene con la presencia de algún miembro de la escena. Estas manifestaciones son una política de las emociones dentro de la esfera ball, que muestran que dentro también existe el conflicto, la disputa por espacios, la defensa de la identidad, entre otras experiencias sobre las cuales abundo en los capítulos siguientes.

Aunado al estudio de las identidades y las emociones encuentro que hay estudios que se centran en la moda empleada por las vogueras en los balls. La categoría “ropa” o *clothes*, como aparece originalmente en los artículos, llama mi atención en tanto que es una materialidad que es señalada como agente en la construcción de la identidad (Arvanitidou, 2019; Cunningham, 2010; Susman, 2000; Wargo, 2017). Para estos autores es un aglutinante de los cuerpos en las escenas ballroom y cumple un rol vital para las familias ballroom.

Para Tara Susman (2000), en su trabajo etnográfico en balls, la forma en que los participantes eligen usar un conjunto de ropa es crucial. Señala que la ropa se combina con el movimiento del cuerpo para traer el potencial de la identidad e incrustarlo en el tejido sin vida. Sin la acción, el movimiento y el baile, no se puede entender cómo la moda da sentido a un ball, por lo que la vestimenta no debe separarse de lo performativo (Susman, 2000). Agrega que el intento de reivindicar una identidad no puede entenderse sin el sentido físico del lugar en el que alguien crea una “performance”. Esta “actuación” se vuelve más vital durante un baile. Una prenda enmarcada con modernos accesorios complementarios cobra vida a través del participante que camina-con ella sobre la pasarela (Susman, 2000). En mi trabajo, llevo la noción de atuendo al campo de las tecnologías con las que la comunidad ballroom construye sus mundos sociales. Esta propuesta la defino en el capítulo sobre cuerpos y datos.

Anne Hollander (1993) percibe que “las clases bajas y medias” crean y adoptan formas notables e imaginativas de vestir. Dentro de un contexto social hostil, esta subcultura confirma la identidad tanto individual como grupal, siguiendo las tendencias estéticas, éticas y políticas (Hollander, 1993). La moda y las vestimentas salidas de los balls han servido de inspiración para las creaciones de las casas de alta costura de la industria de la moda. Aquellos que imitan la alta moda, también se convierten en imitaciones de la alta costura (Hollander, 1993). Por su parte, Zoi Arvanitidou (2019) señala que “La moda juega un papel dominante en ball, puesto que es un evento de moda donde diferentes códigos se juegan y se negocian simultáneamente. La creatividad a través de la imitación y la recombinación se convierte en una forma de agencia para los participantes” (Arvanitidou, 2019, p. 46).

Figura 18

“Nada como arreglarte con tus hermanxs”. Detrás del escenario del *Masquerade Ball* en el 13 Encuentro de Diversidades en Querétaro. [@queerétara_]. <https://acortar.link/1yNyv7>



Este aspecto lo retomo también más adelante en el capítulo *La textura política de las imágenes ballroom*, sin embargo, propongo otra categoría que me parece puede funcionar proporcionándome otras posibilidades de interpretación; atuendo. Hasta ahora en la literatura revisada aparecen nociones como *clothes*, *clothing* y *outfit*, que si bien estas dos

últimas se refieren a un conjunto de prendas de vestir, no aluden necesariamente a ideas como combinación, elección, ensamblaje. Un atuendo son aquellas prendas de ropa particulares que una persona elige llevar en una ocasión específica o para cumplir con ciertos requisitos o expectativas. Se centra en la selección y coordinación de prendas en función del lugar, el tema, el tiempo, el estilo y el ingenio personal o cualquier otro criterio específico que, para un análisis puede resultar más prolijo (Figura 18).

Finalmente, la apreciación del lazo existente entre los atuendos, performance y cuerpo es potenciada por José Esteban Muñoz (2020) al vincularla con el espacio de la pista de baile. El autor considera que la pista “es un espacio en el que relaciones entre memoria y contenido, yo y otrx, se entremezclan de manera indisoluble” (Muñoz, 2020, p. 135). El espacio ocupado como pista de baile, explica, incrementa nuestra tolerancia a las prácticas que involucran el cuerpo ya que nos volvemos menos como nosotres mismos y más como les otros. Incluso, el autor plantea que, en el caso de las personas queer/cuir, “en cuanto entramos a la pista de baile, nos volvemos una nación bajo el mismo Groove” (Muñoz, 2020, p. 135) en donde la vestimenta no pasa desapercibida.

En mi observación participante en (kiki)balls, esta percepción parece cobrar sentido. En cada experiencia que tuve caminando categorías, sentí una desconexión con el mundo normativo, experimenté una suerte de olvido a la par de una pertenencia y unión con quienes participaban de la ball. Puedo decir que la pista o la pasarela son una patria a la que se pertenece, una “matria” mejor dicho, siguiendo el juego del argot queer/cuir mexicano de mariconizar el lenguaje. Caminar ataviado en una ball permite sentir que se abre una grieta en el muro de la cisheteronorma en la que solemos existir para que nuestras vidas disidentes puedan existir en sus términos.

La Búsqueda de Estados Especiales de Bienestar: La Espiritualidad

Otro aspecto que ha estado presente en los mundos sociales edificados por las comunidades ballroom es la espiritualidad, cuya presencia ha sido delineada por investigadores como David E. Patiño (2019), Darnell Moore (2016), Edgar Rivera Colón (2013) y Ricky Tucker (2021). En sus trabajos el ballroom es tomado como red social, como un

sistema de parentesco, como un grupo cultural o como un colectivo artístico. En estas comunidades diseminadas por diferentes ciudades de Estados Unidos persiste un discurso teológico trans-mujerista negro, un movimiento de libertad y una respuesta de formación espiritual a la opresión de raza, clase, sexualidad y género (Patiño, 2019b). La cultura de casas, argumentan, es un palimpsesto de cuerpos: cuerpos afligidos, cuerpos restaurados/curados y transfigurados. La pasarela es donde se exhiben dichos cuerpos y se invocan y transforman sus narrativas a través de un ritual en conexión con lo divino (Patiño, 2019b). Incluso, se puede hablar de una teología del *Dip* (también conocido como *Death Drop*) en los balls. Patiño asegura que, al igual que en las religiones africanas, en la escena ball no hay separación entre lo divino y lo secular, entre el arte y lo sagrado, entre sobrevivir y vivir.

La supervivencia, el arte, la danza, el sexo, la música y el vogue son parte de sentir, vivir y prosperar (Rivera Colón, 2013). Tucker (2021) incluso la denomina *Vogue'ology* – aludiendo a una suerte de teología– donde los clubes y bailes hacen las veces de terreno sagrado y la música house es homóloga al góspel. El académico explica que movimientos artístico-políticos como el ballroom o la música house nacieron para encontrar espacios de libertad en condiciones socioeconómicas funestas aparentemente ineludibles. Ambas formas de arte que se unen en los balls comparten una misma génesis y representan para muchas personas de la comunidad un Jardín del Edén, un paraíso donde poder encontrarse con otros iguales (Tucker, 2021, p. 131). Se trata de establecer paralelos entre la organización de la cultura de casas y el funcionamiento de sus pilares con prácticas rituales de religiones de la diáspora africana y la teología. Esta espiritualidad responde, según Michael Roberson (2019), a la temática de la muerte omnipresente en la escena ball que solía vivirse en los años 80, aunque en realidad, considero que no se ha ido del todo en la actualidad. La conexión de las personas de la cultura de casas con la divinidad y su praxis apunta a la experiencia cercana con las violencias.

Dicho de otro modo, las personas son asesinadas por ser LGBTI+ y, dentro de este paraguas de identidades, las trabajadoras sexuales trans están en el primer lugar de la lista. Aunado a ello, la violencia estructural a la que están expuestas las comunidades

afrodescendientes (Rivera Colón, 2013) completa esta ecuación de la precarización de la vida. Además, no se puede dejar de lado el contexto de la epidemia de VIH/SIDA que no ha dejado de estar presente desde 1990 invisibilizada por discursos gubernamentales negacionistas de su existencia. Es justamente en este escenario donde el sistema de casas de acogida a les hijes expulsades de hogares normativos, práctica que desde los inicios del ballroom hasta nuestros días es común y transnacional (Arnold & Bailey, 2009; Moore, 2016; Patiño, 2019b).

En la actualidad, en el país del norte, aun cuando existen varios recursos para tratar y prevenir la propagación del VIH/SIDA, el matrimonio homosexual está reconocido a nivel federal y las personas trans tienen acceso a su identidad legalmente, la comunidad LGBTI+ afroamericana y latina se ve afectada de manera desproporcionada por las violencias (Moore, 2016). Este escenario de adversidades se mantiene vigente para las comunidades LGBTI+ en las geografías mexicanas, donde, aunque la democracia haya tenido avances en el reconocimiento de sus derechos, la cultura normativa, la colonialidad, las necropolíticas del capitalismo y la precariedad de la vida violentan principalmente a las personas dentro del paraguas queer/cuir. ¿Qué puede aprender la sociedad normativa de las prácticas de sobrevivencia que las comunidades ballroom han desarrollado a lo largo de su existencia para sobrevivir a las necropolíticas de occidente? ¿Qué actores son relevantes para la comunidad ball mexicana dentro de estos ejercicios por seguir con vida? Son algunas de las preguntas que quedan abiertas y ante las cuales planteo algunas respuestas en esta investigación.

Patrones para Seguir Pensando con la Cultura Ballroom

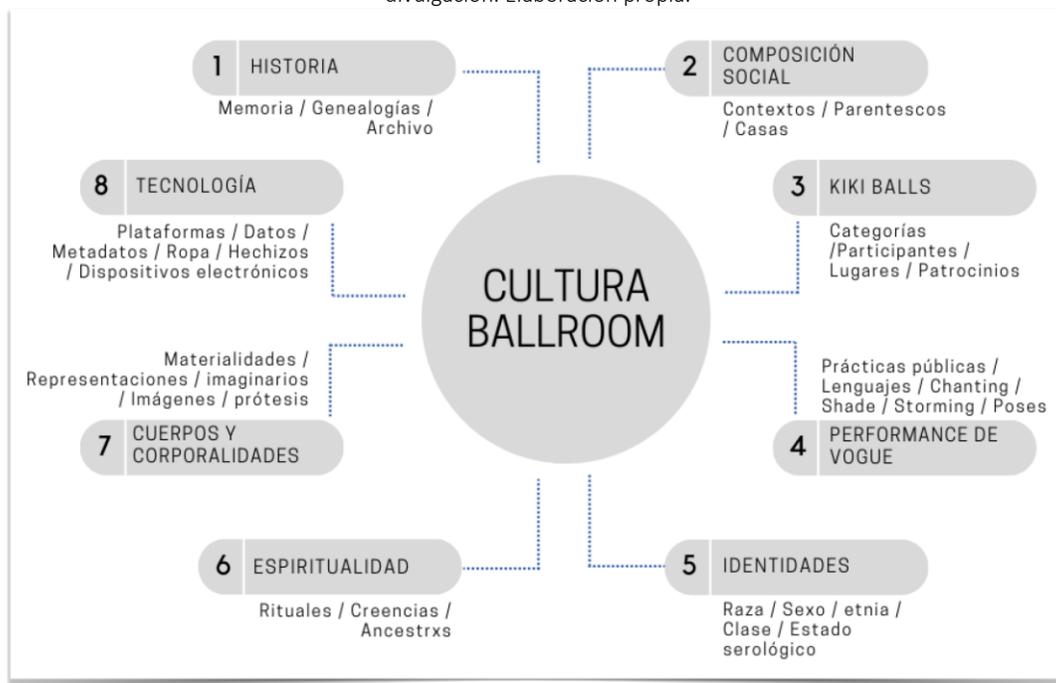
La Figura 19 es un gráfico en el que presento una propuesta de los campos y las temáticas abordados por los estudios sobre cultura ballroom. Es un intento de agrupar y clasificar los componentes que hacen posible la cultura de casas, sin embargo, debe tomarse como una propuesta susceptible de ser completada. Mi propósito es principalmente reconocer la cultura ballroom como una línea de investigación que pueda detonar otras indagaciones que, a su vez, permitan que ciertas identidades no normativas sean visibles y replanteadas como dignas formas de vivir. Asimismo, abrir el interés para que investigadores

sexodisidentes estén dispuestos a involucrarse con la comunidad y dejarse tocar por las huellas de sus saberes.

Con la separación en campos enumerados no pretendo dar a entender que están inconexos, ni que las temáticas que les integran están desconectadas igualmente. Entre cada campo, y asimismo entre los temas, hay robustos vasos comunicantes que habría que considerar en mutua construcción. Por ejemplo, el tema de las Casas, que está dispuesto en el campo de Composición social, podría ser revisado desde el campo de las Identidades, o bien, desde el Performance del vogue para poder discernir que hay casas conformadas a partir de ciertas identidades de género y que se especializan en sólo algunas categorías del vogue. Esta plasticidad nos permite concebir ambos ítems como elementos de una red de prácticas y experiencias de los sujetos. Sin embargo, pensarlas también en campos con especificidades nos puede dar claridad al momento de generar categorías de análisis, diseñar aparatos teórico-críticos para su abordaje e incluso, métodos de recolección de corpus de datos.

Figura 19

Modelo de los campos de estudio de la cultura ballroom y sus temáticas abordadas por la literatura especializada y la divulgación. Elaboración propia.



En este modelo incluyo los seis campos –con sus correspondientes temáticas– que las investigaciones, documentos de divulgación y productos culturales revisados han

estudiado, pero, además, propongo los correspondientes al número 7. Cuerpos y corporalidades y al 8. Tecnologías. Si bien, aparecen en algunos de los estudios revisados, no han sido considerados como centrales de la cultura de casas, o bien, no han sido abordados desde aparatos teórico-críticos ni con métodos nativos de esas áreas del conocimiento. Marlon M. Bailey ya nos advierte de la importancia que han tenido las redes sociales para el esparcimiento de la cultura ball en los Estados Unidos. O bien, Zoi Arvanitidou aborda el tema de la moda como elemento constitutivo de las balls, pero indagar en lo que ambos actores representan actualmente para la comunidad de ballroom en México y qué posibilidades de agenciamiento les permite, son territorios epistémicos que quedan por explorar. Del mismo modo, la cultura ballroom como un horizonte de sentido para muchas personas y como mundo social de habitabilidad cuir, es en sí misma una línea de investigación que en México –y Latinoamérica– se encuentra prácticamente en los márgenes de los intereses de investigación.

La Cultura Digital LGBTI+: Tecno-Políticas Torcidas

Como he descrito en párrafos anteriores, el primer contacto que tuve con la cultura ballroom fue a través de Internet, en la plataforma de Instagram donde imágenes, videos y comentarios de texto mostraban a vogueras tomando las calles. Esta experiencia para mí fue crucial por dos cosas; primero, porque me llevó a pensar en la relación que hay entre las tecnologías digitales y las personas LGBTI+ y, segundo, determinó el campo de estudio del presente trabajo. De ahí que, hiciera memoria de la primera vez que empleé algún recurso electrónico para realizar acciones vinculadas con mi experiencia homosexual, que aunque es un elemento que atraviesa todos los ámbitos de mi vida, me concentré en las prácticas de sociabilidad con otros.

Encontré entonces que desde 1999 he estado usando chats y otras plataformas como redes socio digitales, páginas web y wikis para ligar, tener encuentros y hacer amigos de “ambiente”, como se solía decir en esa época. Recuerdo haber abierto mi primera cuenta de *Hotmail* en 1998 porque así lo requería un profesor en la universidad para dar seguimiento a su clase. Luego se convertiría en repositorio de cartas y mensajes de amistad gay y amor

homosexual que intercambiaría con personas en ese entonces. Hice uso de *MANHUNT* desde 2001 para ligar y conocer gente; puedo decir que las parejas duraderas que he tenido a través de los años han salido de una aplicación de ligue y, sin temor a equivocarme, esta ha sido la realidad de muchas personas homosexuales hombres y mujeres. Siguiendo con mi mini-auto-etnografía de prácticas de sociabilidad sexodisidente, me mudé a *Grindr* en 2009 a causa del boom que suscitó entre la comunidad LGBTI+, ya que cambió la forma de ligar puesto que integraba novedosamente la geocalización de las personas con quienes se ligaba y determinaba la distancia a la que se encontraban las personas. Su llegada disminuyó considerablemente los usuarios de *MANHUNT*, aunque “millones de perfiles inactivos e información personal, así como fotografías, permanecen en su base de datos” (Peña, 2021) motivo por el que fue hackeada en 2021. La plataforma “dio a conocer que se descargaron los nombres de usuario, las direcciones de correo electrónico y las contraseñas de un subconjunto de nuestros usuarios” (Peña, 2021), lo que revela la importancia de los datos históricos de la comunidad LGBTI+ para las empresas.

Recuerdo también el parteaguas que fue en 2012 la llegada de *Tinder* para los usuarios heterosexuales, quienes de forma más abierta que la población disidente, comenzaron a realizar prácticas digitales para conseguir parejas o encuentros. Su irrupción en la sociabilidad afectiva dominante significó una exposición mayor y gran notoriedad para estas prácticas centradas en el ligue romántico y sexual a causa de que estaban ahora siendo realizadas por la mayor parte de la población normativa. Claramente, con el tiempo el ligue por internet aumentaba de manera masiva y se cotidianizó provocando que pocas personas se sorprendieran de que alguien hubiera conseguido pareja por medio de las *Apps*.

La población LGBTI+ tenemos al menos treinta años empleando las tecnologías que operan a través de internet para conocernos, juntarnos, relacionarnos afectivamente o construir nuestra identidad; todas prácticas conectadas con nuestra experiencia de disidencia sexual. En otras palabras, las tecnologías digitales han sido mediadoras de nuestra sociabilidad digital y más allá, y han sido actores determinantes de los modos en que nos hacemos visibles o nos protegemos bajo la estrategia del anonimato y la clandestinidad. En su investigación, Mary Gray explica que la mayoría de las personas disidentes ven o conocen

por primera vez a alguien como ellos en los medios digitales, los cuales, además, han sido centrales de producción de conocimiento social sobre personas LGBTI+ (Gray, 2009). Son varios los autores cuyos estudios concluyen que las personas en comunidades LGBTI+ conformadas en alguna plataforma digital desarrollan diferentes tipos de agencia a partir del apoyo social de sus iguales. Se benefician de tener una red que les sostiene mientras enfrentan los desafíos de formar su orientación o su identidad sexual por lo que se organizan, hacen *lobby*, construyen comunidad y recaudan fondos para posibilitar la creación de escenarios de resistencia y activismo (McCaughey & Ayers, 2013; Mehra et al., 2004; Ventura et al., 2019).

Dado que los espacios sociales públicos, como asegura Sara Ahmed, están heterosexualizados debido a la repetición de diferentes formas de conducta heterosexual que se naturalizan y sólo permiten que se extiendan unos cuerpo y no otros (Ahmed, 2015a), las tecnologías cumplen la función de aliadas en la construcción de esferas de sociabilidad LGBTI+. Aunque ya varias teóricas nos han advertido de que las tecnologías encarnan los valores patriarcales y que su proyecto es la dominación y el control (Haraway, 1995; Soria Guzmán, 2021; van Dijck et al., 2018; Wajcman, 2006; Zafra & López-Pellisa, 2019), conviene tener una postura crítica que ayude a observar de manera fina las posibilidades que esta representa para ciertas comunidades marginadas en su búsqueda de la emancipación a la par de aquello que se pierde en el intento. Bajo esta lógica, la tecnología es pensada para realizar acciones concretas fuertemente conectadas con la producción de capital, ya que son parte de la maquinaria del mercado (Srnicsek, 2018). Pero una cosa es usar la tecnología específicamente para lo que fue diseñada y otra es hallar en sus usos desvíos, desorientaciones o formas otras de emplearla, con matices alejados de lo que se espera que resulte.

Emiliano Treré (2019) explica que “las innovaciones tecnológicas y su transferencia son apropiadas o rechazadas por diferentes actores (gobiernos, instituciones, corporaciones, actores colectivos, individuos) para múltiples propósitos; los resultados nunca están predeterminados y son más bien la consecuencia de continuas presiones y reajustes” (Treré, 2019). Es en esta apropiación o rechazo que conviene recurrir a la noción de tecno-política.

El término surge “en la historia de la tradición tecnológica para dar cuenta de la capacidad que tienen los actores en contienda de prever y establecer objetivos políticos mediante el apoyo de artefactos técnicos” (Gagliardone, 2014, p. 3).

Un ejemplo que me parece destacado y situado en el contexto de la geografía mexicana es el que proporciona Darwin Franco en su estudio *Tecnologías de esperanza*. El periodista explica cómo en los colectivos de familiares de personas desaparecidas en México se dan acciones tecno-políticas en sus usos, apropiaciones y domesticaciones tecnológicas ya que están focalizadas en la búsqueda de sus seres queridos (Franco, 2022). Así, la tecno-política se evidencia como “la capacidad colectiva de apropiación de herramientas digitales para la acción colectiva”(Toret, 2015, p. 21). Además, Franco detalla esta noción argumentando que “la capacidad colectiva de apropiación también tiene manifestaciones micro sociales que inciden en la acción colectiva [...] para, después, incorporarlas a su proceso de vida al reconocerlas como indispensables" (Franco, 2022, p. 57). Se trata de pequeñas acciones que se vinculan a otras y crean eslabones que inciden en la agencia de cierta comunidad.

Lo ‘político’ de lo ‘tecno’ se halla, por una parte, en la toma de consciencia de que lo que se tiene en común entre personas de un determinado grupo, es un problema. Por otra, que para nombrarlo y entender su dimensión es necesario hacer redes. De ahí que los usos que le dan a la tecnología están cargados de una responsabilidad ética con quienes comparten la experiencia del problema y están enfocados en cambiar las relaciones de poder. La tecno-política, entonces, es también una manera de colectivizar una problemática para politizarla. Estas prácticas de apropiación tecno-política suceden, asimismo, con los colectivos de personas de la disidencia sexogenérica que, para lograr tener vidas vivibles en contextos de acoso, emplean la tecnología digital como parte constitutiva de su búsqueda de libertad, de justicia social, de placer y de bienestar.

Estos usos de la tecnología que para algunos autores son apropiaciones y domesticaciones, cuando se trata de personas o colectivos LGBTI+, quiero proponer, habría que matizarlas como desorientaciones, desvíos o torceduras. Es decir, una tecno-política desviada, torcida, desorientada que se ajusta a las políticas queer/cuir que reivindican las

vidas extrañas, fuera de la norma, torcidas de las personas sexodisidentes ante los ojos de la vida heteronormativa. De este modo, podemos colocar en el núcleo de estos usos los temas de sexualidad, sexo y género; vectores indispensables para entender los mundos sociales queer/cuir y la teoría queer /cuir.

La Cultura Participativa de la Disidencia Sexogenérica

Desde los años 1980 se habla de una cultura digital, pero probablemente y siendo más pertinente, habría que hablar de culturas digitales. Con el paso del tiempo, estas se han transformado a partir de la participación de usuarios en la creación de contenidos y el reclamo del acceso a internet como derecho universal (G. Sued, 2022b). Durante estos cambios, es el deseo de socializar lo que se ha mantenido como la constante. La evolución en los términos que se han empleado para nombrarla tales como cibercultura, comunidades virtuales, cultura de internet, dan cuenta de una época y de las maneras de aproximarse al objeto de estudio.

El concepto de cultura digital, por su parte, reúne componentes que le son inherentes como la Word Wide Web, internet, las tecnologías de la información y comunicación (TIC) y las plataformas, por lo que su uso en el ámbito académico es más extendido actualmente. Variaciones como la ruptura con la linealidad, las posibilidades del hipertexto, los videojuegos, la transmedialidad y la cultura participativa en redes sociales, han modificado las prácticas de sociabilidad de las personas y han generado otras nuevas, nativas de este entorno pero que tienen incidencia fuera de él (Jenkins et al., 2016). En 2007 aparecen los primeros estudios de redes sociales como lugares de vínculo y sociabilidad (G. Sued, 2022b) y, a partir de ahí, la cultura digital comienza a hacerse más crítica; ya no sólo observando la sociabilidad en sí misma, sino tratando de indagar en los actores que median los procesos para construir dicha sociabilidad.

Henri Jenkins (2016) observa que, en la actualidad, hay una cultura de la convergencia en la que las personas confluyen con los viejos medios; radio, televisión, libros, y con los nuevos; tabletas, teléfonos inteligentes, aplicaciones, etcétera. En este entramado dos conceptos son clave para entender la cultura digital. Primero, la cultura participativa, que se

refiere a las propiedades de la cultura hecha por personas, donde los grupos de manera colectiva o individualmente toman decisiones que impactan en sus experiencias compartidas; participamos en algo; interactuamos con algo (Jenkins et al., 2016). Segundo, la interactividad, que “se refiere a las propiedades de las tecnologías que están diseñadas para permitir a los usuarios tomar decisiones significativas (como en un juego) o elecciones que pueden personalizar la experiencia (como en una aplicación)” (Jenkins et al., 2016, p. 12). En este sentido, la cultura participativa está en las comunidades no en las tecnologías. Estas últimas pueden ser interactivas en su diseño, facilitar comunicaciones de muchos a muchos, ser accesibles y adaptables a múltiples tipos de usuarios y codificar ciertos valores a través de sus términos de uso y de sus interfaces. Pero, en última instancia, las tecnologías son adoptadas y desplegadas por personas que operan en contextos culturales específicos que pueden ser participativos, o no. No es la tecnología por sí sola la que propicia los cambios culturales, sino los usos y la construcción de sentido alrededor de ella (Grint & Woolgar, 1997; Hine, 2015; Winocur, 2007).

Esta precisión es importante en tanto que nos permite enfocarnos en lo que realizan los usuarios, sus prácticas, sus experiencias, sus productos culturales sin dejar de ser críticos con lo que las tecnologías permiten y determinan en esta relación. Jenkins explica que hay una superposición entre la cultura participativa y la interactividad, por ejemplo, hacer clic en un botón en un sitio de redes sociales nos deja ver que la interfaz está diseñada para permitir su interactividad, mientras que aquello que se publica, una foto, podría contribuir a un proceso más amplio de deliberación y participación dentro de una comunidad específica (Jenkins et al., 2016, p. 12). De esta manera, las apropiaciones de la tecnología que he propuesto llamar tecno-política torcida, para aquello que hacen las comunidades LGBTI+, son parte de la cultura participativa y de la interactividad que permiten las plataformas de redes socio digitales. ¿Qué pasa con la participación y la interactividad cuando para los usuarios es importante la dimensión del género, el sexo y la sexualidad?, ¿Qué tipo de cultura participativa se genera en comunidades de práctica que se identifican como LGBTI+? Son algunas preguntas que han gatillado el interés de académicos e investigadores en diferentes geografías y que se han traducido en estudios que dan cuenta de su época; de los

intereses que en determinado momento la cultura digital tenía y de lo que se ha considerado un objeto de estudio en estas comunidades.

Las Temáticas de los Estudios de Cultura Digital LGBTI+

La tecno-política torcida –aunque todavía no se nombraba como tal– desde la segunda mitad de la década del 2000 ha sido fuente de investigaciones cuyas características han estado prescritas por el predominio de perspectivas estadounidenses y europeas (L. Szulc, 2014). A partir de la década de los 2010 en América Latina estos fenómenos sociales que entroncan políticas de la disidencia sexogenérica y la tecnología han venido incrementándose paulatinamente. Al parecer, la producción científica en este campo va de la mano con los avances que las democracias realizan en temas relacionados con los derechos de las personas LGBTI+, los accesos a internet en contextos de precarización de la vida y las biopolíticas heteronormativas en los centros universitarios de investigación. Algunos autores como Rafael Ventura nombran al grupo de estas indagaciones como *Estudios de Medios LGBT/Queer* (Ventura et al., 2019), mientras que otros como Łukasz Szulc emplean la etiqueta de *LGBTQ Internet studies* (L. Szulc, 2014). En ambos casos se señala el avance en el conocimiento sobre la relación entre el uso de las tecnologías digitales como medios de comunicación social, como parte del desarrollo o conformación de la identidad sexual y como mediadoras de los intereses de las comunidades sexo diversas.

Estos estudios enfocados en desentrañar fenómenos socioculturales y tecnológicos donde las experiencias de personas homosexuales, lesbianas, bisexuales, trans, intersex, no binarias, etcétera, son centrales, suelen ser abordados desde ensamblajes teóricos críticos de género, queer, feministas o nativos de los estudios LGBTI+ (O’Riordan & Phillips, 2007; Pullen & Cooper, 2010; L. Szulc, 2014). Las temáticas abarcan un amplio espectro como aparece en las secciones siguientes, pero podrían englobarse en tres grandes grupos: a) Representaciones mediáticas de las identidades LGBTI+ y su recepción; b) Solidaridades, cuidados y cuerpos queer y c) Comunidades de práctica y fandom LGBTI+.

Las Representaciones LGBTI+ en el Circuito de Producción Cultural

Dentro de la temática de la representación mediática de las identidades LGBTI+ y su recepción existen estudios que indagan sobre la representación desde métodos como la etnografía digital y la antropología visual. Estos la conciben ya sea como una forma de socialización entre comunidades, o bien, como modos de subjetivación a partir de relaciones intersubjetivas en contextos caracterizados por la escasez de referentes positivos que disputen, desde lo simbólico y semiótico, los discursos de rechazo, menosprecio y acoso (Bond & Compton, 2015; Gomillion & Giuliano, 2011; Masanet et al., 2022; Ventura et al., 2019). Desentrañar las claves de la visibilidad LGBTI+ en las plataformas socio digitales y las formas de agenciamiento que esto ha permitido a ciertos colectivos de usuaries forman parte de los propósitos de un balance de investigaciones (De Ridder & Van Bauwel, 2013; Heller, 2011; Masanet et al., 2022). En estos casos, la representación no es estática, sino que es una práctica social y corporal que “estructura una forma inédita de estar con otros, de producir una sociabilidad conectada” (van Dijck, 2016)

Las representaciones en clave LGBTI+ distribuidas en plataformas socio digitales con más tendencia a ser estudiadas son las que corresponden a hombres homosexuales cisgénero. (Craig & McInroy, 2014; Fox, 2012; Kapadia, 2019; Kaulback & Maydell, 2023; Ł. Szulc & Dhoest, 2013). No ha sido sino hasta años recientes que representaciones de otras identidades como trans o no binaries han sido abordadas por estudios académicos. Esta hegemonía de las identidades gais y sus figuraciones en los intereses de los investigadores, considero, está determinada por la lógica de jerarquización heteropatriarcal de los cuerpos. En efecto, se trata de visualidades en clave sexodisidente, pero no dejan de estar mediadas por la cultura dominante que las contiene. Mi apreciación sigue los aportes que sobre este fenómeno han expuesto algunos autores quienes señalan que hace falta indagar sobre representaciones de identidades que quedan subalternizadas dentro de la misma comunidad LGBTI+ (Domínguez Ruiz, 2021; Halberstam, 2008; List Reyes, 2009).

El tema de la heteronormatividad como biopolítica que establece escenarios de dominación-subordinación (Vergara Maldonado, 2020) es un tópico que aparece constante en las investigaciones sobre representación. Gust Yep (2014), en su estudio, la coloca como

dispositivo disciplinante presente en todas las esferas de la experiencia humana; a nivel individual, en lo colectivo, en las instituciones sociales, en las prácticas culturales y en los sistemas de conocimiento (Yep et al., 2014). Las representaciones de la sexodisidencia disputan los significados distribuidos por la cultura participativa normativa que convierte la orientación sexual y la identidad de género en motivos de invisibilización, infrarrepresentación, rechazo, acoso, marginalización y odio.

En esta misma línea temática, la recepción de las representaciones de homosexualidad y su circuito de producción cultural, forman parte del repertorio de indagaciones de la cultura digital LGBTI+. Los *bloggers* y *podcasters* son concebidos como prosumidores; que son usuarios y al mismo tiempo productores de cultura que genera representaciones con la capacidad de modificar el imaginario social de los estereotipos de la diversidad sexual. Aquí sobresalen los abordajes desde el cruce de métodos como la etnografía, el análisis semiótico y los estudios de audiencia. Otros, conciben la tecnología digital como herramientas posibilitadoras de un mayor control sobre la auto-representación para hablar a través de las diferencias. El rol que juegan las interfaces con su interactividad y permitiendo la participación llama a que *storytellers* queer coloquen sus historias cotidianas que cuestionan las representaciones binarias homosexual-heterosexual y gay-lesbiana en una suerte de espacio público. Así, se genera una red de *storytelling* de experiencias trans, no binarias, intersexuales y otras que se reúsan a ser fijas, que generan comunidad y politizan a las personas. La escritura en soportes digitales juega con los conceptos de privacidad y publicidad; visibilidad y ocultamiento y permite la construcción de identidad tanto individual como colectiva (Colosi et al., 2023; Duguay, 2016; Oakley, 2016).

En otro sentido de la representación, concebirla como activismo ha sido constante en los estudios sobre cultura digital en clave LGBTI+ “las prácticas activistas transmedia ponen de relieve las experiencias que han redefinido las fronteras entre la ficción, el ensayo visual y el documental” (Ortuño, 2017, p. 134) como soportes de la representación. En esta redefinición del activismo convencional a uno disidente sexual, las representaciones muestran la vergüenza, el miedo, la indignación, el orgullo y el placer como afectos politizadores. De esta manera, problemas sociales como la pandemia del SIDA ha sido

redefinidos a través de la influencia de representaciones sociales y de militancias sexo diversas en los medios de comunicación, donde se incluyen las redes socio digitales (Labra, 2015). En muchos casos, estas figuraciones se convierten en herramientas que remedian las historias personales y colectivas (O’Riordan & Phillips, 2007).

Al mismo tiempo, hay representaciones “queerificadas” que, en realidad, son intervenciones hechas por artistas disidentes sexuales quienes por medio de métodos tanto convencionales análogos como digitales, modifican imágenes de asesinatos, torturas, confinamiento y vigilancia de conflictos bélicos como el de Oriente Medio (Kapadia, 2019). Este proceso estético de intervención de imágenes y productos audiovisuales se queerifica con ayuda de tecnologías ya apropiadas dando como resultado pastiches que colocan afectos, sexualidades y relaciones propias de comunidades sexo diversas en el centro. Aquí la representación es activismo político que plantea las estrategias de lo queer como métodos posibles para intervenir en los sentidos violentos producidos por la vida normativa. Esta práctica corresponde a la ‘metaideologización’ planteada Sandoval quien la define como “la operación de apropiarse de formas ideológicas dominantes y usarlas completas para transformarlas” (Sandoval, 2000, p. 155).

Otra forma de abordaje de la representación en medios digitales es la que indaga en los metadatos de publicaciones digitales. Es decir, en los comentarios de texto que se hacen a publicaciones como imágenes en redes sociales. Estos son tomados como partículas de cultura (Manovich, 2020a), donde, de igual manera, se dan performances de género y formas de auto-representación de la disidencia sexual. En dichas prácticas micropolíticas se negocia continuamente el sexo biológico, el género performativo y el deseo de autodeterminación. Aunque se hallan resignificaciones importantes de la identidad de género, muchas veces estas van acompañadas de una recuperación de la heteronormatividad (Corey & Nakayama, 2012; De Ridder & Van Bauwel, 2013; Faris, 2019; Masanet et al., 2022).

En resumen, la representación es concebida como una materialidad que permite formas de socialización por medio de las relaciones intersubjetivas que usuaries establecen con ella. Es una práctica social que permite agenciamientos de las personas cuando necesitan construir su identidad sexual y de género. Las representaciones funcionan como discursos

contrahegemónicos que disputan los sentidos normativos que se dan en las plataformas socio digitales y, por lo tanto, están determinadas por ellos y su proliferación. Son también un bastión de las políticas activistas de personas LGBTI+ en comunidades de práctica. Varios de los estudios que revisan la representación LGBTI+ siguen la lógica del circuito de producción cultural propuesto por Stuart Hall que implica la revisión del sujeto de enunciación, las estructuras y discursos de poder que la legitiman, las intersecciones de raza, clase y género en la producción de la representación más que en lo representado. De igual manera, las micropolíticas de la representación en espacios no clásicos como en los metadatos que informan sobre datos sobresalen como aspectos a desentrañar.

Tópicos Sobre Solidaridad, Cuidados y Cuerpos

Los temas sobre prácticas solidarias, prácticas de cuidados y discursos sobre los cuerpos y las corporalidades en clave queer/cuir acaparan parte del interés de las investigaciones sobre lo que hacen usuaries de la comunidad LGBTI+ en plataformas. El cuerpo, sus corporalidades y las prácticas corporales –entendidas como aquello que realizan los cuerpos sobre sí mismos o sobre otros– en el entramado de la mediación tecnológica como dispositivos, aplicaciones, plataformas, narrativas digitales y videojuegos, contribuyen en gran medida a la formación de las identidades sexogenéricas de la disidencia (Massanet & Buckingham, 2014; Pullen & Cooper, 2010; Ł. Szulc & Dhoest, 2013). Por una parte, los medios digitales han jugado un papel crucial en este proceso, ya que las nuevas etiquetas identitarias que incluyen “no binarie”, “género fluido” y “agénero” a menudo se originan y se vuelven populares en las redes sociales en línea donde se desidentifican del binario homosexual-lesbiana (L. Szulc, 2020).

Por otra parte, aplicaciones como Grindr, Scruff, Tinder y Bumble han suscitado numerosos estudios que las señalan como mediadoras de las formas de autorrepresentación, de las relaciones entre usuaries a la par de producir las subjetividades donde los cuerpos están determinados por las políticas normativas de la belleza funcional (Blackwell et al., 2015; Goedel & Duncan, 2015; Kaulback & Maydell, 2023; MacKee, 2016; Monjarás Reyes & Mena Farrera, 2022; Shield, 2018). Regner Ramos (2022) argumenta que

estas aplicaciones móviles han jugado un papel importante en el desarrollo de las comunidades LGBTI+ y el desarrollo de la vida urbana de las comunidades sexo diversas en las últimas dos décadas, especialmente en geografías latinoamericanas donde la precarización de la vida aumenta (Ramos, 2022).

La producción de corporalidades sexuadas y sexualidades alternativas ha sido explorada en plataformas tales como XTube, X, Grindr, Recon, NastyKinkPigs, AssPig y OnlyFans, lo que han creado una cultura de prosumidores LGBTI+ cada vez mayor (Colosi et al., 2023; Florêncio, 2020; Fuchs, 2014). Estos estudios desvelan los cambios en la producción, circulación y consumo de producción audiovisual sexual y porno gay casero aficionado y semiprofesional y su injerencia en las culturas sexuales masculinas homosexuales. Nuevamente, en esta temática referente al cuerpo, hay una centralidad de las experiencias de varones homosexuales.

La participación en aplicaciones y la puesta del cuerpo en materialidades digitales está relacionada con la popularización del uso de sustancias psicoactivas, el empleo de retrovirales y de PrEP (Parsons et al., 2017) y la producción de sujetos neoliberales (Florêncio, 2020). De tal manera que “la pornografía utiliza las posibilidades de la tecnología para crear un efecto de realidad que “agarra” los cuerpos de los espectadores y los hace “resonar” con los cuerpos en la pantalla” (Florêncio, 2020, p. 15). Esta aseveración nos permite entender cómo los cuerpos digitales suscitan relaciones intersubjetivas y pueden producir la subjetividad de usuarios; una suerte de encarnación de las tecnologías de género (De Lauretis, 1989). En este escenario, también se despliegan prácticas de cuidado entre los hombres que practican *barebacking*. Hay una dimensión de solidaridad con quienes la realizan, es afirmativa de sus experiencias y se organiza gracias a la mediación de las aplicaciones móviles (Florêncio, 2020; Shield, 2018).

Otros estudios revisan la manera en que los programas de software o aplicaciones móviles llevan inscritas en sus arquitecturas concepciones heteronormativas y cisnormativas de lo que debe ser un cuerpo y una identidad (Cockayne & Richardson, 2017; Haber, 2016). Proponen una tarea más crítica de investigación a partir de realizar una mirada a las estructuras técnicas y la materialidad de los sistemas digitales. Participar en el nivel técnico

de las plataformas, de los sistemas incluso más allá de lo digital permitirá otros agenciamientos de los cuerpos. Si bien la mayor parte del trabajo digital queer/cuir se ha centrado en las transformaciones sociales y culturales experimentadas por les usuaries de estas plataformas y productos, recientes investigaciones muestran el valor del pensamiento queer/cuir en la creación de sistemas técnicos (Cockayne & Richardson, 2017; Martín, 2021; Queer Code, 2016). Un ejemplo solo de esta vertiente experimental de lo queer/cuir en lo digital es lo que hace el artista Zach Blas (2013), cuyo trabajo incluye la creación de *transCoder*, una API abierta basada en la jerga queer/cuir para crear lo que él llama una “programación anti-lenguaje queer”. Sin embargo, si bien este tipo de trabajo es cada vez más común en las artes, el compromiso con lo digital en la academia queer/cuir tanto anglosajona como hispana ha sido limitado.

El tópico de los cuidados en comunidades LGBTI+ ha sido el propósito de estudios que revisan en ellos la participación de la mediación tecnológica en su más amplia definición. Los objetos digitales como partículas de cultura o formas otras de materialidad, están cargados de afectos, emociones y de memoria (Brouwer & Licon, 2016). Así lo conceptualizan varios estudios que observan las maneras en que los objetos circulan entre comunidades queer/cuir que redefinen los usos y significados de tales objetos de emoción (Brickell & Collard, 2019). Los objetos, digitales o más que digitales, tienen efectos materiales o discursivos de rareza relacional, así los objetos pueden iluminar, afectar y animar modos de ser queer/cuir (Davidson & Rooney, 2019). Conceptos como ‘mediación trans(afectiva)’ son acuñados con el objetivo de nombrar un tercer espacio entre lo físico y las materialidades digitales cargado de discontinuidades, incoherencias, limitaciones y posibilidades otras ante la imposición de la heterolinealidad. La mediación tecnológica de los afectos cumple un papel importante en las prácticas de cuidados colectivos de comunidades conectadas donde, incluso, el anonimato es parte de la consolidación de la comunidad de práctica (McKinney, 2020). Asimismo, las redes sociales y sus tecnologías asociadas facilitan poderosas relaciones de cuidado queer/cuir, pueden apoyar la salud mental y el bienestar de los jóvenes LGBTI+ a través de la conexión entre pares, el manejo de la identidad, el apoyo social, y la generación

de archivos con información situada sobre, por ejemplo, los paliativos de la epidemia de VUH/SIDA que no ha dejado de estar (M. N. Berger et al., 2022; Cifor & McDonald, 2023).

En esta sección recupero trabajos que presentan temáticas similares sobre tres tópicos que aparecen conectados entre sí: el cuerpo, las prácticas de solidaridad y los cuidados. Los ensambles metodológicos empleados en ellos van desde la etnografía digital, la antropología digital, el análisis del discurso, la etnografía multisituada y la antropología de software y de objetos. Los aparatos teóricos con que se interpretan resultados recogen conceptos de los estudios de género, las teorías del giro afectivo y la filosofía de la tecnología. A modo de recapitulación, en general, la idea de cuerpo que los estudios aquí reunidos presentan tiene que ver con la noción de un cuerpo relacional que, más que estar constituido por una materialidad fija, deviene a partir de aquello que realiza con otros cuerpos. El cuerpo se extiende en la superficie digital y apropia tecnologías, las encarna y resignifica con sus prácticas. De ahí que, en varias investigaciones, se hable de un cuerpo como entidad colectiva o red constituida por un todo más amplio. Los cuerpos son inteligibles a partir de las experiencias con la sexualidad, los deseos y las políticas identitarias de género.

Por otra parte, las prácticas de solidaridad y cuidados se dan en función de la identidad. Es decir, las políticas identitarias desencadenan las relaciones de ayuda mutua; me solidarizo contigo porque eres como yo. En este sentido, los cuidados se circunscriben a la misma lógica, lo que permite que se particularicen sobre la base de las necesidades de los grupos LGBTI+ que las necesitan. Así, los cuidados y las prácticas solidarias desbordan el tradicional ámbito de lo doméstico. La tecnología, para las comunidades de práctica, posibilita modos de agencia colectiva y esta característica nos permite verla más como un actor que como simple herramienta. Las tecnologías digitales como redes sociales, aplicaciones, blogs, chats, etcétera son una interfaz donde convergen objetos y cuerpos que se conectan de forma solidaria para cuidarse, sin embargo, estas relaciones no están libres de conflicto, desafíos o controversias.

Comunidades de Práctica y Fandom LGBTI+.

Las prácticas son una unidad de análisis con las que podemos estudiar el modo en que los medios digitales forman parte de las experiencias de personas en sus mundos sociales. Andreas Reckwitz las define como actuaciones corporales rutinarias que también incluyen actividades mentales como interpretaciones, conocimiento, emociones y motivaciones, además de objetos materiales y culturales (Reckwitz, 2002, p. 153). La teoría de las prácticas sociales ofrece una forma útil de responder a los cambios que ocurren en las prácticas mediáticas digitales realizadas por personas disidentes sexuales. El interés del grupo de estudios reunidos en esta sección se ubica en cómo los medios están integrados en el trabado tejido de la vida social y cultural de personas LGBTI+ usuarias de redes y plataformas socio digitales. Étienne Wenger define a las comunidades de práctica como grupos de personas que comparten intereses, profundizan sus conocimientos y experiencias en las áreas que les interpelan a través de una interacción continua que fortalece sus relaciones (Wenger, 1998). Las prácticas mediáticas digitales en comunidades de práctica de personas LGBTI+ están determinadas por su interés en temas como la construcción de la identidad fuera de la matriz heterosexual; la sexualidad no normativa, los afectos y las redes de apoyo; los imaginarios de la diversidad sexual y el ocio, etcétera.

Una comunidad de práctica puede generar una subcultura basada en la participación continua de los usuarios sobre un tema en común a partir del cual se auto perciben como fans (Pink et al., 2019). Henry Jenkins ha observado que las prácticas “alternativas” que algunos grupos de fans pueden tener, con la asiduidad y el contacto, se convierten progresivamente en convencionales donde también se da una convergencia de formas mediáticas “tradicionales” con las que son meramente digitales (Jenkins, 2006). Los fans, no sólo consumen medios de producción profesional, sino que también producen sus propios productos mediáticos gracias a la interactividad que permite una cultura participativa “con los que desdibujan las distinciones culturalmente dominantes entre las prácticas de producción y de consumo” (Pink et al., 2019, p. 72). Si a esta definición le añadimos la precaria producción cultural que integra experiencias de las vidas disidentes sexuales y la infrarrepresentación de las identidades del paraguas LGBTI+, podemos suponer que los

fandoms de la diversidad sexual han sido importantes pulmones para que personas de dicho colectivo desarrollen lazos sociales, productos culturales y consumos acompañados.

Varias comunidades de práctica y fandoms LGBTI+ llevan a cabo acciones en conjunto a través de la mediación tecnológica para contribuir a sus políticas de supervivencia, esparcimiento de su comunidad, o bien, alfabetización sobre temas de disidencia sexogenérica. Las investigaciones en este tema suelen presentar una noción de tecnología abierta en la que no sólo son consideradas aquellas que catalogamos como digitales, sino que incluyen otras análogas en una ecología mediática de convergencia, en términos de Jenkins. Así, por ejemplo, una comunidad de mujeres feministas lesbianas genera comunidad, producen y consumen contenido lésbico en revistas, fanzines y en plataformas como wikis o blogs. Las prácticas de digitalización de estos archivos y de otros como de audio, video o texto, funcionan como aglutinantes que juntan a personas que luego desarrollan sentidos de pertenencia y lazos de amistad. Es una forma de activismo de la información porque se milita con ella, se reproduce y se intercambia, lo que permite que comunidades sexo disidentes se sientan pertenecientes a un movimiento y que puedan ser fanáticas de historias, personajes, lugares, cosas, entre otros (Brouwer & Licon, 2016; Enguix Grau, 2016; Gardella, 2019; McKinney, 2020).

La creación de mapas interactivos digitales que permiten que las personas marquen en ellos lugares específicos del espacio urbano que habitan en donde han tenido experiencias de intimidad sexual y afectiva son parte de la producción de cultura y de conocimiento LGBTI+. Esta práctica digital transforma la organización de la vida más allá de la propia arena de la digitalidad, genera lazo social y redes de personas que se apropian del espacio (LaRochelle, 2021; Ramos & Mowlabocus, 2020). A estos ejercicios algunos autores le llaman la queerificación de los espacios, donde claramente la mediación tecnológica digital cumple un rol protagónico. De este modo, el empleo y apropiación de aplicaciones para encuentros y geolocalizaciones de personas lesbianas, homosexuales y trans para guarecerse, cuidarse o ayudarse en contextos de violencia ha generado comunidades de práctica y culturas participativas disidentes (Byron et al., 2019; Tudor, 2022).

Asimismo, el uso colectivo de redes socio digitales con propósito de disputar los sentidos violentos de instituciones, empresas u otros grupos anti derechos ha sido una constante (Ciszek, 2017). En este sentido, las acciones mediadas por la tecnología implican una organización y un cierto conocimiento del funcionamiento de la vigilancia algorítmica, de los *bots* y de las normativas de las plataformas. Los tipos de usuaries de tecnología digital pueden entonces ser catalogades a partir de su nivel de *expertise* y de su política emancipatoria (Dasgupta, 2019; Soria Guzmán, 2021; Ventura et al., 2019). No es lo mismo ser un usuarie que hace publicaciones en redes a saber cómo entrenar al algoritmo (G. E. Sued, 2022).

La noción de contra públicos entendidos como “arenas discursivas paralelas en las que los miembros de grupos sociales subordinados elaboran y difunden contra-discursos con el fin de formular su propia interpretación de sus identidades y necesidades” (Fraser, 1990, p. 67) ha sido retomada para investigar la construcción de colectivos que emplean las redes sociales para su organización y la redistribución de sus demandas. Así, grupos de mujeres lesbianas feministas que buscan reducir las violencias sociales y grupos de hombres homosexuales que desarrollan sexualidades alternativas son contra públicos que por medio de Facebook, Instagram, WhatsApp, X y YouTube desarrollan contra-discursos de agenciamiento (Friedman, 2017; Martínez Palacios, 2017; Verkuylen, 2020). Estas prácticas también han sido empleadas por personas bisexuales, transgénero y/o queer/cuir quienes se centran en las dimensiones retóricas queer/cuir de la (contra)narración multimodal para (re)nombrar, remezclar y desafiar las nociones epistémicas de la realidad objetiva y con ello afianzar su identidad y combatir los discursos de discriminación (Wargo, 2017).

Otros grupos LGBTI+ que emplean la tecnología para generar comunidades son los fans. Ante la constante prohibición y borramiento de contenido LGBTI+ bajo la excusa de que es pornográfico o muestra sexualidades alternativas, fans han creado y moderado plataformas como *Archive of Our Own* (AO3) y *Discord* donde rescatan obras y reciben reconocimiento por ello. En ellas se prosume contenido donde el centro son las experiencias de personas de la diversidad sexual, y con ello se genera un *fandom* que las produce, consume y distribuye, aunque en algunos casos, no estén libres de racismo o supremacía

blanca (Floegel, 2022). En otros casos, los *fandoms* sexo diversos manipulan contenido de las empresas culturales como imágenes de series de plataformas de *streaming* para colocar tramas de relaciones homo-lesbo-eróticas donde originalmente no las había entre los personajes. Con ello, generan realidades alternativas de alta calidad que se confunden con las de la productora lo que ha llevado a cuestionamientos de cuál es la trama verdadera. Estas prácticas de apropiación de productos culturales, en este caso imágenes, llevan detrás una organización y unas políticas de justicia transformativa que sólo se logra con la mediación tecnológica (Church, 2023).

Las imágenes, como objetos digitales culturales, son de los productos que generan más prácticas de agenciamiento en les usuaries LGBTI+. Ellas aparecen como una fuerza estabilizadora para la formación de la identidad y la legibilidad cultural (Mowlaboucous, 2010). Además de replantear los estereotipos de género, el consumo de ciertas imágenes, como por ejemplo ilustraciones de la diversidad sexogenérica, han provocado que usuaries se junten y creen grupos de fans quienes las comentan en redes, las dedican a otras, las distribuyen y las apropian para proyectos personales (Trejo-Olvera & Ruiz-Tresgallo, 2021). Otros estudios muestran que algunos *fandoms* LGBTI+ ante la infrarrepresentación o la supresión de personajes de la diversidad sexual en series de plataformas de *streaming*, han reaccionado de maneras alternativas. Así, boicots, acoso a productores y movimientos activistas en línea han servido para exigir cambios. Estas maneras rudas de hacer demandas públicas han sido denominadas por académiques con conceptos como fan-tagonismo, anti-*fandom* o prácticas tóxicas de los fanáticos (Guerrero Pico et al., 2018).

En resumen, en esta sección recupero estudios que colocan en el centro la acción política de comunidades de práctica LGBTI+ cuyas acciones podría calificar de sostenimiento del colectivo mismo, de cuidado o de apoyo mutuo. A diferencia de la sección anterior sobre *Tópicos sobre solidaridad, cuidados y cuerpos*, la mirada de estas investigaciones se posa sobre la colectividad, los logros de usuaries conectades y organizades con impacto en su realidad inmediata que excede la dimensión de la arena digital. Como resultado, les investigadores encuentran que hay ‘activismos de la información’ que emplean una gama amplia de tecnologías viejas y nuevas en convergencia para fines de alfabetización en temas

cruciales para la comunidad lésbica y LGBTI+. Asimismo, la creación de mapas interactivos que permiten a usuaries hacer marcajes geográficos que provocan encuentros y un tipo de comunidad de práctica de la sexualidad y los afectos. Lo mismo ocurre con el empleo de aplicaciones y teléfonos inteligentes en contextos de vigilancia y violencia heteronormativa de alta intensidad para generar comunidades de cuidado y apoyo.

Parte importante de este recorrido son los estudios de comunidades de fans o *fandom* LGBTI donde se observa que la mediación de la tecnología permite el desarrollo de acciones nativas digitales con impacto en la realidad física de las personas. En contextos de infrarrepresentación los fans de productos culturales generan sus propias narrativas, intervienen objetos digitales y realizan demandas en redes sociales en razón de abrir espacios de visibilización de la experiencia homosexual. En todos los casos encontrados se utiliza un entronque de métodos que permite la recolección de datos tanto de las plataformas de redes socio digitales como de las experiencias sentidas en las personas. Así, la etnografía digital y la etnografía multisituada vuelven a ser los procedimientos preferidos por los investigadores. Los abordajes teóricos para la interpretación de resultados están apoyados principalmente por teorías de la comunicación y en algunos casos de los estudios de género. Esta es una apreciación importante para subrayar como parte de las cuentas pendientes de los estudios que cruzan los campos de la comunicación y los estudios queer/cuir.

Precisiones Sobre el Estado de la Cuestión: El Hueco de Investigación

A diferencia de los Estudios de Cultura Digital LGBTI+, propongo que los Estudios de Cultura Digital Queer/Cuir se desplazan hacia abordar prácticas y experiencias mediadas tecnológicamente de sujetos hasta ahora periféricos dentro del paraguas LGBTI+. Es decir, personas trans, no binaries, intersex, travestis, maricas, lenchas, trabajadores sexuales, asexuales que son, muy importante; politizadas. Esta característica me parece vital para entender las resistencias, las prácticas de sobrevivencia y la producción contracultural y contrahegemónica de estas subjetividades organizadas en comunidades. Señalo este aspecto como crucial de las comunidades sexodisidentes en el contexto latinoamericano. De

esta manera, los Estudios de Cultura Digital Queer/Cuir revisan la acción tecno-política y las formas de sociabilidad en los mundos generados por personas que colocan como vital su sexualidad, su género y su sexo en la manera de experimentar sus vidas, habitar los espacios y relacionarse con lxs otrxs.

En esta propuesta, el cambio de la sigla LGBTI+ a queer/cuir destaca la potencia política de este tipo de militancias latinoamericanas que se desidentifican de las personas homosexuales y lesbianas despolitizadas cuyo proyecto de vida sigue los parámetros de éxito heteronormativo. Lo queer/cuir apunta hacia las acciones que realizan las personas que han desarrollado una consciencia de clase, de raza, de género y sobre la existencia de las estructuras de poder que les colocan en la zona del no-ser (Quijano, 2000). Lo queer/cuir no como identidad, sino como políticas de vida de comunidades disidentes cuya existencia se distancia de la vida normativa. Lo cuir escrito en español señala los procesos de las disidencias de las periferias latinoamericanas para desarrollar formas de vida más allá de la heterosexualidad obligatoria, la racialización de los cuerpos, la patologización de las vidas con VIH, la lógica de la jerarquía colonial blanca y las estéticas occidentocéntricas. Lo queer adherido a través de una barra, advierte que las políticas de la disidencia sexogenérica son transnacionales y que existen vasos comunicantes entre las comunidades del norte y el sur globales. Estos vínculos más que ser formas de colonialidad se traducen en la potencia de lo común de un *anarchivo* transfronterizo.

Llegados a este punto, y siguiendo la ruta marcada por la organización del contenido de los estudios revisados, existe un vacío en el estudio científico sobre cultura ballroom mexicana en general y, en particular, sobre la mediación tecnológica de sus comunidades. Esta brecha revela que hace falta explorar los mundos sociales de personas fuera de la lógica de vida homonormativa (Duggan, 2003), tales como identidades trans, no binaries, travestis, agénero, intersexuales, etcétera. Este déficit en los estudios científicos desvela el desinterés de la academia mexicana por las realidades no normativas y un hueco en los estudios sobre Cultura Digital en el entronque interdisciplinario de los campos de las Humanidades Digitales y de los Estudios Queer/Cuir en México. Esta situación indica que los estudios queer/cuir, sus teorías y sus objetos de estudio no terminen de ocupar un lugar de reconocimiento en la

academia mexicana en general, y específicamente en el campo de la Comunicación y los Estudios Críticos de Género.

Esta ausencia de un cruce interdisciplinar entre las Humanidades Digitales y los Estudios Queer/Cuir señala la falta de metodologías críticas vinculadas con ambos campos y con las subjetividades contemporáneas. Como podemos observar respecto al total de investigaciones realizadas, las metodologías empleadas hasta el momento estriban en los estudios cualitativos de antropología digital donde la etnografía, ya sea digital o multisituada, es el método hegemónico que acapara las prácticas investigativas. Existe un déficit de estudios que exploren el campo de la datificación crítica en correlación con las prácticas de los usuarios y las plataformas.

Del mismo modo, hay una escasez en el empleo de teorías críticas de corte transfeminista y cuir/queer decoloniales en la interpretación y en los marcos teóricos de los estudios sobre comunidades LGBTI+. Este hueco, intuyo, se debe a que estas líneas de pensamiento son propuestas desde Latinoamérica, cuyos autores y teorizaciones comienzan a hacerse un lugar en espacios del norte global pero no están consolidados. Estas carencias hacen patente la necesidad de imaginar coaliciones teóricas y metodológicas que rompan con las categorías fijas para traer a la superficie mundos apenas articulados hasta ahora (Rivera & Nadal, 2019), de los cuales podríamos aprender nuevas colaboraciones. Hace falta una postura de los investigadores situada, donde su aproximación al objeto de estudio le implique poner el cuerpo: implicarse en los mundos que le interesan, saber por qué les interpelan y desde ahí, pensar-con. Replantear la investigación académica como una práctica colectiva que excede el conocimiento científico, que se desborda y se enriquece de los saberes (mal)considerados hasta ahora periféricos.

La Teoría es un Momento de la Lucha: Enfoques Teóricos

En este apartado explico el tipo de investigación que realizo a partir de delimitar, por una parte, los campos disciplinares que abarca, tales como los Estudios Queer/Cuir y los Estudios de Cultura Digital. Preciso el marco epistemológico del transfeminismo y el tecnofeminismo desde donde observo el fenómeno de la cultura ballroom. Del mismo modo,

presento el ensamble teórico con el que apoyo el análisis crítico de los resultados, el cual comprende dos vertientes principalmente; las teorizaciones queer/cuir de corte relacional y decolonial con las teorías feministas de datos, específicamente, *data feminism* y *queer data*. Finalmente explico los conceptos pilares de esta investigación tales como mundos sociales, comunidad, sociabilidades, práctica, experiencia, mediación y tecnología.

Posicionamiento Epistemológico: Los Trans y Tecno Feminismos

Esta investigación cualitativa de naturaleza exploratoria y de corte etnográfico sobre el fenómeno social de la cultura de casas propone incorporar dos campos disciplinares principales: los Estudios Queer /Cuir y los Estudios de Cultura Digital desde los cuales se produce el conocimiento. El propósito es describir y entender aquello que la comunidad realiza para que sus miembros puedan tener vidas vivibles en términos propios y con ello logren persistir en contextos de adversidad donde reciben consuetudinarios asedios por no alinearse al proyecto de vida cis-heteronormativo. Por consiguiente, luego de haber tenido la experiencia en campo y en correspondencia con dichos campos disciplinares, encuentro convenientes los supuestos epistemológicos del Transfeminismo y el Tecnofeminismo.

El Transfeminismo es “una red que considera las estadías de tránsito, de migración, de mestizaje, de vulnerabilidad, de raza, de clase y género y los articula con la memoria histórica de los movimientos sociales de insurrección” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021). Sayak Valencia la explica como una epistemología que busca “abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad, y de los devenires minoritarios que no son considerados de manera directa por el feminismo hetero-blanco-biologicista e institucional (Valencia & Herrera Sánchez, 2021). Esta necesidad de abrir la categoría de mujer y con ello ampliar al sujeto del feminismo, es también una de las búsquedas del feminismo queer (Mora, 2021; Platero, 2020; Trujillo, 2022; Vila & Sáez, 2019) nomenclatura que suele ser empleada en España pero que mantiene vasos comunicantes con las nociones latinoamericanistas decoloniales de transfeminismo bastardo y cuir (Falconí et al., 2016; Galindo, 2022; Valencia, 2015; Valencia & Herrera Sánchez, 2021).

Una epistemología transfeminista es apropiada para este estudio porque que no excluye como sujetos del feminismo a aquellas otras identidades que están fuera de la concepción esencialista de mujer. Amplía al “sujete” del feminismo hacia la inclusión de comunidades originarias; personas trans y racializadas; aquellos que tienen diversidad funcional y discapacidad; quienes son refugiades; migrantes; indocumentadas; precarizadas y quienes experimentan la globalización de la violencia sobre sus cuerpos.

Alianzas entre estas identidades del sur (g)local –como lo nombra Valencia– es lo que María Galindo denomina ‘bastardismo’, un instrumento epistemológico con el que busca “deconstruir la voluntad de pureza ontológica que se esconde detrás de la políticas de la identidad, tanto feministas como gays, lesbianas o indigenistas” (Galindo, 2022, p. 21). Esta percepción de lo común y de lo colectivo del transfeminismo bastardo y queer/cuir es útil para pensar tanto las identidades dentro del ballroom, sus contextos de precarización como las formas en que imaginan la felicidad desde una posición de desobediencia.

En el seno del transfeminismo está una reinterpretación del sistema sexo-género y de la sexualidad determinados por los regímenes políticos y económicos de un cis-tema binario, heteropatriarcal y necroliberal. Este es un punto de convergencia con la teoría queer/cuir (Mora, 2021; Platero, 2020; Trujillo, 2022; Vila & Sáez, 2019) y es crucial para entender a la comunidad ballroom cuya sexualidades representan potencia crítica y performativa de cambio. Se habla de un Cis-tema porque señala la falsa naturalidad del sistema de género binario, su carácter de biologicista y de constructo social al considerar lo masculino y lo femenino como únicos géneros concordantes con la genitalia de la persona. Se menciona un Necroliberalismo porque destaca el empleo de técnicas aplicadas por el régimen capitalista para generar dividendos económicos, políticos y sociales por medio de la violencia y la muerte. De aquí que hablar de re-sentir (Falconí et al., 2016) lo queer/cuir desde el sur –como propone Falconi– sea de utilidad para este trabajo.

Estos planteamientos coinciden con las políticas identitarias ante las que reaccionan las personas pertenecientes a la cultura ballroom y debido a las cuales toman decisiones para autodeterminar su identidad de género. Se ajusta a la forma en que experimentan tanto sus mundos sociales seguros, como los embates de la cisnormatividad y transfobia por parte de

las instituciones, la sociedad y sus propias familias consanguíneas. Observar a las comunidades ballroom en México –y en Latinoamérica– con la lente del transfeminismo, es hacer surgir claves inteligibles de una subcultura LGBTI+ que aporta sobre prácticas transformativas y restaurativas de la realidad contemporánea. La propuesta transfeminista de articular nuevos esquemas de pensamiento a partir de elementos como la no exclusión, la legalización del trabajo sexual, la reapropiación de la representación pornográfica (pospornografía feminista), la diversidad funcional, la crítica corpo-decolonial del activismo gordo y la crítica al amor romántico (Valencia & Herrera Sánchez, 2021) corresponden con las preocupaciones y reivindicaciones de la memoria ballroom y, sobre todo, con las apropiaciones que la comunidad mexicana ha hecho de ellas desde su situacionalidad.

La metodología de acción del transfeminismo parte de una relación intersticial entre lo corporal y lo virtual, la práctica y la teoría, el arte y la política, la militancia y la academia, explica Valencia (2021). Debido a que nace en el ámbito de las sociedades de la información, se teje en alianzas g-locales móviles y re-combinables que recrea espacios tecnológicos libres por medio del uso de redes socio digitales, de las TIC y las plataformas (Valencia & Herrera Sánchez, 2021). Es en este punto donde la epistemología transfeminista se conecta con el Tecnofeminismo (Wajcman, 2006) y por medio de hacer posible esta colaboración, la presente investigación cobra fuerza crítica. Para esta veta de conocimiento que ha funcionado como paraguas para otras teorías tales como el Hackfeminismo, el Xenofeminismo o el Feminismo Glich, es necesario superar posturas tecnofílicas y tecnofóbicas sobre la tecnología. Si bien, retoma los postulados de la teoría social sobre la ciencia y la tecnología, los redefine desde una mirada feminista postestructuralista.

En cuanto al Tecnofeminismo, esta postura concibe la tecnología no simplemente como una colección de herramientas y máquinas, sino que también es un campo de percepción que no es neutral (Franklin et al., 2000). Tanto la ciencia como la tecnología llevan en sus arquitecturas los valores que sostienen al sujeto universal pensado como blanco, occidental, masculino, burgués y adulto como medida de todas las cosas (Wajcman, 2006). Para las pensadoras de este ámbito como Judy Wajcman (2006), Irene Soria (2021) y Remedios Zafra (2019) la tecnología representa una posibilidad para la emancipación de las

mujeres y de otras identidades subalternizadas, sin embargo, no es un lugar aséptico puesto que está socialmente conformada por relaciones asimétricas de género, raza y clase. Judy Wajcman (2006) sostiene que la tecnología “debe entenderse como parte del tejido social que asegura la cohesión de la sociedad; nunca es meramente técnica ni social [...] es un producto socio material –una telaraña o red sin costuras que combina artefactos, personas, organizaciones, significados culturales y conocimiento” (Wajcman, 2006, p. 161).

Su idea de que la tecnología nunca es un producto acabado ya que se produce constantemente con los usos, se conecta con la visión transfeminista de los tránsitos identitarios y de género de las subjetividades fuera de la norma. Igualmente, es un planteamiento que mantiene vasos comunicantes con la noción proveniente de la teoría queer/cuir de ‘(des)orientaciones’ o ‘usos-otros’ de las cosas del mundo (Ahmed, 2019, 2020; Muñoz, 2023). Este eslabonamiento teórico resulta apropiado para pensar-con la comunidad ballroom su producción de datos en la plataforma de IG.

Además, la idea tecnofeminista de la coproducción entre tecnología y los usos de las personas ha sido retomada robustamente por los teóricos latinoamericanos de la Cultura Digital y la tecnología como Edgar Gómez Cruz (2022), Rossana Reguillo (2017), Paola Ricarte (2019) e Ignacio Siles (2023). Los trabajos de estos académicos consideran que “mucho después de que los artefactos abandonen el laboratorio de investigación, siguen evolucionando en las prácticas diarias de su uso (Gómez Cruz, 2022; Reguillo, 2017; Ricarte, 2019; Siles et al., 2023) . La flexibilidad interpretativa de la tecnología significa que siempre existe la posibilidad de que una tecnología y sus efectos sean otros” (Wajcman, 2006, p. 161). Esta idea, lo que también sugiere, es que la sociedad misma se coproduce con la tecnología, nociones productivas para pensar con la comunidad ballroom su mediación tecnológica.

Siguiendo a Paul B. Preciado (2020), el Xenofeminismo –una variante del Tecnofeminismo– detalla esta línea de pensamiento llevándola hacia los cuerpos y las identidades, sugiere que es necesario indagar las transformaciones físicas, sexuales y tecnológicas de los cuerpos ya que el género no sólo es performativo, sino ante todo prostético. Esto quiere decir que la identidad de género no es algo que se tenga de forma innata o natural, sino que se construye a través de una serie de dispositivos como la ropa el

maquillaje, las cirugías, los roles sociales (Preciado, 2020b). Es decir, tecnología. En otras palabras, concebir al género como prostético, es asumir que el cuerpo se transforma constantemente con-tecnología; esto incluye a las análogas más convencionales, hasta las digitales y la inteligencia artificial. Por lo tanto, indagar en la forma en que las identidades ballroom generan mundos implica, así mismo, revisar críticamente el uso que hacen de las tecnologías para coproducir(se) en/con/desde la cultura.

Llegados a este punto, es necesario recuperar la crítica que hace el Xenofeminismo de lo que puede considerarse tecnología y de lo que no. En este ámbito, la tecnóloga Helen Hester (2018) argumenta que, arquetípicamente aquello considerado como tecnología han sido máquinas con la cualidad de producir capital, por lo tanto, están bajo la potestad de las masculinidades. No obstante, las mujeres –y otras identidades– han incursionado en la creación y producción de tecnologías desde tiempos remotos. Basta con pensar en las tecnologías para la alimentación, la cosecha, los cuidados y el mantenimiento de la vida. El problema aquí, es que no han sido consideradas como tales ya que su propósito inmediato no es producir capital (Hester, 2018). Este debate es apropiado para repensar la noción de tecnología y, en todo caso, abrir la categoría para incluir en ella –además de plataformas, Instagram o WhatsApp como actores en la composición arquitectónica de los mundos sociales cuir– a otras tecnologías ballroom como el maquillaje, la ropa, las fotografías, los videos, los datos, la música, etcétera.

Abrir la categoría de tecnología como propone el Xenofeminismo –e incluso abrir la categoría de mujer como propone el transfeminismo– implica entender la relación que los sujetos mantienen con la técnica. Siguiendo a Federici, Irene Soria (2021) explica que, históricamente se ha reforzado el despojo de las mujeres y de sujetos feminizados del conocimiento de la técnica, es un proyecto político en el que “dentro del sistema capitalista, el alejamiento de las mujeres del dominio de la técnica, es evidente y marcado” (Soria Guzmán, 2021, p. 3). La técnica es entendida como “el conjunto de saberes, que transforman los materiales y que eventualmente llevan a la invención de las máquinas” (Soria Guzmán, 2021, p. 2) . Por lo tanto, la técnica no está separada de la actividad cultural, ya que está relacionada con la naturaleza humana, centrada en la producción de la vida más que

únicamente en el trabajo y en el poder. En este sentido, hay un reclamo de la técnica como parte del conocimiento natural de todas las personas. Si llevo estas nociones a las computadoras y a la cultura digital –tal como sugiere Soria (2021)– la técnica con la que se logra la transformación de materiales en productos sería el software; instrucciones ordenadas y finitas con las que la computadora ejecuta acciones. En la arena digital, el conocimiento de la técnica equivaldría a conocer el funcionamiento de los algoritmos, algo con lo que aparentemente las vogueras de la comunidad ballroom comienzan a relacionarse.

A partir de la privatización del código fuente –la técnica– por las empresas diseñadoras de tecnología digital, la agencia que tienen los usuarios sobre la técnica –los algoritmos, el código fuente– es reducida. Ante este escenario, el Hackfeminismo propone la figura del usuario hacker, como un disidente del sistema capitalista privativo para intervenirlo, dado el conocimiento que ha desarrollado sobre él. Devenir hacker implica un mayor dominio del conocimiento de la tecnología digital y, se espera que mujeres y otras identidades desarrollen software y produzcan código abierto para imaginar una cultura digital en términos más justos. Aunque sabemos que esto llevará tiempo, y que en muchos rincones de la geografía latinoamericana ya se está llevando a cabo, para los fines de esta investigación retomamos la metáfora del hacker tecnofeminista en tanto que me proyecta a entender las (des)apropiaciones que hacen las vogueras de la tecnología. Del mismo modo, me permite comprender la agencia de los usuarios para modificar los usos para los que fueron pensadas ciertas tecnologías; su empleo comunitario que desconfigura el individualismo neoliberal; las posibilidades que los datos ofrecen a sujetos subalternos en el marco del capitalismo de datos, etcétera.

Posicionamiento teórico: Las Teorías Queer/Cuir

Dos son los marcos conceptuales que empleo como ensamble teórico-crítico para esta investigación. Corresponden a los paradigmas epistemológicos que he presentado en la sección anterior y dan continuidad a las líneas de pensamiento a partir de los cuales se sustenta este estudio. Por una parte, la teoría queer, que en realidad debería ser en plural: las teorías queer/cuir (Ahmed, 2015b; Edelman, 2014; Halberstam, 2011; Lewis, 2020; Saxe,

2021; Valencia, 2015; Wayar, 2021a), incluyendo en su escritura la forma hispanizada para señalar una mirada decolonial en las explicaciones empíricas de la realidad en Latinoamérica. Por otra parte, las teorías críticas de género y datos; feminismo de datos (D'Ignazio & Klein, 2020) y datos queer (Guyan, 2022).

Las teorías queer/cuir aportan a esta investigación una visión crítica y especulativa del lugar de la sexualidad en lo social ya que reconocen que, tanto la orientación sexual como la identidad de género de las personas, son el resultado una construcción social (Platero et al., 2017). Consideran que, por lo tanto, no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales (Rubin, 2011). Estos postulados definen las prácticas identitarias de las personas dentro del ballroom, explican parte de la manera en que experimentan su relación con el mundo normativo y abren nuevas preguntas para seguir pensando. Las teorías queer/cuir tienen como potencia el cuestionamiento de las normas de género y de sexualidad que regulan los cuerpos de las personas de sexualidades periféricas que traspasan la frontera de lo aceptado socialmente. En otras palabras, hacen inteligibles las biopolíticas (Foucault, 2002) que disciplinan, excluyen y eliminan a la población LGBTI+.

De igual forma, las teorizaciones queer/cuir ofrecen a esta investigación una mirada interseccional que permite la revisar del género y de la sexualidad a partir de los ejes de desigualdad que les atraviesan, tales como la racialización, la clase social, el estado serológico y la discapacidad (Platero, 2012). Estos ejes me posibilitan para pensarlos como elementos centrales en la construcción tanto de las comunidades ballroom como en la edificación de sus mundos sociales sin jerarquizarlos. Además, dado que la comunidad ball mexicana está constituida mayormente por personas no blancas, no heterosexuales, no cisgénero, el enfoque crítico queer/cuir me permite hacer inteligible para la ciencia, las formas de vida no heteronormativas, los modos distintos de afectividad, las prácticas disruptivas de politicidad, las maneras alternativas de deseabilidad de cuerpos 'otros' y las expresiones artísticas no hegemónicas. El aparato discursivo y las prácticas políticas de las Teorías Cuir/Queer hacen posible observar en las micropolíticas de la vida cotidiana las formas en que las personas se hacen visibles en sus contextos, la manera en que "despliegan una serie de agencias

singulares, creativas que ponen en jaque las normatividades sexogenéricas, raciales, corporales y de clase imperantes, bien tensándolas, bien torciéndolas” (Parrini et al., 2021).

Aunque en la academia mexicana, principalmente en los campos de las Humanidades y las Ciencias Sociales, se ha hablado de la inclusión de la diversidad sexogenérica con loables intentos de colocar los estudios LGBTI+ como prácticas de investigación posibles, no terminan de dismantelar las jerarquías ni las posiciones hegemónicas sobre las personas que consideran objetos de estudio (Parrini et al., 2021) . Las teorías queer/cuir ponen en jaque la imposición jerárquica de las identidades a partir de la hegemonía blanca, heterosexual y cis vistas como naturales (Saxe, 2021). Establecen una distinción entre las nociones de diversidad y disidencia sexual, lo cual es crucial para el tratamiento de las comunidades ballroom cuyas prácticas y discurso se desidentifican de las formas de vida LGBTI+ despolitizadas y asimiladas por el consumo capitalista (Trujillo, 2022).

Personalmente, enredarme con la teoría queer/cuir me ha permitido un desplazamiento identitario y político que ha determinado mi forma de hacer academia y me ha dado el sustento para encarnar el activismo ballroom. Dejar de ver a las personas que hacen vogue como sujetos de investigación para considerarles colaboradores, dado que son quienes poseen el conocimiento, ha sido otra de las aportaciones de estos marcos de pensamiento disidentes para la presente investigación. En este sentido, estas teorías muestran su lado práctico, encarnable y aplicable ya que permiten a les investigadores situarse, reconocerse en su investigación y con ello, evitar las formas de extractivismo y apropiación.

Por otro lado, las teorías queer/cuir aportan una mirada crítica para poder traer a la luz las formas en que ciertas biopolíticas regulan y disciplinan las sexualidades, los cuerpos y las identidades. Comprender que la performatividad de género (Butler, 2021), la heteronormatividad (Warner, 1991), la cishnormatividad (Hsu, 2022), las políticas de la identidad (Spivak, 2010), la homonormatividad (Duggan, 2003) y el pensamiento monógamo (Vasallo, 2019) , son regímenes de poder que operan como ausentes pero implícitos, es otra de las aportaciones que este marco de pensamiento hace a la presente investigación. Por ejemplo, reconocer que la homonormatividad es una de las causas de la ruptura entre

comunidad ball y lo elegeté; que la performatividad de género del vogue es lo que mantiene a la comunidad en los márgenes de lo aceptable; que la monogamia limita las posibilidades de generar lazo social en la cultura de casas; que la cisnormatividad es lo que está detrás de la violencia que reciben los xadres de casas de vogue; que las políticas identitarias reducen la experiencia a formas fijas de ser disidente sexual; que la heteronormatividad muchas veces evita que las personas que hacen vogue encuentren trabajos dignos, etcétera.

En otro sentido, acudo a las teorías queer/queer porque, como rutas de feminismo, han mantenido un vínculo robusto entre el activismo y la academia; entre la política y la epistemología. Considero necesario recobrar la vertiente más *punk* —en palabras de Muñoz— de estas teorizaciones y políticas activistas por su estimulante creatividad para imaginar otros mundos posibles. Tomando distancia de las teorías queer/queer asimilacionistas que buscan la integración al orden social actual de las cosas (Domínguez-Ruvalcaba, 2019; List Reyes, 2009; Richard, 2018), y de la vertiente antirrelacional que resalta un romanticismo por la singularidad y la negatividad (Bernini, 2015; Bersani, 1995; Edelman, 2014), esta investigación se suma a las teorizaciones que conciben queer/queer como una potencialidad (Ahmed, 2019; Halberstam, 2011; Malatino, 2021; Muñoz, 2020; Platero et al., 2017). Es decir, que es “aquello que aún no es posible, pensable o legible [...] que ofrece un futuro y esperanza, a las formas de vida que son negadas o perseguidas en el presente” (Muñoz, 2020, p. 19). Esta vertiente propone una suerte de ‘futuridad queer/queer que se escinde de la idea tan propagada de ‘no-al-futuro’ del teórico Lee Edelman (2004) donde se rechaza cualquier horizonte de sentido heteronormativo.

Así, la noción de lo queer/queer que propongo para este trabajo tampoco busca incluir a los disidentes en un discurso progresista y esperanzador montado sobre una imagen de futuro. Mucho menos abrazar la negatividad y encontrar un goce en las prácticas de descomposición de los significados, sino que me sumo a los esfuerzos de hallar rastros de modos de reproducción queer/queer de la vida. Por lo tanto, este estudio entiende que “La reproducción de la disidencia sexual no opera obviamente por vía de la procreación, la adopción y la forma de familias nucleares más o menos convencionales, sino por el sostén

militante de un mecanismo de transmisión cultural que dunda linajes e inicia tradiciones” (Muñoz, 2020, p. 22).

Esta es una idea de ‘reproducción’ ampliada, donde la dimensión de los afectos es imprescindible. Los cuidados, bajo esta lógica, son extendidos hacia otras prácticas fuera del ámbito de lo doméstico donde se les ha confinado y son realizados por una red de sujetos disidentes y no únicamente por las mujeres (Malatino, 2021; Parra, 2021). A esta forma de pensar lo queer/cuir, José Esteban Muñoz la llama Utopía Queer ya que es un ejercicio de recuperar colectivamente del pasado, las huellas de las experiencias queer/cuir en tanto que extrañas, raras, alternativas para luego, proponer formas de organizar y gestionar la vida distintas. Como, por ejemplo, imaginar políticamente nuevos linajes o inventarse los propios antecesores fuera de la temporalidad heteronormativa.

Las Teorías Feministas de Datos

El segundo marco conceptual que provee insumos teóricos y explicaciones del campo en el que se fragua el fenómeno de esta investigación, integra los trabajos de Catherine D’Ignazio y Lauren F. Klein (2020), *Data Feminism* y de Kevin Guyan (2022) *Queer Data*. Ambas son reflexiones sobre el campo de los estudios de sociedades datificadas que se desprenden del fenómeno del Big Data. Partiendo del hecho de que la sociedades actuales están altamente plataformizadas, estas tienen una alta incidencia en la sociedad y en la cultura ya que transforman de manera profunda los valores morales, las prácticas culturales y las relaciones sociales (van Dijck et al., 2018; Zuboff, 2021). “Desde un punto de vista sociotécnico, la plataformización conecta plataformas, procesos algorítmicos, producción de datos masivos y prácticas culturales de los usuarios en un ecosistema con implicancias económicas, gubernamentales, sociales y culturales” (G. Sued, 2022a, p. 110). De aquí que la producción y extracción de datos sea una de las prácticas más rentables y un campo de estudio para las Humanidades Digitales y las Ciencias Sociales.

El estudio de los datos es una disciplina que se centra en el análisis y la interpretación de grandes cantidades de datos provenientes de fuentes como redes socio digitales, sensores, registros de transacciones, datos de GPS, entre muchos otros. Estudiar grandes

conjuntos de datos proporciona información útil y conocimientos profundos que pueden ser utilizados para tomar decisiones informadas, mejorar los procesos empresariales, identificar problemas y oportunidades, optimizar la eficiencia, mejorar la toma de decisiones, etcétera. Para ser procesados, legibles, depurados y que puedan arrojar información se necesitan más que herramientas de análisis de datos tradicionales, implica el uso de técnicas de minería de datos y aprendizaje automático para identificar patrones y tendencias en ellos. Pero el acto de recopilar y registrar datos sobre las personas no es algo nuevo, explican D'Ignazio y Klein, (2020). Desde los registros de personas finadas publicados por los funcionarios de la iglesia a principios de la era moderna, hasta los recuentos de las poblaciones de pueblos originarios que aparecían en los relatos coloniales de las Américas, la recopilación de datos se ha empleado durante mucho tiempo como una técnica para consolidar el conocimiento sobre las personas, cuya posesión se traduce en poder sobre sus vidas (D'Ignazio & Klein, 2020).

Como podemos ver, “el Big Data no sólo es un fenómeno tecnológico [...] sino que representa en mayor medida un fenómeno social cuya principal característica es la datificación de la cultura” (Rodríguez Cano, 2021, p. 69). Las comunidades de la cultura ballroom en tanto de comunidades de práctica en la arena digital, son productoras de datos con las plataformas, específicamente en la red social de Instagram. Para el estudio de las trazas digitales de esta comunidad como parte de sus mundos sociales mediados tecnológicamente, me sumo a la propuesta de Rogers (2013) de comprender e interpretar los datos basándome en su materialidad por encima de su cantidad, lo cual ha denominado estudios de *small data*. Como señala Sued (2020) “trabajar con *small data* implica emplear un conjunto de datos que el investigador social puede organizar por sus propios medios, pero aplicando técnicas afines a los estudios de Big data” (Sued, 2020, p.67). El corpus recogido en IG para este estudio necesita ser organizado, visualizado e interpretado desde un marco que tome en cuenta la distribución de poder entre plataformas, algoritmos y usuarios. Que provea una mirada interseccional y no deje de lado la agencia que los sujetos encuentran en la interacción con estas tecnologías.

En este sentido, la perspectiva del feminismo de datos plantea una reflexión crítica sobre la forma en que gobiernos, instituciones y empresas recopilan, analizan y utilizan

datos, y cómo esta práctica contribuye a solidificar las desigualdades marcadas por el género, la sexualidad, la raza y la clase social ya existentes en la sociedad. Parte del hecho de que actualmente “nada está fuera de la datificación” (D’Ignazio & Klein, 2020, p. 12). Se basa en investigaciones empíricas –como la de Simone Browne– que señalan cómo el empleo de datos ha funcionado para vigilar de manera desproporcionada a los cuerpos de personas racializadas. Las predicciones que se realizan a partir de la interpretación de datos recabados en las plataformas están sesgadas y muestran prácticas racistas, misóginas, transfóbicas, xenofóbicas, etcétera, explican las investigadoras. El feminismo de datos tiene como objetivo hacer que los datos y la tecnología sean más incluyentes, equitativos y justos para los diferentes grupos de personas en las sociedades (D’Ignazio & Klein, 2020). Busca promover la inclusión de experiencias de vida de grupos marginados en el diseño y uso de tecnologías y con ello, apoyar la agencia de las personas a través de sus datos.

Esta línea de pensamiento aporta a la presente investigación una visión más amplia de lo que puede ser un dato. Hasta ahora, las predicciones a partir de los datos han sido importantes porque provienen de grandes cantidades de ellos, de afiliaciones profesionales, credenciales formales y de la complejidad de métodos técnicos para recogerlos. Sin embargo, el feminismo de datos sugiere que los datos no son solo números, “también pueden consistir en palabras o historias, colores o sonidos, o cualquier tipo de información que se recopile, organice y analice sistemáticamente” (D’Ignazio & Klein, 2020, p. 14).

En el presente estudio indago en los matices que brotan de los datos producidos por la cultura ballroom, en las especificidades que informan sobre la comunidad y las personas que la integran y cómo estas son interpretadas, recuperadas y empleadas por empresas e instituciones más allá de ser significativas por su número. Recopilo los datos con ayuda de métodos nativos del estudio de lo digital y aquellos recogidos de forma artesanal por medio de las técnicas de la etnografía digital los sistematizo con ayuda de Atlas.Ti para obtener patronajes de lectura y dar paso a la interpretación. Aquí es donde el feminismo de datos me proporciona una mirada interseccional, centrada en las experiencias que suelen dar cuenta de lo periférico y que no se hallan necesariamente en lo viral sino en la cola larga (Castillo-González et al., 2022) de la producción de datos.

Son siete los principios que *Data Feminism* propone para el tratamiento de datos y que retomo para esta investigación. El primero, observar y evaluar cómo opera el poder, tomando en cuenta los sesgos por desigualdad y las estructuras de poder hegemónico. El segundo; observar las manifestaciones de poder que viene de abajo, es decir, la resistencia o las formas en que se manifiestan contrahegemonías, formas de poder alternativo que van en dirección contraria a lo establecido. El tercero, estar atento a otras formas de conocimiento más allá del que se ha considerado válido, en otras palabras, tomar en cuenta lo que para las comunidades es importante y no supone alinearse al poder hegemónico. Es poner un acento en las emociones, lo afectos, aquello que se encarna en los cuerpos y da cuenta de las experiencias, es una suerte de mirada decolonial. El cuarto, implica desafiar los binarios y jerarquías de género, indagar en las experiencias de personas que cuestionan las categorizaciones identitarias y perpetúan la opresión. El quinto, abrazar el pluralismo insistiendo en que el conocimiento más completo proviene de la síntesis de múltiples perspectivas, dando prioridad a las formas de conocimiento locales, indígenas y experienciales. El sexto, sugiere considerar el contexto ya que los datos no son neutrales ni objetivos. Son el producto de relaciones sociales desiguales y situarlos en un espacio y tiempo específicos, es esencial para realizar un análisis ético y preciso. El séptimo, *make labor visible*, que traduzco como traer a la superficie los mundos sociales queer/cuir que no son reconocidos como formas posibles de habitar el mundo, que representan un entramado de trabajo de una red de personas quienes necesitan seguir viviendo sus vidas y haciéndolas vivibles.

Por otra parte, la propuesta teórica presentada por Kevin Guyan (2022) en *Queer data* o datos queer, resulta un acoplamiento astuto para los propósitos del presente estudio. En ella, el académico sugiere indagar en la producción de datos de las personas que integran el paraguas LGBTI+ y destacar cómo estos informan sobre el género, el sexo y la sexualidad de las personas y las comunidades. Busca visibilizar y validar las experiencias que no se ajustan a las normas de género y sexualidad dominantes para visibilizarlas, reconocerlas y retejer sentidos nuevos desde esos datos (Guyan, 2022). El académico parte del hecho de que uno de los usos más comunes de los datos es describir o dar sentido a un problema. Sin embargo,

qué problemas son dignos de ser resueltos, cómo se les define, a qué se le pone atención, no son variables que se tomen en cuenta en la recolección e interpretación de los datos. Esta ausencia se debe a la voluntad política de quienes están en posiciones de poder.

Guyan observa que la acumulación de datos de las personas LGBTI+ tiende a ser producida no necesariamente por personas de dicho grupo, sino por instituciones, empresas de información y otros, por lo que suele centrarse en los ‘problemas’ más que en las fortalezas, la creatividad y la capacidad de acción de las personas disidentes sexuales. En otras palabras, la información y los datos más virales y propagados sobre vidas no heterosexuales y cisgénero informan sobre la precariedad de la vida, las violencias, la discriminación, la muerte. Tanto Guyan (2022) como D’Ignazio y Klein (2020) coinciden en que los individuos y grupos minorizados no deberían tener que demostrar repetidamente que sus experiencias de opresión son reales, por ejemplo. No tendrían que convencer a nadie de que sus vidas son valiosas ni que la información de los desafíos que enfrentan es suficiente para que personas en el poder tomen la decisión de mejorar su situación (D’Ignazio & Klein, 2020; Guyan, 2022).

Acumular datos sobre los problemas de personas minorizadas —o de las periferias del tercer mundo, como diría Sayak Valencia— para convencer al Estado y a las instituciones de que tienen que hacer algo para cambiar el estado de las cosas, funcionan en la mayor parte de los casos, según Guyan, como un bloqueo del sistema para seguir perpetuando el orden de las cosas y proteger las formas de trabajo actuales. La propuesta de los datos queer es un cambio de paradigma donde dediquemos menos energía a la producción de conocimiento sobre problemas y, por el contrario, más empeño en la producción de conocimiento sobre soluciones. Aunque un enfoque en soluciones no resolverá los desafíos de inclusión y no discriminación y violencia, nos da la esperanza de que podamos encontrar otras posibilidades (Guyan, 2022). Esta propuesta de Guyan me proyecta hacia indagar en las trazas digitales de la comunidad ballroom para conocer la forma en que son útiles para el mantenimiento o no, de su cultura. La manera en coadyuvan en la consolidación de sus identidades o bien, en cómo diseñan sus redes de afectos y apoyo. Conocer cómo los datos que coproducen con las plataformas se integran en acciones más amplias que tienen la cualidad de resistir a los

regímenes de poder que intentan desautorizarles como personas con vidas posibles de ser vividas.

Las prácticas de datos actuales reflejan un relato incompleto de las vidas LGBTI+, estima Guyan (2022). Por lo tanto, un análisis de datos en términos queer/cuir, nos ayudaría a comprender cómo se utilizan los sesgos para deslegitimar las experiencias cotidianas de las personas específicamente trans, travestis y no binaries que suelen ser periféricas en el mismo grupo LGBTI+. Realizar un análisis desde el sujeto de la enunciación, es decir, quién(es) o qué entidad produce los datos considerados como queer/cuir y para informar a qué audiencia meta, es otra de las propuestas de *Queer Data*. En contextos de infrarrepresentación, donde aquellos en las posiciones dominantes están cegados por sus intereses sociales, políticos y económicos y son incapaces de ver los problemas que existen para personas diferentes a ellos (D'Ignazio & Klein, 2020; Guyan, 2022), es necesario un análisis en este sentido. Colocar el foco en los datos que producen las comunidades LGBTI+ para ellas mismas y desentrañar cómo operan a su favor como estrategias de justicia transformativa –o restaurativa–, se suma a los planteamientos de esta teoría.

Desde una mirada poscolonial, transfeminista y crítica, *Queer Data* propone, asimismo, observar cómo aquellas personas LGBTI+ beneficiadas por los datos corren el riesgo de involucrarse con tecnologías que podrían normalizar categorías y prácticas que obstaculizan en lugar de ayudarla en general. Al tratarse de prácticas mediadas por la tecnología y de la plataforma de Instagram donde las personas que hacen vogue suben fotos y producen metadatos, la propuesta de *Queer Data* resuena como una estrategia teórica para también observar e interpretar la tecnología como un actor social en la producción de los mundos sociales queer/cuir. En suma, la propuesta de Guyan de *Queer Data* estriba en considerar que los datos pueden exponer los efectos del patriarcado, la misoginia, la homofobia, la bifobia y la transfobia en los sistemas y estructuras en los que confiamos para navegar nuestra vida cotidiana. Sin embargo, también sugiere la necesidad de notar las prácticas políticas de resistencia, de sobrevivencia y sostenimiento de las vidas sexodisidentes en contextos desfavorables y las maneras en que los datos forman parte de este entramado de búsqueda del bienestar.

Para visualizar esta sección sobre enfoques teóricos incluyo la Figura 20 que muestra la genealogía de la producción de conocimiento que sigo en esta investigación y la propuesta de cruces críticos que realizo para sustentar tanto el diseño de la metodología como el análisis.

Figura 20

Visual que muestra el ensamblaje de los enfoques teóricos de la investigación y del diseño metodológico.



Hacer Cosas con Conceptos Viajeros: Las Nociones Observables

En este apartado presento las nociones teóricas básicas que sostienen a este estudio en cuya observación directa, tanto en la etnografía multisituada como en el corpus recogido con minería de datos, pueden ser rastreados, evaluados y situados. Dado que se trata de una investigación con enfoque cualitativo, los conceptos aquí reunidos tienen el propósito de posibilitar la comprensión profunda de las perspectivas subjetivas de los participantes en el estudio. De esta forma defino categorías como ‘mundos sociales’, ‘comunidad’, ‘prácticas’, ‘experiencias’, ‘sociabilidades’, ‘mediación’ y ‘tecnología’. La lista no pretende estar cerrada, más bien, son los conceptos vitales que pueden dar paso a otras nociones teóricas necesarias para la interpretación y análisis particulares de cada capítulo. Asimismo, son nociones abiertas que posibiliten que otras categorías emerjan del campo de manera inductiva. Las definiciones que propongo tampoco están agotadas, presento los índices teórico-críticos que den lugar a nuevas matices o coaliciones necesarias por medio de la adhesión de otros

concretos y así, permitir interpretaciones fluidas acordes con el fenómeno y enmarcadas por los contextos específicos.

Mundos Sociales

La categoría de mundos sociales tiene una historicidad en los estudios sociales como noción que permite pensar en cómo los humanos construyen la realidad socialmente, donde instituciones, relaciones, sentidos y códigos, cumplen una función en el mantenimiento de la realidad. Para Berger y Luckmann (1976) Los mundos sociales son construcciones socioculturales compartidas entre personas de un grupo –o varios–, son el resultado de la actividad social y la interacción, por lo que su variabilidad entre culturas se debe a que están situados en un territorio y en un espacio temporal (P. L. Berger & Luckmann, 1976). Para este trabajo, me ciño a la propuesta de mundos sociales de Sara Pink et al (2019) quien los ve como un dispositivo heurístico, como un atajo de pensamiento para observar ámbitos relativamente cerrados, pero no herméticos, de la vida social. Son esferas caracterizadas por prácticas específicas compartidas por un grupo de personas donde se generan saberes específicos que no están inconexos de otros gestados más allá de sus márgenes. Se construyen en lo cotidiano y a través de las experiencias compartidas colectivamente, pero vividas subjetivamente.

Los mundos sociales “nunca están separados de otros mundos sociales ni, en nuestro mundo masivamente conectado, del resto de la humanidad” (Pink et al., 2019, p. 128). No suelen estar delimitados por fronteras físicas, de hecho, se suelen cruzar con otros mundos ya que sus límites no son fijos, ni siempre claros tanto para aquellos que están dentro, como para los que están fuera. Las personas pueden entrar y salir de ellos, por lo que pueden crecer y menguarse con el paso del tiempo. John Postil (2010) ejemplifica esta movilidad con un caso sobre activistas de internet, quienes se mueven en diferentes “grupos” sin dejar de ser activistas o incluso “pueden reenfocar su política para, por ejemplo, pasar de la resistencia a una determinada posición política”(Postil, 2010) a causa del contacto con otros mundos sociales. Este desplazamiento en la forma de pensar de los activistas hace explícito el carácter transformacional que tienen los mundos sociales. Para indagar en ellos; en su configuración, en lo que los hace posibles, en lo que los mantiene vigentes, en las

características de sus miembros, los mundos sociales están íntimamente vinculados con otros conceptos como ‘comunidad’ y ‘sociabilidad’.

Pasando al campo de las comunidades de personas LGBTI+ Kevin Guyan (2022) emplea la noción de mundos sociales queer “para subrayar que las percepciones de la realidad son contestadas, contextualizadas y moldeadas por nuestras acciones en lugar de algo objetivo que existe más allá de nosotros” (Guyan, 2022, p. 1). Reconoce que las comunidades basadas en características de identidad poseen una larga historia de incorporación de diferencias individuales. Pero que, en la conversión de identidades en datos, resaltan tensiones particulares entre la porosidad del mundo social y las reglas asociadas con la categorización de datos (Guyan, 2022). ¿Qué ocurre con mundos sociales basados en la identidad de sus miembros, mediados tecnológicamente donde se corre el riesgo de convertirse en datos aprovechables por la industria de la información? Es una de las preguntas que salta al unir las distintas capas que componen la noción de mundos sociales que propongo en este estudio. La mediación de las plataformas implica siempre el extractivismo de los datos, lo cual puede generar conflictos y disputas entre los miembros de la comunidad de práctica de determinado mundo social. El autor también observa que, al igual que sucede con el lenguaje, el ‘mundo social’ tiene la capacidad de acomodar regularmente las diferencias entre los individuos sin perder de vista lo que mantiene unidas a las comunidades. Esta característica me resuena con lo que sucede en la comunidad ball donde lo ‘trans’ es un espacio social y un paraguas discursivo de da cabida a una serie de identidades no cisgénero y no heterosexuales que se identifican con este espectro cuyo significado repartido no pierde congruencia ni se difumina.

En cuanto a los mundos sociales y su datificación, es decir, cuando se convierten en datos a fuerza de pasar por la mediación de las plataformas, Guyan (2022) advierte que, en efecto, los datos son un registro del mundo social mediado, pero que en ello hay decisiones tomadas sobre qué o a quién incluir y excluir. Si bien, los datos no son la realidad, los datos queer “no son un reflejo pasivo del mundo social, sino una fuerza productiva que, cuando se maneja correctamente, puede fortalecer los esfuerzos de investigadores, profesionales y activistas para crear condiciones que permitan a las personas LGBTQ llevar vidas plenas y

auténticas” (Guyan, 2022, p. 20). Por lo tanto, los datos queer no deciden las vidas que las personas deben llevar, pero pueden colaborar con las condiciones que les permitan a las personas dar forma a una vida digna. En esta investigación es importante observar cómo los datos de la comunidad ballroom son actores en la arquitectura de los mundos sociales cuir/queer.

Comunidad

La noción de comunidad como unidad de análisis en los estudios sociales ha sido ampliamente utilizada, sin embargo, para los fines de este estudio que ocupa parte del territorio de lo digital, emplearé el concepto de comunidades de práctica donde se destaca el ‘hacer’ de un grupo mediante la participación activa en diversas prácticas compartidas que unen a las personas (Lave & Wenger, 1991). Así, la comunidad de práctica se da dentro del marco de mundos sociales, los generan y propician su vitalidad a partir del conocimiento. Algo que distingue a una comunidad de práctica de otras comunidades, “es que la generación y transmisión de saberes sucede justamente en la colaboración colectiva entre los miembros del grupo, lo cual implica una articulación horizontal y no jerárquica” (González Santos & Boltvinik, 2014, p. 209).

Se trata de una coproducción de conocimientos que se generan dentro de una ecología, como sugiere concebir a las comunidades de práctica Sandra Gonzáles e Ilana Boltvinik (2014), cuyos actores pueden ser organismos vivos y elementos no vivos que se retroalimentan y se coproducen. En la ecología de actores de las comunidades de práctica “se produce un saber compartido y colectivo, conformado desde los modos de hacer en conjunto; un saber participativo y situado en un contexto histórico y sociopolítico” (González Santos & Boltvinik, 2014, p. 209). Estos saberes, conocimientos compartidos son lo que genera los mundos sociales en términos materiales, simbólicos y relacionales ya que el aprendizaje es una forma de participación social (González Santos & Boltvinik, 2014; Lave & Wenger, 1991; Wenger, 1998).

Las comunidades de práctica pueden operar exclusivamente en el discurso, ocupar un espacio simbólico o imaginado donde también sucedan cosas a través de la relacionalidad

de la ecología de sus actores, como provocar pertenencia (Amit & Rapport, 2002), cierto tipo de agencia y desplazamientos identitarios. Es decir, una comunidad de práctica no necesariamente necesita de un espacio físico que permita la interacción y coproducción de saberes, sino que puede estar ocupando la materialidad digital de un espacio mediado tecnológicamente y en el imaginario de una comunidad. Esta característica me resuena con, por ejemplo, la construcción discursiva de las casas de vogue. El mayor número de *Houses* de la comunidad ball no son físicas, pero tienen la capacidad de aglutinar cuerpos a partir de construir sentidos compartidos por medio de la idea de ‘casa’ que otorga un linaje y una pertenencia para transformar el parentesco.

Por su parte, las comunidades mediadas por tecnologías, por plataformas de redes socio digitales, por ejemplo, suelen desarrollar prácticas y saberes nativos de esos ámbitos, aunque incluso continúen con prácticas de sociabilidad en la presencialidad, como asegura Rob Kozinets (2010). Este autor emplea el término de comunidad para referirse a “un grupo de personas que comparten interacción social, vínculos sociales, y un formato, una ubicación o un ‘espacio’ interaccional común –aunque sea, en este caso, un ‘ciberespacio’ mediado por el ordenador o virtual–” (Kozinets, 2010, p. 10). Propone además, la noción de ‘continuo de participación’ para señalar la forma en que se genera la pertenencia al grupo, la membresía de la comunidad, que implica “autoidentificación como miembro, contacto repetido, familiaridad recíproca, conocimiento compartido de determinados rituales y costumbres, cierto sentido de obligación y participación” (Kozinets, 2010, p. 10). Lo primordial en las comunidades de práctica –mediadas por tecnología o no– es la interacción sistémica de coproducción de conocimiento, de reflexiones, de experiencias, de afectos y de objetos que regeneran el mundo (González Santos & Boltvinik, 2014).

Sociabilidad(es)

El concepto de ‘sociabilidades’ opera dentro de las comunidades y en el marco de los mundos sociales, por lo que es funcional para la observación y el análisis en esta investigación, pues permite entender el uso y la participación de las tecnologías y su relación con otras materialidades cotidianas. Continuando con la línea de pensamiento de Pink et al.

(2019), esta noción no se refiere a un tipo particular de relación social *per se*, sino más bien, a las cualidades de las relaciones sociales. Permite abrir el espectro de posibilidades para observar los filamentos de la multiplicidad de relaciones entre las personas. Reconocer su fluidez, su velocidad, su conectividad ya sea con personas, con otros seres, o con actores como objetos mediante y con las tecnologías digitales. Para John Postill (2012) la sociabilidad es “la exclusiva cualidad social que caracteriza a un determinado espacio, o una determinada interacción compartidos, por ejemplo, jugar al tenis, asistir a una boda, viajar en autobús o hablar por Skype” (Postill, 2010, p. 140). Este concepto abre el camino hacia la comprensión de cómo se forman los mundos sociales en relación con una actividad *online* y *offline* poniendo atención a la calidad del intercambio social y la mediación tecnológica presentes.

La mediación digital de los mundos sociales de comunidades de personas está determinada por la velocidad, el anclaje de la información debido a las redes y a la movilidad de los dispositivos y las aplicaciones (Pink et al., 2019). Este fenómeno ha sido ampliamente revisado por investigaciones académicas en grupos activistas de insurrección como 15-M, La Primavera Árabe, el #Yosoy132, el Occupy Wall Street, pero poco en otros mundos sociales donde la identidad sexogenérica es un punto nodal y que el propósito de devenir juntxs es la sociabilidad para la sobrevivencia.

Prácticas

En cuanto a la noción de ‘práctica’, la sitúo dentro del enfoque del giro practicista principalmente en la acepción de Michel Foucault (1968) que alimento con aportaciones de otros teóricos hasta llevarla al ámbito de la digitalidad. Dado que el presente estudio se centra en observar cómo la comunidad ball edifica el mundo social que le permite persistir en contextos adversos, propongo concebir las prácticas como un sistema de acciones vinculadas al contexto, al cuerpo y a las tecnologías, estas últimas, entendidas en su más amplia acepción. Las prácticas, como señala Foucault, implican una racionalidad, o regularidad que organiza el hacer de los sujetos, tienen un carácter sistemático (saber, poder, ética) son de índole general y recurrente por ello constituyen una experiencia o un pensamiento” (Muñiz, 2015, p. 38). Este vínculo que entrelaza las prácticas con las

experiencias es un ensamblaje productivo para poder entender, por ejemplo, el vogue y los balls, sí como prácticas corporales continuas, pero también como experiencias de renovación del sentido de pertenencia a una comunidad. Theodore Schatzki (2021) matiza la noción de práctica en un sentido que conviene a este estudio, las define como “conjuntos materialmente mediados de actividad humana organizados en torno a una comprensión práctica compartida” (Schatzki, 2021, p. 53). La inclusión de la ‘mediación’ en la definición de este concepto, abre el campo para incluir de forma natural los objetos del mundo, incluida la tecnología.

Siguiendo con la construcción de esta categoría, Andreas Reckwitz (2002) las describe como actuaciones corporales rutinarias que también incluyen actividades mentales como las interpretaciones, el conocimiento, las emociones y las motivaciones, sin olvidar los objetos materiales y culturales. El autor propone que pueden situarse en tres dimensiones interrelacionadas: “1) significados y representaciones; 2) objetos, tecnologías y cultura material; y 3) competencias, actividades y “el hacer” (Reckwitz, 2002, p. 253). En cuanto a las prácticas mediadas por tecnología digital, estas pueden incluir actividades como navegar por internet, utilizar redes sociales, crear y compartir contenido en línea, comunicarse a través de aplicaciones de mensajería, jugar videojuegos, entre otras (Hine, 2015; Pink et al., 2019; Treré, 2019). A estas acciones que son genéricas, las reviso en sus filamentos; en los matices de significación que le otorgan las personas dentro de la comunidad ballroom, los sentidos compartidos que operan en ellas, las conexiones que se despliegan, la manera en que se entienden dentro de la misma comunidad.

Por su parte, Emiliano Treré, también en el campo de las prácticas mediadas, las concibe como el “resultado del vínculo performativo entre significados, objetos y actividades” (Treré, 2019, p. 33), propone que analizarlas, puede ayudarnos a profundizar nuestra comprensión de “cómo las combinaciones de competencias, materialidad y significado se producen y reproducen en los movimientos sociales contemporáneos” (Treré, 2019, p. 33). Por lo tanto, las prácticas no solo son individuales, sino que también están enmarcadas en contextos sociales, culturales y políticos más amplios, que influyen en cómo se utilizan las tecnologías y qué significados se les atribuyen (Aguado, 2020). Por ejemplo, la

práctica de utilizar redes sociales puede ser influenciada por factores como la edad, género, clase social, cultura y ubicación geográfica. El estudio de las prácticas digitales implica considerar cómo las personas interactúan con la tecnología y cómo esta tecnología influye en sus comportamientos, actitudes y experiencias (Postill, 2010). También implica analizar cómo estas prácticas se relacionan con otras esferas de la vida, como la política, la economía y la cultura en general.

Experiencias

El concepto de 'experiencia' como vector de análisis en las investigaciones antropológicas y sociales ha sido ampliamente productivo en tanto que permite centrarse en la concreción de la vivencialidad y en el espesor de la práctica (Flores, 2013; Richard, 1997, 2018) con la cultura, la sociedad y el poder. Varias autorxs indican que es posible indagar en la estructura esencial de la experiencia vivida al incorporar elementos como los actos de experiencia percibidos a través de los sentidos y otras modalidades sensoriales, la imaginación, los objetos, las emociones y los afectos (Ahmed, 2019; Detmer, 2013; Geertz, 1986; Pink et al., 2019). La experiencia es para Nelly Richard (1997) "una realidad vivenciada desde el cuerpo o la biografía que escapa como tal a la mediación discursiva de los signos" (Richard, 1997, p. 352). Este concepto tiene el valor crítico de postular la concreción histórico-social de subjetividades-en-contexto, la materialidad específica de las posiciones institucionales a través de las cuales las subjetividades comunican y recrean sus significados en acción, explica Richard (1997).

Descubrir los filamentos que constituyen los significados de las experiencias implica dar cuenta de contextos específicos y de conocimientos localizados (Richard, 1997). En las investigaciones que incorporan la categoría de experiencia como central, a menudo indagan los modos en que se encarna o vive a través de formas sensoriales, afectivas, emocionales y perceptivas (Aguado, 2020; Pink et al., 2019; Postill, 2010). En la 'experiencia' intervienen "pactos de significación y luchas de interpretación siempre materializadas y situaciones específicas en historias locales, cuya densidad experiencial debemos proteger contra el

“diseño global” de las teorías que amenazan con borrar lo real-concreto de cada práctica de la diferencia” (Richard, 1997).

A esta acepción de experiencia Stuart Hall (2019) la denomina ‘práctica coyuntural’ que no es más que prestar atención a las *micro experiencias* localizadas en ciertos pliegues de los sistemas culturales que no son necesariamente perceptibles ni descifrables desde el reticulado académico-institucional (Hall, 2019). Las experiencias emanadas de la comunidad ballroom en la geografía mexicana son un reto en tanto que pertenecen a prácticas encarnadas desarrolladas en las periferias de la vida normativa, en disputa constante de significados hegemónicos y en combate con las estructuras de poder cisheteropatriarcales que las desautorizan. Sin embargo, no están desvinculadas del universo cultural global que las contiene y les da forma.

La aparición de plataformas digitales ha hecho posible nuevas formas de experiencia vivida (Pink et al., 2019). Centrarme en la categoría de experiencia mediada por la tecnología no implica que la atención se pose sobre la tecnología, sino más bien, en desvelar la manera en que la tecnología digital contribuye, redefine, permea, adosa las experiencias que conforman los mundos sociales cuir/queer de las personas que hacen vogue en la comunidad ballroom mexicana. Una de las premisas que me parece singular y que recupero en mi observación participante en este estudio, es considerar la experiencia como “algo que pudiera no encajar necesariamente en las categorías verbales de la expresión, como las utilizadas para describir los cinco sentidos” (Ingold, 2021). A través de la puesta en práctica de esta consideración, rescato lo que es importante para la comunidad ball y de su mano, hago emerger algunas categorías nativas de esa cultura. Para ello, ha sido necesario lo que Sara Pink (2019) señala en este sentido; que la experiencia encarnada del etnógrafo será vital para la interpretación de las experiencias recogidas para el estudio. La etnógrafa sostiene que

La encarnación del etnógrafo está siempre en la base de este proceso [...] el objetivo del investigador puede ser experimentar los mismos entornos y las mismas actividades que otras personas, como medio para conectar empáticamente con las experiencias sensoriales, encarnadas y afectivas de esas personas, o utilizar sus

propias experiencias para intentar comprender cómo pueden ser las de los demás.
(Pink et al., 2019, p. 58)

Como se verá más adelante, mi incursión en la escena ballroom mexicana y mi experiencia de inmersión total en las prácticas tanto digitales colectivas en plataformas como WhatsApp y grupos cerrados de Facebook, como análogas cotidianas en prácticas públicas, reuniones sociales y competencias en (kiki)balls, me ha permitido un grado considerable de cercanía desde donde apoyo la interpretación de las experiencias y las prácticas de la comunidad.

Mediación y Tecnología

Para el planteamiento de las categorías analíticas de mediación y tecnología me sitúo sobre todo en las aproximaciones que reflexionan sobre cómo estas constituyen, construyen y posibilitan lo vital para las personas. Sarah Kember y Joanna Zylińska (2012) en su obra *Life after New Media Mediation as a Vital Process* proponen dejar de pensar en los medios como simples objetos, cambiar el enfoque y concebirlos en términos de mediaciones. Para las autoras “los usuarios humanos de la tecnología, no somos completamente distintos de nuestras herramientas. No son un medio para nuestros fines; en cambio, se han convertido en parte de nosotros, hasta el punto de que la distinción nosotros/ellos ya no es sostenible” (Kember & Zylińska, 2014, p. 13). Este proceso de extensión tecnológica no sólo se da a nivel argumentativo, sino que plantean llevarlo a nivel de la experiencia encarnada de los usuarios. En este sentido, las tecnologías que median nuestra realidad van más allá de ser herramientas neutrales para el logro de fines determinados juzgados por criterios económicos de eficiencia, explican la autoras. Las mediaciones se convierten en un “tropa clave para entender y articular nuestra existencia en, y nuestro convertirnos con, el mundo tecnológico, nuestra emergencia y las formas de interactuar con él, así como los actos y procesos de estabilización temporal del mundo en medios, agentes, relaciones y redes” (Kember & Zylińska, 2012a, p. xi).

Peter-Paul Verbeek (2005) en su obra *What things do, beyond subject and object* plantea algo similar, pero, además, aporta un matiz que conviene recuperar para el presente estudio. El filósofo de la tecnología sostiene que cuando los artefactos tecnológicos se miran

en términos de mediación —como mediadores en la relación entre humanos, entre los humanos y su mundo, entre los humanos y la tecnología misma— estas ya no pueden encasillarse simplemente como neutrales o determinantes. Aunque no controlan los procesos de mediación por sí mismas, sí conllevan una interpretación por parte de los usuarios y dependen de un contexto específico de uso. Verbeek insiste en que la mediación implica que el sujeto y el medio no son versiones acabadas, sino que se (re)constituyen mutuamente en su interrelación. Por lo tanto, la subjetividad de las personas y la objetividad de la tecnología adquieren una forma específica en contexto a través de la mediación. Así, la mediación moldea la forma en que la realidad se hace presente ante las personas (Verbeek, 2005). Esta explicación abre la posibilidad de que en la mediación tecnológica de la realidad de las comunidades se gesten prácticas tecnopolíticas de apropiación (Franco, 2022) y desapropiación (Rivera-Garza, 2013) en una relación simbiótica.

A esta idea compuesta de mediación que presento, quiero, además, sumarle la noción de ‘tecnologías vitales’ de Edgar Gómez-Cruz (2022) en tanto que es una visión decolonial de la tecnología que se sitúa en Latinoamérica y que se basa también en la propuesta de Sarah Kember y Joanna Zylińska. El académico parte del hecho de que las tecnologías digitales son parte importante y, en algunos casos esencial, de una infinidad de actividades cotidianas. Aquí traigo a colación la noción de ‘tecnologías de esperanza’ de Darwin Franco (2022) quien se refiere a las mediaciones que permiten que las personas buscadoras de familiares desaparecidos en México realicen rastreos, se comuniquen internamente, localicen fosas clandestinas, diseñen rutas, etcétera. En este caso, no cabe duda de que la tecnología se vuelve vital y deja de operar como meras herramientas, sino que “son plataformas que sustentan la socialización, el estudio, el trabajo, el aprendizaje, y las relaciones interpersonales” (Gómez Cruz, 2022, p. 29).

¿Cómo podemos entender las tecnologías dentro de un complejo entramado que da como resultado formas vitales?, se pregunta Gómez-Cruz al pensar en las plataformas, los algoritmos, los datos en interacción con los usuarios. Para esbozar una respuesta, sugiere que debemos ir más allá de algunas de las dicotomías que hemos usado en el pasado, por ejemplo, *Online / Offline*, *social / tecnológico* y *global / local*. Propone situar a las tecnologías

en un plano distinto que el de su materialidad, su uso o las prácticas y narrativas que las cruzan. “Lo que moviliza el concepto de vital es la pregunta de cómo las tecnologías articulan, construyen y son parte, a través de su uso cotidiano, de formas particulares de ser y existir en el mundo [...] es más un proyecto político” (Gómez Cruz, 2022, p. 32). Político porque “centrar el proyecto en la vitalidad de las tecnologías puede ayudar a ser más evidente el desfase entre el proyecto tecno-capitalista y la vida con todo lo caótica e imprescindible que puede ser” (Gómez Cruz, 2022, p. 32). Evitando la ingenuidad ante las infraestructuras diseñadas y controladas por empresas con fines de lucro que son las tecnologías y los valores capitalistas que las integran. Por tanto, necesitamos indagar en cómo las tecnologías digitales y sus mediaciones generan vitalidad para ciertas personas y comunidades.

Una Coalición Metodológica

Este capítulo presenta la fundamentación teórica de las decisiones metodológicas presentadas en el *Planteamiento de la investigación*. Este diseño metodológico hace hincapié en la noción de coalición empleada por colectivos queer/cuir y feministas para destacar alianzas rebeldes (Serra et al., 2021) en tanto que reúnen a personas, seres y tecnologías en algunos casos contradictorias, pero que permiten a grupos desarrollar agencias para su subsistencia. Así, esta propuesta de coalición metodológica hace converger cuatro métodos distintos para generar tres diferentes corpus que dan cuenta de un fenómeno multimodal y transterritorial con la finalidad de aportar interpretaciones desde ángulos distintos pero complementarios.

Métodos digitales para una analítica cultural

Al enfrentarse a fenómenos culturales que suceden desde las redes socio digitales es inevitable encontrarse con la noción conceptual de *big data* “aspecto nodal para entender la cultura de la hiperconectividad que se refiere a la explotación de datos en cantidades masivas, gracias a las posibilidades de las tecnologías derivadas del rastreo, extracción y almacenamiento” (Rodríguez Cano, 2021, p. 31). Así como las empresas han podido extraer

datos de usuarios para fines comerciales, o gobiernos para propósitos de vigilancia, en la investigación Richard Rogers (2013) propone realizar estudios de *small data* para entender fenómenos sociales. Esto es, recolectar cantidades menores de datos a partir de parámetros de calidad en lugar de cantidad, que representen microinteracciones de usuarios y puedan ser agrupados y organizados para obtener patrones de interpretación (Rogers, 2019). “Trabajar con *small data* implica emplear un conjunto de datos que el investigador social puede organizar por sus propios medios, pero aplicando técnicas afines a los estudios de big data” (Sued, 2021, p. 67). De este modo, para poder observar la producción de datos y metadatos de los usuarios que son parte de la comunidad ballroom mexicana echo mano de *software* de minería de datos para la recolección, organización y depuración de dichas trazas digitales.

Estos pedazos de cultura, estas materialidades con las que nos relacionamos y (re)generamos la vida, según Rogers (2017), son objetos nativos digitales que deben ser estudiados con métodos nativos digitales (Rogers, 2017). Siguiendo esta lógica, me sitúo en la plataforma de Instagram para recolectar un corpus de 1000 fotografías con sus metadatos, es decir, con los comentarios de texto, con los gráficos de emojis y otros datos que informan sobre datos. Realicé la toma de la muestra el 10 de octubre de 2021 a través de la etiqueta *#Ballroommexicano*, el hashtag más productivo de esta comunidad en aquel momento. Además, Instagram se posiciona como idónea ya que presenta la mayor densidad de cuentas colectivas de casas de vogue y de usuarios de la comunidad por sobre Facebook o X, por lo que resultó ser la plataforma indicada para levantar este tipo de corpus.

El enfoque interdisciplinario de la Analítica Cultural (Manovich, 2020b) es el que aplico para el análisis y la interpretación de las trazas digitales, ya que mi propósito es entender el rol de la producción y consumo de cultura ballroom en la construcción de sus mundos sociales. Este enfoque resulta pertinente ya que propone el descubrimiento de patrones y tendencias en la lógica de la cultura por medio del uso de técnicas cuantitativas y cualitativas y, con ello, realizar estados de las cosas, predicciones y posibilidades. Al mismo tiempo, contempla la lógica de poder de las plataformas o los soportes que distribuyen la cultura; la agencia que tienen las plataformas sobre sus usuarios. Uno de los principios de la

Análítica Cultural formula que un análisis debe de incluir el más amplio espectro de emplazamientos ocupados por la cultura que nos interesa, por lo que permite el ensamblaje de otros métodos para su complementación, al tiempo en que reconoce sus límites. En este sentido, la etnografía multisituada se ajusta de manera natural dada su maleabilidad en las técnicas de recolección de datos en la lógica de lo Onlife.

Etnografía Multisituada para las Experiencias Ballroom

Para dar paso a la observación de prácticas y experiencias de las personas vogueras de la comunidad ballroom me apoyo de las técnicas del método de la etnografía multisituada. El propósito es seguir los movimientos de las personas, las ideas y los objetos a través de múltiples entornos y contextos (Gagnon, 2019; Hine, 2015; Marcus, 1995; Pink et al., 2019). La etnografía multisituada es apropiada para esta investigación ya que reconoce la importancia de la tecnología y los medios de comunicación en la creación y la reproducción de las relaciones sociales (Gagnon, 2019). Considera dentro de sus técnicas el uso de herramientas digitales y de redes sociales para la recopilación y el análisis de datos (Flores-Márquez, 2021). A través de sus procedimientos logro trazar conexiones entre los diferentes lugares y situaciones en los que se desarrolla la vida social de la comunidad ball, lo que me permite comprender mejor cómo las vogueras y sus casas interactúan, negocian y transforman sus entornos.

Dorismilda Flores-Márquez (2019) subraya la capacidad de la etnografía para adecuarse a las características del objeto de estudio y del campo, ya que permite la creatividad metodológica al relacionarse con diferentes métodos. También señala que, más que centrarse en lo digital, la etnografía que consideramos digital –y de la que echo mano en este trabajo– incorpora los recursos digitales al campo para ampliar las posibilidades de trabajo, más no los coloca en el centro (Flores-Márquez, 2021). Este señalamiento cobra sentido en el uso que las vogueras hacen de la tecnología –como argumento en capítulos posteriores– ya que, si bien es crucial para sus mundos sociales, no es percibida como central.

Sigo el procedimiento de Michael Angrosino (2012) para la selección de los emplazamientos del campo en la investigación. Este ejercicio implicó la “evaluación del ámbito de gobernabilidad” (Angrosino, 2012, p. 55) a través de una reflexión profunda siguiendo preguntas como ¿Qué posibilidades tengo de observar, practicar, ser incluido y en dónde?, ¿A qué espacios puedo tener acceso?, ¿Con qué recursos cuento?, ¿Qué estrategia de reciprocidad estoy dispuesto a ofrecer?. Igualmente, el etnógrafo sugiere que reflexione sobre aspectos como mi estado emocional y actitudinal, mi salud física y mental, mis áreas de competencia e incompetencia y mi capacidad para prescindir de ideas preconcebidas sobre personas, comportamientos o situaciones sociales y políticas.

De este modo, CDMX resultó uno de los emplazamientos para la salida a campo dada su cercanía con mi ciudad de residencia y a que alberga la escena de vogue más longeva y grande del país. Asimismo, Ciudad de Querétaro se presentó como el emplazamiento apropiado para alimentar el presente trabajo, ya que es el contexto en el que habito y conozco muy bien, donde tengo tejida una red de apoyo y de contactos y, coincidentemente, donde la escena ball nacía en el momento justo de la salida a campo para esta investigación.

El acceso a campo no fue sencillo, ya que la comunidad ball ha experimentado consuetudinarias prácticas de extractivismo tanto de sus recursos y tiempo, como de su imagen y otros productos culturales. Mi presencia provocó ciertas acciones de cuidado colectivo por parte de las hermanas mayores de la escena queretana, quienes por un periodo pusieron a prueba mi compromiso con el vogue y con la comunidad. No bastó el haber expuesto la finalidad de mi trabajo investigativo para permitirme llegar a las entrañas de la vida cotidiana de las vogueeras. No fue sino hasta que demostré mi determinación en cada práctica pública, vogueando, caminando categorías y enredándome con la comunidad, que tuve el visto bueno de las hermanas mayores y la aprobación tácita de la comunidad para avanzar hacia una cercanía que podría llamar, íntima.

Estos hechos fueron cruciales para dar paso a la observación participante en plataformas de redes sociales. Construir lazos con mis ahora hermanas de la escena queretana me permitió dos cosas, principalmente. Por una parte, una plena participación en los (kiki)balls de CDMX y, por otra, el consentimiento informado para la observación y

recolección de datos en plataformas de redes sociales. Dadas estas condiciones, llevé a cabo observación participante en las plataformas de X e IG, en cuentas públicas tanto de las casas de vogue, como de usuaries particulares miembros de la escena. Aunque ya llevaba un seguimiento de las cuentas públicas de la comunidad de casas principalmente en IG, no recopilé formalmente datos sino hasta mi incursión en la naciente escena queretana, lo que indujo a una recogida de datos simultánea en ambos entornos.

Aunado a esto, el ingreso a las prácticas públicas y el contacto con las vogueras me permitió el acceso al chat principal de *WhatsApp* de la comunidad queretana que lleva por nombre Queerétara, en donde también procedí a realizar observación participante con los matices que esta plataforma presenta al ser, a diferencia de las otras, un grupo cerrado. En las mismas fechas, los moderadores de dos grupos cerrados en Facebook me dieron acceso gracias a que una de las hermanas mayores intercedió para que así fuera. La recolección de datos en plataformas implicó la toma de capturas de pantalla principalmente desde el teléfono móvil, la descarga de videos, de historias de IG y de audios de conversaciones de WA.

Tratamiento Ético de las Muestras

Anette N. Markham (2015) señala que cualquier decisión metodológica es una decisión ética, por lo que mantener una práctica de reflexibilidad sostenida en estos puntos puede contribuir a una investigación benéfica para todes les involucrades. Siguiendo sus lineamientos éticos, la primera consideración que implementé en campo fue centrar la ética de la metodología en les participantes; no en la investigación, ni en el investigador o la institución que respalda (Markham, 2015). De este modo, las vogueras de la comunidad más que participantes, como señala la etnografía feminista (Arribas Lozano, 2020; Davis & Craven, 2016), en realidad son colaboradores quienes poseen el conocimiento al que deseo tener acceso .

Este desplazamiento ontológico modificó la manera en que fui indagando en cada uno de los entornos y mi relación con los saberes que genera el colectivo. Mi proceso de acceso y permanencia en campo ha sido determinante para encarnar una postura ética y

política. Los 10 meses que asistí a las prácticas públicas y mis participaciones en los (kiki)balls transformaron mi identidad de género y mi postura política en prácticamente todos los ámbitos de mi vida; desde lo académico y lo personal hasta lo identitario y relacional. Hoy soy una persona no binarie, politizada, que se desidentifica de la etiqueta de 'gay' y de la lógica elegebetera despolitizada por el proyecto de vida homonormativo. Esta transformación ha implicado concebirme como una voguera, sentirme parte de la comunidad ballroom y legitimada por los lazos de parentesco con las demás personas en dicho colectivo. De ahí que el cuidado y tratamiento de la identidad de los participantes y de sus datos, forme parte de una historia compartida que atraviesa nuestras experiencias de vida, con la cual mantengo un vínculo de reconocimiento (Malatino, 2021).

No obstante, no dejo de ver las asimetrías que existen como consecuencia de las infraestructuras que sostienen nuestras vidas (Butler, 2018). Me parece que estas tienen que ver con el cuestionamiento hecho a Tajëew Díaz del colectivo mixe Colmix, mientras participaba como ponente en el panel *Metodologías horizontales: reflexibilidad y crítica del conocimiento* en el 33 Encuentro Nacional AMIC 2022. ¿Cómo podemos hacer una práctica investigativa horizontal?, le preguntaron los académicos. Ante lo cual, Díaz respondió que no existe investigación horizontal, ya que las estructuras de poder que sostienen los cuerpos que tienen acceso a la investigación, que poseen el privilegio de producir conocimiento en términos occidentales y que, eventualmente será reconocido como tal, no desaparecen en la relación con las personas que son vistas como sujetos de investigación. Esta mirada decolonial sobre la práctica investigativa me ha llevado a entender mi lugar como estudiante de doctorado en la comunidad de casas y los beneficios diferenciados que la presente investigación implicará para la memoria de dicha comunidad y para mi carrera profesional. La misma Tajëew Díaz concluyó que, a falta de una horizontalidad en la investigación, hay que apelar a prácticas éticas que impliquen a los investigadores en aquello que investigan.

Teniendo en cuenta las reflexiones anteriores y sus posibilidades en el ejercicio investigativo, puse en práctica acciones que contribuyeron a solidificar una ética metodológica durante todo el proceso de campo y de escritura. Por ejemplo, solicité el consentimiento informado de las hermanas mayores de la escena ballroom queretana para

poder ejercer la observación participante en todos los emplazamientos (Markham, 2015). El resto de la comunidad fue notificada y participó en las entrevistas a profundidad de corte feminista (Davis & Craven, 2016) que realice en el mes de agosto y noviembre de 2021. Para el entorno de las plataformas, contacté a los moderadores de las cuentas públicas y colectivas que representan las casas de vogue donde recolecté contenido para pedirles su consentimiento informado (Lugo et al., 2017). Luego de un tiempo, algunas madres de casas de CDMX accedieron a darme entrevistas vía IG para hablar sobre temas específicos de la cultura. Anterior a este paso, hice pública mi cuenta personal de IG en razón de estar en igualdad de condiciones (Markham, 2015) para que la comunidad ballroom pudiera tener acceso a mi contenido y formarse una opinión sobre mí.

Otras acciones implementadas fueron: la confidencialidad y la privacidad en los casos que así lo solicitaron, o bien, utilizar únicamente el nombre (AKA) de vogueera (Guber, 2011). Hacer un tratamiento cuidadoso y seguro de los datos de los participantes, almacenarnos en carpetas específicas, seleccionar información que no comprometiera la integridad de alguien, ser sensible con las cosas que son importantes para las vogueeras y que, tal vez, no lo son para el resto de la población normativa. Nombrar a las personas con los pronombres que han elegido para su identidad sexogenérica, tener cuidado con no malgenerizar y/o infrarrepresentar a alguien en la escritura del presente trabajo (Martínez Pozo, 2020).

Dar autonomía de participación en todo momento; hacerles saber que pueden cambiar de opinión en cuanto a su participación en esta investigación. Preservar los derechos individuales, la autonomía de decidir sobre su participación (Angrosino, 2012) y las políticas colectivas como la pertenencia a casas, familias, linajes, o bien, su ruptura con algunas. Ser transparente en la investigación; mostrar constantemente lo escrito, dar a conocer las maneras de mi escritura, la forma como les represento en ella y asegurar el acceso a estos documentos (Arribas Lozano, 2020). Estos puntos fueron conversados con Nohemí Lugo Rodríguez (2021) colega del departamento de Humanidades del Tecnológico de Monterrey Campus Querétaro con quien mantengo una relación de mutua fertilización académica. Su experiencia en el campo de la etnografía digital abonó en gran medida tanto para esta parte ética del trabajo, como en el tratamiento de los métodos.

Tanto mi presencia en los espacios de la comunidad ball como el empezar a ser reconocida por mis hermanas vogueeras como parte de la comunidad, causó efectos en ella. Mi proyecto de tesis comenzó a resonar en las comunidades y varias hermanas mostraron su interés en ayudarme a colaborar. En un (kiki)ball, en el llamado que se hace a las personas que han contribuido a la comunidad al inicio del evento de competencia y que se denomina LSS (Legends, Statements & Stars), me nombraron por primera vez, presentándome como la escribana del ballroom. Este honor me hizo saber la responsabilidad que tengo entre las manos y me provocó pensar en las maneras en que podía devolver a la comunidad algo en retribución por dejarme pertenecer. Desde entonces, tomé la postura política de poner mis conocimientos siempre accesibles para mis hermanas vogueeras. Así, he podido colaborar con ellas en proyectos como *La Gran Boda No Binaria* que se convirtió en un documental con apoyo federal, dando conferencias en las escuelas donde algunas hermanas estudian como el Instituto Tecnológico de Querétaro, o bien, asesorándolas en sus proyectos. Incluso, en una ocasión acudir al llamado de una hermana para ir a buscarla para ayudarla en medio de crisis económicas a causa de haber sido expulsada por su familia consanguínea, experiencia que ha marcado mi percepción de los ejes de desigualdad y la precarización de la vida.

Me parece que todas estas acciones no sustituyen los saberes a los que he tenido la oportunidad de acceder relacionándome con la comunidad ball. Sin embargo, al pensar mi relación con ella para toda la vida, me permite también imaginar un lazo de hermandad que no se mide por dividendos, sino más bien, es una relación de mutuo cuidado donde cada parte ofrece lo que tiene, sin dejar de notar las diferencias, como en cualquier relación de amistad y hermandad. Considero que la ética de una investigación, así como las identidades queer/cuir, tampoco es fija, se negocia y dialoga todo el tiempo con la intención de procurar la dignidad y el cuidado de las personas y los seres vivos. Es una forma más de estar-con les otros en consciencia de la política que atraviesa nuestras vidas.

Los Mundos Sociales del Ballroom Mediados por Instagram

En este capítulo presenta una discusión sobre la pertinencia de la plataforma de Instagram como suministro de los datos para esta investigación y como actor en el

sostenimiento de los mundos sociales de la comunidad ballroom, sin olvidar la crítica a los valores de su arquitectura. Presenta un rastreo de las cuentas públicas de casas de vogue en Latinoamérica que da cuenta de la magnitud transnacional del fenómeno contracultural del ballroom. Además, integra una genealogía de la cultura ballroom en México, sus orígenes, sus actores, su forma de reproducción y su devenir en el contexto mexicano como movimiento activista-artístico-contracultural.

La Plataforma Socio Digital de Instagram

¿Qué es Instagram? ¿Por qué enfocar una investigación sobre una subcultura LGBTI+ como lo es la cultura ballroom en esta plataforma?, ¿Qué ventajas ofrece para la investigación de la disidencia sexogenérica? Instagram es una aplicación móvil, informática diseñada para ser ejecutada en teléfonos inteligentes, tabletas y otros dispositivos móviles. Ofrece el servicio de una red social que permite que sus usuaries establezcan contacto con otras personas a través del contenido que produce con ellos mismos. Forma parte del conglomerado estadounidense de tecnología *Meta Platforms, Inc.* que reúne a Facebook y WhatsApp y otras subsidiarias cuyo propietario es Mark Zuckerberg. Fue lanzada en el 2010 por sus creadores Kevin Systrom y Mike Krieger y recibe aproximadamente 1,336 millones de usuaries activos en el mundo en 2023, lo que representa un incremento de cerca de 60 millones respecto a los usuarios del año 2022 (Fernández, 2023).

Según portal de estadísticas en línea, *Statista.com*, se estima que, en México, en 2023 el número de usuaries de internet llegará a 73 millones. Los usuaries mexicanos de redes sociales no están entre los principales países latinoamericanos con mayor *engagement* en las plataformas de redes sociales, sólo un 67% de la población las emplea habitualmente (IEDGE Business School, 2022). Por su parte, Instagram, en México, es la cuarta red social con mayor uso, por encima de TikTok, con un alcance del 63% del total de usuaries, mientras que en Latinoamérica es la segunda más visitada (McLachlan, 2022).

En otras palabras, en México hay 21,6 millones de usuaries en Instagram de los cuales las mujeres representan el 54,2%, siendo el segundo país con mayor número de *instagramers* en Latinoamérica, sólo detrás de Brasil. Según datos de febrero de 2023, la mayor parte de

les usuaries mexicanes de Instagram tiene entre 18 y 34 años. Es decir, es la plataforma social favorita de la Generación Z, incluso también por sobre *TikTok* (McLachlan, 2022). Las generaciones mayores muestran un nivel inferior de uso de esta plataforma, ya que solo un 4,2% de las personas que la usan tiene 55 años o más. La mayoría de los internautas mexicanos acceden a Instagram casi exclusivamente desde un *Smartphone* a través de *Android* (Statista Research Department, 2023) y sólo el 0,14% del tráfico de Instagram en México se realiza desde una PC. Recordemos que Instagram fue creado para *Apple App Store* en sus inicios y dos años después, en 2012 salió la versión abierta al público para *Android*.

En el contexto de la historia de los medios, Instagram llega a revolucionar el paradigma de la imagen ya que reúne en una sola plataforma diferentes elementos de la cultura fotográfica que en siglos anteriores estuvieron separados, tales como cámara, papel fotográfico, cuarto oscuro, espacio de exhibición, lugar de publicación (Manovich, 2017). La aplicación permite capturar fotografías, editarlas y publicarlas, ver otras de personas usuarias amigas, descubrir otras fotos a través de la búsqueda, interactuar con ellas a través de los ‘me gusta’, comentarlas, volver a publicarlas, publicarlas en otras redes, entablar conversaciones con autorxs de otras fotos, hacer videos y publicarlos en tiempo real, crear colecciones de fotos y videos, cambiar su orden, etcétera, y todo desde un solo dispositivo. Según Lev Manovich “Instagram llegó a ejemplificar la nueva era de la fotografía móvil, a diferencia de las anteriores plataformas de fotografía de Internet de escritorio como Flickr” (Manovich, 2017, p. 11). Las imágenes en movimiento, es decir; los videos, las historias de duración de 12 horas, los *Reels* (videos verticales de pantalla completa con duración de hasta 90 segundos, con una extensa biblioteca de pistas de audio) y los videos *lives*, son parte de las posibilidades de la plataforma, donde 9 de cada 10 usuaries los consume (McLachlan, 2022).

Instagram es considerada una aplicación nativa del mundo digital con una cantidad limitada de controles y filtros y un tipo de cámara que permite “capturar los momentos cotidianos a través de la lente de su teléfono móvil”, como señala su creador Kevin Systrom. Esta característica es vital para entender la aplicación como la principal “herramienta” para producir contenido que aprovecha la cotidianidad de la vida de las personas como insumo.

La imagen, ya sea estática o en movimiento, es el objeto digital que circula en la aplicación y desencadena relaciones intersubjetivas con los usuarios. Manovich (2017) encuentra que hay distintos tipos de grupos de imágenes a partir de su producción. Por una parte, agrupa a aquellas fotografías que son generadas con cámaras profesionales, luces u otros equipos de estudio, editadas en *Photoshop* o *Lightroom* y transferidas a las cuentas personales de Instagram a través de *Dropbox*, *Google Drive*, correo electrónico u otros métodos. Aunque estas han ido en aumento desde la creación de la plataforma, siguen siendo un grupo muy pequeño. Por otra parte, reúne a otro cuerpo de fotos, el más popular y nutrido, que se captura con teléfonos móviles, se edita allí mismo usando aplicaciones de fotos de terceros como *VSCO*, *Snapseed*, *Afterlight* o *Facetune*. Aplicaciones adyacentes que ofrecen modos de edición que amplían las posibilidades de la imagen, generan efectos como máscaras, texto, capas, formas de embellecimiento automático de rostros y filtros no disponibles en la aplicación de Instagram.

Instagram no sólo es un reproductor de cultura, sino que ha generado nuevas formas de cultura con base en la imagen, donde los usuarios pueden desarrollarse como consumidores y productores a la vez, en otras palabras, son prosumidores. En esta lógica, se conforman comunidades de práctica; se entablan conexiones entre usuarios; se puede conversar con otros directamente; se establecen videollamadas; se compran productos y servicios, se desarrollan emprendimientos, por mencionar algunas de las prácticas más evidentes que permite dicha aplicación.

Echando un vistazo a su interior, en el apartado *Meta for Developers* se devela el objetivo central de la plataforma cuando escribe “Plataforma de Instagram: herramientas que ayudan a tu empresa a interactuar con los usuarios de Instagram”, es decir, su propósito mercantil. En la taxonomía de Nick Srnicek, que clasifica a las plataformas a partir de lo que generan y no de lo que hacen los usuarios, Instagram es una plataforma publicitaria que extrae información de sus usuarios, la analiza y emplea sus resultados para vender publicidad (Srnicek, 2018). Shoshana Zuboff, señala que, además del extractivismo de datos, ocurre una venta de información a terceras empresas para quienes esos datos conductuales –porque

revelan las conductas de consumo— son el Santo Grial para predecir y dirigir los deseos consumistas de los usuarios (Zuboff, 2021).

La extracción de datos se lleva a cabo por medio de las API (Interfaz de Programación de Aplicaciones), conjuntos de reglas y protocolos que permiten que diferentes aplicaciones y sistemas se comuniquen entre sí. Por ejemplo, el sistema de software del Instituto de Meteorología contiene datos meteorológicos producidos diariamente. Por otro lado, la aplicación meteorológica del teléfono de cualquier persona “habla” con el sistema del Instituto a través de las API y, de esta manera, le muestra las actualizaciones del clima diariamente (Sued, 2022b). Estas API permiten a los desarrolladores —profesionales de la informática que se dedican a crear, diseñar y programar software y aplicaciones— interactuar con la plataforma y utilizar sus características y servicios. Facultan a dichos desarrolladores para crear aplicaciones o servicios que aprovechen las funcionalidades de una plataforma existente, ya sea para integrarla con otras aplicaciones, extender su funcionalidad o crear nuevas aplicaciones basadas en ella.

Por ejemplo, las API de Facebook dejan a los desarrolladores acceder a la información de los perfiles de usuario, publicar contenido en el muro de cualquier otro usuario o, autenticar a dichos usuarios en una aplicación utilizando sus credenciales de Facebook. Aunque la plataforma de Instagram a partir de 2018 ha restringido el acceso a la lectura de datos de las personas y se limite a datos básicos de los perfiles y publicaciones propias (Instagram, 2023), se sabe que revende los datos a terceras empresas quienes los procesan y analizan con fines mercantiles para encontrar patrones de consumo y otras conductas que informan sobre las personas (D’Ignazio & Klein, 2020; Guyan, 2022; Srnicek, 2018; G. Sued, 2022a; Zuboff, 2021).

Sin embargo, las API no solo confieren que empresas accedan a los datos de los usuarios, sino que también concede que otro tipo de software, aquel empleado para la investigación pueda recoger información. Si bien Instagram a partir de septiembre de 2021 no permite la descarga de imágenes y contenido (Instagram, 2023), sí proporciona una API que permite acceder a ciertas funcionalidades y datos de la plataforma para fines de investigación. Algunos de los software y herramientas populares utilizados con esta finalidad

son *Python Instagram*, *Social Media Research Toolkit*, *Netlytic*, *NodeXL* o *PhantomBuster*. A través de ellos se recopilan conjuntos de datos, se detectan tendencias, se visualizan relaciones entre cuentas de usuarios, *hashtags*, etcétera. Es importante destacar que el acceso a los datos y funcionalidades de Instagram a través de su API está sujeto a las políticas y restricciones establecidas por la plataforma. Los investigadores deben seguir los términos de servicio y obtener los permisos necesarios antes de utilizar cualquier software o herramienta para la investigación en Instagram.

Esta accesibilidad a las huellas digitales de las personas en las plataformas ha dado lugar a la *Cultural Analytics* o Análítica cultural; un campo interdisciplinario de estudios que combina métodos y enfoques de las ciencias sociales y humanidades con técnicas y herramientas computacionales para el análisis de datos. Se centra en el estudio cuantitativo y cualitativo de manifestaciones culturales, como textos, imágenes, música, películas, redes sociales, arte, entre otros, utilizando herramientas de análisis de datos y visualización (Manovich, 2017, 2020a). Su objetivo es comprender y analizar aspectos de la cultura, como patrones temáticos, tendencias, influencias, discursos, representaciones simbólicas y cambios históricos en la cultura. Esto lo logra con el uso de métodos computacionales para recopilar, organizar y analizar grandes volúmenes de datos culturales, aprovechando técnicas de minería de datos, aprendizaje automático, procesamiento de lenguaje natural y visualización de datos (Ducker, 2014). Al integrar estos métodos computacionales con enfoques tradicionales de las Ciencias Sociales y Humanidades, la Análítica cultural nos permite explorar y descubrir dinámicas subyacentes, generar nuevos conocimientos sobre la cultura y su evolución en diferentes contextos históricos y sociales (Moretti, 2013).

De esta manera, decido emplear las técnicas de la Análítica Cultural para hacer un rastreo de la cultura ballroom en América Latina en Instagram. El hecho de que esta plataforma tenga como eje central de su interactividad la imagen y los videos, hace que se convierta en un medio idóneo para las personas de la comunidad ball para quienes el cuerpo, el performance, la moda, la ropa, el maquillaje, las pasarelas y las competencias son elementos cruciales de su sociabilidad. Para las comunidades ballroom; las casas de vogue y sus integrantes vogueras, la visibilidad es una necesidad que implica la capacidad de ser visto,

reconocido o percibido en diferentes contextos. Ya sea físicamente, en línea, social o políticamente. Es un aspecto importante en términos de reconocimiento, influencia y participación dentro de las esferas o mundos sociales que generan para habitar en sus propios términos.

Instagram representa una mediación práctica para lograr estos propósitos gracias a su ubicuidad tecnológica, es decir, a su capacidad de estar omnipresente en todas partes, en varios lugares de la vida cotidiana, portable en teléfonos móviles con conectividad. Recuerdo la anécdota que en clases de cultura contaba un profesor en la facultad, quien decía que, en contextos rurales, en la casa de una familia mexicana podría coexistir un techo construido con láminas y una pantalla inteligente de última generación. En mi convivencia con vogueeras, me percaté de la confluencia de situaciones de precariedad con prácticas tales como tener y operar un teléfono inteligente. La convergencia de estos elementos más que ser una contradicción, es parte de las estrategias de persistencia que las comunidades y las personas desarrollan en contextos de adversidad.

El hecho de que las edades de la mayoría de las personas usuarias de Instagram sean entre 18 y 34 años, corresponde a las edades de las vogueeras en la comunidad ballroom de México. Y no sólo eso, sino que también es congruente con las etapas de la vida en las que, en la adolescencia, por ejemplo, se explora la identidad personal, social y cultural, cuyos temas son centrales en la construcción de una persona. En la adultez temprana –que corresponde a la segunda etapa que abarca el rango de edades planteado– las personas continúan definiendo y refinando su identidad a medida que establecen metas personales y profesionales, desarrollan relaciones significativas y toman decisiones importantes sobre su vida. Para las personas de la disidencia sexogenérica, ambas etapas son cruciales en tanto que representan la salida de los clósets, el darse cuenta de las maneras en que opera la heteronormatividad, el cisexismo y la lgbtfobia. Son periodos donde las personas homosexuales, trans, lesbianas, intersex suelen experimentar rupturas con sus vínculos familiares a la par de descubrir su identidad de género, su orientación o su composición sexuales. Es la etapa en la que se suele recibir rechazo de las instituciones como familia, escuela, iglesia, deportes, pero también donde se establecen vínculos afectivos con otras

similares. Por ejemplo, conexiones significativas con comunidades con las que se puede explorar la sexualidad y apoyarse para consolidar la confianza y la identidad, entre otros rituales de paso propios de las vidas fuera de la cisheteronorma.

Estos estadios de la vida de las juventudes son el insumo principal de la plataforma de Instagram quien los materializa en imágenes y en datos susceptibles de cobrar distintos valores que van desde el capital simbólico hasta el monetario, tanto para la plataforma como para les usuaries. Nuevamente, echando un vistazo al interior de la aplicación nos podemos percatar del discurso que dirige hacia las juventudes y, específicamente hacia aquellas que difieren de las normas. En el apartado de ‘Información’ como se puede ver en la siguiente Figura 22, se colocan los accesos al detallado de información sobre las maneras en que se puede colaborar con la empresa; los servicios que ofrece, las políticas de uso; los propósitos comerciales; las políticas de seguridad y privacidad entre otros.

Figura 21

Imagen de la botonera de información que ofrece Instagram sobre sí misma. Obtenido de <https://about.instagram.com/es-la/about-us>, 2023.



En el subapartado de ‘Comunidad’ se describe lo que la empresa entiende por comunidad, lo que considero es más un juego comercial con el concepto que en realidad tener el propósito de hacer comunidad. Si tomamos en cuenta que una comunidad no solo implica la coexistencia de personas en un espacio común, sino también un sentido de pertenencia y solidaridad, Instagram se muestra ambiciosa al plantear que es ella quien genera la comunidad, la pertenencia, la solidaridad. Es más proclive que un usuario sienta que pertenece a un grupo que también está en la red social digital a que manifieste que pertenece a la comunidad de Instagram. Es aquí donde podemos preguntarnos si las comunidades de práctica en ámbitos digitales se conforman gracias a las plataformas, son

un logro de las personas que encuentran en lo común formas de estar juntas, o se trata de una coalición de ambas posibilidades. Lo que quiero señalar en este punto, es que el discurso y la estética que emplea Instagram no es inocente, tiene la intención de interpelar a las minorías, específicamente a las juventudes sexodisidentes. Factor del cual no puedo prescindir puesto que es parte del hecho de que la plataforma se haya convertido en un actor importante en la sociabilidad actual de la comunidad ballroom. Hay una intencionalidad que surte sus efectos, hay un despliegue de mercadotecnia y estética digital que logra interpelar a les jóvenes para que incursionen en el uso de la aplicación.

Figura 22

Grupo de imágenes que despliega el menú que presenta la aplicación de Instagram en la sección 'Comunidad'. Obtenido de <https://about.instagram.com/es-la/community>, 2023.



En la Figura 23 se observa la intención declarada de Instagram de ser una comunidad. En la composición visual se plantea la inclusión de la diversidad de cuerpos al presentar a chicas afrodescendientes que visten camisetas de corte masculino y a una chica blanca que, así mismo, luce una camisa tipo beisbolista que alude a la masculinidad. Además, incluye a un chique que, podemos intuir, es parte de la disidencia sexual debido a los componentes de la fotografía: la flor en la oreja, el piercing en la nariz, los tirantes del overol, la mano tocando la nuca. Cada una en estilos distintos incorpora rasgos de lo que consideraríamos una estética queer/cuir en tanto que hay una tentativa de mezclar los géneros normativos de lo propio de la feminidad y la masculinidad. Este conjunto de elementos atravesados por la

raza, el género y la sexualidad, como parte de la idea de comunidad segura y solidaria, componen un dispositivo de mercadeo para capturar a posibles usuaries con características similares o con deseos de encarnarlos.

Además, si a ello aunamos los intereses arquetípicos de les usuaries de edades entre 18 y 34, más las posibilidades que la plataforma ofrece en la coproducción de imágenes y conexiones, sin olvidar los elementos propios de la cultura ballroom como el performance del vogue, la moda, las corporalidades no normativas y el maquillaje, estamos ante una plataforma que funciona como interfaz (Scolari, 2018) idónea para indagar sobre la sociabilidad de las vidas LGBTI+. Es decir, Instagram es más que una simple plataforma, deviene en una interfaz que no solo es un espacio digital o una pantalla donde se presentan elementos gráficos y visuales, sino que también es un punto de encuentro entre las personas y los sistemas tecnológicos. Tiene una dimensión simbólica y semántica, ya que se construye a través de la representación de elementos visuales, iconos, botones y otros elementos gráficos que permiten a les usuaries interactuar con sistemas tecnológicos (Scolari, 2018). De este modo, considero que Instagram es una interfaz –además de actor– donde converge un cúmulo de agentes que hacen posible cartografiar el fenómeno social de la cultura ballroom en México y observar la manera en que está dando respuesta a muchas personas jóvenes en el proceso de encontrar formas distintas de estar juntas.

Cartografías de las Familias Ballroom en Latinoamérica

Como he mencionado en secciones anteriores de este trabajo, el principio de esta travesía de investigación fue mi encuentro con las publicaciones de *House of Tupamaras* de Bogotá. Percatarme de la existencia de las casas de vogue que conforman la escena ballroom en Colombia, luego en Brasil y México me inspiró a proponer que, el alcance de mi investigación abarcara la región Latinoamericana. Así, decidí seguir las huellas digitales en Instagram de las cuentas de esas casas de vogue radicadas en los países de América Latina. Luego de mi estancia de investigación en Bogotá durante cuatro semanas en el mes de enero de 2022 y de mi convivencia con vogueras de la escena ballroom de la ciudad, caí en la cuenta de que atender toda la geografía latinoamericana era un trabajo titánico de años. No

obstante, ya había realizado el exhaustivo trabajo de cartografiar la presencia digital de las comunidades ball en la región. La decisión de no continuar con esta extensión para el resto de la investigación concerniente a la parte de etnografía multisituada y circunscribirme a mi ámbito de gobernabilidad; México y Querétaro, lo experimenté como una pérdida. No obstante, tanto el corpus de datos recogidos con métodos digitales a nivel Latinoamérica como el recolectado en mi estancia en Bogotá, han aportado significativas líneas de orientación para entender los procesos de conformación y sociabilidad de la cultura ballroom en espacios de colonización hispanos.

La idea del mapeo de casas de vogue latinoamericanas me llegó en el taller sobre métodos digitales que tomé en el verano del 2021, por una parte, cuando aprendí a obtener los metadatos de las coordenadas de latitud y longitud en mapas y procesarlos con software. Por otra, me inspiró en el proyecto canadiense de Lucas La Rochelle (2017) *Queering the Map*, una plataforma de mapeo participativo basada en la comunidad LGBTI+ en línea donde las personas pueden compartir sus experiencias queer/cuir en relación con ubicaciones específicas en una cartografía colectiva. Me pregunté ¿podemos cartografiar las experiencias de personas disidentes sexuales con el vogue en familias ballroom?

De este modo, rastrear las cuentas públicas de las casas de vogue en IG parece acercarnos a entender la magnitud de este fenómeno social, contracultural y lo que significa para las vidas de sus miembros. En mis primeros esfuerzos por hacer un conteo con etnografía digital en Facebook me di cuenta de que existen loables intentos por mapear las casas que comprenden las escenas de algunas ciudades, países o regiones. Generalmente, obedecen al deseo de seguir generando redes entre las escenas, crear lazos entre las vogueeras y fortalecer así la cultura ballroom. Algunos de ellos se comparten en las cuentas colectivas privadas, a las que conseguí acceso cuando me convertí en vogueera, mientras que otros son parte del trabajo realizado por la madre de alguna casa.

Los conteos tienen variaciones ya que están determinados principalmente por el conocimiento de la existencia de dichas casas a partir de su participación en competencias de (kiki)balls y por la lógica de boca en boca. Últimamente encontré que, una de las madres de casa en México lanzó una convocatoria en Facebook, en una de las cuentas públicas

dedicada al ballroom latinoamericano, invitando a usuarias vogueras a escribir el nombre de su casa y el lugar geográfico donde se ubica, siguiendo la lógica de una lista de comentarios en una publicación. La finalidad era realizar un conteo de las Houses of vogue en la región, ante lo cual, procedí a proporcionarle el mapeo de casas que he realizado para contribuir a su esfuerzo.

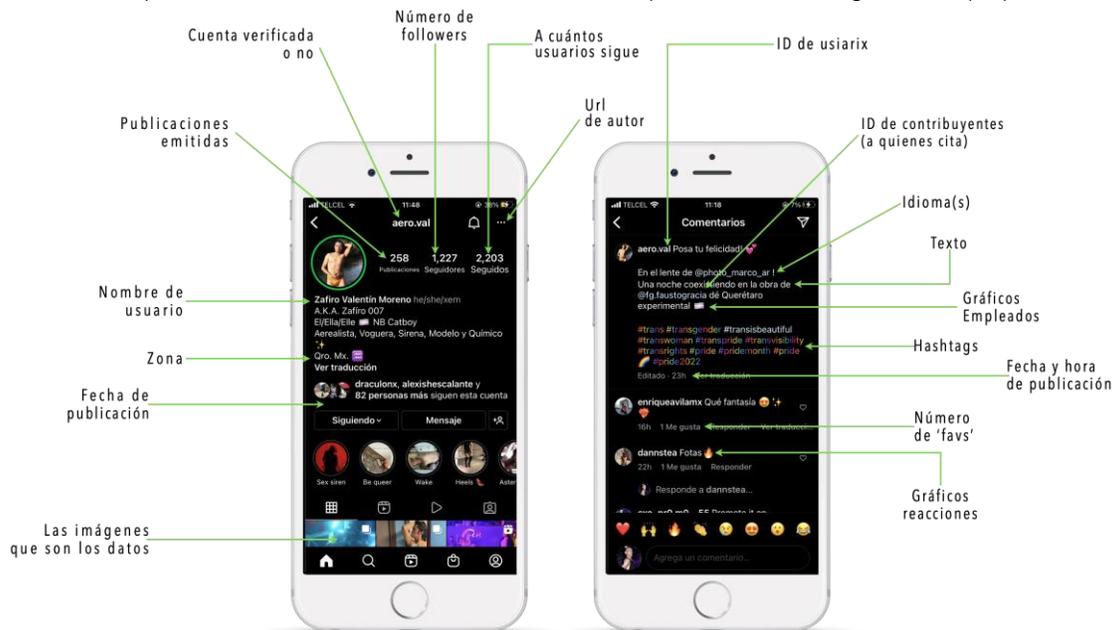
Con ayuda a de la técnica de ‘bola de nieve’ y dejándome llevar por el funcionamiento de la lógica algorítmica, he realizado un rastreo de las cuentas de casas de vogue latinoamericanas presentes en la red social de Instagram. Dicho rastreo implicó emplear la técnica *Scraping* de minería de datos que consistió en acceder a los metadatos de la localización geográfica de cada una de las cuentas públicas de las casas de vogue en la plataforma, en este caso, de manera artesanal. Para esclarecer lo que considero un dato y un metadato, recurro a la descripción que de este término proporciona Gabriela Sued, quien precisa que un dato es un registro digital que se almacena, que puede recuperarse, agruparse con otros similares y adquirir sentido en alguna situación o contexto en particular (Sued, 2022b). Un dato contiene información sobre un hecho externo a la arena digital y sobre sus propias características dentro de ella, consta de muchos elementos y tiene la potencialidad de establecer múltiples relaciones cuando se agrupa con otros datos y se logra conformar un set de datos o *dataset*. En esta lógica, un dato llega a ser dato a través de la construcción del analista quien le interpreta con una óptica específica. Así, objeto digital, traza digital, objeto cultural digital, son todos sinónimos de lo que comúnmente designamos como dato.

Una fotografía en Instagram, por ejemplo, no es un dato por sí sola. Llega a ser dato cuando se toma en cuenta el cúmulo de metadatos que la acompañan; quién la pública, cuándo, desde dónde, a qué hora, cuántos seguidores tiene, etcétera. Esta información corresponde a los metadatos, entendidos como atributos que informan sobre el objeto digital mismo (Sued, 2022b). Son divisiones de información que pueden ser variables medibles y legibles, tal cual lo llevan a cabo las plataformas para segmentar consumidores y perfilar la publicidad personalizada. Una publicación en Instagram, por ejemplo, almacena cerca de noventa metadatos: el ID, el texto, la fecha de creación, el nombre de usuario, el

número de ese usuario, el alias, la URL del autor, los *followers* de dicho autor, a cuántos usuarios sigue, cuántos favs tiene, desde qué zona publica, su ubicación geográfica, si es usuario verificado o no, cuántos posts ha emitido a la fecha, de qué tipo; imagen, video, *Reels*, historia, el número de reposteos, etcétera. Esta descripción se ve más clara en la Figura 24 a continuación.

Figura 23

Cuenta pública en Instagram de Zafiro Valentín Moreno, vogueera de la escena Queretana para ejemplificar los conceptos de dato y metadato. Zafiro dio su consentimiento informado para el uso de su imagen en este proyecto.

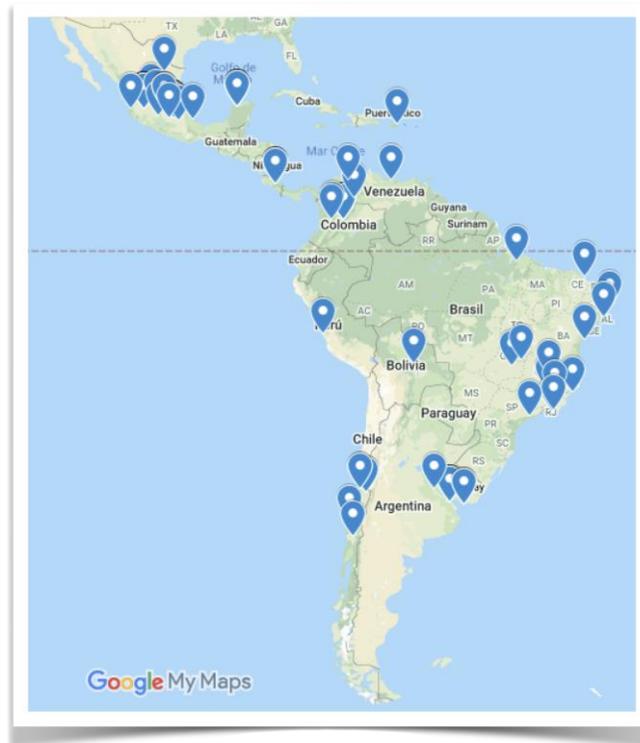


Con los metadatos de localización alimenté el servicio de *Google My Maps* para obtener la latitud y la longitud de cada nombre topográfico desde donde las cuentas publican contenido, para luego abastecer la herramienta de software *Flourish* diseñada para generar mapas de puntos. Así, he logrado visualizar una cartografía completa de las casas de vogue de la cultura ballroom latinoamericana actual. La siguiente Figura 25 muestra las ubicaciones geográficas exactas donde existen estas houses of vogue en la región. Hasta el 9 de noviembre de 2021, existen al menos 150 casas de *Vogue* con una cuenta pública activa en Instagram. Esto no quiere decir que corresponda al total de las *Houses* que existen en el continente, sino más bien, son aquellas que tienen presencia digital, cuyo dato puede modificarse con el paso del tiempo. Para llegar a este resultado, identifiqué en el apartado de 'seguidores' de cada cuenta de Instagram, las cuentas de casas de vogue que se siguen entre sí hasta lograr contabilizarlas todas. Estos metadatos en su conjunto proporcionan un

entramado que informa sobre cómo están conectadas las escenas nacionales con las de otros países y más finamente cómo las familias ballroom tienen conocimiento de la existencia de otras familias transnacionales gracias a la circulación de los datos en las plataformas y la mediación tecnológica de su sociabilidad.

Figura 24

Visualización de la localización de las cuentas de casas de vogue en países de América Latina. Fuente: creación propia.



La lectura de los mapas indica que en 11 países de América Latina hay presencia de la cultura ballroom, que son 44 las ciudades de la región que albergan casas o familias ball. La densidad de las escenas en las diferentes ciudades o centros urbanos se puede observar a través de los mapas de puntos (Figura 26) donde el tamaño de dichos puntos refleja la cantidad de casas que existen en un determinado lugar. México es el país con mayor número de houses, por ejemplo, ya que cuenta con 60, seguido por Brasil con 38, Colombia con 17, Chile con 10 y Argentina con 9. La reproducción del sistema de casas se da por medio de la apertura de nuevas houses o de nuevos capítulos de casas ya existentes. Como he observado, esta lógica comienza con el deseo de una voguera por emanciparse de la casa a la que hasta el momento pertenece. Su tiempo perteneciendo a la escena, los premios obtenidos en batallas de distintos balls y el reconocimiento de su comunidad –que se traduce en prestigio–

la avalan para comenzar con una nueva estirpe. Puede ocurrir que decida tomar el apellido de una casa existente en otra latitud y con más tiempo de vida para formar un 'capítulo' en esa otra ciudad donde reside, o bien, puede iniciar una nueva denominación, un nuevo apellido, una familia oriunda de ese lugar.

De esta manera, en Latinoamérica se pueden encontrar familias que continúan el linaje de casas transnacionales como por ejemplo *House of Valentino* o *House of Ubeta*, que son originarias de EE. UU., y que cuentan también con capítulos en países de Europa. Asimismo, existen casas o familias oriundas del territorio latinoamericano como *House of Yeguazas* de Bogotá, *House of Abya Yala* en Santiago de Chile o *Kiki House of Tropikalia* en Buenos Aires. Todas ellas nacidas a partir del imaginario de la madre que prefigura una nueva familia, cuya decisión rompe con la tradición un tanto colonial que originalmente hizo extender la cultura ballroom de abrir casas en otras ciudades con los apellidos de las ya existentes. Este cambio en la forma de reproducción del sistema de casas no es menor, ha traído conflictos a partir de cómo una escena da continuidad a las reglas, se organiza y sigue los lineamientos de las categorías de vogue. Sin embargo, encuentro un aumento en el nacimiento de casas cuyos nombres de familia llevan apellidos nacidos de la imaginación política y de las necesidades de sus miembros. Son familias que, en muchos casos, reimaginan matices o plantean cambios en los estilos clásicos de vogue, en las categorías que se batallan, en la forma en que se organizan como familia, con lo que puedo decir que la cultura ballroom, al desterritorializarse, tiene la capacidad de acoplarse a nuevos contextos.

En esta lógica creciente de ruptura con las pautas del ballroom del Norte Global, he notado el surgimiento de casas de vogue que inician sin madre, padre o xadre y que replantean la idea de familia, cuyo principal cambio es la eliminación de esta figura para organizarse de manera más horizontal. Es decir, casas integradas por solamente hermanes quienes llevan su legado, sus prácticas de autogestión y toma de decisiones de forma comunitaria. Un par de ejemplos son *Kiki House of Karnalas* en CDMX y *Kiki House of LeDiablx* en Querétaro, quienes sin una figura que encabece la idea de familia, se constituyen como una, donde los parentescos continúan siendo sólidos y su manera principal de reproducción.

Las *Karnalas* –como se les conoce en la escena nacional– son originarias de Ecatepec, uno de los 125 municipios que conforman el Estado de México; habitado por 1.8 millones de personas, es decir, la entidad más poblada del estado y la segunda con mayor cantidad de habitantes en el país. Es el municipio con mayor número de personas en situación de pobreza y pobreza extrema a nivel nacional; el considerado más violento de su Estado y uno de los más peligrosos del país, según el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. El territorio de Ecatepec, al estar ubicado en la entrada del Valle de México, fue habitado por sucesivas culturas de pueblos originarios como toltecas, teotihuacanos, chichimecas, acolhuas y mexicas quienes disputaron el control de las rutas comerciales. Es probable que la horizontalidad en los parentescos de *House of Karnalas* guarde vasos comunicantes con las lógicas vinculares de los pueblos originarios que habitaron el centro de México, para quienes la noción de lo común y de la comunidad tiene un lugar central. Aunado a lo anterior, en contextos de alta densidad de violencia, la comunidad suele ser una forma de cuidado, como lo señala en su trabajo *La guerra contra las mujeres*, la antropóloga Rita Segato. Por lo tanto, considero que *House of Karnalas* es un ejemplo de descolonización de la misma cultura ballroom en su devenir en territorios latinoamericanos. Es una respuesta a la precariedad de la vida y una resistencia creativa que a través de revalorizar la colectividad que hace que las personas persistan en ámbitos adversos.

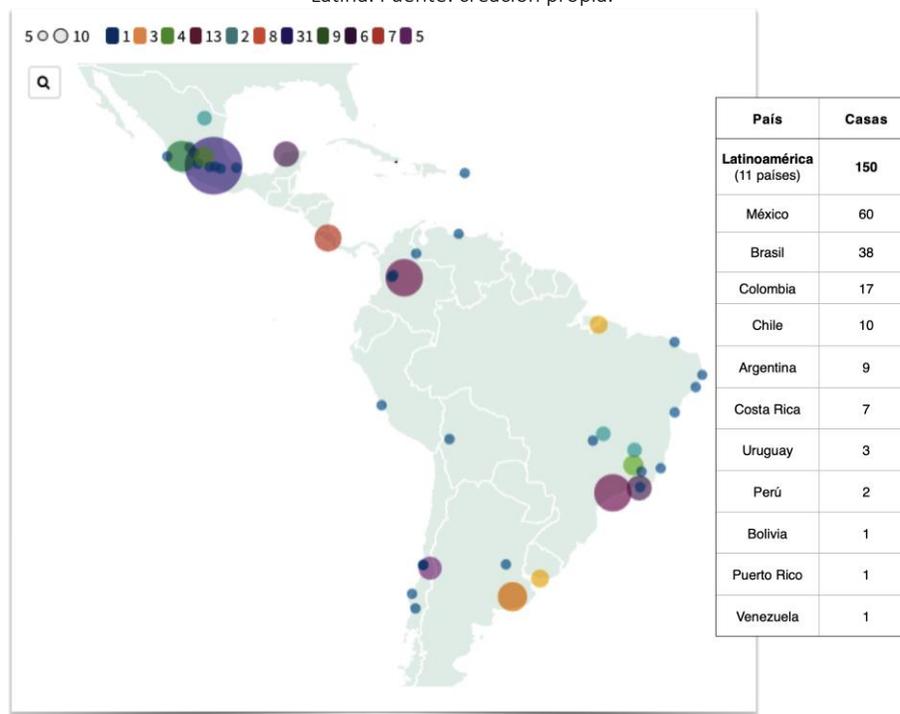
Como he venido señalando, el sistema de casas ballroom se sustenta en la lógica de los parentescos elegidos que, dentro de los estudios queer, se suele abordar bajo la noción de *queer kinship*; donde se destaca la intersección de ejes de desigualdad tales como la sexualidad, la racialización, el estado serológico, la clase social, entre otros rasgos que componen las identidades de las personas. En las publicaciones de Instagram realizadas por cuentas de casas de vogue, estos ejes saltan a la vista y pueden observarse con un poco de atención. Los lugares donde se realizan las prácticas de vogue como parques, plazas, bodegas, salones, son indicadores de los emplazamientos a los que tienen acceso las vogueeras. Las formas imaginativas de diseñar sus atuendos y los materiales de los accesorios que utilizan pueden darnos luz sobre algunos aspectos tanto de desigualdad como de privilegios. Las alianzas que establecen con grupos activistas por los derechos de las personas trans; con

grupos de apoyo a personas con VIH; con activistas por los derechos de los trabajadores sexuales, etcétera, dan cuenta de las problemáticas que interpelan o que viven las personas pertenecientes a dicha comunidad.

La producción de datos en Instagram que informa sobre estos ejes determina las maneras en que las familias ballroom se vinculan: a qué familia se pertenece, qué discurso se reproduce, qué estética se asume, qué identidad se encarna. La plataforma es uno de los actores en la reproducción de los parentescos. Funciona como red de comunicación y producción de subjetividad porque afirma las identidades que en su contexto físico inmediato no encuentran reconocimiento. Muchas nuevas vogueras llegan a la escena gracias a haber consumido datos de las redes y sentirse interpeladas por la estética o las formas de alguna de las casas. Recordemos que yo misma llegué a la escena de Querétaro gracias a las publicaciones en Instagram. Asimismo, la efectividad que pueda tener o las problemáticas y dificultades a las que se pueda enfrentar la práctica de los parentescos, está determinada por la matriz de opresión que, sin duda, también se materializa en la digitalidad.

Figura 25

Visualización en mapa de puntos de la densidad y localización de las cuentas de casas de vogue en países de América Latina. Fuente: creación propia.



Continuando con los mapas, en el de puntos correspondiente a la Figura 26, el círculo más grande corresponde a la Ciudad de México que cuenta con al menos 31 casas activas, seguida por las ciudades de Bogotá, en Colombia y São Paulo, en Brasil, ambas con 13 casas de vogue cada una. El registro más longevo de una house de la cultura ballroom inscrita en una cuenta de Instagram corresponde a una casa ubicada en y São Paulo, Brasil, en el año 2009. Este dato nos informa sobre la adopción de la cultura ballroom en la región de los países de América Latina, específicamente establece la apertura de la primera casa o familia que se vincula por medio de la práctica del vogue. Lo cual no quiere decir que la cultura ballroom y sus imaginarios no hayan estado presentes antes entre las personas latinoamericanas de la disidencia sexogenérica. Es difícil establecer la llegada de la cultura ballroom a Latinoamérica ya que su desarrollo implica muchas prácticas que no sólo se limitan al baile del vogue. Lo que sí puedo decir es la fecha en que nació la primera casa en la región y tomarlo como momento inaugural del nacimiento de una familia ballroom, lo que puede generar mitos creacionistas que sin duda existen en la cultura LGBTI+ brasileña, como lo que sucede con la escena mexicana.

Sin embargo, es importante tomar en cuenta que el desarrollo de la cultura ballroom no ocurrió en un solo año en específico, sino que ha sido un proceso gradual a lo largo del tiempo. Está compuesto por múltiples prácticas que han estado apareciendo replicadas y apropiadas por grupos distintos de personas LGBTI+ en diferentes parajes urbanos de las ciudades del continente. Esta diseminación muy probablemente comienza a partir de 1980 de la mano de las representaciones culturales que integran al vogue, a las pasarelas, a los balls y su estética en productos culturales como documentales, películas, canciones, videos, etcétera. El hecho de que la primera house de vogue haya nacido en Brasil puede conectarse con la centralidad que tiene en la cultura brasileña el cuerpo. Brasil es el país que ocupa el lugar más alto en el número de carnavales celebrados anualmente. Esta característica se relaciona con que en la cultura ballroom se celebran los cuerpos y las corporalidades disidentes, su capacidad de ser libres a través de la belleza y la sensualidad. Lo mismo sucede con los atuendos y con las competencias que conforman la red de prácticas celebratorias con que la misma cultura se poliniza y hace posible la reproducción de sus rituales.

En los datos recogidos observo que hay una proliferación de cuentas públicas en Instagram de casas de vogue en la región latinoamericana con registro en los años 2020 y 2021, esta información puede traducirse a que el 40% de las houses latinoamericanas contabilizadas en esta investigación nacieron durante los años de pandemia. Este dato no es baladí si tomamos en cuenta que el periodo de aislamiento por pandemia de covid-19 obligó a la población mundial a replegarse en sus hogares. Ante una mirada normativa, cisheteropatriarcal, el hogar es sinónimo de seguridad, pero para las personas LGBTI+ hogar tiene múltiples significados y en muchos casos, principalmente para la juventud, es un espacio de conflicto y violencia. Así como la violencia contra las mujeres y las niñas en los hogares se intensificó en el periodo de la pandemia por covid-19 (ONU Mujeres, 2023), también las afectaciones para las personas de la disidencia sexual se recrudecieron.

Las personas LGBT+ constituyen uno de los grupos minoritarios más afectados y en situación de vulnerabilidad durante la pandemia de Covid-19. No sólo en términos de salud física y mental, sino también en otros ámbitos de la vida [...] como la violencia familiar, la discriminación, el desempleo, el subempleo y la pobreza. (Ramírez-García et al., 2022, p. 248)

El estudio *Las personas lgbt+ durante la pandemia de Covid-19 en México* aclara cómo las personas de la comunidad LGBTI+ se enfrentaron a una situación de mayor vulnerabilidad sanitaria frente a la pandemia ya que tenían una mayor frecuencia de reporte de haber adquirido el coronavirus y, además, a que una parte importante de ellas vive con VIH y otras enfermedades crónico degenerativas que han acumulado en su trayectoria salud-enfermedad (Ramírez-García et al., 2022).

Las casas de la comunidad ballroom son familias extendidas que brindan un sentido de pertenencia y apoyo a sus miembros. El hecho de que las houses se hayan multiplicado durante la pandemia evidencia que la cultura ballroom está desempeñando un rol importante para las personas disidentes sexuales. Fiordi Vemanei, voguera fundadora de *House of Glorieta* en Argentina sostiene que “si hay cultura ballroom es porque hay un sistema que todavía sigue expulsándonos. Eso no quiere decir que sea una cultura de síntoma, pero sí es una respuesta a la cultura que permite eso” (Pafundi, 2022). De este

modo, las cuentas de casas en Instagram son parte del entramado de prácticas que esta comunidad despliega para paliar las situaciones de inestabilidad a las que se enfrenta. Con su presencia digital se suele solidificar el sentido de adhesión a un grupo, recuperar el sentido de ser miembro de una familia elegida, identificarse como parte de un grupo donde aquellas cualidades por las que se es rechazado son celebradas.

Estos sentidos percibidos por las vogueras durante periodos adversos y de intensificación de la precariedad, como lo ha sido la pandemia, se extienden y robustecen a través de la mediación tecnológica. Una house de vogue parece no estar completamente conformada sino hasta que se hace visible en la lógica de las plataformas, como lo he venido notando en mi observación participante con la comunidad queretana. Es a través de la materialización digital –la imagen que representa su casa, las fotografías de sus integrantes, el nombre de la casa en la tipografía elegida, el lema o consignas con las que se identifican– que una casa naciente se hace un lugar en la esfera voguera y se muestra a su comunidad con el propósito de encontrar reconocimiento que, a la postre, legitimará su existencia.

Para situar en mi contexto la experiencia que enuncia Fiordi Vemanei sobre el propósito de la cultura ballroom, hago el siguiente apunte. Recuerdo cuando a mediados de 2021 un chique, que recientemente se había integrado a las prácticas de vogue, colocó un texto en el chat de WhatsApp de la comunidad de Querétaro –llamado *Queerétara*– para pedir ayuda. Sus padres le habían echado de casa y estaba con sus cosas sin maleta en la calle. En ese momento, varias personas de la comunidad salieron a preguntarle sobre su estado físico y emocional a través de mensajes de texto, pero nadie en ese momento podía ir a acompañarle. Era un lunes a las 11 de la mañana, yo estaba escribiendo y la ubicación que compartió en la red social estaba relativamente cerca, así que, decidí llamarle por teléfono. Me dijo que otro amigo fuera de la comunidad de *Queerétara* le había acogido en su casa. Así que mi ayuda circunscribió a llevarle dinero, como me lo había sugerido, hasta ese lugar. Era una colonia popular en las orillas de la ciudad que, debido a la industrialización no programada de Querétaro, ha quedado en medio de fábricas y lotes baldíos. En ese momento pensé que mi beca estaba cumpliendo sus funciones y que la discriminación y

rechazo en nuestras propias familias sigue siendo una realidad a pesar de la circulación de información que existe en estas épocas.

Las Cuentas Públicas de Casas Brasileñas y Peruanas

Brasil es la entidad con más escenas ballroom en sus centros urbanos con un total de 16 ciudades que cuentan con al menos una casa de vogue y donde las tres escenas más grandes son las de São Paulo (13 casas), Río de Janeiro (6 casas) y Belo Horizonte (4 casas), como se ve en la Figura 27. En las imágenes publicadas de estas cuentas, en su mayoría se resalta un cuidado en destacar el estilo particular de cada casa y mostrar una uniformidad o congruencia estética a través de los atuendos. Los comentarios de texto generalmente subrayan la importancia y el aprecio por el baile del vogue y la precisión que los bailarines deben mostrar en su ejecución. Noto cómo las personas que hacen vogue y pertenecen a alguna casa, son bailarinas de profesión que no se limitan solamente a bailar vogue, sino que también son expertas en otros estilos dancísticos. Observo que, en varios casos, el vogue está integrado al currículo de academias de danza que se publicitan desde las cuentas públicas de las casas ya que alguna de sus miembros es parte de una familia ballroom. En este sentido, varios comentarios de usuaries celebran la limpieza en la ejecución del voguing, el cuidado en seguir los componentes de cada estilo al competir.

De igual forma, en el mapa de puntos se pueden ver las escenas de Bolivia y Perú, cuya creación es prácticamente reciente, pero de mucha actividad voguera; prácticas públicas, kiki balls, noches de vogue, etcétera. La de Perú, por ejemplo, tiene sus inicios registrados en 2019 en la cuenta de IG de *House of Prince*. Sin duda, tanto la escena peruana como la de Bolivia, y en realidad las de todas las ciudades de la región, al momento de la escritura de este trabajo, muy posiblemente cuenten ya con más casas de vogue y conformar escenas más nutridas.

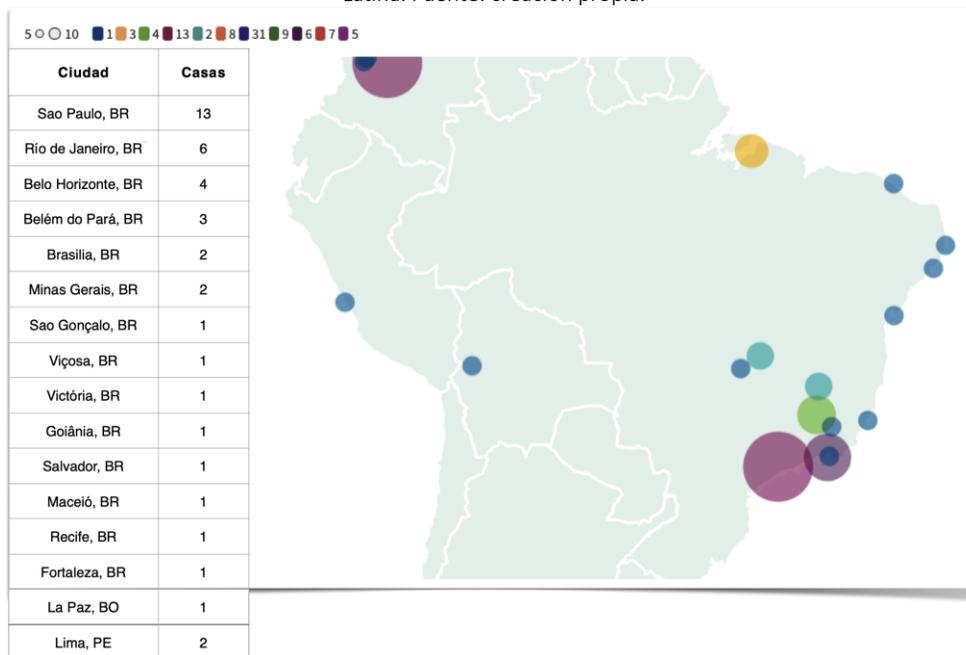
Otra forma en que el sistema de casas suele reproducirse es a través del deseo de expansión que alguna madre/padre/xadre de casa *mainstream* —como se les llama a las oriundas de Nueva York, por ejemplo—. Varios son los casos en que la figura principal de una house neoyorkina o europea viaja a ciudades de Latinoamérica para participar en balls, dar

prácticas o talleres y aprovechar para adoptar hijes. Con esta práctica, que para algunos miembros de la geografía de Aby Yala tiene raíces coloniales, las casas grandes extienden su linaje al iniciar un nuevo capítulo de su descendencia, como sucedió en el inicio de la escena de Lima, en Perú.

Por el contrario, existen otras vías de reproducción como por ejemplo que un grupo de jóvenes practicantes frecuentes de vogue, deciden conformar una kiki house sin apellido reconocido por venir de otra escena y autonombrándose desde imaginarios vinculados con su contexto. Esta es una práctica cada vez más común en las escenas latinoamericanas porque permite un espectro más amplio de agencia y oportunidad para ejercer la imaginación política contracultural.

Figura 26

Visualización en mapa de puntos de la densidad y localización de las cuentas de casas de vogue en Brasil, Perú y Bolivia. Latina. Fuente: creación propia.



En cuanto a las formas de reproducción del sistema de casas, la variante que implica la continuidad de una familia venida del Norte Global en ciudades de Latinoamérica ha sido vista como una manera de dar continuidad a la herencia legada por las personas trans, afrolatinas y maricas que originaron el vogue y la cultura ballroom y que con ello se abrieron camino. Sin embargo, también se ha traducido en marcadores de prestigio simbólico y ha devenido en significados hegemónicos vinculados a la colonialidad de las culturas. Por

ejemplo, ser pariente de Dolores Ninja madre de *House of Ninja West Coast*, suele generar respeto, renombre y notoriedad entre las casas de una misma escena. Por otra parte, como reacción colectiva a este habitus (Bourdieu, 1979), existe una fuerte crítica a estas prácticas coloniales del ballroom entre sus propios miembros. La visita y estancia de vogueras legendarias provenientes del Norte Global en algunas escenas de Latinoamérica, ha despertado suspicacias sobre cómo su aprobación, su presencia, y su forma de reproducir el vogue resultan imposiciones que aprovechan la colonialidad del ser, saber y poder (Quijano, 2000) imperante en estas geografías.

Estos reclamos indican una consciencia del funcionamiento de las estructuras de poder que algunas vogueras latinoamericanas han desarrollado a golpe de enfrentarse a las realidades de la vida precarizada y a las sofisticadas violencias transfóbicas. En todo caso, existe una fuerte política de la memoria, sobre todo, en mantener viva la matriz identitaria conformada por lo afro, lo trans, lo travesti, lo seropositivo que dieron origen a la cultura ballroom. Bajo este discurso, las vogueras trans, prietas, afros o travestis gozan de cierta centralidad e importancia dentro de la comunidad, lo que en la mayoría de los casos se traduce en una justicia transformativa/restaurativa que reivindica con prácticas de cuidado a esas vidas históricamente menospreciadas.

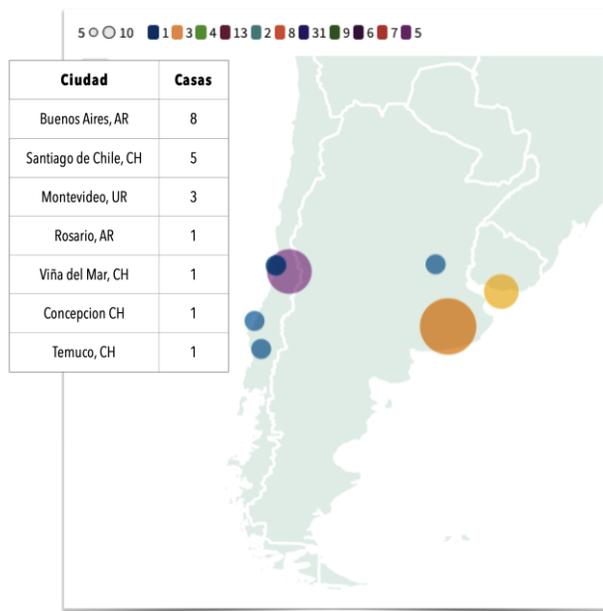
Las Cuentas en IG de las Casas en Países del Cono Sur

Por su parte, el Cono Sur presenta otra densidad con 20 cuentas de casas activas en 7 ciudades: Buenos Aires, Argentina (8 casas), Santiago de Chile (5 casas), Montevideo, Uruguay (3 casas) Rosario, Argentina (1 casa) Viña del Mar, Chile (1 casa), Concepción, Chile (1 casa) y Temuco, Chile (1 casa) como se observa en la Figura 28. En este conteo que data de finales del 2021, la urbanización de Buenos Aires es la escena más grande y con una actividad contracultural que produce trazas digitales en clave artística y política a la vez. En sus publicaciones observo una mayor descripción textual de las imágenes cuyo acento está en lo artístico del performance, las formas del cuerpo, la paleta de colores de los atuendos, todo ello con un propósito pedagógico y activista que busca explicar la cultura e interpelar. Asimismo, se hace patente que, las comunidades ballroom son un espectro más amplio que

congrega a muchas áreas artísticas en las que sus miembros incursionan más allá del baile del vogue. Que, si bien es el centro de sus prácticas comunes, no es la única, sino que se desdobra en otras que versan sobre el drag, el diseño de moda, de atuendos, la ilustración, otros tipos de danzas artísticas, etcétera.

Figura 27

Visualización en mapa de puntos de la densidad y localización de las cuentas de casas de vogue en países del Cono Sur. Latina. Fuente: creación propia.



La escena chilena, por ejemplo, data de 2015, fecha inscrita en algunas cuentas públicas de sus casas de vogueing como *House of Keller* o *House of Xtravaganza*. Este dato se corrobora con lo que explican dos de sus vogueras pioneras Father Diego Cajas Addams y Salem Addams, en entrevista para el podcast *Amiga Mía* de Gipsy Queer realizada en 2020. Ambas toman como inicio de la cultura ballroom en Chile, la primera ball a finales de 2014 y principios del 2015. Esta peculiaridad es interesante porque revela que, para las personas dentro de la cultura hay distintas maneras de concebir el inicio de una escena; mientras algunas lo hacen a partir de las primeras prácticas de vogue, otras sobre la base de la celebración de la primera ball, y otras más, a partir de la constitución de las casas. Para que haya una ball, es necesario que existan casas que compitan o “batallen” en dicho evento, para lo cual es necesario que hayan existido prácticas públicas previas durante un tiempo. En realidad, los tres momentos inaugurales terminan conectados. Tomar una ball como inicio

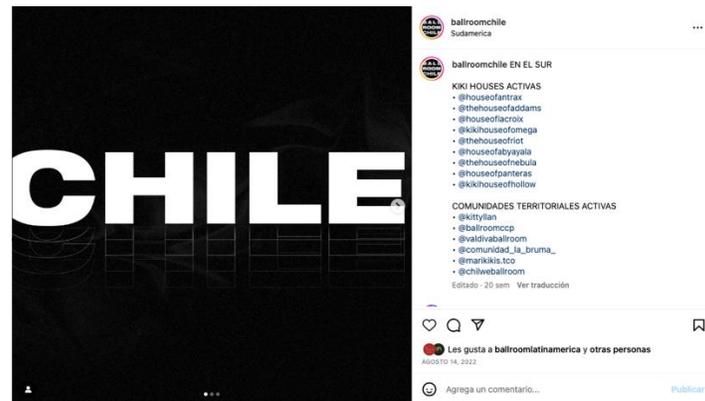
se explica porque es el momento culmen de la cultura de casas. Si bien esta investigación toma como punto de arranque la creación de houses, porque considero que la construcción de espacios de habitabilidad cuir es uno de los logros más contundentes de estas comunidades, no dejo de reconocer la relevancia de las otras maneras.

En la misma entrevista, ambos personajes señalan la trascendencia que tiene Instagram para el desarrollo y diseminación de la cultura ball y el rol de captación que realiza para atraer a nuevas personas a la escena (Gipsy Queer, 2020). A partir de mi observación participante de las cuentas de casas que publican desde el Cono Sur, me percaté de que, a partir del 2021, comienzan a aparecer cuentas públicas en la misma plataforma que ya no corresponden a casas o familias, sino que se definen en sus descripciones como difusoras de la cultura ball, de sus eventos, prácticas y de sus miembros. Son cuentas que llevan en su nombre la localidad geográfica que se desea divulgar como territorio ballroom, así, varias de ellas se titulan @ballroomchile, @Ballroom.mexicano, @ballroommedellin_, @ballroom_honduras, @ballroom_periferias, @ballroomcolombia, etcétera. En ellas se publican los eventos que organizan las diferentes casas o los miembros de la comunidad ball. Al ponerme en contacto con los administradores de un par de estas cuentas, noto que se trata de personas vogueras miembros de la comunidad, pero que no pertenecen necesariamente a alguna casa, o bien, que han dejado de pertenecer a alguna y que permanecen bajo el estatus de 007; alias con el que se nombra a vogueras que no son miembros de casa, pero están activas en la escena.

Al revisar las publicaciones de @ballroomchile en el momento preciso en el que escribo este trabajo; 2023, me percaté de que, en una publicación fechada en agosto 14 de 2022, después del conteo que he realizado a finales de 2021 por medio de un *scraping*, existe un cómputo que actualiza los datos que presento en el párrafo anterior y en la Figura 29. En ellos se dice que Chile cuenta con 31 casas de vogue activas y, además, presenta un conteo de las regiones donde se practica el voguing, pero donde no hay houses. Las nombra como 'comunidades territoriales activas' y suman 16.

Figura 28

Captura de pantalla de publicación de @ballroomchile que se dedica a la difusión de la cultura ballroom en la región y que cuenta con 76 publicaciones y 8634 seguidores. Captura tomada el 22 de mayo de 2023.



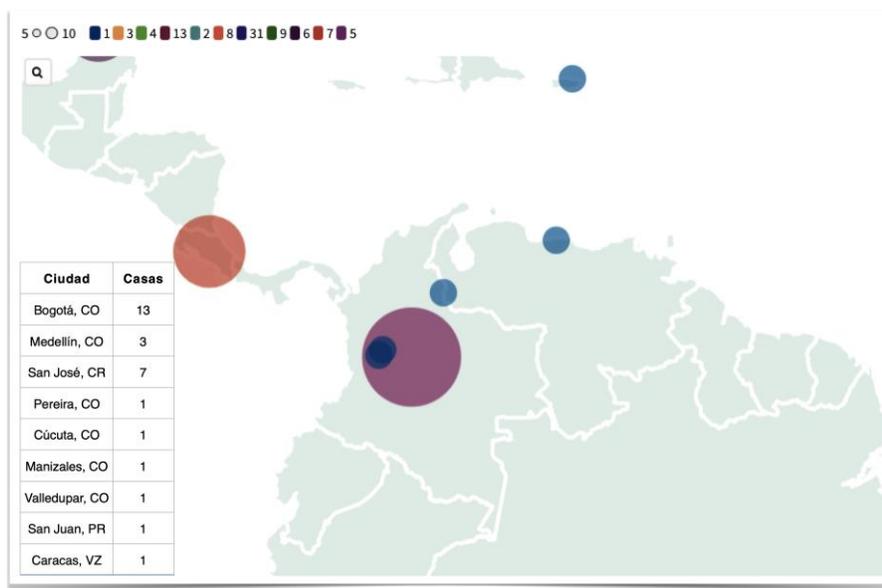
Esta información revela dos cosas que no puedo dejar pasar. Primera, la cultura ballroom se reproduce a pasos agigantados por la geografía latinoamericana ya sea por medio del nacimiento de nuevas familias o casas, o bien, por medio de la práctica de vogue. Segundo, el recuento que se publica en la cuenta de @ballroomchile considera como índice de referencia para su cómputo las cuentas que las familias ballroom crean en Instagram. Con este hallazgo emergente, es claro que Instagram es un termómetro a través del cual podemos hacer análisis culturales de las comunidades ballroom, de las casas, de los territorios que albergan, de personas que desarrollan una agencia performativa con el vogue y sus imágenes. De manera tácita, la mediación digital de esta cultura por medio de Instagram es reconocida por sus miembros como un actor significativo de sus prácticas de sociabilidad.

Mariconas a Bailar, a Vaguear para Avanzar: La Escena Bogotana en IG

En el caso de Colombia, existen al menos 20 cuentas públicas de houses de vogue que publican contenido en Instagram desde este país. Se distribuyen en cinco ciudades: Bogotá con 13 casas, Medellín con 3, Pereira, Cúcuta, Manizales y Valledupar con 1 casa cada una. En el mapa de la Figura 30 se puede observar la densidad de houses en este país además de la región de América Central, específicamente San José de Costa Rica que cuenta con 7 casas, San Juan, Puerto Rico y Caracas, Venezuela con 1 casa respectivamente.

Figura 29

Visualización en mapa de puntos de la densidad y localización de las cuentas de casas de vogue en Colombia, Costa Rica, Puerto Rico y Venezuela. Fuente: creación propia.



La escena ballroom colombiana presenta matices que la diferencian de otras de la región debido al contexto de la protesta social evidenciada en el Paro Nacional #21N. Fueron una serie de manifestaciones realizadas de manera no consecutiva en varias ciudades del país a partir del 21 de noviembre de 2019 al 21 de febrero de 2020 y que se convirtieron en estallido social desde el 28 de abril de 2021 (Hernández-Álvarez, 2021). Los motivos de dicha protesta fueron multifactoriales, entre ellos las políticas económicas, ambientales y sociales del gobierno del presidente Iván Duque. Los manejos de los acuerdos de paz con las FARC-EP por parte de su gobierno; los homicidios a líderes sociales campesinos, indígenas y reinsertados guerrilleros. Lo que no figura como motivos en los registros en soportes hegemónicos como libros de investigación, periódicos o plataformas digitales, son los despojos con violencia a las trabajadoras sexuales de Bogotá de sus históricos espacios de labor por parte de las Fuerzas Armadas del Estado. La violencia desmedida que reciben las mujeres trans-trabajadoras sexuales y la criminalización de sus cuerpos. Así me lo compartieron durante mi estancia en esa ciudad, algunas vogueeras que se dedican también al trabajo sexual.

Las protestas en las calles de Bogotá se tornaron convulsas a causa del uso desproporcionado de la fuerza por parte de granaderos y policías y, además, se vieron

afectadas por personas infiltradas que causaron vandalismo y daños a la propiedad pública y privada. En este contexto, la comunidad voguea participó de forma activa mostrando su rabia en las calles y su solidaridad con las personas de su comunidad lanzando arengas contra las injusticias del gobierno en turno y su brazo represor. La Red Comunitaria Trans —una ONG de larga tradición en la lucha por la vida digna de personas trans— y House of Tupamaras comenzaron una coalición para hacer frente a los transfeminicidios y la violencia contra los cuerpos trans y maricas. De esta alianza nace un tejido de lucha que hilvana una deuda histórica con las personas disidentes sexuales y de género, el hartazgo de años de experimentar violencias y el orgullo de ser quien se es por medio de la celebración colectiva. En este entronque el vogue funciona como coreografía de artillería performativa para contrarrestar, denunciar y exigir justicia ante los abusos de poder y la violencia que reciben las mujeres trans-trabajadoras sexuales. De esta manera, se abrieron paso en las calles por medio de su performance radical, de sus cuerpos hackers del sistema binario sexogenérico, de sus atuendos amplificadores de una sexualidad indócil (Figura 31).

Figura 30

Panel de fotos de la manifestación de la Plaza de Bolívar el 28 de abril de 2021 en Bogotá, donde miembros de la Red Comunitaria Trans y vogueas enfrentan con el performance del vogue a los agentes del Estado que resguardaban el Palacio de Justicia.



Toloposungo es el nombre del movimiento que se traduce como “Todos los policías son una gonorra” y que junto con el performance del vogue funcionó como agencia performativa (Butler, 2018) y una suerte de coreopolítica que permitió a las personas trans vogueas encarar y cuestionar las estructuras de poder y sus representantes armados a través del lenguaje del cuerpo en movimiento (Lepecki, 2016). Alejandro Mantilla Quijano

señala que uno de los rasgos distintivos del suceso del Paro Nacional colombiano ha sido el protagonismo de los jóvenes de los barrios de las grandes ciudades. La coyuntura del Paro Nacional ha significado

la expresión de descontento de las generaciones precarizadas, con pocas oportunidades laborales, víctimas de la informalidad laboral y el trabajo por cuenta propia, con amplias dificultades para tener un trabajo estable [...] una nueva clase trabajadora con mayor capacidad de movilización y de consciencia de habitar en la sociedad del desperdicio con un Estado de malestar. (Mantilla, 2021, p. 211)

Dentro de este pliegue histórico, las vogueras, cuyos cuerpos suelen ser objeto de la precarización de la vida al no asumirse dentro de los guiones normativos del género, pero con una capacidad de agencia performativa que las moviliza y politiza, cumplieron un rol trascendental para promover el cambio social.

Así lo confirman la madre de *House of Yaguazas*, Demonia Yeguaza y sus hijas, quienes amablemente me abrieron las puertas de su casa para “parchar” con la familia y con quienes pude compartir espacios, caminatas, prácticas de vogue y el *Chiva ball* en el Parque Renacimiento (Figura 32) durante mi estancia en su ciudad. “El cuerpo marica estuvo presente marchando en las calles reclamando su espacio y enfrentando a este gobierno opresor”, me cuentan. Los encuentros entre vogueras y la guardia nacional colombiana me lleva a entender la eficacia que resurge del amalgamamiento entre rabia y malestar junto con la celebración del cuerpo y lo festivo del vogue. Ni la rabia ni el malestar se superan, sino que se convierten en movilización colectiva, en una suerte de orgullo con el cual, al mismo tiempo en que se protesta, se goza el cuerpo.

Figura 31

Panel de fotografías del Chiva Ball organizado por vogueras de distintas casas para recaudar fondos para viajar a Medellín a competir en una ball. 26 de enero de 2022, Parque Renacimiento en Bogotá, Colombia. Fuente: Creación propia.



Como suele suceder en los conflictos sociales, las personas cuyas vidas se encuentran atravesadas por ejes de desigualdad que interseccionan tales como la sexualidad, el estado serológico, la clase, el género y la raza, se hallan más expuestas a ser vulneradas (Rodó-Zárate, 2021). En medio del contexto del Paro Nacional, las vogueeras y las trabajadoras sexuales experimentaron, además de la violencia sistémica por la Fuerza del Estado, la precarización de su día a día a consecuencia de haber parado para apoyar una causa que consideraban necesaria. Sentir la protesta social a través de la plataforma de Instagram fue también otra de las experiencias de la comunidad en esa coyuntura. Por ejemplo, las publicaciones que se muestran juntas en la Figura 33, son dos discursos mediados por la tecnología de la plataforma.

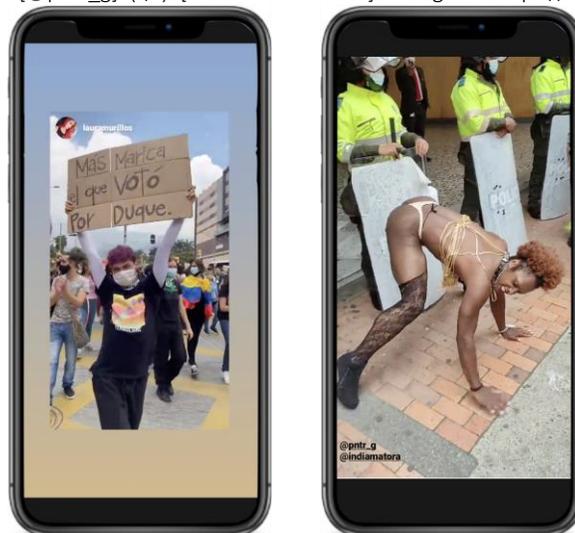
La primera, es una consigna escrita en un cartel mostrado en las calles durante las revueltas del Paro Nacional que, al momento de estar colocado en la red de IG, encuentra su transmedialidad. Este efecto implica que el contenido se extienda más allá de los límites del soporte que le dio origen, ya que se presenta en otros formatos y plataformas y con ello continúa su disseminación de malestar ahora en la arena pública de la digitalidad en un tiempo y espacio también extendidos. Se trata de un video que fue ampliamente repostado por personas de la comunidad disidente sexual y vogueeras en formato de historias de Instagram. En él, se homosexualiza a la sociedad que otorgó su voto al presidente Iván Duque, llevándolos así a los márgenes de la abyección. Lo marica suele ser lo indeseable, lo

abominable para una sociedad heteronormativa, quienes con esta consigna devuelta por personas maricas y enredada en la lógica de la viralidad de las redes sociales, bailan una suerte de coreopolítica digital de significados hechos con datos queer/cuir.

El segundo, es también un video de 90 segundos, repostado como historia de Instagram donde se muestra el enfrentamiento y la manera en que vogueras desafían la fuerza represora de las Fuerzas Armadas del Estado. Sus recursos de confrontación son las maneras torcidas, radicales, extrañas de emplear el cuerpo, lo que genera una gramática performativa propia de los cuerpos disidentes sexuales, racializados, precarios e indóciles: el vogue. Los cuerpos reunidos forman un tejido de agencia por medio de la coreografía política que logra hacer frente y descolocar a otros en el espacio público. Encontrar objetos técnicos como imágenes y videos compartidos en historias de la plataforma de IG, es reaparecer estos efectos ya ocurridos, pero ahora, en la arena de lo digital. Esto implica relecturas, reinterpretaciones, iteraciones con la capacidad de forjar estos cuerpos y estas prácticas como imaginarios sociales posibles. De este modo, el cuerpo marica se hace un lugar, tal cual lo hace en la calle, como registro técnico: fotos, textos, íconos, gráficos, arengas, etcétera, en el campo de los datos, en cuerpo de datos, como un cuerpo datificado.

Figura 32

Las vogueras colombianas en las protestas por el Paro Nacional #21N enfrentando el Estado de malestar. Más marica el que votó por Duque. PNTRA. [@pntr_g]. (s/f). [Videos en historias]. Instagram. https://www.instagram.com/pntr_g/.



En esta segunda imagen de la Figura 33, Pantera Yeguaza muestra su trasero a la guardia bogotana con lo cual desobedece varias cosas; el repliegue obligatorio que le exigen,

las normas cívicas para estar en público, la heterosexualidad obligatoria, la colonialidad del binarismo de género y el régimen escópico (Jay, 2003) tácito de Instagram que indica qué cuerpos son los que pueden ser instagrameables, inteligibles, virales. Es una política anal (Mijail, 2021; Sáez & Carrascosa, 2011) que pretende funcionar como antídoto ante el estado de malestar común y como práctica que, por medio de la agencia del culo, cuestiona y evidencia las desigualdades basadas en la transhomofobia, el racismo y el clasismo.

Si bien Treré et al. (2021) explican que las plataformas facilitan las convocatorias a concentrarse en plazas y calles, la articulación del activismo y la propaganda sobre todo en situaciones de fuerte represión y censura, las vogueras, además, las entretienen con sus prácticas políticas y performativas del cuerpo para, a través de ellas, celebrarlo, enrabiarlo, evidenciarlo como forma digna de ser vivida y con la cual enfrentar la precarización. A través de las plataformas, en este caso IG, la comunidad ball mantiene vivo el tema de disputa por un tiempo más prolongado a consecuencia de su componente sexual y sexualizador de otros cuerpos, incluso el de los usuaries. Su puesta en circulación a través de los reposteos y los “me gusta” representa un tipo de resistencia a las preferencias del algoritmo de IG, ese algoritmo al que le gustan los cuerpos blancos, estilizados, en paisajes balanceados.

Las imágenes, los textos, los gráficos, los videos son datos y metadatos en clave cuir –de los que hablaré con amplitud en el capítulo del mismo nombre– y son portadores de un discurso confrontativo a través de la sexualidad explícita. Funcionan como lo visualiza Rosana Reguillo (2017) a través de su noción de ‘vectores de polinización’ ya que “pueden ser pensados como agentes que llevan una ‘cosa’ (en este caso ideas, emociones, palabras, imágenes, deseos) de un lugar a otro, donde la ‘cosa’ transportada dará origen a ‘cosas’ distintas, que, a su vez, serán transportadas a otros lugares” (Reguillo, 2017, p. 86).

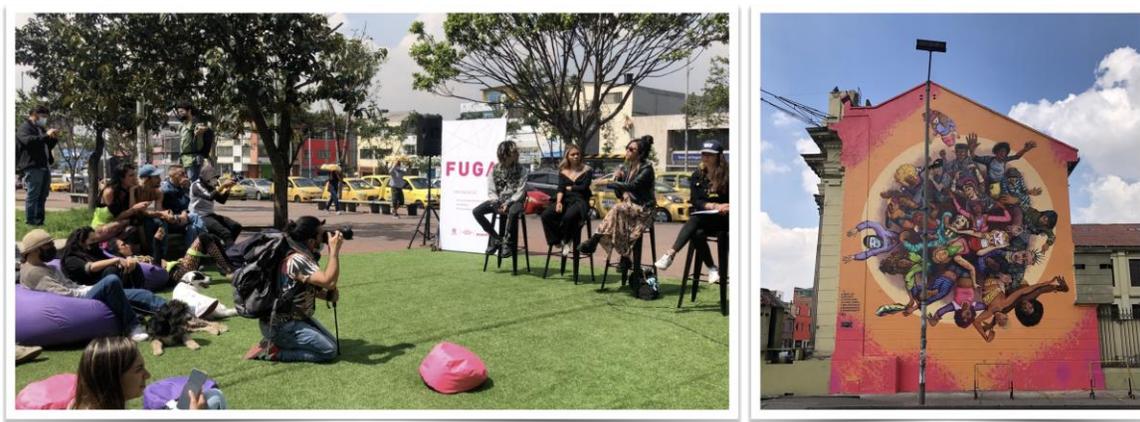
En este entendido, las imágenes de la figura 33 son datos cuir que llevan adherida a su arquitectura, la sexualidad como potencia creativa capaz de ser política ya que posibilita a los sujetos a continuar, tanto fuera como dentro de la arena digital, las acciones de desmontaje de los discursos violentos de las estructuras de opresión. Son parte del tejido de actores de su activismo que les permite transferir su rabia, descontento y orgullo a otros usuaries. Los datos cuir también batallan como en una ball no directamente a los granaderos,

sino al imaginario que las personas tienen de ellos. Ambos registros técnicos, como datos, permiten encontrar otros horizontes discursivos y materiales donde la comunidad ball pueda habitar en sus propios términos cercanos a la dignidad.

La comunidad ballroom bogotana muestra una garra activista Onlife que evidencia cómo los territorios, los contextos y las biopolíticas determinan la forma en que se puede experimentar la cultura ballroom y la capacidad de ésta para acoplarse. Asimismo, observo su capacidad para incidir en la sociedad transformando sus imaginarios y sus entornos materiales. Recuerdo haber asistido a la presentación del mural *Pararse duro, El nuevo mural para conversar sobre lo que somos* ubicado en Avenida Caracas con Calle 9 donde 8 artistas plásticas agradecieron a las chicas trans vogueeras por haberse parado duro en los momentos más cruentos de las manifestaciones del Paro Nacional y por haberles inspirado para realizar el mural. En la captura de pantalla del video que tomé (Figura 34), se pueden ver a los artistas en el momento en que reconocen la potencia del vogue y de las luchas trans para repensar otras formas de estar juntos “Estábamos pensando cuáles son los puntos en común que generaban una colectividad, en todo lo que nos representa y nos significa, entonces, teníamos la imagen muy clara de las chicas trans y de este baile que detonó que todas las calles estuvieran repletas”. El mural de la misma Figura 34, es la materialización visual del paso de las vogueeras por las calles, es la transformación de un espacio público que las excluía y desautorizaba por uno que ahora las contiene y les hace un reconocimiento en el nivel de la solidaridad y del derecho (Honneth, 2011).

Figura 33

Capturas de pantalla de la presentación del mural *Pararse duro* y del mural ubicado en Avenida Caracas con Calle 9 inspirado por la presencia de las vogueeras trans en las protestas durante el Paro Nacional. 27 de enero de 2022.



Adicionalmente, la escena ballroom bogotana me mostró matices que no había encontrado hasta aquel momento en la comunidad queretana o de CDMX. Primero, me percaté de que había estado romantizando la comunidad como esfera segura, libre de la lógica imperante de una sociedad heteropatriarcal. En ella, se suscitan conflictos vinculados principalmente a la construcción de la identidad, los privilegios, las desigualdades y la cercanía de una convivencia constante. Segundo, no sólo opera un extractivismo por parte de las estructuras de poder representadas por una serie de actores entre los que se encuentran antros, discotecas, marcas, instituciones gubernamentales, etcétera, sino que, en esa relación asimétrica, se tejen posibilidades para la reexistencia de estas personas.

Por ejemplo, *House of Yeguazas* cuenta con una casa física que alberga a la mayoría de sus miembros, es de las pocas casas que la logrado ocupar un inmueble donde la familia habita, convive, genera sus atuendos, planea y construye mundo (Figura 35). Su madre, Demonía Yeguaza junto con Pantera, una de las hijas mayores, habían encontrado ese departamento en el cuarto piso de un edificio en el barrio Santa Fe.

Figura 34

Barrio de Santa Fe, Bogotá, Colombia. 1 de febrero de 2022.



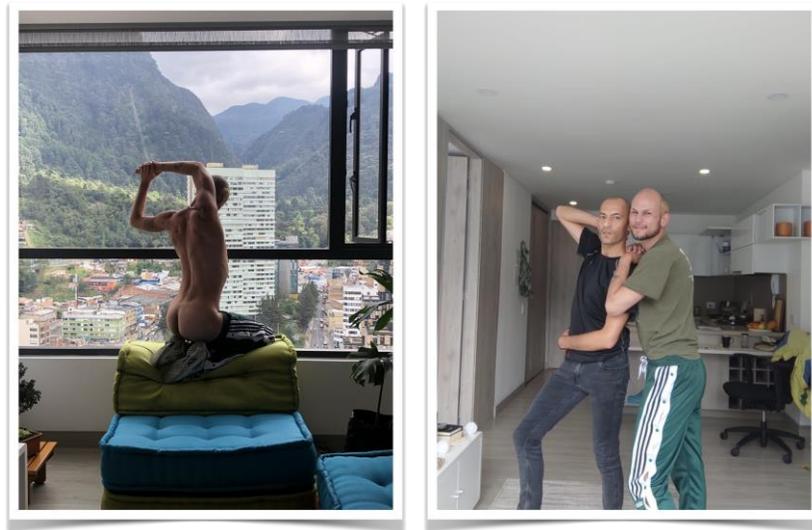
En palabras de Demonía: “es duro mantener un hogar con personalidades tan distintas; hemos tenido problemas entre nosotres debido a la forma en que nos organizamos en la casa, las tareas que desempeña cada uno, la manera en que figuramos en los espacios públicos”. En el momento de mi visita, la familia experimentaba una ruptura con algunas de

sus vogueras miembros a causa de una suerte de convivencia forzada. Adjetivo “forzada” con mucho cuidado, porque si bien todas las vogueras están ahí por su propia voluntad, esta familia elegida al tener un lugar propio donde pasar el tiempo más allá de prácticas de vogue, balls y fiestas, se ve en la necesidad de convivir y encontrarse en un rango de esferas de la vida más amplio. Estando ahí con ellas, me sentí, por un momento, en escenas de la serie *Pose*, es decir, en la fantasía de vivir en una familia de personas queer/cuir, con sus claridades y con sus oscuridades. Toda esta experiencia, se dio sin dejar de ver que el trabajo de mediadora, conciliadora y cuidadora desempeñado por la madre es desgastante y una de las luchas internas que se tienen que pelear.

Un segundo ejemplo, ahora sobre el extractivismo, es el que mientras caminábamos hacia la plaza del mercado de *La Perseverancia* para buscar comida, me compartió Demonía. La madre Yeguaza es una persona fuertemente politizada, con robustas convicciones éticas dentro de la misma escena, lo cual está vinculado a su compromiso de ser madre de una casa y con plantarle cara al capitalismo y a la colonialidad de la misma cultura ballroom del Norte Global. En el trayecto me compartió que, desde hace tiempo experimentan en Bogotá un extractivismo (Trejo-Olvera, 2022) por parte de los lugares LGBT quienes obedecen a la lógica de consumo capitalista, por lo tanto, intentan engullir el vogue y hacerlo un producto. Me especificó sobre el caso de *Theatron* que discrimina a las vogueras trans expulsándolas del antro o negándoles la entrada, pero contratándolas para abrir eventos o a músicos DJs. “Luego de este suceso han seguido varios intentos de escuelas de danza, festivales y otros que han intentado pagar por demostraciones de vogue”, me explica. Para Demonía estas prácticas que parecen oportunidades despolitizan el performance, además de ofrecer una retribución económica injusta. Sin embargo, muchas otras vogueras pertenecientes a casas más jóvenes toman estas oportunidades y cobran el dinero, con lo que pueden seguir haciendo sus cosas, continúa. Este efecto, según Demonía, es consecuencia de la existencia de houses que no tienen una memoria de la cultura ballroom, o que no están politizadas, que bailan porque son bailarinas de profesión, o en formación y sus intereses son principalmente figurar, tener fama y ser vistas.

Figura 35

Demonía Yeguaza posando frente a Monserrate la mañana del 3 de febrero de 2022 que parchamos juntas antes de mi regreso a México.



Sin duda, a partir de mi estancia en Bogotá, de la relación con Demonia y su casa Yeguazas, la convivencia con vogueras jóvenes en el *Parque Renacimiento* y mi observación participante en el *Chiva Ball* he podido construir una perspectiva más amplia de la cultura ballroom en espacios latinoamericanos donde operan los discursos de la colonialidad. La estancia en Colombia me permitió observar que la lógica organizacional del sistema de casas ballroom juega un rol crucial para la sociabilidad de las personas jóvenes disidentes sexuales en contextos donde la vida está amenazada por la precariedad económica y social.

La cooperación y solidaridad que se despliega de la construcción de parentescos elegidos salvaguarda las vidas de las vogueras, aunque no está exenta de conflictos, controversias, inestabilidades, roses, dominaciones, resentimientos. Las vidas de personas sexodisidentes están insertas en entramados de relaciones heteronormativas y sostenidas por infraestructuras normativas que no dejan de determinar su estar en el mundo. Estas, no han sido pensadas para ellas y sus valores entran en constante disputa con la ética trans, marica, no binarie que las personas recrean en las comunidades ball. Esta tensión resquebraja la plena construcción de mundos sociales distintos.

En Bogotá esclarecí la densidad del tejido de relaciones que se da entre las personas dentro de las casas de vogue para regresar a México y observar con mayor grado de nitidez lo que en mi escena ballroom estaba aconteciendo. Pude poner en perspectiva los modos en que las personas que hacen vogue gestionan su sociabilidad. Identifiqué la forma en que se edifican los mundos sociales con su artillería corporal, performativa y discursiva con el

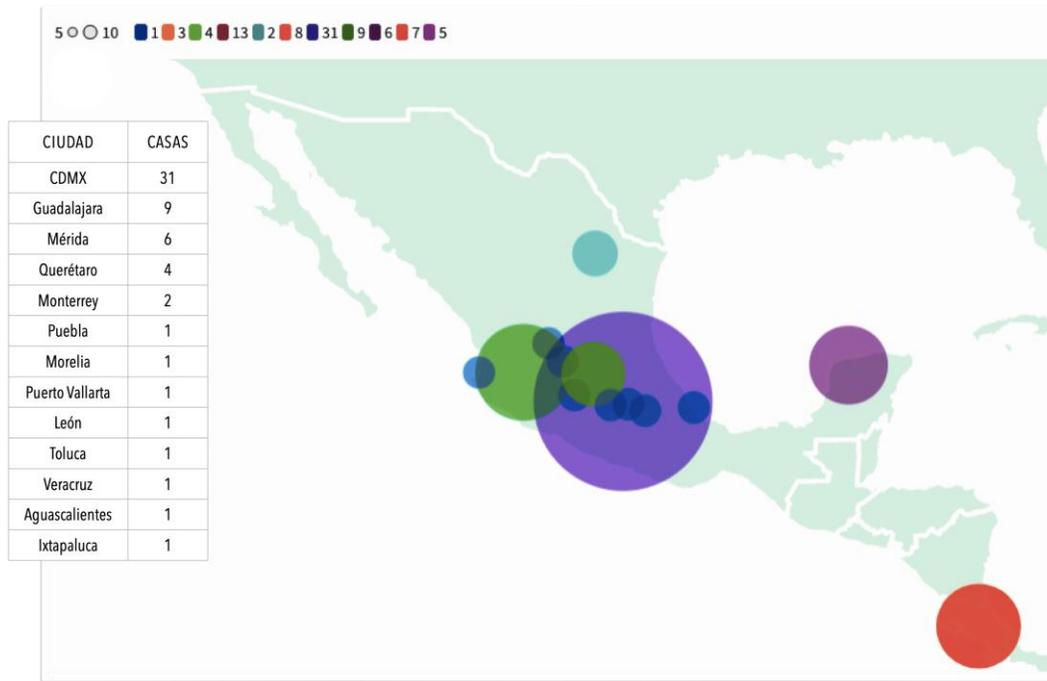
objetivo de transformar los espacios materiales para sostener una habitabilidad en términos considerados como queer/cuir. Es decir, apartados de los parámetros de vida heteronormativos donde se incluye la familia, los parentescos, la sexualidad, las relaciones, el proyecto de vida, la idea de futuro, la noción de lo común, las prácticas de cuidado, la consciencia de la forma en que operan las violencias, etcétera. En suma, Colombia me proyectó hacia un horizonte de transparencia desde donde poder observar la escena mexicana; tomar distancia del objeto de estudio, a la vez que realizar constantes miradas íntimas a la trama de relaciones.

Nuestra Venganza es Ser Felices: Las Cuentas de Casas Mexicanas

Existen al menos 60 cuentas públicas en IG de casas de vogue adscritas a 13 distintas ciudades de México. Ciudad de México es el centro urbano con más casas sumando 31, seguida por Guadalajara con 9, Mérida con 6, Querétaro con 4 y Monterrey con 2. Otras ciudades que al menos tienen una cuenta de casa de vogue en la plataforma son Puebla, Morelia, Puerto Vallarta, León, Toluca, Veracruz, Aguascalientes e Ixtapaluca (Figura 37). Recordemos que este muestreo es de 2021 cuando se realizó la recogida de datos. Hoy en día, un año y medio después, la escena ballroom del país ha aumentado en un 30% aproximadamente. Ya sea con la apertura de nuevas houses en las ciudades que ya contaban con escenas, o bien, con el nacimiento de casas que inauguran una escena en otras ciudades, como lo he venido observando en casos como Acapulco, Durango, Xalapa, Playa del Carmen, Morelos, Zacatecas, Cozumel, entre otras. Aunque algunas casas de vogue han desaparecido, la tendencia es a que se reproduzcan. Al preguntar en algunas prácticas a jóvenes que están empezando en el vogue ¿cómo se enteraron de las prácticas?, su respuesta suele ser “en las redes sociales”. Este aspecto indica que la reproducción de la cultura ballroom y de su sistema de casas está mediada por la tecnológica digital, aunque no únicamente por ella, sino que, como veremos, desde sus inicios ha constado de múltiples mediaciones que la sostienen hoy en día.

Figura 36

Visualización en mapa de puntos de la densidad y localización de las cuentas de casas de vogue en México. Fuente: creación propia.



El primer registro de nacimiento de una casa en México está fechado en 2013 en la cuenta de *The House of Machos*, lo que indica que el sistema de casas de cultura ballroom cuenta con aproximadamente 10 años de estar siendo reinventado por personas disidentes sexuales en el país. En una entrevista que realizamos Care Miranda –la hermana mayor de la escena queretana Queerétara– y yo, a Vycktoria Letal –madre co-fundadora con Franca Polari de *House of Apocalipstick*– nos explica sobre los antecedentes de la cultura ballroom en Ciudad de México más allá de la apertura de casas. Para ella, esta cultura ha estado fuertemente vinculada con el activismo LGBTI+ desde sus inicios. Específicamente con aquellos que han brindado apoyo comunitario a personas con VIH. Tanto Vycktoria Letal como Omar Feliciano, alias Franca Polari, antes de ser madres habían sido voluntarias en *La Manta de México*, una Asociación Civil de los años 90 que brindaba apoyo psicoterapéutico a personas con VIH/SIDA y realizaba mantas con los nombres de las personas fallecidas con la finalidad de ayudar a sobrellevar el duelo de la pérdida.

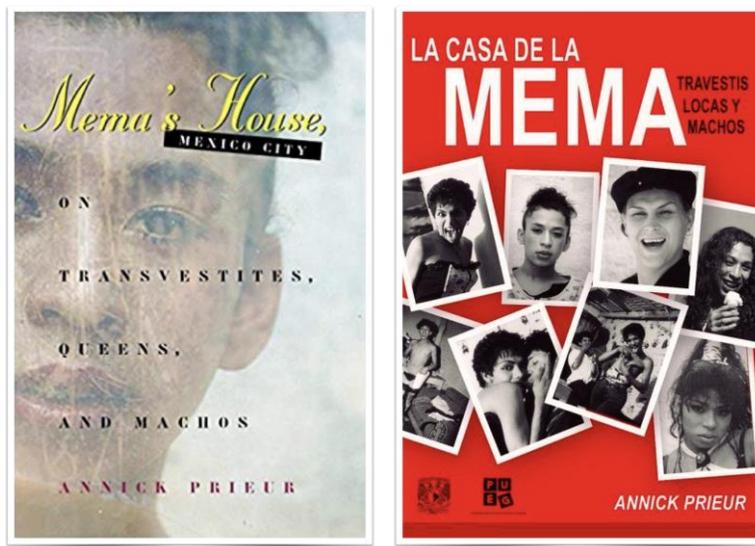
Como antecedente a esta militancia, Vycktoria Letal comenta que, luego de la disolución del *Frente Homosexual de Acción Revolucionaria* (FHAR), uno de los tres grupos pioneros de lo que hoy llamamos movimiento LGBTI+ mexicano, surgieron varias organizaciones activistas como por ejemplo el *Colectivo Sol* fundada en 1983, cuyas filas

milita desde 1999 gracias a Franca Polari quien la introdujo a este mundo. Tras conocerse los primeros casos de VIH en México, este colectivo comenzó a realizar activismo sobre el tema, ya que, además, era una problemática encarnada; varios de sus miembros murieron a causa del SIDA. A través del *Colectivo sol*, continúa Vycktoria, no solo conoció a Juan Jacobo Hernández, personaje pionero del movimiento LGBTI+ en el país, sino que también tuvo contacto con otra de las asociaciones activistas; *La casa de la Mema* o *Las Memas*, creada en 1981 por Gerardo Ortega “La Mema”. En palabras de Letal,

fue una de las primeras casas en México, un gran antecedente de las casas ballroom que sirvió como refugio para personas trans en Ciudad Nezahualcóyotl, donde la Mema recibía, ayudaba y organizaba temporalmente a grupos de travestis y trans quienes muchas veces estuvieron en la vanguardia para abrir paso ante las represiones de la policía en las marchas.

Figura 37

Publicaciones de Annick Prieur donde se retrata la vida de La casa de la Mema, antecesora de las casas de la cultura ballroom. Imágenes tomadas de la cuenta en X de la Secretaría de Cultura de CDMX, @cultura_mx



La historia y los entresijos de esta organización activista están plasmados en el trabajo de Annick Prieur, *La casa de la Mema, travestis, locas y machos* publicado a finales de los ochenta en inglés y traducido y publicado en español por el PUEG de la UNAM en 2014 (Figura 38). El estudio subraya la importancia del lenguaje en su dimensión performativa para

generar contextos seguros para las personas autoidentificadas como transexuales, transgénero, travestis y homosexuales. Hace visible el repertorio de violencias que reciben estas identidades como formas de castigo por resquebrajar la masculinidad, cuestionar los guiones de género e ir a contrapelo de la lógica del heteropatriarcado.

Desde la casa de la Mema como ancestro de las casas ballroom en México, el carácter performativo del lenguaje forma parte de los andamios que construyen entornos seguros, tal cual lo sigue siendo ahora en las comunidades ball para edificar mundos sociales cuir. No es sólo la organización de casa o familia lo que teje la trama genealógica estos grupos sexodisidentes, sino lo que se hace a partir de ella. Es decir, el lenguaje común de estas comunidades sexodisidentes destaca como práctica performativa y como mediación tecnológica de la identidad. Por eso, autonombrarse con el género que se prefiere, renombrarse en comunidad o reconocerse mutuamente con los nombres elegidos, son acciones que develan que “el poder de nombrar ha recaído en doctores y psicólogos, trabajadores sociales y académicos [...] que mantiene con fuerza la idea de que los expertos describen en lugar de inventar”(Halberstam, 2017, p. 26).

A diferencia de la potestad de nombrar que históricamente han poseído instituciones y sujetos hegemónicos avalados por éstas, la agencia de autonombrarse desarrollada dentro de los espacios de cuidado de personas disidentes es una resistencia y práctica de reapropiación de la identidad. Es un esfuerzo característico de estas comunidades por explicar su multiplicidad al experimentar el género y la sexualidad, “son términos que surgen del ensayo y error, por uso cotidiano y por conveniencia política”(Halberstam, 2017, p. 26), alejados los discursos médicos, psiquiátricos en contextos institucionales. En este sentido, el lenguaje como mediación y practica performativa se integra a un legado activista trans por disputar las políticas de la identidad, los derechos y los cuidados de las personas con VIH. Es parte de la artillería de lucha política en favor de las vidas disidentes marcadas por ejes de desigualdad de clase social, raza, sexualidad, género y estado serológico.

Haciendo un *close up* a las vidas de Vycktoria Letal y Franca Polari como madres precursoras de la cultura de casas mexicana con la finalidad de rastrear la genética social del ballroom, madre Vicky comenta que, un antecedente de esta cultura en sus vidas fue el

grupo de adolescentes conformado por Omar Feliciano en 1995 o 1996. Una cuadrilla de jóvenes menores de edad, disidentes sexuales que solían reunirse en la antigua Biblioteca México, a la salida de la estación del Metro Balderas en CDMX. Quedaban para platicar sobre las formas en que sobrellevaban sus vidas en casa, cómo lidiaban con el clóset, entre otras cosas. Esta pandilla, antecede a las comunidades ball en tanto que funcionaba como familia elegida, grupo de apoyo y escucha, red de entendimiento colectivo de las experiencias fuera de la norma (Pérez Cortés, 2021). Es en 1999, asegura Letal, donde comienzan a saber sobre la historia del movimiento ballroom por medio de charlas con amigues y gracias a la visita de algunas amistades internacionales que traían este discurso.

Este momento se entronca coyunturalmente en 2001 con la tercera edición del Festival Internacional por la Diversidad Sexual comandado por Salvador Irys; marco que les permite crear la compañía de performance llamada *Las enmascaradas sin plata* (Figura 39). Este colectivo les brinda la posibilidad de jugar con el travestismo como herramienta política y representa el inicio de transiciones identitarias de género. Así, los nombres de Franca Polari y Vycktoria Letal nacen a la par y de manera pública para nombrarse desde una agencia de autodeterminación.

Figura 38

Las enmascaradas sin planta (2001) protestando a favor de la aprobación de ley de sociedades de convivencia y momento en el que nacen Franca Polari y Vycktoria Letal como nombres públicos. Fotografía del archivo personal de Care Miranda.



Vycktoria subraya que estos nombres elegidos ya estaban siendo utilizados por ambas con antelación en correos electrónicos, en salas de chat y “en la jotería”. Esta aclaración resulta una pista importante para esta investigación, ya que sigue la lógica de lo que he venido enfatizando sobre la mediación tecnológica y digital de la cultura ballroom. Es decir, así como las casas de vogue cobran sentido y se hacen visibles una vez que crean su cuenta pública y colectiva en Instagram, Polari y Letal, años antes pusieron a prueba sus nuevos nombres elegidos en el campo de la comunicación electrónica, que hoy denominamos bajo la noción de lo digital. Por lo tanto, la mediación digital de la identidad, a la par de la mediación del lenguaje son, desde entonces, recursos de las comunidades de personas disidentes sexuales que, ante un sistema que les desautoriza, necesitan reconstruir-se en términos propios ayudadas por las tecnologías.

Otro de los vasos comunicantes que observo entre el ballroom actual y el activismo anterior a la creación de *House of Apocalipstick* son las prácticas políticas del travestismo, que, en efecto, son también una tecnología de género y mediación. Según nos explica Vycktoria Letal, *Operación vestida*, por ejemplo, fue una serie de performances producidos a mitad del año 2002, cuya experiencia les dio pie para continuar explorando desplazamientos en su identidad y les proyectó hacia investigar sobre la existencia de la cultura ballroom. Así, tanto *Las enmascaradas sin plata* y *Operación vestida* –entre otros proyectos como *El Condomovil* que conjuntaba activismo, sexualidad y performance– son semillas o insumos para la posterior cultura ballroom (Figura 40). Desde entonces, las mediaciones tecnológicas del lenguaje, del cuerpo, y de la sexualidad se desplegaban para dar sostenimiento de la identidad y a las vidas disidentes, once años antes de la existencia de *House of Machos* y trece años antes del nacimiento de *House of Apocalipstick*.

Figura 39

Las condoneras y *El Condomovil*, un proyecto iniciado por *Colectivo Sol* en 2003-2004 inspirado en las vendedoras de cigarros en los cabarets de las películas de época y donde converge el travestismo, el activismo y el performance.



Vycktoria Letal comenta que para los inicios de la década de los años 2010

Franca ya tenía un buen rato investigando y sabiendo que existía una cultura, que había casas, que había categorías de baile. De manera más fuerte a partir de 2012 estuvo investigando y, todavía más, en 2013. Y luego, cuando vio el video de la cantante británica FKA twigs, *Glass & Patron*, a quien le debemos la segunda ola de interés global por el vogue y específicamente del ballroom, su cultura alrededor decide investigar si existían casas en México.

Para entender lo crucial de la mediación en el nacimiento –y más tarde en el sostenimiento– de la cultura ballroom, hay que también concebir al activismo, a las prácticas de travestismo –y por qué no, al video de FKA twigs– como mediaciones que permiten que las personas construyan significados y/o interpretaciones de la realidad. Son, en términos de Walter Benjamin, dispositivos retóricos (Benjamin, 2017) portadores de discurso. De este modo, los actos de travestirse y salir al mundo e interpelarse por los bailarines de vogue en el video, por ejemplo, están cargados de discurso, de una retórica dirigida hacia cierto tipo de personas. La ropa y la tecnología visual-digital, respectivamente, son los soportes de este discurso, y asumir que es transparente, sería un error, asegura Benjamin.

La explicación es que, como plantea el autor, “La interpretación no consiste en desvelar un significado previo oculto, sino en reconstruirlo como resultado, por lo tanto, es

la mediación retórica donde deben buscarse las implicaciones ideológicas y políticas” (Benjamin, 2017, p. 12). En otras palabras, dado que las personas necesitamos encontrar sentido a nuestras experiencias de vida, efectuamos su construcción de la mano de los discursos del mundo que se presentan en distintos soportes tecnológicos. A esta construcción-con, Benjamin la denomina mediación, lo cual traducido al tema que nos ocupa, sería que los actos activistas y travestis que por años han realizado Polari y Letal están dotados de discurso, con el que han recreado nuevos significados. De esta manera, las vidas disidentes logran proyectarse hacia lugares más plenos de significación, con lo que pueden encontrar otras formas de transformar su realidad. Como vemos, el nacimiento de la cultura ballroom en México –y en Latinoamérica– ha requerido de constantes modos discursivos de mediación –incluida la tecnología– donde sus miembros construyen los significados que les permiten habitar los mundos sociales que necesitan para continuar viviendo en tramas de vida adversas.

Tanto Vycktoria Letal como Franca Polari se embarcaron en una travesía de construcción constante de significados que/ cuir que anteceden a la apertura de su casa de vogue y que desemboca en *House of Apocalipstick*. Asistidas por un tejido de mediaciones tecnológicas, reimaginan otra; una que encarna en sus cuerpos y que van redistribuyendo a través de imaginar futuros colectivos distintos a los que les obliga la vida heteronormativa, es decir, el vogue y su cultura ballroom. Este fenómeno social en términos de José Esteban Muñoz sería una utopía queer/ cuir, ya que es una realidad material y tangible, pero efímera. Utopía porque es una búsqueda de alternativas a la realidad imperante, una forma de habitar oblicua que se asoma a la superficie y se repliega para sobrevivir y, en lo efímero está su capacidad de persistencia (Muñoz, 2020). De la misma manera, la plataforma de IG, en tanto que soporte de mediación del discurso ballroom en el siglo XXI, produce datos y metadatos con los cuales se alimenta la utopía queer/ cuir de poder construir mejores futuros para los cuerpos sexodisidentes. Los datos generan sentidos necesarios para que esta comunidad pueda dar continuidad a su memoria.

En la narrativa de Vycktoria Letal hay un momento en el que relata cómo Franca Polari, a finales de 2014 motivada por hallar casas de vogue en México, se encuentra con la

legendaria voguera Zebra, Bryan Cárdenas (Figura 41) y con *House of Machos*, “la primera casa mexicana en el ballroom”. Esta confluencia de personajes madres –o de personas que devendrían en madres– resultó muy fructífera en colaboraciones, creatividad y generación de comunidad, como resalta en la charla con Letal. Por ejemplo, *House of machos* realiza un *showcase* en la presentación del libro digital *Such is Life in Banana Republic* de Omar Feliciano, Franca Polari. Una publicación de Ediciones del Apocalipstick que retrata la vida activista de la disidencia sexual en los albores de la cultura de casas. Alianza que revela cómo el ballroom ha solido, desde sus inicios, vincularse con otras artes para nutrir las prácticas activistas y generar experiencias de fortalecimiento de sus mundos sociales.

Figura 40

KNOWING CANAL (15 de octubre de 2015). The House of Drag [Archivo de video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=gk5DIWcq9xA>



Otra colaboración fundamental sucedió en 2015, en *Las noches transitadas*, en las que se reunían personajes de la cultura alternativa de CDMX para dar reconocimiento a personas de la esfera *underground*, donde Letal y Polari fueron homenajeadas. Para su noche de homenaje, Franca Polari organizó el primer (kiki)ball en México de la mano de *House of Machos* y *House of Shiva*, “la segunda casa de la cultura ballroom en México”. En dicho evento inaugural, el 18 de marzo de 2015, Polari anuncia el nacimiento de *House of Apocalipstick*. Es a partir de este momento que podemos decir que comienza una escena ballroom compuesta por diferentes casas de vogue y de vogueiras 007 quienes también forman parte de la comunidad, aunque no necesariamente de una familia. Esta triada de

casas –junto con la extinta *House of Mamis*– ha sido considerada recientemente por algunos académiques como “el inicio del voguing” en el país, por ejemplo, en el trabajo de Lucelina Nunes Barbosa (2021) “Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes”. La autora, cuyo trabajo se centra en el cuerpo que danza vogue y su dimensión política, menciona que alrededor del 2015 se instituyen las primeras casas, entre ellas “encontramos cuatro casas: 1. *House of Mamis* guiada por la madre Eduardo Mendoza; 2. *House of Drag*, por la madre Bryan Cárdenas; 3. *House of Machos*, guiada por Anuar Alvarado y 4. *House of Apocalipstick* por la madre Franca Polari” (Barbosa, 2021, p. 153).

Es claro que existen matices que diferencian los distintos inicios que se han señalado alrededor de esta cultura en México. De ahí que se hable de las primeras prácticas de voguing, el inicio de las casas o familias, el primer (kiki)ball, el nacimiento de la escena ballroom. Estos comienzos han sido precisados por madres vogueras o miembros de la misma comunidad y han sido registrados en distintos soportes. Algunos ejemplos destacables son las entrevistas para páginas web como *agenciapresentes.org*; para canales de YouTube como la de *El Diario de Querétaro* o para podcast como la de *Prietxs de Colores*. En general, hay un consenso en señalar al año 2015 como el arranque del ballroom mexicano. Sin embargo, en este trabajo propongo explorar en la genética social de las experiencias de las personas iniciadoras del ballroom con la finalidad de generar una genealogía que dé cuenta de su ADN.

La propuesta de genealogía que aquí esbozo, es una de las varias que pueden existir, cuya pretensión no es colocarla como la única o como la más importante, sino más bien, presentar una trama de vida que es importante y da sentido a una comunidad. Considero que estos trayectos disidentes nos permiten entender los entresijos de lo que hoy es la cultura de casas y proyectarnos hacia su futuro. Bajo este razonamiento, concibo al ballroom como un ritual de paso (Halberstam, 2011) donde las personas cuir reinventan los rituales convencionales de paso, al desafiar las normas y crear nuevas formas de transición identitaria y pertenencia a grupos. Es un lugar que permite la agencia de devenir de las personas, por

eso, el hacer un rastreo en las experiencias corporales de sus protagonistas nos hace entender que son el resultado de una búsqueda incesante por la vida digna.

Desde sus inicios las colaboraciones realizadas tanto por vogueras como por las casas ballroom con otros actores como asociaciones activistas, instituciones, universidades, artistas, empresas, etcétera, han posibilitado su florecimiento y expansión. Estas coaliciones han permitido que sectores específicos de la sociedad consideren la existencia de vidas fuera del binarismo de género, la apertura de los esquemas artísticos para dar cabida a las prácticas de vogue, la visibilidad de violencias contra las personas que no se viven ni como hombres ni como mujeres. Aunque también recientemente, en algunos casos, dichas asociaciones desembocan en la despolitización de las vogueras, en conflictos entre ellas y en vigilancias que buscan capitalizar el vogue, como veremos en los capítulos posteriores.

Considero que las alianzas, específicamente con instituciones, son parte de la herencia de los activismos pre-ballroom que las madres de la cultura en México han realizado como formas de persistencia y son parte del cúmulo de experiencias que alimentan la memoria ballroom actual. Las prácticas políticas en espacios públicos, sus colaboraciones y altercados con los representantes de las estructuras de poder hegemónico (museos, ONG's, institutos y secretarías de cultura, galerías de arte, festivales, etcétera) han proveído a las vogueras de conocimientos que, aunados a los saberes ballroom, funcionan como infraestructuras (Butler, 2018) que sostienen sus experiencias de vida en un entramado más amplio de interdependencias. Vycktoria Letal concuerda con que este aspecto representa una de las diferencias con el ballroom estadounidense, al menos en su historia temprana.

Una de las prácticas digitales de la comunidad de casas es la difusión de sus eventos, principalmente prácticas públicas y balls, aunque no se limita a ellas. Dentro de estas acciones observo que hay una asiduidad en la publicación de las colaboraciones que realizan con actores externos a la comunidad, ya sea desde las cuentas de casas o desde las cuentas personales de vogueras en Instagram. Divulgar esta información produce réditos para las familias, ya que de ellas se desprenden significados de prestigio con los que más adelante pueden encontrar otros dividendos, por ejemplo. Noto también que, dichas alianzas, tienen cierta duración en el tiempo, es decir, se limitan a una participación o a un determinado

número de eventos. En otras palabras, cuando una familia voguera es solicitada para participar con el festival de documentales, suele ser en una proyección y no requiere de contratos. En su mayoría, se trata de participaciones no remuneradas, donde a decir de las mismas vogueras, les da visibilidad y ciertos accesos. Haciendo un patronaje con ayuda del programa de Atlas. Ti de las publicaciones donde se incluye información de colaboraciones con otros actores, encuentro una tendencia en dichos tipos de actores con quienes la comunidad se vincula. Con la siguiente Figura 42 intento mostrar estas alianzas de forma gráfica.

Figura 41

Mapa mental de las prácticas de articulación de la comunidad Ballroom mexicana con actores clave en su desarrollo y sostenimiento. Fuente: Elaboración propia.



Si bien, no puedo asegurar que las colaboraciones se dan a partir de la mediación de la plataforma de IG, no dudo que, la manera en que se realiza el primer contacto con vogueras, en efecto, sea a través de una tecnología digital. Puede ser WhatsApp, o cualquier otro tipo de mensaje directo en alguna plataforma, como me lo han hecho saber algunas hermanas vogueras. ¿A caso los directores de los festivales que invitan a las familias ballroom a vogear para la inauguración de sus eventos asisten a los balls para conocerlas y pedirles su participación sin remuneración en sus eventos? La respuesta es no, es por medio de su presencia en la lógica de las plataformas que estos actores tienen conocimiento de la existencia de la comunidad ballroom. Lo que sí puedo argumentar, es que la mediación de

las plataformas, los datos y los algoritmos determina la divulgación de las colaboraciones que la comunidad de casas pretende dar a conocer.

En México, desde los inicios del ballroom han sido varios los eventos de (kiki)balls que han tomado lugar en recintos institucionales como el Museo Nacional de la CDMX y han contado con la participación de instituciones como la Secretaría de Cultura en la organización. Como, por ejemplo, la que probablemente sea la colaboración más amplia entre la cultura ballroom e instituciones, me refiero a la exposición *Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical* curada por Sabel Gavaldón y Manuel Segade para El Museo Universitario del Chopo, en colaboración con El CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, inaugurada en noviembre de 2019 en CDMX.

Figura 42

Programa del ciclo de cine con temática ballroom en el marco de Elements of vogue en el Museo del Chopo de noviembre 2019 a marzo 2020



Esta exposición ha significado la entrada del vogue a los recintos museísticos en México que suelen avalar lo que es considerado arte y lo que no. Es decir, esta incorporación representa una suerte de descolonización del significado y de las normatividades arquetípicas del museo por medio de la presencia de cuerpos criminalizados, racializados,

medicalizados y castigados por crear formas disidentes de belleza, subjetividad y deseo. Si bien la exposición presenta piezas de indoles distintas, en su mayoría pertenecen al archivo de ballroom norteamericano. No obstante, junto con la exposición se abrieron grietas para que las vogueras mexicanas se reapropiaran del recinto y colocaran su arte viviente en los anales del *contra-archivo* de arte sexodisidente. Este mecanismo sucedió por medio de un programa público diseñado por la investigadora Siobhan Guerrero y Bryan Cárdenas Aka Zebra, madre de la *House of Drag*, que incluía performances de voguing, talleres, conversatorios y actividades educativas en torno a *Elements of Vogue* y que culminó con la celebración de un ball de clausura el 7 de marzo de 2020.

La exposición terminó desdoblándose en distintas materialidades por medio de soportes variados que iban desde el mismo espacio del museo; sus muros y salones, plataformas sociales tales como YouTube, Instagram, Facebook, X, hasta posters, postales y Spotify, donde se creó una *playlist* con la música que acompaña las categorías competidas en los balls (<https://acortar.link/OVLew8>). De esta manera, el discurso y la narrativa que surgieron de ella encontraron caminos para transmedializarse de la mano de las usuarias vogueras que reprodujeron, reorganizaron y adhirieron contenido en la lógica de la cultura participativa (Jenkins et al., 2016) creando una experiencia narrativa de la cultura ball mexicana más inmersiva y participativa.

Figura 43

Urban ball en el marco de *Elements of vogue*. Un caso de estudio de *performance radical* en el Museo Universitario del Chopo. Foto de la cuenta de Facebook del Museo Universitario del Chopo. <https://acortar.link/CrFGcQ>



Este fenómeno de coaliciones entre instituciones y la cultura ballroom también se da en la escena de Bogotá, cuyo activismo desde el cuerpo y el discurso decolonial es más prolijo. Como herencia, la militancia en grupos y organizaciones de la sociedad civil es una de las prácticas comunes de muchas vogueras. De la misma manera, muchas casas están involucradas con causas políticas que involucran una variedad de temáticas entre las que están el VIH/SIDA, la educación sexual, la capacitación a activistas, la cultura de paz, la prevención enfocada, la educación para padres, la desaparición forzada, los derechos humanos, entre otras.

Las vogueras mexicanas no solo militan los espacios ballroom como prácticas públicas de vogue, (kiki)balls y celebraciones, sino que extienden el vogue hacia otras causas o luchas con las que empatizan. La figura 45 es un ejemplo de los cruces que suelen realizar en contextos en que politizarse es necesario para continuar. En ella, se muestra a Vycktoria Letal sobre la plancha del Zócalo, frente a Catedral manifestándose por medio de las poses y los atuendos característicos del vogue en favor de la resolución de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en 2014.

Figura 44

Vycktoria Letal sobre la plancha del Zócalo, frente a Catedral manifestándose a favor de la resolución de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en 2014. Fotografía del acervo de Care Miranda.



Este cruce de causas activistas revela, por una parte, que la politización que desarrollan las personas dentro de la cultura de casas les permite ver otras problemáticas gracias al conocimiento colectivo que forjan sobre el funcionamiento opresor de las estructuras de poder. Por otra, que la potencia performativa de las poses y del baile del

vogue son mediaciones entre luchas políticas cuyo ápice son las tecnologías del género, del cuerpo, de la imagen. Esta intersección, que ocurre de maneras inéditas y donde convergen luchas de variadas índoles, también ha permitido que las personas no binarias, trans y travestis del ballroom se hagan un lugar en la constelación de activismo políticos emancipatorios y encuentren el reconocimiento de otros actores. En este caso, las plataformas socio digitales devienen campos de batalla para negociar sentido cuando imágenes-dato como la de la figura 45 generan conversaciones o extienden la protesta a través de otros repertorios digitales.

La politización de las vogueras no ocurre de manera homogénea, ni tampoco atraviesa las experiencias de vida de todas las personas de la comunidad ball. Si bien las personas que conforman las casas de vogue en México, en su mayoría, son identidades asumidas dentro de la disidencia sexual y otros ejes de desigualdad de clase social, raza, etnia, estado serológico, discapacidad, etcétera, no todas están comprometidas con la parte activista de la cultura. El trabajo de militancia requiere de esfuerzos continuos por estar en marchas, eventos, demostraciones, prácticas y una serie de actos que consumen tiempo, recursos económicos y energía vital. Por esta razón, algunas vogueras deciden quedarse con la parte celebratoria del vogue, lo estético y las competencias. Sucede que también, de entre aquellas que militan un ballroom activista, tampoco lo ejercen todo el tiempo, más como una forma de autocuidado y cuidado colectivo que por alguna razón ligada a la indiferencia.

Sara Ahmed explica cómo llamar la atención sobre un problema te convierte en un problema. “Las denunciante son con frecuencia denunciadas. De hecho, cuanto más tengas que denunciar, más probable es que te denuncien. La figura de la denunciante se vuelve un imán de denuncias” (Ahmed, 2020, p. 262). Varias vogueras se han convertido en el blanco de injurias en redes sociales, o bien, han recibido violencia en espacios públicos a causa de la visibilidad que han cobrado en fechas recientes. Incluso, casas completas han sido canceladas por realizar activismos que denuncian discriminación, transfobia y violencias estructurales. Estas dos vertientes de experimentar estar en la comunidad ballroom presentan porosidades, es decir, la frontera que las separa no es clara, ni fija, sino por el

contrario, permite que las personas se desplacen entre realizar prácticas activistas Onlife y/o simplemente servir grandes *looks* en las pasarelas.

El texto *¿Haces voguing o eres vogue?* De Pony Zion publicado en la página de *House of Apocalipstick* hace referencia a esta dualidad por la que suelen transitar las experiencias de las vogueras en las comunidades de práctica. Hace notar que lo personal es político, que la estética del vogue tiene una dimensión política y que caminar y bailar categorías en un ball es un acto que se encarna. Plantea que, hacer voguing se refiere a quedarse en la superficie de los movimientos del vogue; a cumplir al pie de la letra con los elementos de las categorías. Por el contrario, ser vogue enfatiza la consciencia política del arte radical de este baile y su cualidad ser una subjetividad. Asimismo, exalta los aspectos de lo común, como cuando una bailarina se funde con el movimiento del vogue y se vuelve un cuerpo colectivo por sobre la individualidad exacerbada de las perspectivas más liberales.

Contra-mapas, Activismo de Celebración y Politicidad

Los mapas de esta sección evidencian que estamos ante un fenómeno social y cultural de carácter transnacional con capacidad de adaptación a los contextos locales de las ciudades de Latinoamérica, como lo muestra el caso del ballroom mexicano. Localizar la presencia de las casas de vogue es una práctica de ‘contramapeo’ (LaRochelle, 2021) porque genera un tipo de archivo con información históricamente menospreciada y borrada ya que proviene de las experiencias de personas subalternizadas consideradas inferiores o no deseables. Estos mapas desafían el discurso necropolítico (Valencia & Herrera Sánchez, 2021) que impide y niega la existencia de personas disidentes sexuales en relación con sus espacios. Desdice las biopolíticas de borramiento de la existencia de la diferencia sexogenérica en Latinoamérica, donde los discursos de odio hacia personas trans, no binaries y queer/cuir son reproducidos desde el Estado y sus instituciones. Además, cuestiona los orígenes de las genealogías LGBTI+ existentes blanco-centristas, cisgénero, de clase acomodada que se plantean como universales.

Las cartografías que presenta esta investigación proporcionan un registro de la vida queer/cuir distribuida por la geografía de Abya Yala y pretenden contribuir a preservar

nuestras historias y realidades en desarrollo. Estos *contra-mapas* nos permiten reimaginar el territorio, pensarlo como hogar porque donde hay una casa, una familia ballroom, existe la posibilidad de pertenecer a una comunidad y persistir acompañade. Nos plantean la idea de que existe una red de personas conectadas por medio de la celebración de los cuerpos maricones, que jotean, que tienen pluma y que, además, es político y artístico y se llama vogue. También nos proyecta hacia desarrollar una consciencia sobre cómo el mundo que nos rodea está diseñado y normalizado para ciertos cuerpos, pero no para otros. Nos hacen pensar en la colonialidad histórica de la región para sospechar sobre cómo las culturas LGBTI+ han participado de los procesos del colonialismo. Estos mapas nos invitan a reflexionar en cómo la raza, la clase, la sexualidad, el estado serológico y la capacidad afectan la forma en que habitamos los espacios y nos movemos, o no, a través de ellos.

Así mismo, estos datos nos sugieren que la cultura ballroom es un movimiento (g)local, como explica Sayak Valencia, con capacidad de asumirse a las lógicas de la globalización y resignificarse a partir de las dinámicas de los contextos situados (Valencia, 2015). Parte de su fertilidad radica en los vasos comunicantes existentes entre las comunidades de distintas geografías del sur global que actualizan la noción de lo disidente a través de poner sus cuerpos y sus experiencias tanto en la escena de las plataformas digitales como en los espacios públicos. Así como dicha cultura nace en los márgenes del tercer mundo estadounidense, se desplaza y migra hacia los espacios del sur donde se incorpora en los devenires minoritarios travestis, trans, no binaries, maricas y lenchas. Las prácticas performativas del vogue, ahora re-sentido (Falconí et al., 2016) a partir del repertorio de realidades de los márgenes latinoamericanos, deviene una interfaz de mediación (Benjamin, 2017; Kember & Zylinska, 2012b; Scolari, 2018) con la que vogueras reparan sus mundos sociales para “vivir la fantasía” y robustecer sus proyectos políticos de sobrevivencia y alianza.

La relación que se evidencia en las cuentas colectivas de las casas de vogue en IG a partir de visualizar cómo unas siguen a otras, pone de manifiesto un tejido de relaciones digitales y de conocimiento mutuo. La idea de casa ya sea física, discursiva o digital tiene la capacidad de resguardar, guarecer y dar sentido de pertenencia a sus miembros. Las

comunidades ballroom conectadas son un ‘movimiento en red’, como lo describe Rosana Reguillo en su investigación *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Es decir, son configuraciones políticas que van de lo digital a lo analógico, de lo festivo al análisis reflexivo, conformadas por jóvenes que se mueven con comodidad entre la escala micro de la ocupación local y el uso cosmopolita de la web (Reguillo, 2017). Reguillo destaca que una de las cualidades de los movimientos en red es su capacidad de vincularidad, de conectar a jóvenes por medio del objetivo de encontrar reconocimiento y ser escuchados.

La comunidad ballroom conectada es una movilización porque busca incentivar a otras personas jóvenes disidentes a politizarse, a unirse a su causa performativa del vogue y a reproducir las dinámicas radicales de los parentescos elegidos con fines emancipatorios. Es una insurrección porque se subleva —e incita a ello— contra el poder opresor (Reguillo, 2017) del sistema cisheteropatriarcal que excluye otras posibilidades fuera de su lógica. El movimiento ballroom en red busca, a través del vogue, los balls, las casas, las familias, los parentescos y los cuidados construir espacios seguros para habitar de maneras más plenas. Se asemeja a la noción de ‘contramáquina’ de Rosana Reguillo (Reguillo, 2021) al teorizar sobre territorios necropolíticos, puesto que produce a contrapelo de las políticas del miedo y la muerte, afectos, emociones y sentimientos capaces de conectar, movilizar y agenciar. Es un movimiento que se encarna en las subjetividades sexodisidentes para quienes hallar instancias de reconocimiento y participación ha sido difícil debido precisamente a las condiciones de su contexto.

Sus prácticas activistas mediáticas tienen impacto tanto en la vida material como en los entramados de materialidad digital en una dinámica densa que cuestiona la supremacía de uno por sobre otro. Para reconocer los tipos de repertorio comunicativo (Mattoni, 2013) que despliega la comunidad de casas, o bien, su multiplicidad mediática (Couldry & Hepp, 2017), sigo la propuesta de Emiliano Treré de “concebir los medios como entornos y ver las tecnologías como parte de las ecologías mediáticas” (Treré, 2019, p. 57) con la finalidad “considerar que el cambio en los medios siempre tiene que ver con una multiplicidad de relaciones al interior de una compleja red tecnológica que integra lo viejo y lo nuevo” (Treré, 2019, p. 57). Por lo tanto, tener en cuenta las complejas interrelaciones entre la comunidad

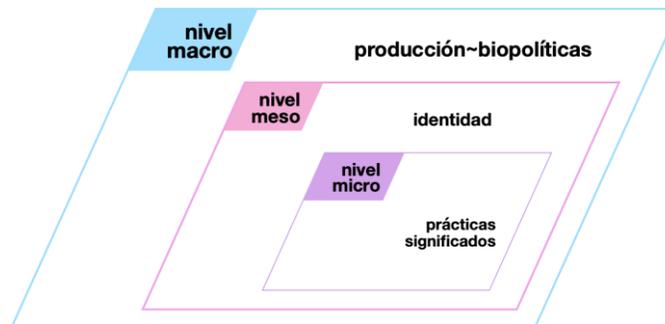
ballroom y las plataformas en tanto que se coproducen mutuamente en procesos entrelazados. Aplicar una mirada feminista con la cual priorizar la agencia de los sujetos frente a las tecnologías, es indispensable, ya que como sendos investigadores señalan, las tecnologías no producen consecuencias sociales directamente, sino que operan y son operadas por personas específicas en un campo social complejo (Gómez Cruz, 2022; Guyan, 2022; McKinney, 2020; Ricaurte, 2019; Siles et al., 2023; Soria Guzmán, 2021; Wajcman, 2006).

La siguiente Figura 47 es una muestra de lo que en los párrafos de esta sección he venido esbozando. Se trata de una publicación desde la cuenta de *House of Hell* para los *Reels* de IG; video vertical de pantalla completa de 30 segundos de duración donde se presenta vogueando una infancia nb (no binarie) en el (kiki)ball organizado por *House of Veneno*, “Pa’tu piel”. Recuerdo haberle visto voguear cinco meses antes en el “Roza el Libro Kiki Ball” en el marco de la *Fiesta del Libro y la Rosa de la UNAM 2022* que tomó lugar en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Fue un momento impactante el observar a un niño en total agencia disfrutar de la ejecución de los elementos de su *Vogue Femme*. Presenciar su goce estético y la manera en que la comunidad ball le sostenía por medio del reconocimiento de su identidad elegida, me dejó claro cómo los rituales de la cultura ballroom pueden agenciar a las personas y permitirles experiencias de plenitud.

La imagen es una captura de pantalla de la interfaz de *Atlas. Ti* donde coloqué la captura de pantalla del *Reel* para poder codificarla, de ahí que se observen los códigos dispuestos del lado derecho en colores azul, amarillo y rosa. Para analizar la imagen [video] propongo un modelo analítico inspirado en dos modelos anteriores que analizan, por una parte, los productos culturales y, por otra, las narrativas en videos de YouTube. Retomo, respectivamente, el Circuito de Producción Cultural de Stuart Hall incluido en su texto sobre estudios culturales *Representation* (Hall, 2019) y la matriz crítica de análisis del digital *storytelling* de María Concepción Castillo González en su tesis doctoral *Narrativas de reconocimiento y justicia en red. El videoactivismo por Ayotzinapa en YouTube* (2018).

Figura 45

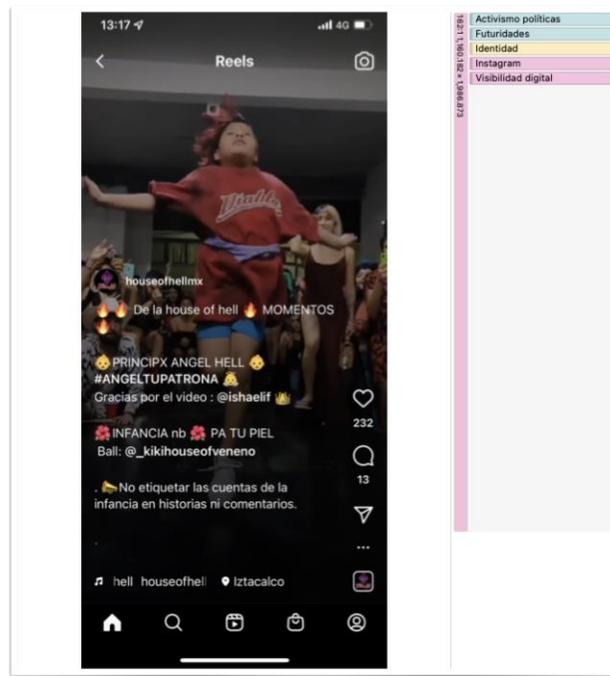
Modelo analítico para revisar objetos digitales y/o representaciones. Fuente: elaboración propia.



Esta propuesta, además, sigue la línea de los estudios postestructuralistas queer/cuir que indagan en los fenómenos de la ‘baja cultura’ (Halberstam, 2011) a partir de considerar su multiplicidad, inestabilidad y contradicción en interrelación con las estructuras de poder hegemónicas. Por lo tanto, el modelo está organizado de manera deductiva para iniciar el análisis a partir del aspecto más amplio o estructural y continuar particularizándose hacia dos niveles más. De tal manera, se examina en el nivel macro, la producción: ¿quién produce qué y para qué? ¿qué actores intervienen en la producción? ¿a qué biopolíticas está supeditado? En el nivel meso, la identidad: ¿quién(es) están involucrados? ¿qué características les definen? ¿qué ejes de privilegio y desigualdad les identifican? En el nivel micro, las prácticas y los significados: ¿qué se está diciendo, ¿cómo y con qué lenguaje? ¿qué discursos cobran sentido? ¿para quién tienen sentido y para quién no?

Figura 46

House of Hell [@houseofhellmx]. (17 de septiembre de 2022). □PRINCIPX ANGEL HELL □ #ANGELTUPATRONA □ [Reels]. Instagram. <https://acortar.link/XBmyZ5>



Esta imagen es una de las más potentes que contiene este trabajo, hace que me salgan corazones del estómago al estilo de los *likes* en los ‘envivos’ que les usuaries realizan para la plataforma y, a continuación, explico por qué. Al seguir la propuesta del modelo analítico, en el nivel macro, de la producción y biopolíticas, observo que, al tratarse de un *Reel* de IG, significa que existe una coproducción entre usuaries-plataformas-algoritmos. En este caso, *House of Hell* sube la materia prima, la plataforma determina los parámetros – video vertical de 30 segundos, de pantalla completa con un tamaño de 1080 px por 1920 px– y en la revisión del contenido los algoritmos definen su viralidad o su baneo. El video está publicado desde la cuenta de un grupo abiertamente politizado de la disidencia sexual, como lo es la comunidad ballroom. Presenta a un niño, o infancia nb, tal como se le identifica en la publicación, lo que nos dice que se trata de una infancia trans.

A pesar de que “actualmente los *Reels* se ven favorecidos por el algoritmo de Instagram, que es más probable que recomiende *Reels* a las personas que no te siguen que publicaciones del *Feed*” (Kutuchief, 2022) el video no se viraliza y se queda en una ‘cola larga’ (Castillo-González et al., 2022) con tan solo 232 *likes*. Es decir, no alcanza visibilidad algorítmica debido a que se trata de una publicación de un colectivo socialmente menospreciado y por presentar contenido que difiere de las políticas identitarias

dominantes. Este hecho puede traducirse en que los algoritmos de IG llevan impregnados en su arquitectura, los valores que favorecen a la producción de datos de cuentas de personas heterosexuales, cisgénero, blancas y de clase social acomodada (D'Ignazio & Klein, 2020; Siles et al., 2023; G. E. Sued, 2022). Es decir, se conduce por biopolíticas ocultas que determinan qué videos son aptos para ser vistos y viralizados y cuáles otros no. Estas normativas son excluyentes, a pesar de que en el apartado de privacidad y políticas de la plataforma esté escrito lo contrario.

En la codificación que se muestra del lado derecho, están dos códigos; Instagram y visibilidad digital en color rosa, que corresponden a la categoría que denominé “Gestión digital de la vida”, ambos señalan la relación entre usuaries y plataformas y alude a una mediación que permite que estos usuaries pongan a circular los objetos digitales que les parecen importantes o dignos de ser compartidos por su contenido. Son parte de una mirada a nivel macro, pero están interconectados tanto con los demás códigos que los acompañan como con los niveles subsecuentes del modelo analítico.

En nivel meso, que examina la identidad, puedo decir que el video muestra a un “niñe”; eso los sabemos les usuaries gracias a la información con que está etiquetado el *Reel*: #INFANCIAnb, que hace referencia a la identidad de género no-binarie. Como se puede ver, la estética de su atuendo integra una tentativa de desmontar el binarismo de género que suele fijar lo que es masculino y lo que es femenino. Le niñe viste unos shorts, con camiseta *oversize* atada con un pañuelo o paliacate a la cintura, dando la forma de llevar falda, tiene el pelo teñido de color rojo y más largo de lo convencional para un varón y muy corto presentando un corte asimétrico para lo convencional de una niña. Realiza su performance para la categoría de *Vogue Femme* en un (kiki)ball. Comienza con el elemento de *Hands*, realiza un par de *Spin* y *Dips*, prosigue con *Floor performance* y termina con un *Duck walk*, que son los elementos característicos de esta categoría. Mientras tanto, el *chanter* y la audiencia le celebran con chasquidos de dedos, gritos y palmas.

El video es finalmente un dato con sus metadatos donde se puede observar el circuito que recorre la identidad. Es decir, es un producto audiovisual hecho por la comunidad ballroom, que presenta a personas que la integran y para el consumo de usuarias vogueras

de Instagram. De esta manera, se robustece la idea de las infancias trans y nb como parte de la agenda activista de la comunidad. En otras palabras, la publicación muestra que la búsqueda y el cuidado de infancias trans son un objetivo del activismo de la comunidad ballroom. En la parte de la captura de pantalla que muestra la codificación, señalo con amarillo el código 'Identidad' que pertenece a la categoría de códigos que he nombrado como "Políticas del cuidado" y corresponde al nivel meso de análisis porque las identidades están en relación, diálogo o disputa con las estructuras de poder dominantes y permiten la proliferación de subsecuentes significados. Cuando se tiene consciencia de ello –aunque no necesariamente– la persona puede realizar desplazamientos en su subjetividad y tomar decisiones para autodeterminarse identitariamente y con ello, producir otros significados.

A nivel micro, correspondiente a las prácticas y los significados, observo que el *Reel* es en sí mismo es una práctica digital con propósitos activistas en favor de las infancias trans, lo cual es una política que proyecta a la comunidad ballroom hacia el futuro. Los códigos a la izquierda de la imagen; 'Activismo políticas' y 'Futuridades' en color azul señalan esta interpretación. Publicar en Instagram es una práctica, pero no viene sola, sino que está envuelta en el deseo político de celebrar las vidas de niños no binarios y trans cuya agencia para elegir quiénes quieren ser y cómo, no puede ser desautorizada. Luego entonces, la práctica de publicar para celebrar, la considero una suerte de "activismo de la celebración" similar a la militancia alegre de Carla Bergman y Nick Montgomery (2023) y al *Pleasure Activism* de Adrienne Maree Brown (2019), pero con los marices que integran honrar los cuerpos, las sexualidades y las performatividades consideradas torcidas u oblicuas.

Dado que le niño en la imagen no está solo y se encuentra batallando en un (kiki)ball, la colectividad, lo común y reunirse para devenir juntas, son prácticas que la comunidad significa como importantes, cuya continuidad en la arena digital se da a través de los metadatos. Es decir, con los comentarios de aliento y elogio de los usuarios miembros de la comunidad ball, como se observa en la captura. El audiovisual es el lenguaje que se emplea principalmente, pero no únicamente. Está engarzado con la gramática del vogue encarnada por el cuerpo infante, un cuerpo de expresión de género no normativa y, por lo tanto, desapropiado de los regímenes puntuales de producción de feminidad y masculinidad. En

ello encontramos la semilla de lo queer/cuir, un indicio de lo que podría ser lo queer/cuir como forma habitar el mundo (Muñoz, 2020), como señala Muñoz, ya que sucede en un espacio y un tiempo determinados, es efímero y tiende a disiparse.

Por otra parte, el *Reel* que representa a la infancia trans del ballroom puede ser tomado, en la lógica de las plataformas digitales, “como una figura en la que las fuerzas antitrans pueden centrar sus esfuerzos para cuestionar cualquier futuro para las personas trans, y al mismo tiempo, sugerir que no tienen un precedente histórico significativo” (Gill-Peterson, 2022, p. 281). De hecho, suele ser la interpretación dominante de la población que rige su vida bajo los estatutos del sistema heteropatriarcal cisgénero. En consecuencia, la publicación es un arma de dos filos en tanto que puede ser apropiada como objeto para continuar las narrativas de menosprecio.

Pero, en la dirección que me interesa destacar, el *Reel* en IG disputa los sentidos de infrarrepresentación y de representaciones perjudiciales de infancias trans que, como sostiene Kathryn Bond Stockton (2009) “han sido sometidas a retratos dañinos de todo tipo, por parte de los padres, las autoridades médicas y psiquiátricas y el discurso público” (Stockton, 2009, p. 212). Esto ocurre bajo una insistente e intensa sexualización de las criaturas trans por parte de estas fuerzas autorizadas que se alimentan de las suposiciones sexuales que rodean lo homosexual/lesbiano, las cuales se deslizan sobre el concepto de infancia trans (Stockton, 2009) y esto ha hecho que su existencia actualmente sea tan precaria.

Las criaturas trans son sexualizadas de varias maneras, explica Stockton, pero a menudo su elección de objeto sexual es en realidad minimizada para enfocarse en la identidad de género. Por eso, el *Reel* compartido en IG que muestra a un niño no binario en plenitud y siendo celebrado me parece que, ante la mirada normativa antitrans, evoca una suerte de amenaza que arruina el andamiaje discursivo de lo aberrante vinculado a estas identidades. Además, como señala Jules Gill-Peterson, cuestiona la narrativa de la no existencia de niñas trans durante todo el siglo XX y da paso “a las criaturas trans visibles-y-orgullosas del siglo XXI” (Gill-Peterson, 2022, p. 273).

Las infancias nb y trans son el futuro para muchas comunidades de la disidencia sexogenérica (Gill-Peterson, 2022; Halberstam, 2017; Hanhardt, 2016; Hsu, 2022), pero no de la manera en que el sistema heteronormativo piensa la reproducción. Considero que son un tipo de futuridad en tanto que otras niñas puedan ejercer su autodeterminación de género y tener agencia para conectar con otras más allá de los lazos consanguíneos impuestos. Una oportunidad para ejercer vínculos de parentesco desde temprana edad con familias extendidas, formas de cuidado ampliadas. De esta manera, vislumbrar una comunidad ballroom que integra a los polos de la vida: la niñez y la vejez como etapas de la vida donde hay agencia, al contrario de cómo son construidas bajo la lógica de la vida normativa, donde suelen estar desubjetivadas.

Esta práctica activista mediática de la celebración que representa el *Reel* en IG, distribuye un discurso, que está ausente pero implícito (White, 2016), sobre formas de habitabilidad trans como política de vida. En ella lo político es el deseo de un cambio social o cultural compartido por varias personas quienes “toman la decisión de ajustar sus conductas y elecciones personales hacia ideales que defienden” (Pérez Cortés, 2021, p. 363). Aunque lo que se puede conseguir en un evento específico de activismo pueda ser poca cosa, las vogueras —y otras personas sexodisidentes— consideran que en los actos cotidianos y repetidos de confrontación al sistema se implica una lucha por una nueva sociedad. De tal forma que, la manera en que nos vestimos, la manera en que nos movemos en el espacio, el origen de nuestra ropa, la comida que comemos e incluso la gente con la que elegimos practicar sexo devienen actos abiertamente políticos (Pérez Cortés, 2021, p. 363), compartidos y sostenidos por el discurso que tenemos en común. El video, entonces, es parte de este discurso común, es otro andamio del tejido de prácticas políticas que buscan caminos que mejoren el estado de las cosas en la sociedad en que vivimos.

Finalmente, la mediación digital de la plataforma de IG, el movimiento en red de las cuentas colectivas de casas de vogue, las prácticas digitales políticas con matices celebratorios, son tácticas de disrupción y de creación de mundos sociales posibilitados por las articulaciones activistas entre performances corporales de vogue y la acción en plataformas socio digitales. A este fenómeno Marcela A. Fuentes lo describe como

‘constelaciones de performance’ ya que “son patrones multiplataforma de acción colectiva que articulan performances asincrónicas y multilocalizadas [...] permiten a lxs activistas y manifestantes expandir las acciones corporales y expresivas más allá del espacio físico, y así vincular las luchas locales y globales” (Fuentes, 2020, p. 21). Dentro de las acciones en plataformas digitales está la producción de datos, donde considero todos los objetos digitales coproducidos por la comunidad ballroom con la plataforma, cuya función, como vemos, es la de posibilitar mundos sociales de habitabilidad cuir. La mediación tecnológica de las prácticas de la comunidad ballroom resulta en una suerte de performance que, a la par del baile del vogue y de los kiki balls, genera imágenes y modos afectivos de relación. Buscan persuadir a sus propios miembros, a la opinión pública, y así construir poder contrahegemónico (Fuentes, 2020) que pueda sostener la idea de emancipación de los regímenes heteronormativos y cisnormativos que constriñen la vida.

La Comunidad Ballroom de Querétaro

En este apartado realizo una mirada cercana a la comunidad ballroom de la ciudad de Querétaro, principal fuente de información de esta investigación. Planteo cómo este colectivo se conforma a partir de desarrollar mecanismos de visibilización donde aparecen diferentes tecnologías como el discurso, la memoria y las plataformas digitales. A partir de una mirada más amplia, focalizo el contexto del bajío queretano para entender cómo la comunidad ballroom proporciona sentido a una juventud fuera de la cisheteronorma. Pormenorizo la noción de mundos sociales de habitabilidad cuir con las prácticas y experiencias de las personas de la comunidad de Queerétara con la finalidad de mapear las estrategias que desarrollan para visibilizarse en diferentes ámbitos y con ello, persistir en su contexto.

Queerétara

El neologismo que representa a la comunidad ballroom de la ciudad de Querétaro es ‘Queerétara’ está compuesto por la palabra /queer/ en su escritura originaria anglosajona a

la que se le añade el sufijo /étara/ que corresponde a las tres últimas sílabas del sustantivo propio de ciudad. Además, este sufijo integra un cambio en la desinencia que corresponde a la última vocal /a/ que marca el género femenino de dicho sustantivo. Así, se reconfigura el topónimo de la ciudad por medio de un juego de lenguaje que lo feminiza y lo cuirifica al mismo tiempo para, ahora, designar a una comunidad de personas sexodisidentes queer/cuir radicadas en el Estado y que practican vogue. Si bien no es la primera vez que este neologismo se emplea, sí es la primera ocasión en que aparece feminizado y designa a un grupo que comienza a identificarse como perteneciente a ella.

Hay diferentes versiones sobre el origen de la palabra Querétaro, una de ellas señala que deriva del purépecha *Queretha-Rolru* o *Queretha-Ro*, que significa “Lugar del juego de pelota”. Otra, que viene del vocablo prehispánico en otomí *Nda Maxei* que significa “El gran juego de pelota”. Cuando pensamos en los significados, o en aquello a lo que hace alusión la palabra ballroom, podemos encontrar coincidencias entre los campos semánticos que comparten ambas palabras. Por una parte, aparece el significado de lo lúdico, lo competitivo y, por otra, lo circular o redondo con sustantivos como pelota o bola. De esta manera, la palabra Queerétara continúa el tejido de significación que enfatiza lo recreativo, lo juguetón, lo recreacional, lo travieso, lo divertido y lo alegre que los vocablos Querétaro y ballroom suponen. Nada más cercano a las prácticas que las comunidades y los estudios queer/cuir realizan desde la imaginación política para pensar en formas emancipatorias de los sistemas normativos de poder.

Queerétara nace como nombre de la comunidad ballroom a través de la mediación tecnológica de la aplicación de *WhatsApp* cuando al chat de vogueras queretanas “Comunidad ballroom de Querétaro” se integran las personas que comenzamos a asistir a la cuarta temporada de prácticas y Care Miranda, administradora del grupo, cambia el nombre. Esta modificación que parece trivial apertura discursivamente lo que con el tiempo devendría la escena ballroom de la ciudad. “Un bebé no nace cuando lo bautizan”, me responde Miranda cuando le pregunto sobre el nombre de Queerétara, lo cual tiene sentido y me parece que requiere de una genealogía. Sin embargo, nombrar “fija los cuerpos en el tiempo y el espacio y en relación con las narrativas sociales preferidas de la diferencia” (Halberstam,

2017, p. 26) y este mecanismo hace aparecer en escena algo que no lo estaba. Al surgir Queerétara, a la par, comienza un proceso de consciencia colectiva de estar conformando una comunidad de práctica de vogue que no se limita sólo a posar, caminar o bailar, sino que es una forma de estar en el mundo heredada de ancestros quienes reinventaron su realidad para existir en sus propios términos. A esta consciencia colectiva, le anteceden deseos, eventos, rituales que hilvanan la trama de la historia ballroom queretana.

Muchos lugares, ciudades, culturas, religiones, pueblos, etcétera organizan su historia a través de mitos creacionistas sostenidos por un lenguaje simple y concreto, evocativo propio de la tradición oral que les permite perdurar. Los mitos organizan el universo sensible, ya que son instrumentos de conocimiento que encierran una lógica narrativa capaz de ordenar donde existe caos (Pinedo, 2023). “Aporta elementos para una clasificación, salvaguarda la riqueza de un inventario, con lo cual permite la construcción de una memoria histórica y preserva modos de observación y reflexión” (Pinedo, 2023). La comunidad ballroom queretana tiene su mito creacionista que la dota de reconocimiento por parte de sus miembros y le da un nuevo orden distinto al de su punto de partida. Su prevalencia ha sido importante en tanto que construye una historia común en la cual, las disidencias de la región podemos ser incluidas, pertenecer y enrollar nuestra propia narrativa personal con esta narrativa molar empleando el mismo lenguaje envolvente y vital para generar memorias enrolladas (Pérez-Bustos, 2021).

Figura 47

House of Apocalipstick [@houseofapocalipstick]. (25 de diciembre de 2018). Yule18 Apocalipstick Bajío [Fotografía]. Instagram. <https://acortar.link/oaHNWR>



Bajo esta lógica, la historia del ballroom queretana integra varios momentos creacionistas de primeras veces en los distintos rituales que componen la cultura. Una de las narrativas que tiene cualidades de mito creacionista por sus componentes simbólicos, ritualísticos y místicos es la difundida por la primera casa de vogue en la región, *House of Apocalipstick* capítulo Querétaro. La hermana mayor de esta familia y de la escena actual de la ciudad, Care Miranda, me relata que el ballroom de Querétaro “inicia en el primer Yule celebrado por las *Apocalipstick* el 21 de diciembre de 2018, con Libra, Kai, Jungla y Atreyu Polari, haciendo magia a campo abierto para pedir que la escena ballroom queretana sucediera” (Figura 48) Y continúa “nos fuimos a Amealco, a una cabaña en el bosque al lado de un lago donde prendimos una fogata, hicimos rituales y bailamos toda la noche pidiendo nuestro deseo” (C. Miranda, comunicación personal, 1 de diciembre de 2021).

En esta celebración del solsticio de invierno de origen pagano de los pueblos nórdicos relacionada con la mitología germana, las *Apocalipstick* prefiguran (Zibechi, 2015) la existencia de una comunidad sexodisidente de práctica de vogue a través de rituales de imaginación política. Este evento forma parte de los usos y costumbres que dan identidad a esta familia, ya que “La casa Apocalipstick en sus inicios fue una casa de brujas, entonces su estética es ocultista, con misticismo, un tanto oscura y así se construye su esencia e identidad” (Diario de Querétaro, 2021, p. 4m19s). La acción de ‘prefigurar’ aquí cobra especial importancia en tanto que “implica un proceso de aproximación gradual a la sociedad deseada”, por lo tanto “en los espacios que liberan, en los territorios donde se asientan, desarrollan la vida que quieren llevar” (Zibechi, 2015, p. 51). Como lo señala Raúl Zibechi al describir los procesos de resistencia y descolonización de sociedades en movimiento en el territorio de Abya Yala. De tal modo que, tanto el hecho en sí de pedir en el Yule que exista una escena ballroom, como la narrativa creacionista que de él se desprende para distribuirse de boca en boca y por medio de las plataformas socio digitales son parte de una memoria oral –y electrónica– con la que se construye otra forma de habitar el mundo.

Al hacer una lectura de este hecho a partir del método de hermenéutica reparadora (Sedgwick, 2018) como lo sugiere Eve Kosofsky Sedgwick para encontrar lecturas queer/cuir del mundo, observo que el deseo de las *Apocalipstick* de crear una escena y comunidad es

parte de la utopía y esperanza emancipadoras que José Esteban Muñoz descubre en los actos y las narrativas de personas queer/cuir. Por lo tanto, llevar a cabo un ritual, que como he dicho es una forma de resistencia porque prefigura mundos posibles, enfatiza “la necesidad esencial de una consideración de lo queer como colectividad”(Muñoz, 2020, p. 40) , alejada de la idea pragmática de individualidad con que las luchas gais actuales están impregnadas. Es una forma de futuridad queer/cuir porque encierra “una disposición temporal en la que el pasado es un campo de posibilidades en el cual los sujetos pueden actuar en el presente al servicio de una futuridad nueva” (Muñoz, 2020, p. 54). Esta futuridad queer, o cuir, para situarla en nuestro territorio mexicano, está dotada de esperanza y felicidad como procesos de pensamiento que, a la vez, son actos de habla felices; “articulaciones lingüísticas que *hacen algo* además de decir algo” (Muñoz, 2020, p. 42). Se anticipan a lo que va a suceder, es una forma de hacer cosas con palabras (Austin, 2018), que se materializa gracias a que son estructuras afectivas que logran movilizar los cuerpos.

Siguiendo el mito creacionista –o la futuridad /queercuir– de los inicios del ballroom en querétaro, Miranda continúa su relato:

En enero de 2019 comenzamos con las prácticas públicas donde conocimos a Madame Guzter y Vermelha Noir, donde reconectamos con Folka, conocimos a Vermelha Noir, etcétera. Ese mismo año hicimos el documental de Cartograma Americana donde le dimos entrada a estas nuevas personas para que formaran parte de la casa del *Apocalipstick*. Después, continuamos haciendo prácticas públicas de vogue; así tuvimos la segunda y luego la tercera temporada de prácticas en diferentes espacios, diferentes lugares. Fuimos transmitiendo la cultura; enseñar a mis hermanas a bailar, a conocer la historia ballroom, a conectar con personas de otras escenas, a que caminaran sus primeros balls. En ese entonces, éramos muy poquita gente, el crecimiento de la escena no fue inmediato. Fue, bendita sea, gracias a este año que se empezaron a conectar más constelaciones de personas y se logró invitar a madres de otras escenas para que adoptaran. (C. Miranda, comunicación personal, 1 de diciembre de 2021)

Las temporadas a las que hace referencia Miranda, son periodos de prácticas públicas continuas cuya duración estuvo determinada, de algún modo, por la permanencia en los lugares físicos que solían albergarlas. Al inicio fue complicado llevar a cabo prácticas de vogue en espacios públicos como plazas o jardines a causa de la vigilancia y acecho de la fuerza del Estado. Por lo tanto, había que encontrar lugares dispuestos a acoger a estos cuerpos travestidos y feminizados. Fue en la cuarta temporada donde se da el mayor florecimiento y esparcimiento de la cultura en la ciudad. Esta situación se debe a que se logra una cohesión entre una serie de prácticas continuas emplazadas mayormente el mismo lugar, la CCC – Centro de la Contra Cultura– gestionadas y organizadas por la misma casa y con el claro proyecto de educar y preparar una escena.

En la figura 49 se pueden ver a las asistentes de la primera práctica de aquella cuarta temporada al finalizar el entrenamiento. A partir de esta serie, la lógica del desarrollo de las prácticas de vogue ha sido comenzar con estiramientos, seguidos por el entrenamiento de algún estilo o categorías de vogue y finalizando con un diálogo abierto y participativo donde las asistentes se presentan y escuchan sobre la cultura y los significados del ballroom. Parte de la cohesión grupal sucedía, además, en las pláticas post entrenamiento, donde había la posibilidad de seguir ocupando el espacio, adquirir alguna cerveza o bebida y fumar cannabis. Fue en estos momentos donde pude entablar una relación cercana con las que actualmente son mis hermanas vogueras más cercanas, por ejemplo. Donde la mayoría extendía sus lazos afectivos y podíamos incorporar la vida personal y cotidiana a la nueva narrativa de las familias ballroom.

Figura 48

Asistentes a la primera práctica vogue de la cuarta temporada de prácticas realizadas por House of Apocalipstick en el Centro de la Contra Cultura en abril de 2021.



Este resurgimiento y prosperidad de las prácticas de vogue tiene que ver, desde mi perspectiva, con una coyuntura donde confluyen cuatro aspectos importantes. Primero, la llegada de la pandemia por Covid-19 que obligó a todos replegarse en casa precarizando la vida de muchos jóvenes LGBTI+ cuya discriminación empieza en casa. Segundo, el recrudecimiento mundial de las violencias por lgbtfofia y la viralización de sus imágenes en las plataformas de redes sociales. Tercero, la precarización de la vida en los contextos mexicanos a causa de las medidas tomadas en el campo de la salud pública por el proyecto de la Cuarta Transformación donde la población LGBTI+ constituyó uno de los grupos más afectados, recordemos el desabasto de antirretrovirales (TAR) en los hospitales. Cuarto, la desidentificación del estilo de vida neoliberal homonormado por parte de personas sexo disidentes con conciencia de clase y con predilección por reivindicar experiencias de vida marginales, corporalidades diversas y afectividades alternativas. Este escenario fue el caldo de cultivo que generó que jóvenes dentro del paraguas LGBTI+ trataran de encontrar formas paliativas a estas problemáticas cuyo impacto se agrava dados los ejes de desigualdad social que atraviesan sus vidas.

Una de las formas de movilizar la vulnerabilidad ha sido hacer comunidad (Butler, 2018, 2021; Malatino, 2021), de aquí que la cultura ballroom emerja como espacio de agenciamiento y justicia transformativa para una parte de la población joven disidente. No es casual que simultáneamente a la intensificación de las violencias que afectan la vida de

las personas disidentes de género, de sexo, de clase, de estado serológico en México, ocurre el advenimiento de las comunidades ballroom en el país. En este escenario, las plataformas socio digitales cumplen con la función mediadora no sólo de información, sino de afectos, identidades, experiencias y apegos. En la Figura 50 se muestran los *flyers* de la cuarta temporada de prácticas de vogue distribuidos en Facebook e Instagram, principalmente, en cuya composición estética se hallan los elementos simbólicos que la comunidad desea colocar como emblemas. El cuerpo, el atuendo, la estética radical, lo colectivo, la desnudez, lo celebratorio son una constelación de performances que encuentran reproducción en la lógica de las redes sociales, que entran en la lectura de los algoritmos y con ello se expande la experiencia del ballroom al ámbito digital. De esta manera, paulatinamente la adhesión de jóvenes a la cultura por medio de las prácticas es, a la par, un esfuerzo de la participación vital de la mediación tecnológica.

Figura 49

Flyers digitales compartidos en IG para invitar a la cuarta temporada de prácticas de vogue en Querétaro con la que se inaugura una serie de prácticas continuas y nutridas que desembocan en la realización del primer ball en la ciudad.



Para explicar cómo la comunidad ballroom de Querétaro ha sido un logro progresivo multifactorial, Miranda hace una metáfora que me parece productiva:

En el inicio, no estaba listo el comal caliente, para que se dieran las cosas: se prendió la chispa, se pusieron los leños, se puso el comal, se esperó a que estuviera caliente, se pusieron las tortillas y hasta después salieron las quesadillas. Fue dándose de manera progresiva, no se podría haber hecho inmediatamente, se necesitaba a gente preparada y educada en la lógica

ballroom para que esto pudiera funcionar y pudiera suceder. No se da de manera espontánea porque es una cultura que se hereda. (C. Miranda, comunicación personal, 1 de diciembre de 2021).

La ilustrativa metáfora nos permite entender que el florecimiento del ballroom tanto en Querétaro como en el resto del país, tiene que ver con múltiples factores que podríamos colocar en la lógica de la matriz de análisis de producción cultural y datos que este trabajo propone. Así, nos damos cuenta de que para que esta subcultura LGBTI+ llegara al país, tuvieron que haberse dado otras condiciones infraestructurales a nivel macro, meso y micro que permitieran que las vidas LGBTI+ pudieran aparecer en escena sin siempre correr el peligro de ser desaparecidas o muertas. Por lo tanto, el avance en los derechos de las personas LGBTI+; las medidas administrativas de inclusión de personas sexo diversas en empresas; las constantes interpelaciones a la sociedad normativa por parte de una producción cultural mediática de contenido LGBTI+; la incursión de conocimientos nuevos sobre las vidas LGBTI+ en los currículos de algunas escuelas, universidades y centros culturales y la visibilidad que permite la salida del clóset de personas en sus esferas cotidianas han coadyuvado y son parte de estas infraestructuras que sostienen las vidas disidentes como posibles para ser dignamente vividas.

Además del mito creacionista de la escena ballroom queretana y del surgimiento de Queerétara, existen en el imaginario colectivo una serie de prácticas de vogue espaciadas en los años anteriores que allanaron el contexto y las condiciones para que pudiera vivirse la fantasía de una comunidad ballroom en la ciudad. Para que fueran posibles, la gestión cultural de la Universidad Autónoma de Querétaro ha tenido un rol estratégico. La UAQ como actor social desde hace más de dos décadas ha colocado en sus aulas y recintos temáticas concernientes a la inclusión y despatologización de las identidades LGBTI+, principalmente en sus facultades de estudios sociales y de humanísticos. En ellas han nacido grupos y colectivos de estudiantes y profesorado organizados en pro de visibilizar la diversidad sexogenérica en la universidad y, por lo tanto, en la sociedad queretana.

Espacio Queer desde la Facultad de Psicología –bajo iniciativa de Eduardo Olvera y Raúl Carrasco– organiza el “Taller de cultura ballroom y voguing: género corporalidad y

música” en enero de 2017 (Figura 51). Este primer escarceo de la cultura ballroom a través de prácticas públicas de vogue con les jóvenes queretanos, consistió en una jornada de tres días donde Franka Polari impartió una ponencia y dos talleres teórico-prácticos de esta subcultura LGBTI+ y danza urbana. El evento nos recuerda las colaboraciones que la comunidad ballroom desde sus inicios ha solido realizar con instituciones como parte de su repertorio activista y como forma de reproducción de su cultura.

Figura 50

Espacio Queer [@espacioqueer]. (26 de enero de 2017). Reapertura Espacio Queer. Voguing y ¿qué después de lo queer? Facultad de Psicología y Educación [Invitación]. Facebook. <https://www.facebook.com/events/602128039987826>



La Facultad de Ciencias Políticas y Sociales ha sido pionera en abrir camino hacia el entendimiento de las formas de vida sexodisidentes y de las violencias que reciben. Un año más tarde, en 2018 la Facultad realiza de la mano del colectivo *Provincia Diversa*, la “Primera Semana de la Diversidad” donde se ofrecen ponencias, exposiciones, mesas de diálogo, presentaciones, proyecciones, entre otras actividades. En el marco de dicho evento y bajo la iniciativa de este colectivo que “surge de la necesidad de generar espacios de confianza y libre expresión dentro de la UAQ” (UAQ, 2018) se dan tres talleres prácticos de vogue y un conversatorio sobre la historia del ballroom; uno en el mes de mayo, otro durante la semana de la Diversidad del 22 al 26 de octubre y uno más el siguiente año en octubre de 2019. En estos eventos es notoria la participación del estudiantado, quienes abrieron camino dentro de la misma institución y empujaron para que la experiencia con el ballroom se materializara. Así me lo hace saber en entrevista EvaNo Magdalena, una de las vogueeras emblemáticas de

la escena queretana actual, quien formó parte de *Provincia Diversa* en su época de estudiante de licenciatura e impulsó estas iniciativas seminales.

Figura 51

Provincia diversa [@provinciaversa]. (18 de octubre de 2018). Como parte de la Semana de la Diversidad les invitamos al Taller de Voguing que impartirá Anuar Alvarado de House of Machos. [Imagen]. Facebook. <https://acortar.link/e8A3i7>



En los cuatro *flyers* mostrados en las Figuras 51 y 52 saltan a la vista los logotipos de algunas organizaciones pertenecientes a la misma institución universitaria, así como los de otras fuera de ella. Estas colaboraciones con órganos institucionales vuelven a remarcar el activismo de celebración que el ballroom mexicano ha desarrollado desde su génesis. Aluden al apoyo que, en estos casos, recibe la organización de los eventos y al consentimiento que da la Universidad para ocupar sus espacios. Pero, también remiten a su carácter de prácticas de gestión cultural para el florecimiento de la comunidad estudiantil que se diferencian de aquellos esfuerzos realizados por comunidades autogestoras fuera de la venia institucional. Sin duda, todas estas prácticas de vogue, talleres, conversatorios y otros eventos relativos al ballroom forman parte de la constelación la memoria de la comunidad. Cada afán ha abonado para fertilizar la creciente escena que hoy está efervescente en la ciudad y, de la misma manera, cada paso dado en colectividad será parte del horizonte futuro de las personas que comprenden la comunidad ballroom.

Las identidades de Queerétara

Para pensar en las identidades de Queerétara y de la cultura ballroom propongo el abordaje desde la crítica de la teoría queer/cuir a las políticas de la identidad que no consideran las realidades vividas de aquellas personas cuyas identidades no han sido

plenamente reconocidas (Barker & Scheele, 2017). Por ejemplo, pueblos colonizados, personas trans, personas intersexuales, etcétera. Remedios Zafra define la identidad y la subjetividad de manera sencilla pero profunda, su definición esclarece las diferencias entre ambas al señalar que “Identidad es aquello que la sociedad hace con nosotres. Esas identidades construidas socialmente que aluden a una serie de afinidades con las que tenemos que encajar. La subjetividad es aquello que nosotres hacemos con lo que la sociedad quiere que hagamos” (Zafra, 2020). De ahí que la identidad suele estar determinada por políticas de la identidad que se supeditan a discursos dominantes. No obstante, propongo ser cautelosos y no rechazar todo tipo de categoría identitaria, ya que, como explica Gayatri Spivak, muchas veces han funcionado para dar visibilidad a ciertos cuerpos, sobre todo aquellos que se constituyen a partir la agencia y autodeterminación de los sujetos.

Por lo tanto, es pertinente que al pensar la identidad considere tanto las cosas que dichas categorías hacen posibles para las personas, como aquellas posibilidades que se cierran (Braidotti, 2005). Bajo esta lógica, retomo el concepto de ‘esencialismo estratégico’ para observar la manera en que las categorías identitarias permiten ventajas para determinados grupos de personas excluidas. Considero que el proceso de esencializarse temporalmente a sí mismos, poniendo en primer plano su identidad grupal de formas simplificadas, puede permitirles llegar a sus objetivos en la búsqueda del reconocimiento y evitar que sean asimilados (Spivak, 2010).

Para pensar en identidades trans y no binarias, entre otras, que conforman los mundos sociales de la cultura ballroom y que provienen de la experiencia subjetiva desobedeciendo las políticas de la identidad de los sistemas de poder como el médico o el estatal, me sumo al planteamiento que hacen Aparicio García y García Nieto en su investigación *Identidades trans* (2021). Toman en consideración que “la existencia de personas no binarias pone de manifiesto que la categoría de *sexo asignado en el nacimiento* es imperfecta para predecir cómo una persona se autoidentificará con respecto al género”. De igual forma, su trabajo nos sugiere que las realidades no binarias hacen patente “el hecho de que el auto etiquetado de la identidad de género (ser un género) y los roles y expectativas de género (hacer el género) son necesarias para comprender cómo los individuos procesan

psicológicamente los sistemas de socialización a su alrededor, pero estos no tienen por qué estar vinculados a las categorías asignadas al nacer (Hyde et al., 2019). Por lo tanto, el presente trabajo considera a las identidades trans no binarias en constante tensión con la visión tradicional de la sexualidad en dos categorías únicas y estancas según la forma de los genitales cuya lógica les niega tener un marco de visibilidad. Pero también contempla que son identidades que realizan un trabajo activista de visibilización de sus realidades complejas a partir de participar de la cultura ballroom que les proporciona ese marco de visibilidad y reconocimiento fuera de las normatividades.

Figura 52

Asistentes a la primera práctica con Franka Polari en Querétaro posando en el after entre los cuales se encuentran vogueras icónicas de la actual Querétara tales como Madame Guzter, Hernanfrodita, Libra, Noah Mor, EvaNo, Miranda, Muxe Dollmans, Vermelha Noir y Folka.



A la par, los estudios del cuerpo subrayan que, para entender las prácticas corporales, es decir, lo que los cuerpos hacen para encontrar sentido en sus experiencias de vida, es necesario observar la relación de estos con el entorno. De esta forma, las prácticas corporales, en este caso, la identidad, no son independientes de la transformación del medio y/o del contexto en que se desarrollan (Muñiz, 2014). ¿De qué forma las identidades que conforman la comunidad de Querétara están determinadas por su contexto? Es la pregunta que me proyecta a observar la forma en que las vogueras encuentran la autodeterminación identitaria de género y su relación con su situacionalidad. Para esbozar una respuesta es pertinente diagnosticar el contexto en el que habitan, por lo tanto tomar en cuenta que el Estado de Querétaro cuenta con más espacios destinados al culto religioso que al fomento

de la cultura y la educación, según datos de la Secretaría de Gobernación (Estrada, 2017). De acuerdo con la dependencia, la entidad tiene 213 espacios en los que está permitido profesar alguna religión, mientras que solamente se cuenta con 80 universidades, 64 bibliotecas públicas y 10 museos (Estrada, 2017). Este escenario nos exige pensar la disidencia sexogenérica a partir de los discursos dominantes con los que mantiene tensiones, específicamente los relativos a la religión, al culto.

Al preguntar en las entrevistas ¿para quién es el ballroom? La respuesta suele ser “para quien lo necesita” La búsqueda del reconocimiento de la dignidad de la disidencia sexogenérica es un motor que está detrás de las personas que encuentran el vogue y su cultura como formas de vida o rituales de agenciamiento político. La organización por casas que constituye familias que recrean diferenciadas estéticas identitarias, ha sido, después del performance del vogue, uno de los mayores atractivos para jóvenes LGBTI+. Este aspecto puede comprenderse a partir de cómo se entiende la disidencia sexual en los senos familiares consanguíneos de las vogueras. Una de las frases que he aprendido estando en la escena tiene que ver con señalar el territorio que habitamos en relación con las estructuras de poder dominantes. Una de estas es nombrada por las vogueras como ‘el cinturón católico del bajío’ para referirse a la geografía mexicana del centro del país donde reconocen que hay una fuerte presencia de la iglesia católica vinculada con las políticas del Estado que, desde 1997, están bajo la administración de gobiernos panistas.

Pronto, cuando alguien se inicia en el vogue y asiste a las prácticas aprende sobre el discurso cristiano católico y su función como insumo ideológico de las discriminaciones en el Estado y su resonancia en este aspecto con el discurso de la derecha partidista predominante. Desarrolla una consciencia que permite a la voguera situar a su propia familia consanguínea en relación con estos discursos, discernir si los reproduce o no, y la forma en que estos determinan los aspectos con los que edifica su identidad. Al analizar los datos, encuentro una tendencia que indica que las vogueras provienen de familias que reproducen los discursos religiosos y partidistas dominantes, por lo que su identidad elegida dentro del mundo social del ballroom está en tensión con la situacionalidad de sus experiencias en el contexto queretano. Así, la politicidad que desarrollan implica una postura ante los discursos

y prácticas de discriminación históricas en el territorio queretano. Recientemente, la publicidad de uno de los balls organizados por *House of Magdalena* capítulo Querétaro a través de *flyers* en Instagram realiza una interesante maniobra discursiva que muestra la relación de los discursos dominantes del catolicismo con Querétara.

Figura 53

Capturas de pantalla de la serie de *flyers* para publicitar “El ball de las novicias” en Querétaro organizado por *House of Magdalena*, casa que forma parte de la comunidad de Querétara.



Las dos publicaciones de IG que incluyen texto descriptivo e imágenes, corresponden a la publicidad que se hace para promover *El ball de las novicias* en Querétaro. Recordemos que los balls se realizan bajo una temática distinta a la que todas las categorías que se batallan se supeditan reproduciendo la estética del concepto o tema elegido. En las aquí mostradas, cada una corresponde a una categoría distinta que se compite bajo los conceptos de novicias, monjas, claustro, convento, etcétera. De izquierda a derecha, la primera publicación corresponde a la categoría de *Best Dress* donde se pide que las participantes caminen vestidas de Monjas coronadas de retrato virreinal; “muéstranos por qué eres tú la mejor monja vestida de la noche” agrega el metadato del texto a la imagen dato principal. Asimismo, la segunda imagen, donde se muestra a una mujer en ropa interior ataviada con un vestido de velo que deja ver un rosario colgado de su cuello mientras atraviesa una iglesia, corresponde al estilo de *Sex Siren*; “Que el convento no se entere de lo que pasa en las noches, pues todas las novicias sabemos que los rosarios y las rodillas no solo se usan para rezar” versa el texto que comenta la imagen.

El discurso y la iconografía de los conventos de monjas como parte de la religión católica está presente en la manera en que las vogueras del bajío se conectan con su territorio, con su ciudad y su contexto. Tanto en las imágenes como en el contenido de los textos que los acompañan se pone en práctica lo que Sara Ahmed denomina ‘desorientación

queer' en tanto que hay una apropiación del discurso religioso para emplearlo ahora en un sentido contrario que valora la opulencia del vestido de una monja por sobre la clásica austeridad obligatoria de los conventos. O bien, sobrevalorar la desnudez del cuerpo femenino por sobre la supresión de la sexualidad de los cuerpos enclaustrados en los conventos religiosos.

Desorientar el discurso o re-orientarlo hacia otros horizontes de significado para obtener nuevos sentidos, es una de las acciones que cuirifican la vida normativa con el propósito de incluir las experiencias de vida de identidades históricamente desautorizadas de las narrativas hegemónicas (Ahmed, 2019). Es una forma de convivir con la violencia de los discursos que desautorizan experiencias de vida fuera de la norma. A partir de este mecanismo de modificación cuir, el discurso que históricamente ha excluido a la diversidad sexual y de género, es retorcido para hacerle un espacio, incluirla y celebrarla con su iconografía. El impacto en la comunidad ballroom puede traducirse en un efecto de justicia transformativa o restaurativa de la realidad de las personas denostadas, quienes ahora pueden ser novicias en sus propios términos. De este modo, el proceso de construcción identitaria de las vogueras nuevamente está en tensión con los discursos dominantes del territorio que habitan.

Queerétara es una comunidad queer/cuir con capacidad de crear rituales de paso personalizados para afirmar la identidad y desarrollar prácticas simbólicas celebratorias de las transiciones de género de sus miembros. Los rituales pueden variar ampliamente y ser únicos para cada individuo dentro de la comunidad o implicar a un grupo de resonancias afectivas. En ambas vertientes, las categorías de vogue pueden ser actores que catapultan las afirmaciones, transiciones, reconocimientos y cuidados colectivos entre las vogueras. Algunas de ellas, por ejemplo, han celebrado su transición de género caminando alguna categoría en un ball como suerte de ceremonia para producir significados propios e interpelar a otros. Espacio donde la persona chanter anuncia el cambio de nombre y/o pronombres en una ceremonia de adopción de la identidad bajo el reconocimiento público de los presentes. Otras vogueras, han solido elegir momentos específicos dentro de alguna reunión con amigos y seres queridos con la finalidad de reconocer y honrar colectivamente

su nueva identidad de género. En todos los casos, se trata de manifestaciones donde lo común entre las personas es la disputa con las (bio)políticas de la identidad por la autodeterminación de género y el deseo de (auto)reconocerse en una red que sostiene y redistribuye lo sensible.

Figura 54

Queerétara [@queeretara_]. (24 de agosto de 2022). Workshop @karn4xs [Fotografía]. Instagram.
<https://acortar.link/WGUhpO>



Dado que la subjetividad está en el campo de la experiencia sensible y es parte de la agencia de los sujetos, las vogueras son capaces de ejercer desplazamientos identitarios en razón de encontrar plenitud en la forma en que se identifican. Este procedimiento va de la mano con la forma en que la comunidad ballroom re-distribuye lo sensible (Rancière, 2009). En otras palabras, con la forma en que la comunidad determina qué es lo visible y qué es lo audible; qué es considerado legítimo y qué queda excluido o invisible; cuáles son los roles de estatus y la jerarquía de las cosas; la manera en que replantea lo normal y revaloriza lo anormal dentro de su cultura (Rancière, 2009). Por lo tanto, la identidad elegida se revela sí como parte de la percepción sensorial y de la experiencia, pero también de la participación en el mundo social que incuba la comunidad, cuya relación con el mundo normativo es de diálogo o negociación, porque no siempre es una disputa o tensión. En esta búsqueda, el ballroom representa para las personas LGBTI+ un oasis de autoexploración y exploración acompañada en desarrollo constante de la consciencia de la disidencia.

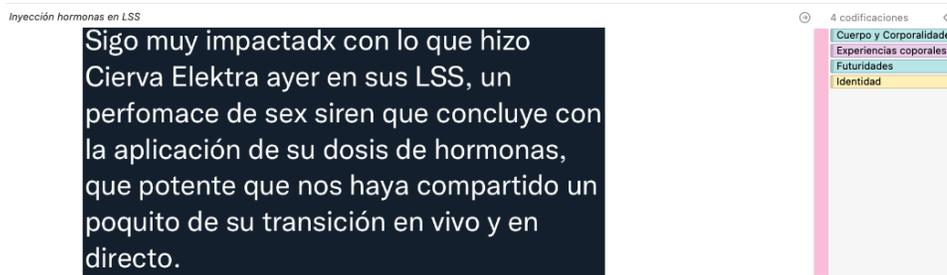
Muchas vogueras llegan nombrándose gays o lesbianas, dependiendo de la edad de las personas, aunque no es algo estrictamente fijo. Si se es más joven, hay más posibilidades

de que les sujetos lleguen al ballroom nombrándose ya con pronombres alternativos o como personas trans. Sin embargo, una buena parte de quienes conforman la comunidad se transforman identitariamente conforme se desarrollan en el baile del vogue, entablan relaciones con los demás o se dejan interpelar por el discurso que celebra los cuerpos distintos fuera de las normas. Dicho lo anterior, Queerétara es una comunidad conformada por personas en su mayoría no binaries, mujeres trans, hombres trans, maricas, lenchas, travestis y drags. En menos medida existen las identidades gais o lesbianas, puesto que suelen ser identidades despolitizadas. La autodeterminación identitaria es así una práctica política que desafía, a través de lo estético del performance del vogue, la manera en que la vida normativa está distribuida. Las vogueras, al estar educadas en el funcionamiento de los ejes de desigualdad de raza, clase, género, sexo, estado serológico y en la potencia radical de los rituales del ballroom, son capaces de desarrollar capacidades de agenciamiento político desde la identidad de género.

La Figura 56 es un recorte de un tuit en donde una voguera de CDMX realiza un cruce entre su transición de género a través de la hormonización y caminar en la pasarela de un ball al momento de ser llamada en un LSS. Un performance que replica una práctica de la vida cotidiana de algunas personas trans; la hormonización, llevada al campo de lo estético al momento de efectuarlo en la pasarela de un ball frente a personas que son interpeladas por lo político que irradia ese cuerpo dotado de sensualidad, dado que la categoría es *Sex Siren*. Recuerdo cómo, después de este acontecimiento en CDMX, ocurrió algo similar en un ball organizado por Queerétara; una voguera mientras caminaba su categoría iba despojándose con sensualidad de los símbolos de su nombre muerto y con ello daba paso a su transición de género mientras era acreedora del reconocimiento de las presentes.

Figura 55

Recorte de comentario de una voguera a publicación en Instagram sobre el performance de otra voguera en el momento de pasar en el LSS (Legends, Statements, and Stars) [Leyendas, declaraciones y estrellas].



Caminar la pasarela de algún ball es una manera de redistribuir lo sensible (Rancière, 2009) y encontrar nuevos significados, por lo tanto, no es una experiencia individual, aunque se viva de manera distinta dependiendo de cómo cada subjetividad signifique su experiencia. Sin embargo, es un evento donde la presencia, acompañamiento, acuerpamiento de las familias ballroom está presente brillando para sostener esos cuerpos en sus decisiones tanto performativas al momento de desempeñar su categoría de vogue, como en sus identidades y tránsitos. Encontrar significados nuevos para cosas ya conocidas, orientaciones distintas de las cosas que den como resultado otras posibilidades son prácticas que, como sostiene Sara Ahmed, se producen a través de lo colectivo y a fuerza de repetición (Ahmed, 2019). Rojo 007 me comparte en entrevista su experiencia con el ballroom cuya sensación de acompañamiento para la transformación está latente:

Entonces como que todo esto del ballroom transgredió mi vida entera y a la persona que era Cristi, y a quién es Cristi hoy. Entonces, al inicio separaba entre Cristi la bailarina profesional y Cristi vogueera. Ahorita ya es una sola y por eso me ha costado mucho conseguir una AKA, porque el ballroom me ayudó a describirme, a descubrirme a mí, a descubrir a Cristi, a revolucionarla, a dar un giro de 360 grados.

Parece que el contacto de Rojo 007 con ballroom lo percibe como una experiencia con otra persona de quien recibe apoyo o es llevada de la mano en una suerte de acompañamiento. Ahmed señala que "lo que los cuerpos tienden a hacer son el efecto de historias, más que algo originario" (Ahmed, 2019, p. 84), Rojo, en este caso ha podido transicionar en su género y realizar desplazamientos identitarios a partir de experimentar el acompañamiento de las historias que le profiere su pertenencia a la comunidad, más que

sentir una esencia originaria. La sensación de revolucionarse a sí mismo tiene que ver con el contacto con otras historias, otros significados, otras formas de orientar el deseo y el cuerpo.

Haciendo una mirada hacia el interior de la lógica de un ball, ocurre algo similar con las distintas categorías de vogue cuya percepción de las vogueras es de tener contacto con una persona ya que las dotan de características humanas. Así, sienten que el Sex Siren les abraza, que el Runway les acompaña. Estas personificaciones indican que las categorías de un ball no solo son batallas de estilos de vogue entre hermanes para obtener un gran premio, sino que envuelven historias de vida, contienen memorias enrolladas en los movimientos, en la forma en que está distribuido el evento mismo. Esto ocurre, por ejemplo, en el contenido de la Figura 57 que corresponde a un comentario en X sobre lo que una voguera siente cuando camina Runway Americano.

Figura 56

Recorte de comentario en X donde una voguera expresa la manera en que caminar *Runway Americano* es una experiencia de cuidado colectivo.



Este sentimiento de reconocimiento público y colectivo tiene que ver con que la pasarela ballroom como espacio físico y simbólico, no es como las pasarelas convencionales de desfiles de moda de alta costura en las que el ballroom lleva inspirándose años y donde les asistentes tienen límites espaciales. Por el contrario, es un lugar donde el espacio está vinculado con los cuerpos que lo habitan y se coproducen en la interacción de todos los elementos. En otras palabras, la pasarela (que es donde Pretty Fucking Dope realiza su Runway), las categorías (En este caso, el *Runway americano*) y los cuerpos habitando el espacio (representados por el “que todes me gritaran 007”) son un tejido de movimiento que transforma tanto a la superficie de los espacios como a los cuerpos mismos y sus identidades. Sara Ahmed lo explica diciendo que

el espacio no es un contenedor para el cuerpo; no contiene el cuerpo como si el cuerpo estuviera “en él”. Más bien, los cuerpos están sumergidos, de modo que se convierten en el espacio que habitan; al ocupar el espacio, los cuerpos se mueven a través del espacio y se ven afectados por el “dónde” de ese movimiento. (Ahmed, 2019, p. 80)

De tal modo que, no es raro que las vogueras perciban que sus transformaciones identitarias ocurran en los balls, mientras desempeñan sus performances de vogue, cuando presencian los de otros hermanos, o en la memoria de la experiencia que permanece y, por qué no, en los datos que coproducen con las plataformas –como veremos en capítulos posteriores–. La superficie de los espacios de pasarelas se extiende hacia los cuerpos y el vogue que es la piel de los cuerpos se expande sobre los espacios de tal forma que las experiencias de la identidad son un logro colectivo vinculado al espacio. Judith Butler explica que “el cuerpo es menos una entidad que una relación” (Butler, 2018, p. 37), siguiendo su ejemplo, podría yo decir que, en el caso de la comunidad ballroom queretana, una identidad elegida es menos una construcción que una relación.

Figura 57

Queerétara [@queeretara_]. (7 de agosto de 2023). Highlights de Art Affair CapovogueNight en conjunto con @capoeira_queretaro_ldm en la @galeria.municipal donde se ve a Karmina LeDiablx haciendo un Dip [Fotografía]. Instagram. <https://acortar.link/FSC9B0>



Para seguir hilando con la idea de Ahmed que señala que los cuerpos se convierten en el espacio que habitan, traigo a colación el *código in vivo* de “espacios seguros ambulantes” que Care Miranda suele compartir en las prácticas de vogue a las vogueras queretanas cuyo uso comienza a esparcirse entre la comunidad. En mi análisis de codificación de entrevistas y etnografía me percaté de la existencia conceptos propios de la comunidad ballroom que no necesitan ser descritos con códigos, porque se trata de un código en sí mismo. En otras palabras, “espacios seguros ambulantes” es un concepto nativo de la comunidad ballroom empleado para designar tanto las prácticas de vogue como los eventos de (kiki)balls y todas aquellas “reuniones donde haya más de una hermana voguera donde puedan cuidarse haciendo vogue”, me aclara Miranda.

De esta forma, los cuerpos que hacen vogue se convierten en el espacio que ocupan para estar seguros gracias a la movilidad y transformación de sus desplazamientos. La sensación de seguridad es reproducida por los cuerpos juntos que regeneran una superficie que no está dada previamente, sino reedificada a partir del performance del vogue fundido con el espacio. Dicho de otro modo, los cuerpos en movimiento son el espacio seguro que necesitan para existir. Recuerdo que el origen de esta idea viene de la dificultad de la entonces incipiente comunidad ballroom queretana para encontrar lugares para practicar vogue. Incluso en las plazas del centro histórico eran retiradas por la policía, hasta que, a fuerza de repetición estos cuerpos han logrado agrietar dichas plazas públicas para permitir que prosperen los “espacios seguros ambulantes”.

Figura 58

Queerétara [@queeretara_]. (2 de febrero de 2022). Otro domingo familiar para hacerle saber a la sociedad que existimos, Queerétara es nuestra [Fotografía]. Instagram. <https://acortar.link/wkXh15>



Continuando con la identidad, en las entrevistas al momento de preguntar ¿quién eres? ¿cómo te defines? generalmente las personas entrevistadas describían algo cercano a tener dos personalidades. Por una parte, mencionaban la identidad de la vida normativa y, por otra, explicaban aquella elegida para nombrarse dentro del ballroom, en la que más abundaban, se detenían e indicaban pronombres, género y afinidades. Muy probablemente porque era el tema por el que nos juntamos a platicar y asumían que hablar de otras partes de su vida no sería interesante. Sin embargo, la frontera entre ambas identidades no parece estar clara en todos los casos, como se puede ver en la respuesta de Rojo 007.

Centrándome en rasgos de la identidad ‘normativa’ –porque hay que asumirse dentro de un cúmulo de afinidades prescritas para identificarse a sí mismo– encuentro claras tendencias o patrones que aportan para definir la escena de Querétara.

- A) Las edades de las personas en Querétara oscilan entre 18 y 34 años.
- B) Varias personas estudian o han estudiado alguna carrera relacionada con las artes, tales como danza contemporánea, artes visuales, música, arquitectura, diseño de modas, diseño del paisaje, fotografía. O bien, son aficionadas y desarrollan algún tipo de manifestación artística como el maquillaje, el grabado, la orfebrería, el collage, los bailes urbanos, el drag, la manicura, grafiti, etcétera.
- C) Pertenecen a la clase trabajadora. Vienen de familias en donde se les pide –o exige– que trabajen y participen de la manutención y proveeduría del hogar, o bien, que sus gastos personales corran por cuenta propia.
- D) La mayor parte de los empleos que desempeñan son manuales, independientes, eventuales e informales. Las personas universitarias suelen ser recién egresadas y están la búsqueda de su trabajo fijo –sí aún podemos considerar que eso exista–.

- E) Étnico-racialmente, son personas de tez morena, apiñonada y morena oscura, no se asumen dentro de las tradiciones de algún pueblo originario, aunque sí de colonias específicas con tradiciones barriales.
- F) Habitan en las colonias aledañas y retiradas del centro de la ciudad.
- G) Emplean el transporte público para su movilidad, además de bicicleta.
- H) Consumen algún tipo de narcótico, estupefaciente, alucinógeno o estimulante de manera recreativa.
- I) Hay una tendencia a mencionar afecciones mentales como ansiedad, depresión, estrés, trastorno por déficit de atención e hiperactividad (TDAH) y Trastorno obsesivo-compulsivo.

Además de estos patrones identitarios de la escena queretana, existen otros que no forman parte de una tendencia pero que conforman la comunidad, la diversifican y la robustecen en sus dinámicas. Llegades a este punto, puedo decir que las identidades de la comunidad de Querétara están determinadas por el territorio que habitan, por los discursos dominantes que en él se diseminan. La conquista de la identidad implica aspectos como las desorientaciones queer/cuir de la subjetividad, las transiciones de género acompañadas, la autodeterminación informada por otras las historias, o las afinidades y tensiones con aspectos normativos. Es un mapa que no termina de integrar las rutas que las personas, los cuerpos toman en el trayecto de búsqueda de la identidad preferida, cuyo movimiento es característico de las disidencias sexogenéricas como parte de su forma de habitar el mundo.

Los Mundos Sociales de Habitabilidad Cuir de Querétara

Después de una evaluación de los ámbitos de gobernabilidad (Angrosino, 2012) al inicio de esta investigación pude definir los emplazamientos o entornos donde realizar la observación participante, la etnografía y las entrevistas. En aquel momento no me percaté de que se trataba, en realidad, de los mundos sociales generados por la comunidad ballroom para desarrollar formas de habitabilidad en sus propios términos. Luego de la recogida de datos, la organización de patrones y el análisis, comprendo que me encuentro ante entornos que abarcan en sí mismos aspectos materiales y simbólicos de las experiencias de vida de las personas que hacen vogue. En cada uno de ellos he podido observar y, en algunos casos, experimentar, las dinámicas de poder que atraviesan las interacciones sociales entre voguearas, el tipo de relaciones que establecen, las dinámicas organizativas que realizan, las

identidades que desarrollan, las creencias que tienen, los saberes que articulan entre ellos, su sistema de valores y normas culturales.

Al estar inmerso en los emplazamientos de observación, puedo realizar una mirada cercana (Moretti, 2013) de los aspectos que los estructuran, así me doy cuenta de que cada uno tiene la capacidad de resituarse en espacios concretos en donde se extienden las dinámicas que le caracterizan. Por ejemplo, el primer entorno en el que realicé observación participante fue las prácticas públicas de vogue. Estando en ellas me encuentro con que llevarlas a cabo conlleva una organización detrás conectada con la búsqueda de espacios dispuestos a acogerlas. En consecuencia, estas prácticas se han desarrollado en varios lugares como en plazas públicas tales como el Jardín Guerrero y Plaza de Armas, o con mayor frecuencia en el Centro de la Contra Cultura (CCC) o el CAE (Centro de Arte Emergente) y otros centros culturales, en menor frecuencia. Sin embargo, también han ocurrido en algunos *pic nics* en parques públicos como el Querétaro 2000 donde ocurren dinámicas específicas, sin dejar de ser prácticas de vogue.

Con el tiempo, la comunidad ha ido ganando otros espacios porque como cualquier mundo social, tiende a transformarse, no es fijo, cambia a partir de las condiciones sociales, políticas de su contexto y de las necesidades de sus integrantes. La problemática que enfrenta el mundo social de las prácticas de vogue es que, al acoger a personas de la disidencia sexogenérica que incluso se desidentifican de lo gay y lo lesbiano –identidades que tienen un recorrido de más tiempo existiendo en el imaginario social de la población heterosexual, y por lo tanto pueden beneficiarse de una aceptación más amplia– recibe discriminaciones de intensidad mayor. Las personas no binarias, las personas transmasculinas, femeninas y no binarias, las travestis y las drags no son identidades aceptadas por la sociedad normativa, ni por sus instituciones, ni para sus sistemas de reconocimiento hegemónicos.

Al no asumir el proyecto de vida heterosexual y, por el contrario, mostrar que se puede habitar fuera de esa lógica obligatoria, somos vistas como peligrosas, iracundas, que desestabilizamos la familia heterosexual patriarcal (Halberstam, 2020), que los derechos que buscamos ponen en riesgo los privilegios de las personas cisgénero, blancas y heterosexuales

(Duval, 2021; Wayar, 2021a, 2021b) . Por lo tanto, las prácticas de vogue, como una esfera que resguarda a personas de la disidencia sexogenérica, se topan con complicaciones a nivel infraestructural para hallar espacios que les permitan la dignidad de la libre expresión. El performance del vogue, fuera de la espectacularidad con que suele ser visto por la mirada normativa que lo erotiza, resulta incomprensible, ajeno y subversivo para las personas que no conciben la vida fuera de los guiones normativos de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1996), ni de la lógica relacional neoliberal capitalista (Lewis, 2020). No obstante, con el tiempo y bajo la actual política de la inclusión a la que muchas instituciones estatales están obligadas a tener, algunas prácticas de vogue se han podido colar dentro de algunos Centros Culturales.

Figura 59

Centro de la Contra Cultura (CCC) lugar que acogió la cuarta y quinta temporadas de prácticas públicas de Queerétara. Primera práctica pública de vogue de *House of Valentino*. 8 de mayo de 2021.

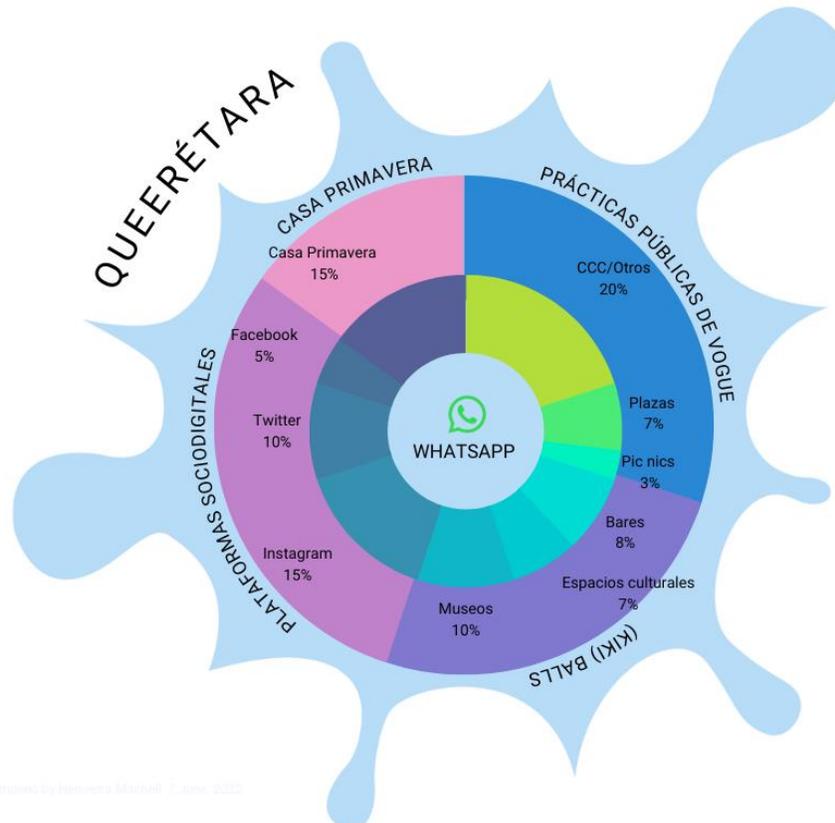


Para tratar de explicar gráficamente la manera en que concibo los mundos sociales de la comunidad de Queerétara presento la siguiente Figura 61 para representarlos con la forma de una gota derramada sobre una superficie. Con esta metáfora quiero aludir a la maleabilidad intrínseca característica de los mundos sociales (hooks, 2020) que por lo tanto desarrolla la comunidad de Queerétara. Una gota toma la forma de la superficie en que se derrama; su forma se moldea si dicha área se mueve o cambia, incluso se absorbe en el espacio o se evapora. Apoyo esta idea siguiendo la mirada de bell hooks quien sostiene que para crear nuevos mundos sociales basados en la liberación y la justicia social hay que entender cómo los sistemas de opresión transforman y afectan los mundos sociales de las

personas marginadas (hooks, 2020). Volviendo a la gota, con su forma hago referencia a su condición de adaptabilidad a las condiciones sociales, políticas y económicas de su contexto y a la capacidad de generar mundos sociales como esferas más pequeñas. Con ella, también me refiero a su condición de fluidez en tanto que se transforma con la llegada de nuevas personas a la comunidad y la partida de otras.

Figura 60

Modelo gráfico de los mundos sociales de habitabilidad cuir de la comunidad de Queerétara. Fuente: creación propia.



La figura de gota representa un mundo social en sí mismo, es la cultura de Queerétara compuesta por la memoria ballroom que integra la lógica organizativa del sistema de casas para la interacción de las personas; el valor del vogue como performance encarnado en los cuerpos y modo de subjetivación; la reglamentación que ordena la dinámica de los (kiki)balls y la manera en que se re-sienten (Falconí et al., 2016) estos saberes en el contexto queretano. En su interior coloco tres círculos concéntricos que representan los mundos sociales diferenciados tales como **a)** las prácticas públicas de vogue [en color azul], **b)** los (kiki)balls [en color morado], **c)** las plataformas socio digitales [en color lila] y **d)** casa primavera [en color rosa]. El tamaño que ocupa cada mundo social en el modelo corresponde

al porcentaje de datos recogidos con etnografía multisituada en dicho emplazamiento. Es decir, de un total de 450 datos ingresados en Atlas.Ti para su análisis, compuestos por entradas de diario de campo, capturas de pantalla, entrevistas y fotografías –que corresponde al 100% de la muestra–, el 30% fueron recogidos en prácticas públicas de vogue. Otro 30% fue levantado en plataformas socio digitales, un 25% en eventos de (kiki)balls y, finalmente, 15% en la casa primavera. A su vez, cada conjunto de datos puede desagregarse a partir de los espacios en donde la muestra fue tomada. Por ejemplo, del mundo social de las plataformas, el 15% de los datos se obtuvo de Instagram, el 10% de X y el 5% de Facebook, que corresponde al 30% del total de la muestra obtenida.

“Atender al ‘espacio’ significa pensar en la materialidad de las relaciones” (Couldry & Hepp, 2017, p. 54) aseguran Nick Couldry y Andreas Hepp, siguiendo su idea, indagar en la sociabilidad de las vogueeras implica conectarla con los espacios que habitan para comprender que “el ‘espacio social’ no es ‘una cosa entre cosas’, sino ‘una relación entre cosas’, algo que ‘comprende sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad’” (Lefebvre, 2013, p. 126). En este marco de pensamiento, el Centro de la Contra Cultura, las plazas, los museos o la plataforma de Instagram, más que lugares físicos, son componentes relacionales de los mundos sociales donde se materializan las relaciones y pueden, luego entonces, entenderse a nivel de actores en el entramado de las prácticas de subjetivación de los sujetos. Dichas relaciones en su rol de ‘actores’, como lo señala Bruno Latour, “un logro de los propios actores, es que construyen nuevas conexiones materiales entre localidades que pueden insertarse en contextos de acción” (Latour, 2008, p. 184). Pienso en cómo un *Spin* y un *Dip* del estilo del *vogue femme* en una plaza pública puede generar relaciones entre quien los realiza y quienes observan, en el mismo momento en que el espacio es concebido por esos cuerpos como otra cosa distinta de aquello para lo que fue creado. Así, el espacio se vuelve una relación más del tejido de relaciones que se materializan con el movimiento de esos cuerpos, es la manera en que nacen los mundos sociales que permite a las personas habitar en términos propios.

Por otra parte, las plataformas socio digitales como mundos sociales no son complementos de las interacciones cara a cara, sino una de las formas básicas en las que

encontramos y conocemos a las personas puesto que no solo replican lo social ya existente, sino que producen otras estructuras sociales en las que también vivimos (Couldry & Hepp, 2017). Por el contrario, para varios autores la sociabilidad en red está asociada con la pérdida de la comunidad puesto que son más informativas que narracionales (Hepp & Hasebrink, 2018; Wellman et al., 2003; Wittel, 2001). Sin embargo, “difícilmente podemos localizar una forma única en la que las colectividades se están transformando [...] más bien, construyen complejas figuraciones con una cierta constelación de actores” (Couldry & Hepp, 2017, p. 191). Queerétara es una comunidad que si bien se constituye principalmente de los tres pilares que establece Marlon M. Bailey: “el sistema de género –que en el presente trabajo trato como identidades sexogénéricas–, la estructura de parentesco (casas) y los eventos de baile (donde se representan actuaciones ritualizadas)” (Bailey, 2014, p. 491), se conforma, además, de la sociabilidad gestada con/desde/en las plataformas. No olvidemos que desde hace al menos cuatro décadas, las plataformas socio-digitales han sido refugio y fuente de apoyo social para personas LGBTIQ+ en contextos de discriminación y precarización de la vida. Su formación en comunidades de práctica de cultura participativa les ha beneficiado para generar vínculos de todo tipo y representaciones que les afirman mientras enfrentan los desafíos de formar su orientación sexual o identidad de género (Church, 2023; Guyan, 2022; Pullen & Cooper, 2010; Ventura et al., 2019). En esta línea de pensamiento, Instagram, como plataforma digital deviene un mundo social en sí mismo con sus propios actores tales como datos y metadatos, con sus propias reglas para la interacción entre usuaries, para la producción de datos, para la reproducción de la comunicación, etcétera. Es un entorno para las acciones, pero también un actor que permite la subjetivación; las vogueras pueden encontrar maneras de configurar/robustecer/transformar su identidad de género con ella.

Por su parte, los (kiki)balls configuran un mundo social de habitabilidad cuir en sí mismos. Siguiendo la línea de pensamiento sobre los espacios como interacciones y actores, un ball puede verse como un organismo con sistemas de comunicación propios basados en el lenguaje de los cuerpos que lo generan. Un ball tiene la capacidad de transformar el espacio físico en el que se realiza el evento porque redistribuye lo sensible, reorganiza el lugar y reorienta los objetos que en él coexisten. Así, un pasillo deviene pasarela, una banca

de iglesia es un podio para el ejercicio del jueceo de las batallas, un cuarto se transforma en el *backstage* de un desfile de modas, un inmueble deviene templo consagrador de las identidades sexodisidentes. En un ball las vogueras pueden habitar colectivamente de manera auténtica y sin miedo a la discriminación o el prejuicio debido a su orientación sexual, identidad de género o expresión de género.

Figura 61

11/11 Kiki Ball Bitches from Outer Space. Panel del fotografías del primer kiki ball celebrado en Querétaro el 11 de noviembre de 2021. Fotografías de Mónica Garrido.



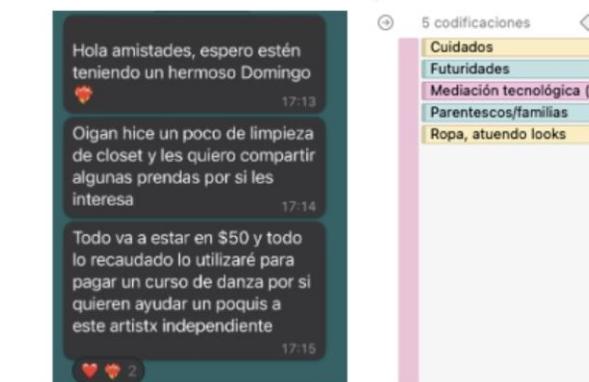
Es un mundo donde se valoran y se respetan las identidades dentro del paraguas trans*; donde se promueve la belleza de todos los cuerpos; la sensualidad inherente a los cuerpos travestidos; el deseo de sublimar la sexualidad; el derecho a autoidentificarse y ser quien se desea ser. Algunos actores relacionales que coadyuvan en la transformación del evento en un mundo social son la forma encarnada de entender los cuerpos fuera del binario sexo genérico mujer-hombre, los movimientos del performance del vogue que se despliegan y se funden con el espacio, los residuos de música *House* mezclados a para conformar un ritmo a contratiempo de los performances, el sistema de parentescos a través del cual se batallan categorías, se muestran orgullos y pertenencias, el brillo de los atuendos que se portan, el mutuo reconocimiento de la digna disidencia del otro. Los balls son la punta de un *iceberg* que se asoma en el mar de las disidencias en cuya profundidad sumergido yace un monolito gigante de relaciones entretejidas que los hacen posibles. Son el motivo que hace persistir en el tiempo a todo el sistema de parentescos entre vogueras. Es, en resumidas cuentas, el mundo social por excelencia donde todos los rituales de la cultura ballroom cobran sentido y muestran los hilos de los que están hechos.

El cuarto círculo del modelo corresponde a la plataforma de WhatsApp (WA), que no coloco a nivel de las otras como Instagram, X y Facebook, aunque son todas aplicaciones móviles de contenido que han enfocado sus estrategias hacia el *mobile first* (el celular

primero) (Aguado, 2020), característica que las hace, a la par del teléfono inteligente, aplicaciones ubicuas. WA es una aplicación creada para dispositivos móviles que constituye con diferencia, la principal fuente de actividad generadora de datos sobre el usuario (Aguado, 2020; Srnicek, 2018; van Dijck et al., 2018). WA, como el círculo concéntrico más pequeño del modelo, indica que es también un micro-mundo-social desde donde se irradian mediaciones de la sociabilidad efectuada en los otros mundos sociales. Ya que su carácter instrumental (capacidad de hacer) está orientado hacia el contenido en movilidad, permite que las usuarias vogueras realicen con él cuatro acciones, siguiendo a Juan Miguel Aguado: 1) creación y edición de unidades textuales, 2) gestión de acciones encaminadas a almacenar y organizar unidades textuales, 3) reproducción de acciones para visibilizar unidades de texto, 4) comunicación encaminada a incluir nuevas unidades textuales elaboradas con anterioridad en secuencias dialógicas que no necesariamente se originaron en la esfera digital. Por medio de estas acciones, WA se cuela en todos los mundos sociales de habitabilidad cuir de Queerétara, en diferentes intensidades, para principalmente organizar, difundir, crear, interactuar, editar, integrar, recomendar, distribuir y almacenar fragmentos de experiencia de vida.

Figura 62

Mensaje de WhatsApp en el chat de Queerétara donde una persona voguera coloca un anuncio que permite ver el vínculo de esta plataforma con varios mundos sociales.



En la Figura 63 podemos ver un mensaje de chat de WA distribuido en tres globos de texto, en el que una persona voguera pone en venta parte de sus prendas de vestir con la finalidad de cubrir con lo recaudado el costo de un curso de danza que desea tomar. Los enunciados en WA cobran especial atención para esta investigación porque vistos desde una

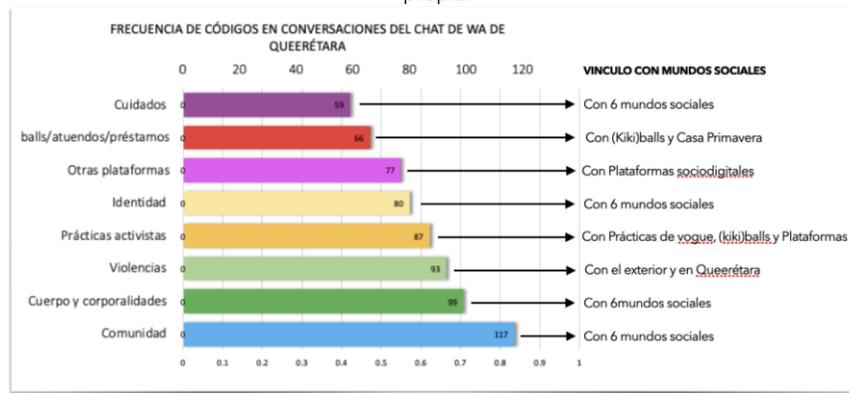
mirada crítica queer/cuir, son parte del tejido fibroso de las emociones y afectos de las personas (Berlant, 2020), no son simples frases para comunicar cosas. Son un lenguaje que logra movilizar a las personas a hacer cosas porque interpela, con-mueve y tiene la capacidad de “hacer otras cosas” semejantes a la idea de “hacer cosas con palabras” de Austin.

Ahora bien, ¿Qué mundos sociales están atravesados en este mensaje? Primero, el mensaje se genera con los códigos que proporciona la plataforma que deviene una esfera para habitar, en tanto que todes les usuaries sabemos que estamos en un espacio de cuidado para nuestras identidades y transiciones de género. De golpe, al menos 150 usuaries van a interactuar con el mensaje y van a desear adquirir alguna de las prendas que le usuarie publicó después de esta noticia. Segundo, se lee que le usuarie realiza una “limpieza de clóset”, lo que está implicando al mundo social de Casa Primavera, donde habita esta persona, cuyo espacio opera como centro de reunión de la comunidad de Queerétara. Tercero, las prendas de vestir, como se constata en las fotografías publicadas, tienen la estética de atuendos que pueden emplearse en pasarelas durante batallas en los mundos sociales de kiki balls. Cuarto, la entrega de las prendas adquiridas por otras vogueras se efectúa durante las prácticas públicas de vogue, que es cuando la comunidad suele reunirse una vez por semana, o bien, en la misma Casa Primavera. De esta forma, WA es un espacio que gestiona la interacción en otros mundos sociales, que gestiona la vida de las personas en Queerétaro y que les permite redistribuir una cohesión en aras de mantener una red de personas que se cuidan entre sí.

Al hacer un ejercicio simple de mirada distante (Moretti, 2013) de las conversaciones dadas en el chat, después de pedir el consentimiento informado a la hermana mayor, administradora del grupo y de seguir los cuidados éticos para colaborar con personas trans, como plantea Hill Malatino, se hacen visibles algunos patrones que revelan la mediación de muchas de las acciones de los mundos sociales de la comunidad ballroom queretana. En noviembre de 2021, durante cuatro semanas codifiqué las conversaciones que por medio de un muestreo por conveniencia (Angrosino, 2012) me parecían rescatables. Así, logré marcar 678 citas distribuidas en 8 códigos que corresponden a los temas que más se repiten en las conversaciones dentro del chat.

Figura 63

Tabla de frecuencias de los temas que tratan las conversaciones del chat de WhatsApp de Queerétara. Fuente: creación propia.



Como resultado, obtuve una tabla de frecuencias que presento en la Figura 64 donde encuentro que las menciones a experiencias positivas dentro comunidad (con 117 citas) fueron las más frecuentes de ese periodo. Seguidas por aquellos comentarios que aludían al cuerpo y las corporalidades (con 99 citas). Aquellos referidos a la violencia experimentada con actores externos, estructuras de poder o conflictos con otras vogueeras, (con 93 citas). Las alusiones al activismo que generalmente llamaban a la movilización fueron remitidos constantemente (con 87 citas). Los apoyos a las identidades de otras hermanas vogueeras, la reivindicación de la propia identidad o su disputa con otras personas, fueron referidos en 80 citas de texto. La mención a otras plataformas, principalmente publicaciones en IG, en FB y X, entre otras, mantuvieron una frecuencia alta (con 77 citas). Asimismo, todo aquello referente a la organización de balls, la confección, intercambio y venta de ropa y atuendos tuvo una presencia importante con 66 citas que codifiqué como “balls/atuendo/préstamos”. Finalmente, una gama amplia de formas de cuidado colectivo se suscitó en al menos 59 ocasiones en las conversaciones de dicho periodo. Como se puede observar, al ser un chat que alberga a una comunidad de alrededor de 150 personas, es un *feed* constantemente alimentado, lo que alude a una comunidad comprometida y vibrante.

A cada uno de los 8 temas pude vincularlos con alguno de los mundos sociales, o con al menos uno de los espacios que suelen ocupar estas esferas semicerradas de la disidencia sexual gracias a referencias directas a ellos, o a elementos tácitos que se sobre entienden.

Así, por ejemplo, el código de 'comunidad' en varias citas podía conectarse con los 6 mundos sociales que vislumbrar de Queerétara. Hablaba de situaciones positivas en las que alguien expresaba el agrado que siente de pertenecer a la comunidad, lo bien que lo había pasado en alguna práctica, la ayuda que había recibido en tal o cual problema, etcétera.

¿Qué hace que estos mundos sociales sean esferas de "habitabilidad cuir"? No hay que perder de vista que antes del surgimiento de Queerétara, sus miembros han estado expuestos a presiones sociales, denostaciones, discriminaciones y una suerte de violencias por mostrar aspectos que cuestionan la estabilidad del género y la sexualidad. Rodrigo Parrini en su trabajo *Deseografías* sugiere identificar las adversidades que llevan a que un grupo de personas conformen una comunidad además de los cambios en las condiciones de posibilidad que permiten que "surjan comunidades, identidades, propuestas políticas, movimientos sociales, argumentos intelectuales" (Parrini, 2018, p. 135). Aunque las violencias no desaparecen con la organización en comunidades, sí aparecen nuevas condiciones materiales que permiten que la agencia de las personas se robustezca gracias a que los mundos sociales funcionan como esferas.

La función de esfera se caracteriza por crear un campo estratégico que les permite participar en un mundo de relaciones y afectos que no empata del todo con la lógica dominante. Son esferas de protección; "unidades auto organizadas que se conservan y reproducen en una relación constante con un mundo circundante invasivo e irritante tanto en potencia como en acto" (Sloterdijk, 2012, p. 21). Son los espacios seguros ambulantes, en términos de la misma comunidad. Los mundos sociales como esferas de protección de sus miembros adoptan rasgos de un sistema cultural de inmunidad que suele integrar respuestas innatas o institucionalizadas a heridas o lesiones (Sloterdijk, 2011). Bajo este mecanismo, las personas son capaces de desarrollarse "no solo en determinadas 'condiciones materiales', sino también inmersos en sistemas inmunológicos simbólicos y bajo velos rituales" (Sloterdijk, 2012, p. 16). En otras palabras, las vogueras de Queerétara, gracias al apoyo que recrean en sus mundos sociales, pueden desarrollarse con más herramientas en el mundo normativo que domina su contexto y también operar dentro de la esfera que se genera cuando está con otras vogueras.

La habitabilidad cuir que la comunidad de Queerétara desarrolla en sus mundos sociales puede conectarse con las nociones de mundos sociales que han descrito teóricas feministas queer/cuir como Donna Haraway, Judith Butler, Marlene Wayar y bell hook, aunque encarnada por las personas de la comunidad, cobra ciertos matices. Una forma de habitabilidad cuir que observo en las prácticas y experiencias de las vogueras en Queerétara es el entrelazamiento de la tecnología, la biología y la corporalidad para el desarrollo pleno de los tránsitos identitarios de género. Esta observación se relaciona con la idea de Haraway que sostiene que las tecnologías de la información y la comunicación, así como las tecnologías biológicas, han transformado nuestras formas de ser en el mundo y nuestras relaciones con otros seres vivos y no vivos.

Un ejemplo de este tipo de habitabilidad cuir lo encuentro en la experiencia que nos comparte en su *feed* de Instagram Cobra Magdalena, padre de *House of Magdalena* capítulo Querétaro. Cobra, como chico trans, ha realizado una suerte de diario visual de su transición de género a partir de su mastectomía y aplicación de testosterona al estilo de *Testo Yonqui* de Paul B. Preciado. Es una transición que apropia la forma de publicar en la plataforma para convertir las imágenes en corporalidades de sí mismo, con las que a la par va configurando su identidad. Así, la tecnología médica quirúrgica y la digital van dando cuenta de la transformación identitaria de Cobra ante los ojos de les usuaries, específicamente de quienes conformamos la comunidad de Queerétara.

Figura 64

Publicación de Cobra Magdalena en su feed de IG el 9 de agosto de 2022 donde muestra el progreso de su mastectomía a 40 días de la operación como una forma de activismo corporal trans.



Cobra destaca en la escena ballroom nacional por sus batallas de *Runway Americano*, donde su fuerte acento performático, artístico y político de la masculinidad, interpelan a otras transmasculidades y transfeminidades para vivirse en plenitud con sus cambios corporales. Además, es un activista que realiza acompañamientos en los procesos de tránsito de personas tanto dentro de la escena como fuera de ella. Ambas prácticas; la de caminar en balls y la del activismo trans también están entrelazadas con la tecnología de las plataformas que, como sabemos, no sólo comunican mensajes con lenguajes audiovisuales, sino que interpelan, movilizan y subjetivan. Es decir, nos ayudan a coconstruir la persona que deseamos ser. A través de estas prácticas de habitabilidad cuir, observo que se genera una esfera de cuidados colectivos que permite que otras vogueras puedan desarrollar agencia sobre sus cuerpos y con ello, desencadenar relaciones de alianza en un mundo social propio de esta comunidad. Este hecho subraya la importancia de la comunidad, práctica que Sandy Stone desde los años 90 señala como imprescindible para las personas trans y no binaries con la que pueden ejercer apoyos mutuos, solidaridad y compartir experiencias para superar la discriminación juntas (Stone, 2020).

A la par de transformaciones como la de Cobra, que implican otras tecnologías además de las digitales, en los mundos sociales de Querétaro se gestan otras transiciones identitarias; las de las personas no binaries. Un propulsor de estas identidades ha sido la práctica de compartir experiencias de vida donde se destaca la incomodidad, el malestar, el desasosiego con el cuerpo por tener que encajar en el binario sexogenérico. Este intercambio y difusión de historias se da en los entresijos de las prácticas de vogue y de los (kiki)balls que reivindican las corporalidades fuera de las normas de género, lo cual visibiliza un mecanismo importante de la habitabilidad cuir. El performance del vogue nunca viene solo, sino que lleva enrolladas en sus movimientos las historias de generaciones anteriores que se vivieron en los entresijos del binario mujer-hombre, desafiando la categorización con dichos movimientos. “Lo que aprendes con la cultura ballroom y con los elementos de todas las categorías del vogue es a empoderarte, a crear un personaje y crear una fantasía en la pista pero que traspasa a tu vida cotidiana” (Diario de Querétaro, 2021, 19m19s). De esta manera, practicarlos tiene la capacidad de desapropiar a lxs sujetxs de los guiones normativos que

hasta el momento ha seguido a fuerza de repetición y, por ende, empezar a abrir el campo hacia nuevas formas de expresión de la identidad y con ello, de la comunidad.

Estas prácticas implican un respeto a la autodeterminación de género: hay en los mundos sociales de habitabilidad cuir un reconocimiento a la agencia que tienen las personas para la autodeterminar su género a partir de cómo sienten que les corresponde, sin presiones externas ni expectativas impuestas. Este reconocimiento es colectivo, visible y relacional porque implica que otrxs pueden también reconocerse como sujetxs cambiantes, fluidos en su sexualidad y su género.

Otra de las formas cuir de habitar que percibo ejercen las personas en Queerétara es el desarrollo de una consciencia de clase. Hasta cierto punto, hay un reconocimiento de cómo el capitalismo y el hetero-patriarcado juntos, como estructuras de dominación, han trabajado horas extras para socavar y destruir una unidad mayor de parientes extendidos (hooks, 2021). La lógica de parentescos ballroom va en contra de la normativa individualista del sistema neoliberal dominantes en el que vivimos. Basada principalmente en el aprecio de la identidad disidente compartida, la mayoría de las vogueras –porque no todas– reconoce que “Las amistades amorosas nos brindan un espacio para experimentar la alegría de la comunidad en una relación en la que aprendemos a procesar todos nuestros problemas, para hacer frente a las diferencias y los conflictos sin dejar de estar conectados” (hooks, 2021, p. 110).

Las experiencias de comunidad que cuida están por todas partes en los datos que he podido recoger en este periodo de investigación. Aunque no siempre se logra de manera plena, ya que los mundos sociales que genera el ballroom están contenidos en una lógica más grande de corte heteropatriarcal y capitalista con la que mantiene tensiones, y porque todes venimos de familias que siguen el proyecto de vida heteronormativo. Deshacernos, desaprender, alejarnos de las normatividades es posible si se tiene una comunidad donde haya un discurso emancipatorio con el poder de encarnarse en los cuerpos, como el vogue. bell hooks en *All about love* lo deja claro al mencionar que “Muchos de nosotros aprendemos de niños que la amistad nunca debe considerarse tan importante como los lazos familiares.

Sin embargo, la amistad es el lugar en el que la gran mayoría de nosotros tenemos nuestro primer destello de amor redentor y comunidad solidaria”. Apostar por experiencias de vida enredadas en comunidades de cuidados más allá de la relación de la consanguineidad obligatoria, es lo que apuntala hooks y lo que refrenda José Esteban Muñoz como utopía queer.

Además de estos aspectos que provee la comunidad ballroom como formas de habitabilidad cuir de sus mundos sociales, hay otros aportes que puedo señalar como generales, en tanto que son replicados por otros grupos LGBTI+. Por ejemplo, la no discriminación ni estigmatización basada en la orientación sexual, en la identidad de género o en el estado serológico. La participación y representación activa de todas las identidades en las decisiones comunes, basadas en la idea de lo personal como político. La educación y concienciación sobre temas relacionados con la disidencia sexual y de género para combatir la ignorancia y los prejuicios. Tener a vogueras educadas, dice Miranda, para poder llevar a la comunidad a mejores horizontes. Las alianzas y apoyos horizontales que promuevan la solidaridad con otros grupos minoritarios cuyas realidades no son ajenas a la vida ballroom, como lo muestran las prácticas activistas de las madres del ballroom mexicano en los años noventa. Abogar por derechos y protecciones legales para todas las personas, independientemente de su orientación sexual o identidad de género. Se trabaja para eliminar leyes discriminatorias y garantizar el reconocimiento de la ley, aún a pesar de conocer las prácticas de segundo estado del contexto mexicano que suelen violentar a activistas. Los mundos sociales de habitabilidad cuir de Queerétara –y en general del país– tienen la capacidad de desarrollar un activismo desde la celebración del cuerpo para realizar demandas al Estado por sus derechos, al mismo tiempo en que prefigura nuevas maneras de convivencia y de persistencia en contextos adversos.

Estructuras de Poder: Colonialidad, Capitalismo y Gramáticas de la Violencia

En esta sección retomo la tercera pregunta que planteo en la investigación ¿Cómo se entienden los mundos sociales de habitabilidad cuir en contacto con las normatividades y los discursos hegemónicos sobre el sexo, el género, la raza, la clase, y el estado serológico? Para

esbozar una respuesta, realizo una revisión del contexto mexicano a nivel macro, meso y micro que de manera deductiva proporcione un marco para entender las violencias que reciben las personas fuera de las normas de la cisgeneridad, heterosexualidad, blanquitud y la riqueza. El propósito es explicar cómo las experiencias de vida de estas personas, que son quienes que integran mayormente los mundos sociales de la comunidad ballroom en el país, son constantemente vulneradas a nivel estructural, cultural e interpersonal.

La Colonialidad de Género

Para iniciar este capítulo quiero traer a la mesa dos experiencias que ilustran los efectos materiales del funcionamiento de los dispositivos de poder y control sobre las vidas trans voguearas. Hace unos días hablé por teléfono con mi hermana vogueara Care Miranda, me llamó entre risas de absurdo para contarme que había sido objeto de extractivismo: “hicimos una campaña para promover el consumo recreativo de marihuana, vengo de estar con quienes nos contrataron, en lugar de retribuirnos económicamente por nuestro trabajo, nos dieron cuatro churros de mota y dos pequeñas bolsas con cannabis: fui extractivizada, Nivs”. Su tono era de incredulidad, como burlándose de ella misma por haber aceptado hacer un trato con una empresa sin contrato.

Me había jurado a mí misma nunca hacer trabajos sin un contrato escrito de por medio, pero como tengo todos los mensajes de chat, los mensajes de voz, los acuerdos en el chat de WhatsApp con esas personas, pues accedí, ni modo que se echaran para atrás, me dije. Y mira con lo que me salieron. Empecé a grabar un video para documentar, en cuanto me vieron sacar el teléfono, se levantaron de la mesa y se fueron. Yo me salí del lugar, les dejé sus churros de mota en la mesa (Figura 66).

Figura 65

Captura de pantalla del video que Miranda tomó para dejar registro de la forma de remuneración por haber participado en la realización una campaña publicitaria.



Advertí que, más que estar enojada, Miranda no podía creer que la experiencia de ser extractivizada le ocurriera nuevamente a pesar de haber hecho ya un recorrido de conciencia de clase, haberse educado en el tema y estar constantemente alerta. Cuando le contesté el teléfono me dijo, “te llamo porque hemos estado hablando de este tema y me vas a entender”, era clara su necesidad de compartir la experiencia de la vulnerabilidad, el menosprecio recibido y su indignación conmigo, ya que habíamos tenido conversaciones sobre este fenómeno y me había ayudado revisándome un artículo que publiqué sobre extractivismo de marcas a través de Instagram.

La segunda noticia que me contó fue que había estado con Madame Guzter –una de nuestras hermanas vogueras precursoras de Queerétara– porque el día anterior la habían golpeado en la calle.

Te cuento esto porque sé que no corro riesgo contigo y porque Madame ya lo va a abrir en redes sociales. La golpearon ayer mientras paseaba a los perros de su colonia. Fue uno de sus vecinos que, primero, con antelación, la había amenazado. Le duele la mandíbula y es que le dejaron fea la cara, lo bueno es que Madame es una de las personas más resilientes que conozco y va a salir de esta.

En los días siguientes, salió la noticia en los diarios locales donde Madame pormenoriza su experiencia con la violencia y con ello hace visible este tipo de ataques en contra de las personas de la disidencia sexual y de género en la ciudad.

Figura 66

Nota periodística del caso de agresión hacia Madame Guzter una de las personas miembros de la comunidad de Queerétara.



Considero que, ambos casos, aunque diferentes, tienen su raíz en la intersección de la colonialidad de género y el capitalismo gore; estructuras de poder dominantes en nuestra geografía bajo cuyos discursos y prácticas los cuerpos de las vogueras son leídos en términos de menospreciados y desechables. Recordemos que una estructura de poder es un conjunto de relaciones y mecanismos a través de los cuales se ejerce control, influencia y dominación en una sociedad (Foucault, 2002). Determinan quiénes tienen acceso al poder, a los recursos, a la producción del conocimiento y a la toma de decisiones, así como quiénes están subordinados o marginados en dicha sociedad (Foucault, 2008).

El entronque de estas estructuras de poder, a la vez, produce discursos biopolíticos desde distintos lugares tales como las normas jurídicas de los Estados, la ciencia occidental, las medidas administrativas de las instituciones, los valores morales, la filosofía canónica (Foucault, 2007), entre otros, para su propio sostenimiento y legitimación. Este conjunto de ideas se impone en todas las áreas de la vida como sustento de la razón para predeterminar cuáles son los cuerpos que importan y los que no. Lo hacen a través del establecimiento de un 'sujeto universal' como medida de todas las cosas; un sujeto con orígenes en la modernidad euro centrada y que la colonialidad reactualiza en los territorios de Latinoamérica. Los ejes que configuran la identidad de este 'sujeto universal' radican en la masculinidad, en su origen occidental blanco, heterosexual y cisgénero, en su adultez y su pertenencia a la clase alta burguesa. Cualquier otra identidad fuera de estos rasgos planteados como hegemónicos queda desplazada a habitar ya sea en la subalternidad – posición de subordinación, marginación y opresión que ocupan ciertos grupos sociales y

culturales dentro de estructuras de poder coloniales– (Spivak, 2010), o bien, en la zona del no-ser –experiencia de ser negado, deshumanizado y despojado de agencia como ser humano– (Fanon, 2009; Zibechi, 2015).

Dado que el fenómeno de estudio radica en México, resulta pertinente abordarlo también desde la colonialidad del poder que, como explica María Lugones, implica la colonialidad de género. Desde este punto de vista, la colonialidad se refiere a los discursos de poder, las relaciones sociales y las formas de conocimiento que se mantienen vivas aun después del fin del colonialismo formal. Se manifiesta en diversas formas de opresión y desigualdad en todo el mundo. Su propósito es mantener las jerarquías raciales, culturales y económicas que han sido establecidas durante la época colonial para que continúen afectando las estructuras sociales, políticas y culturales en la actualidad (Quijano, 2000). La colonialidad es un sistema que muta de muchas maneras para asegurarse de que la jerarquización de los cuerpos a partir de la imposición de la idea de raza siga vigente; que la supremacía blanca y eurocéntrica continúe como parámetro para distribuir el poder y que la dominación y subordinación parezcan cosas naturales vinculadas a la biología de los cuerpos.

En esta misma línea argumentativa, María Lugones señala que el género y la sexualidad son también elementos constitutivos de la colonialidad. Plantea que todo control del acceso al sexo y a la sexualidad está permeado por el pensamiento de la colonialidad (Lugones, 2008). Lo mismo sucede con la producción de la subjetividad, las relaciones intersubjetivas, el reparto del trabajo y la autoridad, donde las raíces coloniales están latentes. Un ejemplo de esto último es que, actualmente podemos ver cómo todos los trabajos están racializados y geográficamente diferenciados. Es decir, las personas no blancas: morenas, prietas, afrodescendientes, de pueblos originarios, ocasionalmente pueden acceder a cierto tipo de empleos pero no a otros. O bien, que los países del Sur Global son mayormente maquiladores mientras que los del Norte Global se encargan de diseñar la tecnología que, bajo sus parámetros, importa.

A la par de estas desigualdades basadas en la racialización, está el eje del género, enfatiza Lugones, para desagregar aún más este sistema de opresión. Se logra por medio de la imposición del dimorfismo sexual –hembra-vulva/macho-pene–, el binarismo de género –

hombre-mujer– y la dicotomía heterosexual-homosexual como aspectos naturales que, respectivamente en su interior, integran una relación jerárquica. (Lugones, 2008). De este modo, no solo los cuerpos racializados de varones quedan marginalizados, sino que, dentro de esta subalternidad, hay cuerpos que desacatan la configuración sexogenérica impuesta y con ello desafían las categorías establecidas de lo que es considerado “limpio”, “puro” u “ordenado”. Así, los cuerpos de las mujeres negras, mujeres de pueblos originarios, lesbianas, personas intersexuales y trans, muxes, dos espíritus y otros Otrxs, son arrojados al campo de lo abyecto. Es decir, se construyen como identidades que deben causar desagrado, repulsión y rechazo (Kristeva, 2015).

Bajo este marco de inteligibilidad que impone la colonialidad euro centrada y capitalista, todas las personas somos racializadas, asignadas a un género y a un sexo, aunque no todas son dominadas o victimizadas por dicho proceso (Lugones, 2008). El hecho de que en las sociedades occidentales –Europa y Norteamérica– y occidentalizadas –Latinoamérica y África– “todavía se asume que el sexo es binario y fácilmente determinable a través de un análisis de factores biológicos, a pesar que estudios médicos y antropológicos sostienen lo contrario” (Lugones, 2008, p. 84), se debe a la dominación de las estructuras coloniales. La investigación de Anne Fausto Sterling en *Sexing the Body*, por ejemplo, constata la construcción e imposición de una sexualidad binaria en occidente “la sociedad presupone un paradigma sexual binario sin ambigüedades en el cual todos los individuos pueden clasificarse prolijamente ya sea como masculinos o femeninos” (Fausto-Sterling, 2000, p. 117). La autora visibiliza las experiencias de las personas intersexuales que históricamente han sido reguladas por medio de mecanismos quirúrgicos, hormonales y prostéticos para obligarles a encajar en el dimorfismo sexual de hembra-vulva, macho-pene y con ello, dar continuidad a este discurso dominante colonial de la vida en términos binarios.

Investigadoras como María Lugones, Yuderky Espinosa, Ochy Curiel y Rita Segato en sus estudios argumentan sendos desmontajes a la idea colonial de la naturalidad del sexo y del género binarios. Incluso van más allá aduciendo que, en Abya Yala la categoría de género no tenía la relevancia que occidente impuso. Esta afirmación coincide con la investigación hecha por Oyéronké Oyewùmi en Nigeria donde encuentra que “el género no era un

principio organizador en la sociedad Yoruba antes de la colonización Occidental” (Oyěwùmí, 2017). Estas autoras del Sur Global, en líneas generales, razonan que muchas comunidades tribales de personas originarias americanas eran, por ejemplo, matriarcales, reconocían positivamente tanto a la homosexualidad como al “tercer género” y entendían al género en términos igualitarios y no en los términos de subordinación que el capitalismo euro centrado refrenda constantemente (Curiel, 2013; Espinosa et al., 2014; Lugones, 2008; Segato, 2016).

Regresando a las experiencias de Miranda y Madame Guzter del inicio, lo que opera detrás de ambas muestras de menosprecio y violencia, es este pensamiento colonial muy arraigado que ilegítima sus vidas. Ambas, son leídas por las personas de quienes reciben sendas violencias como cuerpos inadmisibles, impropios, abyectos, por lo tanto, su valor como personas dentro del marco de inteligibilidad colonial, es mucho menor. Además de ser racializadas, desmontan el binario sexogenérico en todas las dimensiones de su vida, por lo que hay que pagar derecho de piso, como lo han hecho históricamente las personas de pueblos originarios y afrodescendientes. Con ‘pagar derecho de piso’ me refiero al hecho de tener que recibir violencias estructurales, culturales e interpersonales durante toda su vida solo por estar existiendo a contrapelo de la colonialidad de género.

La libertad que las dos vogueras han alcanzado para autodeterminarse identitariamente significa, para sus agresores, ir en contra de las leyes, de la moral en turno y de los dogmas de fe de la religión dominante. Aunado a ello, saben que forman parte de la comunidad ballroom, que bailan una danza que les permite agencia, lo cual las hace más visibles para ser castigadas, reprimidas, violentadas. Los golpes, la persecución y las amenazas que recibió Madame se conectan con las violencias coloniales hacia las muestras de libertad de las personas en situación de esclavitud. El agresor, un hombre, adulto, heterosexual, cisgénero, de masculinidad hegemónica, considera que desaparecer a Madame no significa una pérdida para nadie, porque no es tomada como persona, está desubjetivada. El agresor no puede hacer el pacto patriarcal de la cofradía masculina con Madame, ni reproducir la lógica de la subyugación como con las mujeres, por lo tanto, es un cuerpo abyecto que excede sus posibilidades de pensamiento y como resultado; es un cuerpo que no importa. Además, tiene la certeza que en el estado de derecho que vivimos

en el contexto mexicano existe la impunidad para los hombres de su tipo, por lo que en caso de ser señalado por la agresión, no correrá el riesgo de recibir la reprensión de la ley porque el Estado mismo es un ente colonial que avala su hegemonía masculina y su derecho a dar muerte, como lo explica Sayak Valencia con su concepto de necromasculinidad.

En el caso de Miranda con el extractivismo de la pequeña empresa de consumo recreativo de cannabis, la violencia no es física, pero es de carácter estructural y afecta de otras maneras socavando la integridad moral y explotando el trabajo vivo. En el contexto actual de apertura hacia la diversidad sexual y de género, bajo las políticas de inclusión de las empresas y las certificaciones que por ser incluyentes otorgan organismos internacionales, las personas trans suelen ser el objetivo para realizar prácticas de inclusión forzada, así pueden, entonces, legitimarse como industrias incluyentes, aunque en realidad no lo sean. Este mecanismo neoliberal las arroja a ser vistas como fetiches. En su estatus de objeto, por tanto, no pueden alcanzar a tener una retribución económica justa como las personas “normales”, ya que antes de su humanidad se antepone su disruptivo desmontaje del género, por lo que su valor como sujeto es precario, así como todo trabajo que pueda extraerse de su cuerpo. El pensamiento colonial presupone que su fuerza de trabajo, tanto física como intelectual, son inferiores a causa de provenir de ese cuerpo que no puede conformarse con una vida en términos binarios. Así, las personas con quienes estableció los acuerdos, personas cisgénero, heterosexuales y blancas, la vulneran recordándole que su vida y su trabajo valen menos que las suya, por lo que la retribución es homóloga a ello.

Nada nuevo bajo el sol, son violencias de larga data sobre los cuerpos disidentes en Abya Yala, so obstante, virando hacia un pensamiento emancipatorio varias preguntas brotan luego de estas disquisiciones: ¿no seremos las personas trans, no binarias, intersexuales y travestis, en el contexto latinoamericano, las herederas de aquellos “tercer género” de comunidades tribales, de pueblos originarios del Abya Yala? ¿Cómo nuestras experiencias situadas pudieran ser parte de una genealogía con la memoria de estas identidades y de sus territorios? ¿qué posibilidades abre el vincular las memorias de ancestros que se vivieron fuera de los regímenes de cisgeneridad, endosexualidad y heterosexualidad para las vidas actuales trans, intersex, no binaries? ¿se podrían generar

narrativas de inclusión y legitimidad para estas identidades que posibiliten habitar mundos sociales con más plenitud? Preguntas que quedan pendientes para seguir pensando. Lo que parece quedar más claro, es la arraigada e iterativa violencia colonial que transhistoricamente ha intentado eliminar las experiencias de vida que no asumen el proyecto de vida heterosexual y ra-Cis-ta de la modernidad.

La Gramática de la Violencia de las Imágenes de la Industria Editorial

Tanto la agresión física como el extractivismo, no son solo dos casos aislados; todo tipo de sofisticadas violencias hacia personas LGBTI+ en México y, desde luego en Querétaro, han estado vigentes desde hace muchas décadas en nuestras sociedades, funcionando, las más de las veces, bajo el contubernio de los aparatos del Estado, de la clase empresarial y de los medios de comunicación, tal cual operan las violencias sociopolíticas (Brito, 2023; Robledo Silvestre, 2017; Segato, 2016). Recordemos un caso emblemático de este tipo de violencia donde convergen estos tres actores que la posibilitan: la publicación de la prensa amarillista y de nota roja, *Alarma!* enfocada en noticias de crímenes y muertes que acompañaban con imágenes explícitas de cadáveres. Un brazo más de la necromáquina (Reguillo, 2021) de tecnologías de género (De Lauretis, 1989) estigmatizantes para las personas LGBTI+ que reúne el beneplácito de empresarios editoriales, de otras industrias culturales y de brazos del Estado como fiscalías, jueces y policía, con un alcance descomunal para influir en el imaginario colectivo mexicano sobre la comunidad LGBTI+.

La revista se publicó por primera vez en 1963 y paró durante cinco años de 1986 a 1991 a causa de una cruzada del gobierno contra la pornografía (Reavis, 1986). Inmediatamente después regresó como *El Nuevo Alarma!*, considerada la publicación de prensa roja más longeva del país y la publicación periódica con más ventas de todos los tiempos, ya que llegó a tener tirajes de más de dos millones de ejemplares por semana, su último número salió a la venta en el 2014 (Martini, 2011). Estos datos que informan sobre la producción de este artefacto cultural, también nos proporcionan una idea sobre la penetración que han tenido sus ideas; concepciones sobre las personas, formas de representar los cuerpos y toda una pedagogía de la violencia. “Las industrias culturales

diseminan una estética estandarizada en todos los planos de la vida” (Valencia & Olvera, 2019, p. 29) que reduce el entendimiento de la diferencia, la diversidad y pluralidad de formas de experimentar la vida. De esta manera, *Alarma!*, ejerce una estimulación sensorial que orienta, forma y regula la manera en que la sociedad entiende la muerte, el crimen, las formas de matar, las imágenes de violencia, la desechabilidad de los cuerpos, la volatilidad de la vida, la relación con la sangre, las emociones de odio, miedo, ira y desprecio.

Figura 67

Fotografías de algunas portadas y de páginas interiores de la revista *Alarma!* incluidas en el fotolibro de Susana Vargas Cervantes *Mujercitos* (2014) publicado por Editorial RM, México.



Pongamos atención en el orden en que presento las portadas de la revista en el panel de fotografías de la Figura 68, ya que de manera progresiva conforman un lenguaje cifrado, una metodología para la violencia. En una lectura convencional de izquierda a derecha, se revela el funcionamiento del proceso gradual de violencia que se encarna en los cuerpos de las personas disidentes y termina con la muerte. ¿De qué formas funcionan las emociones

como el rechazo y el odio para que los colectivos se sientan confiados para leer los cuerpos de los otros? ¿Cómo funciona las emociones de odio y el rechazo que implican ‘aguantar la bochornosa inmoralidad’ para alienar a algunos sujetos en contra de otros Otrxs? En la primera imagen del panel fotográfico con fecha de marzo 26 de 1986 el encabezado “Nadie aguanta ya a la plaga de “mujercitos”” se interpela directamente a los lectores con la palabra ‘nadie’ que, como pronombre, remplace a un sujeto indefinido, colectivo, en donde el sujeto de la enunciación está incluido “nadie de nosotros aguanta ya”. Es una invitación a que los lectores sientan la misma emoción, que lean y sientan a esos cuerpos de las imágenes específicamente a través de la mirada y las emociones de odio y rechazo.

El sujeto de la enunciación que es la revista *Alarma!*, o mejor dicho, las masculinidades hegemónicas –o racializadas, porque también puede tratarse de hombres morenos, sujetos acriollados que, como han revelado las investigaciones de Rita Segato, replican una violencia de mayor intensidad sobre las personas de su propia raza para legitimarse ante el varón blanco: colonialidad de género– se coloca del lado bueno de la historia, se considera parte de la sociedad que vive bajo parámetros morales correctos y por lo tanto, puede señalar los “bochornosos e inmorales espectáculos”. Este es un mecanismo recurrente en las personas cisgénero heterosexuales al juzgar a la diversidad, con lo que suelen justificar su odio y persuadir a los demás a sentir lo mismo (hacemos y decimos esto porque cuidamos la moral, la decencia y las leyes naturales que están de nuestro lado). “Por todos lados se encuentran y se hacen pasar como prostitutas” es una frase que interpela a los lectores principalmente heterosexuales y a homosexuales y lesbianas homonormados que llevan una vida normativa para que experimenten la sensación de estar siendo invadidos por “los mujercitos”, esos indeseables que ocupan y manchan los espacios que a ellos les pertenecen. Revictimizar el trabajo sexual femenino al decir que estos indeseables tienen como expectativa ser prostitutas, revela que el mayor desacato que realizan tiene que ver con la sexualidad, el sexo, el cuerpo, la expresión de género y la identidad disidentes de las normas. Este hecho es una muestra más de los efectos de la violencia de la colonialidad de género, donde, además, no se puede pasar por alto que las personas de quienes se habla están siendo racializadas y vistas bajo parámetros de clase social.

En la segunda portada pasamos de “nadie aguanta ya la plaga de “mujercitos”” a “¿Qué pasa? ¿ya nadie quiere ser hombre? MÁS “MUJERCITOS”” lo que nos deja ver que la población a quien se desea interpelar es a los hombres, nada fuera de lo común si imaginamos cuál es el principal sector consumidor de la publicación. Hay una reivindicación de la masculinidad como identidad hegemónica que debe ser salvaguardada de la perversión de los “mujercitos”, lo que los coloca a nivel de enfermedad infecciosa que se pega con el contacto directo. Es una muestra de la homofobia y transfobia con que los varones suelen refrendar su masculinidad, como explica Salvador Cruz Sierra; “En la cultura mexicana, el varón homosexual afeminado, a veces llamado loca, representa la imagen abyecta de la masculinidad ideal, además del reducto de menosprecio, vergüenza y deshonra que comparte con las mujeres transgénero”(Cruz Sierra, 2018, p. 177). Este mensaje escrito en la portada de la revista que se exhibe en los quioscos de periódicos colocados en espacios públicos de las calles de la ciudad es un exhorto mediático para que los lectores varones reproduzcan el mismo sentimiento repulsivo. Como explica Sara Ahmed, las emociones de asco y repulsión que se proyectan con el título “ASQUEROSA DEPRAVACIÓN SEXUAL!” se adhieren a los cuerpos de las personas disidentes representadas por las imágenes y, por ende, a las imágenes mentales que el lector se hará a partir de ahora de estas identidades ya fuera de las páginas de la revista.

Estas tecnologías de género funcionan en la dinámica que plantea Sara Ahmed para explicar las economías afectivas en los discursos. La autora asegura que “Los sentimientos pueden pegarse a ciertos objetos y resbalarse por otros” (Ahmed, 2015a, p. 30). Estos objetos –que pueden ser personas desubjetivadas con valor de objeto, es decir, los “mujercitos”– están impregnados de sentimientos y emociones provenientes de historias culturales y recuerdos predecesores que circulan a través del movimiento de dichos objetos, los cuales “se vuelven “pegajosos”, o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (Ahmed, 2015a, p. 35). De modo que la asquerosidad y repulsión sentida no están en quienes la enuncian, es decir, no está en los periodistas de nota roja de *Alarma!*, mucho menos es algo inherente de los “mujercitos”, sino que se trata de cómo entran en contacto ambos. Estas emociones “moldean las superficies de los cuerpos en relación con los objetos

[...] [que también] son moldeados a la vez por las emociones” (Ahmed, 2015a, p. 30). En otras palabras, las personas de la disidencia sexogenérica no tienen las características de invertidos, repugnantes y asquerosos como algo inherente de su ser. Más bien, son emociones, sentimientos, afectos que se les han pegado a fuerza de repetición por medio de su desplazamiento en el mundo y alimentadas por el contacto con narrativas que históricas que les estigmatizan, que así les describen, como la de *Alarma!*

Estas emociones también moldean la superficie de los cuerpos de los “mujercitos”, de las personas disidentes sexuales; las construye como identidades. Debido a estos efectos, se da la homofobia y transfobia internalizada en algunas personas de la misma diversidad sexogenérica. Pero también, desde hace décadas como mecanismo ya sea de resistencia, (auto)cuidado o confrontamiento, se ha dado que, por ejemplo, activistas estadounidenses queer apropiaran su insulto para reivindicar su “anormalidad” e incluso llevarla a nivel de categoría teórica. Desde América Latina se han suscitado reacciones políticas potentes como la de Susy Shock quien escribe “Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo / ni varón ni mujer / ni XXY ni H2O” (Shock, 2021). O la que Lechedevirgen performea diciendo “Yo no siento orgullo, siento rabia” (Lechedevirgen, 2020a) ante la violencia de la enmascarada asimilación forzada de la inclusión rosa. O bien, la de las vogueras de México cuando chantean “nuestra venganza es ser felices” (House of Apocalipstick, 2017) en consonancia con la *Furia Travesti* de Marlene Wayar quien desde el Cono Sur arenga “Somos otra manera de transitar la humanidad” (Wayar, 2021a). En efecto, los discursos de odio, de transfobia, homofobia y serofobia también forman parte de nuestra identidad en tanto que nos transforman aunque no lo queramos.

En la tercera portada vemos un nivel más de la violencia del discurso estigmatizante empezando con el encabezado “A lo que hemos llegado...! BANDA DE RATEROS FORMADA POR “MUJERCITOS!””. En él, además de notar que uno de los propósitos de *Alarma!* es acuñar el neologismo “mujercitos” para denostar a las personas trans y travestis a fuerza de repetición, hay una clara criminalización que se vuelve a refrendar con la frase “NO VENDÍAN SUS CARICIAS, MEJOR ATRACABAN!”. El acto de atribuir la condición de criminal a esta comunidad debido a su presunta participación en actividades ilegales las re-estigmatiza, las

marca como desviadas de conductas castigables. Los cuerpos de las personas LGBTI+ se vuelven criminales tanto por los actos que se les atribuyen como por negarse a vivir bajo las reglas de la vida heterosexual cisgénero. El discurso trae a la conversación a un actor más: el Estado como administrador de la justicia, en cuya aplicación hay un histórico constante desfavorecimiento para las identidades no heterosexuales, ni blancas, como ampliamente registrado está en múltiples soportes. De este modo, cualquier persona queda invitada a criminalizar a las personas trans, travestis y afeminadas e incluso, a ejercer “justicia por propia mano” al toparse con alguna.

Por último, en la cuarta portada, con el encabezado “MATAN A SIDOSOS” se explicita textualmente el asesinato de personas que vivían con VIH. Si bien, está claro que dicho titular es una expresión circunscrita a un tiempo y lugar específicos; en los años noventa en la CDMX, espacio temporal donde se sabía poco o casi nada sobre el virus de la inmunodeficiencia humana, no deja de ser un mensaje transhistórico. Es decir, que aparece constante en los escaparates de los soportes comunicativos a través de las décadas. Es parte de la genealogía de un discurso de odio que, en la portada de esta publicación, nos muestra su cara editorial y el impulso que a esta estigmatización le han dado los medios en México. Notemos que el vocablo ‘Sidoso’ no ha dejado de emplearse para insultar a personas tanto en redes sociales como fuera de ellas aún en el siglo XXI. La inclusión de imágenes de cuerpos sin vida con rastros de violencia explícita: atados de pies y manos, con rastros de tortura, con manchas de sangre sobre la piel, en la ropa y derramada, postrados en el suelo boca abajo, apunta hacia un tipo de cifrado y de lenguaje específico que se expresa para motivar, movilizar, interpelar. La frase “SE ENSAÑARON CON LOS TRES HOMOSEXUALES” es parte de un escarnio si consideramos que en publicaciones anteriores la revista viene estigmatizando a las personas LGBTI+.

Esta cuarta portada es una tecnología de género cuyos efectos me remiten a los que suscitó el caso de la imagen del acribillamiento del capo mexicano Arturo Beltrán Leyva en 2009 por la Marina mexicana¹. Me refiero a la fotografía publicada en la portada del diario Reforma en 2009 que “muestra al líder del cártel tendido en el piso sobre una sábana blanca

¹ <https://acortar.link/p99yYT>

con los pantalones bajados y recubierto de billetes de pesos y dólares llenos de sangre” (Elmundo.es, 2009). El montaje se atribuye a la Marina mexicana –aunque nunca reconoció su participación–. El periódico La Jornada, por ejemplo, lo consideró un "lamentable show post mórtem" montado por las autoridades (Elmundo.es, 2009). La composición estética de la imagen cumple con el procedimiento y los componentes que emplea en sus operativos este servicio armado del Estado “según dijeron fotógrafos consultados, las autoridades colocan sobre los cuerpos los objetos que llevaban las víctimas consigo, como parte de procedimientos estándar” (Elmundo.es, 2009). Para Diego Enrique Osorno, periodista que atestiguó dicho montaje por parte de agentes de la Marina, la publicación de la fotografía es un parteaguas para los mensajes de muerte enviados por el crimen organizado en el país (Osorno, 2017).

En otras palabras, la imagen del cadáver de Beltrán Leyva dio pie para que las comunicaciones consecuentes de parte del crimen organizado –donde está incluido el Estado paralelo–, que convencionalmente llamamos “narco mensajes”, replicaran esta misma necro-estética. Este mecanismo implicó que, para producir las imágenes había que realizar muertes similares, y no solo eso, sino también hacerlas virales. Este efecto de ‘espectacularización de la violencia’, como lo llama Sayak Valencia, lleva una impronta de diseño de la subjetividad, donde no solo hay que tomar en cuenta los contenidos que presentan sobre violencia. Sino que, a la par, abren los canales de percepción, se apropian de ellos para insertar la lógica de las jerarquías coloniales de sexualidad, de género y de raza. Con este programa en mente, los hombres en territorios colonizados encuentran formas de legitimar su masculinidad a través de la violencia sobre los cuerpos que consideran inferiores (ILSB, 2019; Valencia, 2016). De esta manera, se produce una necro-masculinidad que por medio de la violencia espectacular se reafirma como soberano, cumpliendo así con los mandatos que le exige el sistema neoliberal de hiperconsumo, producción, virilidad y hegemonía (Valencia, 2016).

De esta manera, las imágenes de hombres homosexuales asesinados a causa de la serofobia cumplen con una función pedagógica en tanto que enseñan qué cuerpos son susceptibles de ser asesinados y las maneras en que puede realizarse. Es la gramática de la

violencia, como la denomina Rosana Reguillo, ya que es un tipo de violencia que “puede ser tratada como lenguaje cuya variabilidad en sus dimensiones intraoracionales tiende a confirmar las reglas y las pautas, y la idea de que estas pautas y reglas comandan de forma invisible los códigos o comportamientos violentos” (Reguillo, 2021, p. 74). No son simples noticias publicadas, son parte de un proyecto de exterminio de una población específica y de un procedimiento de anestesia social ante la muerte o desaparición de los demás. Es parte de la necropolítica donde la soberanía es en realidad “la capacidad para definir quien tiene importancia y quien no la tiene, quien esta desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quien no” (Mbembe, 2011, p. 47). Un lenguaje cifrado que puede ser reproducido por los soportes hegemónicos de las estructuras de poder para modelar las conductas sociales hacia las personas que desmontan la colonialidad de género con su existencia.

El Capitalismo Gore

La intersección de dos regímenes de poder; la colonialidad de género y del capitalismo gore, que se expresan de manera específica empleando una gramática de la violencia sobre las personas, han transformado el valor de la vida en la sociedad actual. Si en el marco de la vida normativa sostenida por los valores de la jerarquía racial, la dominación masculina y la obligatoriedad de la cisgeneridad y la heterosexualidad, las personas LGBTI+ están subalternizadas, con el recrudecimiento de la violencia en el país este grupo es revictimizado y se vuelve central para las violencias en clave gore.

¿Cómo entender el capitalismo en términos gore? ¿Cómo esta faceta del capitalismo impacta en las vidas de las personas de la disidencia sexual? Para esbozar algunas respuestas, será imprescindible retomar lo que ya han observado algunxs autorxs poscoloniales y descoloniales desde sus trincheras en los espacios marginales del Norte Global y desde los sures globales. Uno de los puntos en que coinciden, es en señalar que en el capitalismo global actual, en tanto que proveniente de las culturas de occidente euro centradas, al establecerse en territorios colonizados, refuerza los valores coloniales (Fanon, 2009; Lugones, 2008; Quijano, 2000; Zibechi, 2015). Raúl Zibechi, al estudiar las guerras de despojo y las

resistencias en Abya Yala, sostiene que “las principales formas de operar del capitalismo [...] en América Latina implican la actualización del hecho colonial” (Zibechi, 2015, p. 42). En este sentido, el capitalismo globalizado echa a andar un proceso de asimilación de las sociedades y de los pueblos, los aliena por medio de la organización de todas las esferas de la vida. En este proceso, ya no solamente cumple como sistema económico, sino que deviene un régimen a través del cual socializamos, lo que lo coloca a nivel de una forma de cultura (Valencia, 2016).

El neoliberalismo es la corriente particular del capitalismo tardío (Jameson, 1991) que actualmente prevalece en el país. Como corriente de pensamiento que dirige al sistema capitalista, promueve la libertad individual, sobre lo común, el libre mercado sobre su regulación, y la reducción de la intervención del Estado en la economía y en la sociedad, para dar paso a la liberación económica (Gago, 2014). En las geografías latinoamericanas consideradas territorios colonizados donde están vigentes las lógicas de la colonialidad, se mantienen profundas desigualdades sociales que, en muchos casos, toman la forma de sistemas de opresión. En ellas, las personas se ven minadas de forma económica, social, política, religiosa y cultural por lo que comienzan a gestarse minorías sociales. Grupos de personas que comparten ciertas características o identidades que las colocan en una posición de desventaja o discriminación en relación con el sector privilegiado. Si consideramos que como territorio colonizado en México la sociedad está configurada bajo parámetros que genera guetos a partir de la raza; si se es blanco, mestizo, indígena o afrodescendiente. A partir de la clase social; el poder adquisitivo y las pertenencias que se logran acumular. A partir del género; si se cumple con los criterios de la heterosexualidad, el matrimonio, la cisgeneridad, la familia, la masculinidad y la feminidad. Entonces, el capitalismo neoliberal agudiza estas desigualdades y precariza la vida de las personas manteniéndolas sectorizadas.

¿Cómo lo logra? A partir de la privatización de los servicios estatales a manos del sector privado, la reducción de protecciones sociales, la desregulación financiera de las empresas, la flexibilización laboral, la promoción del individualismo y la meritocracia para la búsqueda del éxito económico y social (Galliano, 2020), entre otras. Estas medidas no inciden

de manera homogénea sobre la población; impactan según las condiciones sociales de las personas. Verónica Gago en su estudio sobre la razón neoliberal plantea que este esquema no es nuevo, desde la década de los 70 nuestro continente ha sido un lugar de experimentación para esas modificaciones impulsadas “desde arriba” por organismos financieros internacionales, corporaciones y gobiernos (Gago, 2014). La autora sostiene que en América Latina

el neoliberalismo es un régimen de existencia de lo social y un modo del mando político instalado regionalmente a partir de dictaduras, es decir, con la masacre estatal y paraestatal de la insurgencia popular y armada, y consolidado en las décadas siguientes a partir de gruesas reformas estructurales, según la lógica de ajuste de políticas globales. (Gago, 2014, p. 11)

Como se puede notar, el modo de funcionamiento del capitalismo neoliberal estriba en la violencia, en actos de imposición y de autoritarismo en contra de aquellos que tienen una visión que difiere de la suya. En este entramado, las democracias se ven transformadas poniendo en juego la política o el paradigma de lo común. Es decir, los bienes comunes que se ven menoscabados por el avance de este capitalismo financiero global “cuyo núcleo es la acumulación transnacional ilimitada de beneficio” (Silvia L. Gil, 2022). Lo común, por el contrario, son aquellos bienes que no son propiedad de nadie; no pertenecen al Estado ni tampoco son patrimonio de la humanidad, porque son parte de algo más grande que la humanidad misma. Son bienes indispensables para la vida, donde las luchas de las comunidades indígenas son ejemplares para entenderlos. Es decir, los bosques, el agua, el territorio, los ríos que los pueblos originarios defienden, no para tenerlos en propiedad, sino para cuidarlos como bienes comunes (Silvia L. Gil, 2022). Lo que hacen los intereses globales, que corresponden a las empresas transnacionales, es disputar el beneficio privado versus el beneficio público (van Dijck et al., 2018).

Esta contienda logra minimizar el papel del Estado reduciendo su tamaño y alcance para administrar los bienes comunes que paulatinamente quedan bajo la jurisdicción privada argumentando que su gestión es más eficiente y productiva. De este modo, las leyes

funcionan en la dirección de los intereses comerciales. Valencia observa que el Estado de derecho garantizado por la ley en México está regido por la lógica neoliberal que brinda libertad de acción para los económicamente pudientes (Valencia, 2016) y no para todos. Esta forma de operar disfrazada bajo el discurso de progreso deja claro quiénes son los cuerpos que importan y aquellos que no. El sistema capitalista neoliberal en el territorio mexicano ha extendido la racionalidad del mercado a ámbitos no exclusivos ni predominantemente económicos como la natalidad, la familia, pero también la delincuencia y la política penal (Foucault, 2007). Félix Guattari y Suely Rolnik van más allá y observan que:

El orden capitalístico produce los modos de las relaciones humanas hasta en sus propias representaciones inconscientes: los modos en los cuales las personas trabajan son educadas, aman, fornican, hablan... y eso no es todo. Fabrica la relación con la producción con la naturaleza, con los hechos, con el movimiento, con el cuerpo, con la alimentación, con el presente con el pasado y con el futuro –en definitiva, fabrica la relación del hombre con el mundo y consigo mismo. (Guattari & Rolnik, 2019, p. 60)

De modo que, no solamente las democracias se ven minimizadas o los bienes comunes quedan en peligro de desaparecer, sino que la subjetividad, el deseo y la identidad de las personas dejan de ser parte de su agencia para ser dirigidos y producidos por este sistema.

Además de estos efectos que suceden a niveles macro, meso y micro de la escena social, hay una creciente socialización por el consumo como única vía para mantener vínculos sociales (Valencia, 2016, p. 65). Se alimenta de “las presiones y las actitudes consumistas [que] no se detienen en las fronteras de la pobreza y hoy se extiende a todas las capas sociales, incluidas las que viven de la seguridad social” (Lipovetsky, 2007, p. 185). Para hacer frente a estos mandatos del capital, las poblaciones han trivializado, desculpabilizado y heroificado las prácticas de delincuencia tanto en las zonas marginales como en los centros de poder. Este resultado está asistido de manera discursiva por una profusión audiovisual y de prácticas de ocio de la violencia “como algo lógico y legítimo dentro del desarrollo de la sociedad hiperconsumista”(Valencia, 2016, p. 65). El concepto de trabajo se ha modificado, explica Valencia, “la violencia y las prácticas delictivas no son concebidas ya como una vía

éticamente distópica, sino como una estrategia al alcance de tod@s para gestionar el uso de la violencia, entendida como herramienta, para hacerse de dinero que les permita costearse tanto bienes comerciales como valoración social” (Valencia, 2016, p. 66). Una valoración social que se traduce en dividendos, en capital que coloca a lxs sujetxs en posiciones de poder y hegemonía.

De esta manera, nace lo que Valencia denomina capitalismo gore, que es el empleo de la violencia explícita para conseguir producir capital, es “el derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos” (Valencia, 2012). Este tipo de capitalismo ejerce un mecanismo de ‘re-colonización’ porque transforma los deseos de las personas, principalmente de la población masculina, y los convierte en deseos de hiperconsumo implantados por el neoliberalismo exacerbado y la obediencia acrítica ante el orden hegemónico masculinista para lograr autoafirmación y empoderamiento (Valencia, 2012).

En este esquema social de hiperconsumo, el cuerpo se vuelve un vector central para los negocios, Paul B. Preciado señala que, el capitalismo actual obtiene grandes dividendos a partir de la gestión política del cuerpo, del sexo y de la sexualidad. A lo que Valencia añade la gestión de la violencia, ya sea desde los medios autorizados para ello como el Estado, o bien, desde los desautorizados, como el crimen organizado—aunque sabemos que la frontera entre ambos es difusa y las más de las veces no existe, como explica Segato—Para Valencia, en el capitalismo gore se da una fascinación por la violencia sobre los cuerpos de las mujeres y sobre los cuerpos feminizados debido a que es un proceso de extracción en donde se explota la capacidad reproductiva, la capacidad sexual, la capacidad de manipularles y desecharles (ILSB, 2019). El objetivo es la desmovilización de la sociedad a la par del afianzamiento de la colonialidad de género, donde mujeres y otras identidades que no se adscriben al binario sexogenérico de hombre-mujer escarmientan la violencia expresiva como castigo a su búsqueda de emancipación.

Estamos ante un capitalismo cuyos efectos son simultáneos en la destrucción de cuerpos y producción de capital, asegura Valencia. La producción de este sistema se basa en la especulación de los cuerpos como mercancía “producir cuerpos muertos, mutilados o vejados como una forma de mercancía que abre, mantiene y se justifica en el proceso de la oferta y la demanda del nuevo capitalismo” (Valencia, 2016, p. 96). En este sentido, los cuerpos de las personas tienen lecturas, las cuales están sujetas al marco de visibilidad del mismo sistema que determina cuáles son aptos para funcionar como mercancía y cuáles otros no. En esta urdimbre, los cuerpos atravesados por ejes de desigualdad serán los más propensos a ser vulnerados. Recordemos la matriz de dominación que establece que los cuerpos racializados, los que desafían los guiones normativos del género y la sexualidad, los que no alcanzan los niveles de producción de capital requeridos para acceder a una identidad reconocida por el sistema, los que presentan discapacidades bajo parámetros capacitistas, los que están enfermos, los que no asumen el programa del éxito neoliberal, son los susceptibles a ser mercancía rentabilizable.

La Pandemia de la Violencia Contra las Personas Cuir en México

Detrás de la muerte de una persona LGBTI+ están los andamios del pensamiento de la colonialidad de género, las posibilidades infraestructurales que brinda el sistema capitalista neoliberal gore concatenadas con la polifacética impunidad de un Estado de derecho socavado y la gramática de la violencia adecuada para capitalizar el acto. Una de las maneras en que se ejerce violencia sociopolítica hacia las personas de la diversidad sexogenérica, es a través de la negación de derechos e institucionalización de los menosprecios que suelen recibir. Un ejemplo es la omisión institucional de registros y estadísticas oficiales que den cuenta sobre la incidencia de delitos, de las muertes por asesinato, de los transfemicidios o suicidios de las personas LGBTI+. El equipo de *Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana* con el apoyo de una serie de organismos y proyectos no gubernamentales –como Arcus Foundation, Ellas tienen nombre, la Red Regional de Información sobre Violencias LGBTI en América Latina y el Caribe, su observatorio SinViolencia LGBTI– denuncia la inexistencia de

registros estadísticos oficiales desde 1998 y señala la responsabilidad de las instituciones del Estado de generarlos.

¿Qué hay detrás de una decisión institucional como esta? Un menosprecio en forma de desposesión de derechos. Las instituciones del Estado consideran que las personas LGBTI+ no tienen el status de un “sujeto” de interacción moralmente igual y plenamente valioso (Honneth, 2011). Por lo tanto, negarse a recabar este tipo de información se traduce en un borramiento de las experiencias de vida de esta población y, al mismo tiempo, una negativa a reconocer que existen violencias específicas hacia ellos, en las cuales el mismo Estado participa. Las instituciones estatales no son individuos, pero están pensadas, dirigidas y coordinadas por personas en cuya concepción del mundo, como vemos, opera la lógica de la colonialidad de género.

El informe *Los rastros de la violencia por prejuicio sobre violencia letal y no letal contra personas LGBTI+* se publica año con año desde 1998. En su último reporte del 2022 especifica que su metodología se basa en el monitoreo de las notas de prensa que reportaron homicidios de personas LGBTI+. Se monitorean los medios de comunicación electrónicos de todo el país para clasificar su contenido en variables tales como el perfil sociodemográfico de las víctimas, las circunstancias de tiempo, modo y lugar en que se dieron los hechos, las líneas de investigación propuestas y la detención o identificación de los presuntos responsables. Esta metodología es una aproximación a la realidad de la muerte de las personas LGBTI+, porque no todos los casos de asesinato, muerte, violencia se hallan en Internet ni pasan por la mediación tecnológica. Sin embargo, es un esfuerzo notable que nos acerca a la dimensión de esta problemática social.

En el procedimiento metodológico de este informe nuevamente se puede constatar lo que he venido señalando, que los recursos digitales son parte constitutiva de la construcción de la realidad de las personas LGBTI+. Los sitios web, en este caso, tienen la función de archivos, o mejor dicho, *contra-archivos* donde se halla la información de la experiencia de muerte de las personas sexo diversas. Así como acudo a la plataforma de Instagram para recuperar los rastros digitales de las personas de la comunidad ballroom, el grupo del Informe sobre *Los rastros de la violencia por prejuicio* acude a las páginas web de

noticias para generar un corpus que dé cuenta de una realidad. Las tecnologías digitales se vuelven vitales cuando un grupo de personas las termina de producir con sus usos situados y específicos para fines comunes (Gómez Cruz, 2022). De este modo, las noticias se vuelven archivos que devienen en corpus: datos sobre la vida, huellas del cuerpo de esas personas que ya no están, pero continúan en el informe allanando el camino para evitar que otras encuentren el mismo final.

Me parece que con su trabajo que enlaza la vida digital, tanto el grupo del Informe *Los rastros de la violencia por prejuicio* como el presente trabajo, reconocemos que una alfabetización sistémica –más que una alfabetización digital– es necesaria para construir herramientas que permitan a las personas comprender su situacionalidad en su contexto y con ello, desarrollar agencia(s) para persistir aun a pesar de la adversidad. Esta alfabetización sistémica no es más que un pensamiento “que se preocupa por un mundo que no es computable, mientras que reconoce que es irreversiblemente formado e informado por la computación”(Gómez Cruz, 2022, p. 188). La información sobre las causas de las muertes de las personas LGBTI+ es parte de esta alfabetización que, en consecuencia, tiene la posibilidad de transformar la realidad material de la comunidad con la información digital que pone a circular y con la cual se pueden hacer cosas.

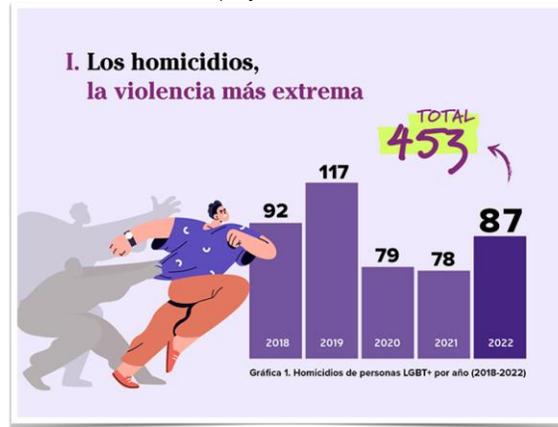
En el Informe 2022 publicado en mayo de 2023 se establece que en el último lustro, suman al menos 453 muertes violentas de personas sexo diversas: 92 en 2018; 117 en 2019; 79 en 2020; 78 en 2021 y 87 en 2022. En el año 2022, se registraron al menos 87 muertes violentas de personas LGBTI+ en el país por motivos relacionados con su orientación sexual, o identidad, o expresión de género, lo que significa que, en promedio, fueron ultimadas al menos 6.5 víctimas LGBTI+ al mes. Esta cifra es una aproximación a la real considerando las limitaciones que tiene un registro basado en notas de prensa. Se estima que la tasa es mayor y se ubicaría en 200 homicidios de personas LGBTI+ tan solo en ese año (Brito, 2023).

En este conteo de muerte, los homicidios de hombres gay/homosexuales aumentaron con relación al año anterior 2021 con un total de 22 asesinatos que representa el 23.5% del total. Los asesinatos de mujeres lesbianas incrementaron de 2 casos registrados en 2021 a 11 casos en 2022, lo que representa el 12.6% del total. Los transfeminicidios

fueron los casos más numerosos **con 48 mujeres trans asesinadas**. Esta cifra equivale al **55.2 por ciento** de los casos totales. El informe estima una **tasa de 15 homicidios por cada cien mil habitantes transgénero**. “Esta cifra es superior a la tasa general de homicidios de mujeres cisgénero reportada por el INEGI en 2021, que equivale a 6 por cada cien mil habitantes” (Brito, 2023).

Figura 68

Tabla que recupera el total de muertes de personas LGBTI+ en 2022 Fuente: Informe *Los rastros de la violencia por prejuicio 2022*.



Estos datos están en concordancia con el discurso de la colonialidad de género que castiga a aquellas identidades que desmontan el régimen de la cisgeneridad y el binarismo de género. Asimismo, con la lógica de muerte del necro neoliberalismo que coloca a los cuerpos de las mujeres como objetos susceptibles para refrendar los mandatos de la masculinidad, marcar territorios y mostrar que se tiene la potestad sobre otras vidas como emblema de poder de la necromasculinidad.

Figura 69

Tabla del total de muertes de personas LGBTI+ en 2022 desagregadas por identidad de género y orientación sexual donde se observa el aumento de los transfeminicidios. Fuente: Informe *Los rastros de la violencia por prejuicio 2022*.

	Frecuencia	Porcentaje
Gay/Hombre homosexual	22	25.3
Lesbiana/Mujer homosexual	11	12.6
Hombre Trans	1	1.1
Mujer trans	48	55.2
Otro	1*	1.1
Muxe	2	2.3
S/D	2	2.3
Total	78	100.0

El dato de incremento de los transfeminicidios es relevante para esta investigación, ya que la comunidad ballroom, integrada por personas dentro del espectro trans –mujeres trans binarias y no binarias, personas no binarias y travestis– que no se asumen dentro del binarismo sexogénico, se coloca con una población altamente vulnerable y propensa a recibir esta violencia. La edad de las personas asesinadas también informa sobre el riesgo que las personas vogueeras corren por ser quienes son. El informe determina que la edad promedio de las personas LGBTI+ asesinadas en los 87 casos es de 34.7 años, donde el 30% de ellas corresponde a adolescentes y el 39% a adultos; rangos en que las edades de las personas en la comunidad ballroom oscilan. La edad puede funcionar como un eje de desigualdad que opera a la par de otros, como en este caso el de la sexualidad, logrando así un caldo de cultivo para la recepción de violencias que tienen como objetivo a jóvenes de la disidencia sexual.

Al hacer una mirada cercana sobre el perfil de las víctimas, el informe arroja que las actividades a las que se dedicaban las personas LGBTI+ asesinadas eran principalmente ser empleadas en establecimientos o dedicarse al trabajo sexual. Estos datos hablan de que el asesinato se ensaña con las personas que muestran agencia sobre su sexualidad. Recordemos que una de las categorías del vogue en los balls es el *Sex Siren*, una caminata en la que las vogueeras despliegan su sensualidad en la pasarela, se apropian de su corporalidad, la reivindican como bella y digna de ser apreciada. La sexualidad libre se manifiesta en todo momento a través de los atuendos, el performance, la música, etcétera. En general, la sexualidad encuentra en las comunidades ballroom maneras de agenciamiento que se materializan en cuerpos que bailan, posan, se juntan y ocupan los espacios. Asimismo, las trazas digitales que la misma comunidad coproduce con las plataformas digitales suelen estar cargados de significados de una sexualidad emancipada de los guiones normativos de la cisheteronormatividad, cuya circulación es suele atraer tanto de baneos algorítmicos como violencia digital que resuena en las vidas materiales de las vogueeras. Sin duda, el vaso comunicante entre la agencia que desarrollan las personas trans en el trabajo sexual y la agencia de las vogueeras en el ballroom y que caminan *Sex Siren*, suele ser uno de los objetivos de las violencias coloniales necroneoliberales. Valencia señala que a las mujeres trans y de

género diverso “no solo se las mata como mujeres con una saña sexual desbordante, sino que se las mata también socialmente por desobedecer el mandato biologicista de resignarse a vivir en un cuerpo cuyo género ha sido asignado médicamente y con el cual no se identifican” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021, p. 20). En este sentido, dar muerte social a través de las violencias en plataformas de redes sociales es una práctica digital constante recibida por esta población.

A la par de las características de orientación sexual e identidad de género de las víctimas, el informe comparte otro tipo de información que da cuenta de las experiencias de vida diversas. De entre las víctimas hay 8 personas de comunidades indígenas, 6 personas trans defensoras de derechos humanos y 3 mujeres periodistas lesbianas, 1 persona trans con VIH, 1 persona figura pública y 1 influencer. ¿Qué pueden tener en común estas personas además de su disidencia sexogenérica? La respuesta que encuentro como posible es que se trata de personas politizadas. Es decir, que están conscientes de su posición dentro de su contexto necropolítico y de la forma en que este opera. Han desarrollado una consciencia de las desigualdades estructurales y lo comunican por los medios que tienen a su alcance. Son personas que realizan prácticas activistas desde distintas trincheras ya sea a través de informar, re-educar, denunciar, desmitificar, etcétera. Su existencia desafía, increpa e incómoda, por lo tanto se encuentran con “la muerte como una especie de tecnología civilizatoria [...] que conecta el contexto actual con la intermitencia colonial a través de las tecnologías del asesinato como una forma de aleccionamiento” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021, p. 20). De esta manera, se les borra del mapa de lo posible, de lo enunciable y quedan como números en un país que ha perdido el significado de la muerte.

Este dato resulta también relevante para los mundos sociales ballroom ya que en ellos las personas suelen devenir en identidades politizadas. El discurso antirracista, antiexclusionista y anti-transfóbico de la memoria ballroom que ocurre a la par de las prácticas de vogue, refuerza la consciencia de las personas de la comunidad sobre las estructuras de poder que les mantienen en situación de vulnerabilidad y precariedad. Por lo tanto, las comunidades ballroom fomentan la politización de las identidades como parte de las prácticas de persistencia en sus contextos. Como vemos en el informe, las personas

politizadas, que realizan activismo o que, de alguna manera, son visibles y visibilizan discursos contra-hegemónicos, son susceptibles de recibir la violencia letal del asesinato. El caso del inicio del capítulo del ataque a Madame Guzter encaja bajo esta lógica necropolítica.

Figura 70

Lugares donde apareció el cuerpo sin vida de las personas LGBTI+ desagregadas por identidad de género y orientación sexual. Fuente: Informe *Los rastros de la violencia por prejuicio 2022*.

	Gay/Hombre homosexual	Lesbiana/Mujer homosexual	Hombre trans	Mujer trans	Otro	Mixte	S/D	Total
Terreno baldío	0	0	0	1	0	0	0	1
Campo	2	2	0	3	0	1	0	8
Canal/Río	0	0	0	4	0	0	0	4
Domicilio de la víctima	7	3	0	14	1	0	0	25
Hotel/Motel	0	0	0	2	0	0	0	2
Lugar de trabajo	4	0	0	4	0	0	0	8
Vía pública	6	5	1	16	0	0	0	28
Otro	0	1	0	2	0	0	0	3
bar	0	0	0	0	0	1	2	3
Otro Predio	1	0	0	0	0	0	0	1
Total	20	11	1	46	1	2	2	80

Los lugares en que son encontrados los cuerpos sin vida de las personas LGBTI+ son emblemáticos porque son parte de la gramática de la violencia de la necromáquina. En la Figura 71 se puede observar que las mujeres trans son mayormente depositadas –y asesinadas– en la vía pública, lo mismo que las mujeres lesbianas. Este dato es concomitante a los mecanismos de capitalización de los cuerpos de las mujeres y cuerpos feminizados de los que habla Valencia y Segato. En estos cuerpos la muerte es “un motor de plusvalía de la necropolítica y del expolio continuado en nuestros territorios y cuerpos, activa también economías sexuales cuya plusvalía se genera a través de la supresión de ciertos cuerpos producidos como desechables o indeseables, negándoles radicalmente su derecho a aparecer” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021, p. 21). Hacer visible el cadáver con las inscripciones de violencia en el cuerpo es una gramática que escribe con sangre en la superficie de los espacios públicos quiénes son los cuerpos posibles para habitar y quiénes no lo son. Establece las reglas que deberán seguir otros para desechar a estos cuerpos mientras que se mantiene la estructura colonial necroneoliberal intacta.

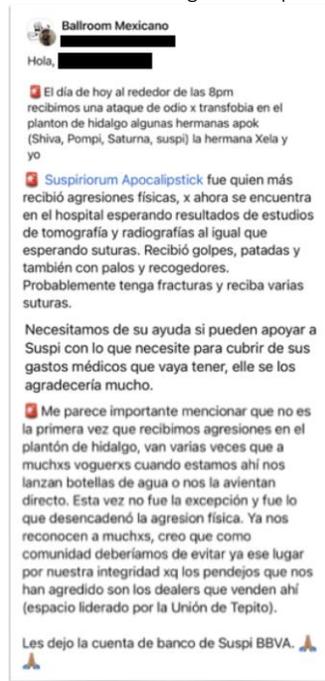
Basurizar los cuerpos de las mujeres y los cuerpos feminizados en el espacio público es un intento de dar un escarmiento a esas identidades ilegítimas por ocupar el espacio público y por hacerse visibles. Es un intento por confinarlas al espacio de lo privado, de donde

no debieron haber salido, según la idea heteropatriarcal. Los espacios públicos son importantes para los mundos sociales de las comunidades ballroom; en ellos generan sus espacios seguros ambulantes, realizan sus prácticas de vogue, conviven y enredan sus experiencias de vida en la madeja de memoria ballroom. Se hacen visibles y ponen en escena, ante el mundo normativo, su performance radical que les permite otras formas de habitabilidad en términos cuir. Las violencias hacia las vogueras en los espacios públicos no se han hecho esperar y les disputan a golpe de sangre dichos emplazamientos.

En la siguiente figura 72 se puede constatar la cadena de violencias proferidas hacia las personas fuera del binario sexogenérico, vogueras y pertenecientes a la comunidad ballroom de la Ciudad de México. En el Plantón de Hidalgo, espacio también denominado 420 para el consumo libre de marihuana, un grupo de vogueras que realizaba prácticas públicas de vogue fue atacado violentamente por otras personas del lugar. Una de las madres ícono de la comunidad ballroom tuvo que ser hospitalizada para que le realizaran estudios tomográficos, radiográficos y suturas debido a la violencia recibida.

Figura 71

Captura de pantalla de publicación en la cuenta de Ballroom Mexicano en Facebook para pedir ayuda económica y poder sufragar los gastos médicos necesarios de una hermana voguera después de haber sido golpeada en la vía pública.



La publicación se enfoca principalmente en pedir ayuda económica a la comunidad ball para cubrir los gastos médicos de la madre voguera, pero también hace un llamado para evitar

regresar a ese espacio donde solían practicar voguing. Subraya que el ataque de odio transfóbico es el resultado de consuetudinarias muestras de acoso callejero en ese sitio y enfatiza la sensación de sentirse perseguidas y vigiladas.

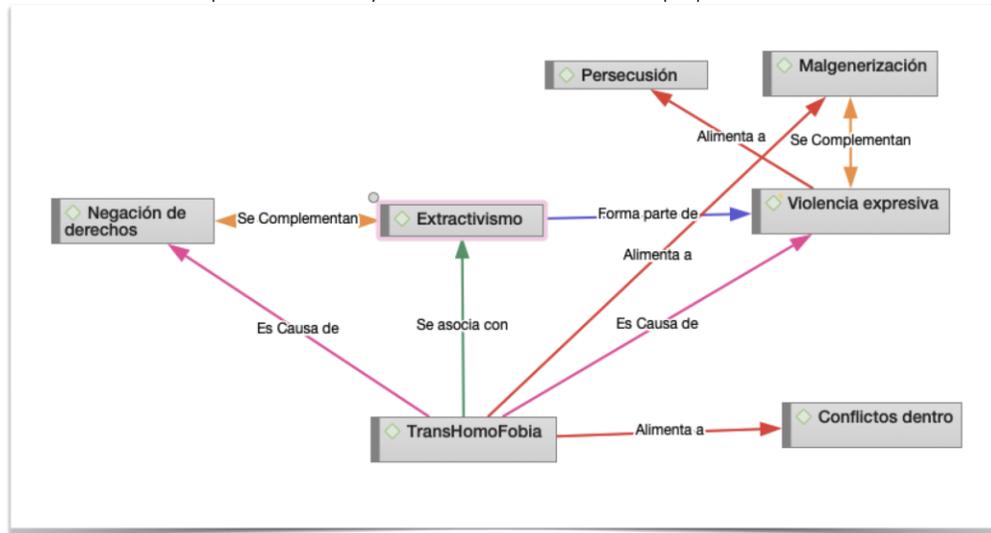
Los espacios públicos no son neutros, están cargados con las impresiones de los cuerpos que las habitan, las transitan. Aunque la comunidad ballroom pueda generar espacios de cuidado intermitente mientras practican vogue, los lugares públicos están al acecho de la policía, las masculinidades hegemónicas y el ojo inquisitivo de una sociedad normativa. El ataque a las vogueras en este caso está sostenido por una arraigada impunidad; inexistencia de responsabilidades en actos criminales y la facilidad de escaparse de la acción de la justicia porque los encargados de ejercerla también reproducen la idea colonial del menosprecio hacia aquellas personas que desafían la vida binaria heteronormativa. Ante los ojos de quienes ejercen la ley, tal como lo fue para los agresores, los cuerpos cuir no alcanzan el estatus de sujeto de derechos, sino, por el contrario, merecen la desterritorialización de los espacios públicos y de la vida común. Nada más cercano a las imágenes de muerte y violencia de las vidas cuir que la revista *Alarma!* normalizó a golpe de extensos tirajes editoriales en el imaginario social del país cuyos resultados han sido una pedagogía necropolítica para saber cómo violentar a personas dentro del paraguas LGBTI+.

De lo general a lo particular, en mi etnografía digital en plataformas de redes socio digitales recogí 360 publicaciones que van desde imágenes, videos, *reels*, textos en chats, en comentarios de publicaciones, en tuits y notas de voz. Además, 15 entrevistas semiestructuradas a miembros activos de las escenas de CDMX y Querétaro, sumando así 372 documentos, de cuyo contenido logré obtener 1,514 citas codificadas en 32 códigos agrupados, a su vez, en 5 categorías o familias. Solo la categoría de “Violencias” aglutina 7 códigos con los que marco semánticamente las distintas experiencias de violencia vividas por las personas de la comunidad ballroom quedando de la siguiente manera: (1) conflictos dentro de la comunidad, (2) extractivismo, (3) malgenerización, (4) negación de derechos, (5) persecución, (6) TransHomoFobia y (7) violencia expresiva. Este campo semántico reúne 151 citas que representa el 10% del total de la muestra en donde la TransHomoFobia y la

violencia expresiva están a la cabeza en cuanto a incidencias. Gráficamente esta categoría de códigos en forma de red de relaciones se ve de la siguiente manera:

Figura 72

Red de la categoría de Violencias que muestra los 7 códigos que la integran y sus relaciones de causalidad, complementariedad y asociación. Fuente: creación propia con Atlas.ti.



La Figura 73 revela que la Transhomofobia es la causa de la violencia expresiva, de la negación de derechos y de la malgenerización que experimentan las personas de la comunidad ballroom fuera de sus mundos sociales de relación pero que dentro, en la comunidad, no deja de ser un factor que alimenta los conflictos. Por su parte, la violencia expresiva desencadena formas de persecución, vigilancia y acoso hacia las vogueras. El extractivismo, como se observa, es una forma de violencia expresiva en tanto que socaba la vida de las personas vogueras precarizándola y se complementa con la negación de derechos. De este modo, puedo decir que las marcas, instituciones, organizaciones y establecimientos que extractivizan los recursos de las vogueras –como su performance del vogue, su imagen, su tiempo, sus cuerpos y, en general el arte que realizan– se sostiene porque el mundo normativo niega que son sujetxs de derecho, porque ante sus ojos, se alejan del ideal de ciudadano y de sujeto universal blanco, masculino, heterosexual, burgués y que paga impuestos.

Recordemos que la violencia expresiva es un concepto desarrollado por Rita Segato para analizar las formas en que la violencia de género se manifiesta en sociedades patriarcales hacia las mujeres y cuerpos feminizados. Según la antropóloga esta violencia se manifiesta en actos físicos y simbólicos codificados culturalmente en función de la

construcción de la masculinidad hegemónica y la subordinación de las mujeres y otras minorías consideradas inferiores; es una forma de violencia que se emplea para reafirmar y mantener las estructuras de poder existentes (Segato, 2016).

Las 15 citas etiquetadas con el código ‘violencia expresiva’ reúnen varios patrones, por ejemplo, que las violencias experimentadas por las vogueras tienen que ver con la politización que han desarrollado a partir de su consciencia de clase, así mismo, con sus orígenes prietos –refiriéndose al colorismo y a la forma y valores de personas racializadas al margen del proyecto de vida blanco céntrico–, con su condición de vivir con VIH y principalmente su disidencia sexogenérica. De la misma manera, expresan que la mayor densidad de violencia es recibida por aquellas vogueras trans, llamadas FQs y las hermanas NBs, no binaries. Estas experiencias señalan que no hay diferencia si se está sola en la vía pública o en manada, con otras hermanas, la violencia se manifiesta en cualquier caso; como en la ocasión en que después de un (kiki)ball un grupo de vogueras esperaba en la fila afuera de La Casa de Toño cuando fueron insultadas y atacadas por un grupo de hombres jóvenes. En ellas, los agresores emplean como insultos estas características que se vuelven patrones dada su asiduidad.

Estas violencias que considero expresivas, porque además tienen un componente exhibicionista en los espacios públicos, son formas de dominación que funcionan como mensajes cifrados para ser leídos por otras masculinidades. Así, la cofradía de la necromasculinidad se legitima entre ella y sostiene su posición de dominancia. En esta misma lógica de violencia y muerte encuentro dos publicaciones de violencia expresiva y letal provenientes de plataformas digitales distintas pero conectadas entre sí (Figura 73), en ellas se manifiesta la muerte de una hermana voguera que “fue encontrada sin vida” en la CDMX. Los motivos no se especifican ni en la publicación hecha desde la cuenta personal de una de las vogueras en Instagram, ni en los comentarios de dolor y desesperanza que dieron la notificación en el chat de WA de la comunidad de Queerétara. Ambas publicaciones tienen el objetivo de sensibilizar a la comunidad, de alertarla de los peligros latentes y de movilizarla hacia seguir imaginando nuevas formas de cuidado colectivo.

Figura 73

Capturas de pantalla provenientes de IG y WA respectivamente donde se avisa a la comunidad ballroom del deceso de una hermana voguera el 21 de marzo de 2023.



La primera publicación de IG en color amarillo notifica el hallazgo y conmina a la comunidad a reunirse para pasar el dolor en compañía. También deja ver la posibilidad de llevaran a cabo alguna activación pública al decir “hasta que se entregue su cuerpo a sus familiares nos movilizaremos” para mostrar su emociones por la pérdida y/o para celebrar la vida del hermano que la ha perdido. La siguiente publicación es un mensaje de WA que matiza la información haciéndonos a sus miembros concebir el hecho de que fue víctima de violencia letal con la frase “Y pensamos que ya estamos en una nueva era, pero las personas disidentes siguen perdiendo la vida por expresar quiénes son”. La primera publicación la realiza una madre de casa ballroom, así como también el segundo mensaje, lxs xadres de casas ball del país tienen un chat particular donde se comunican, es probable que sepan las condiciones en que dejó la vida la hermana voguera y estén siendo cautelosas con la información necropolítica.

Estos hechos sobre los cuerpos de la comunidad ballroom, que son datos dentro de la lógica de las plataformas; datos-cuerpo, son el resultado de la producción de muerte de la maquina (trans)feminicida que describe Sayak Valencia dentro de una economía sexual de la muerte en México. La filósofa explica que existe una gestión y rentabilización de los procesos de muerte en el Estado mexicano “vinculados con el machismo y el necropatriarcado cuyo

poder se expande de manera meta-estable, entre clases, razas y generaciones y desemboca regularmente en contra de los cuerpos feminizados, de géneros diversos, sexodisidentes, racializados, pobres, contestatarios o precarios” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021, p. 34). Esta cadena de violencia que en este trabajo explico desde la colonialidad de género, el capitalismo gore y la gramática de la violencia inscrita y distribuida por las industrias culturales no es baladí, ya que como Valencia cita “cuenta al día de hoy con más de 53.000 feminicidios cometidos en territorio mexicano desde 1985 a 2016” según el informe 2017 de la SEGOB.

Las vogueras son el objetivo de las violencias necro patriarcales porque desafían los disciplinamientos que normalizan los cuerpos en binarios sexogenéricos y porque con su disidencia enarbolan una neopolítica que forma parte de los “devenires minoritarios que [...] debaten con su presencia una reivindicación corporizada de una vida más vivible” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021, p. 35). El vogue es un performance radical de la sexualidad marica, trans, travesti; es una “exigencia de dignificación pública interseccional que se apropia del derecho a hablar y a aparecer en público: de hacer política” (Valencia & Herrera Sánchez, 2021, p. 35) desde el cuerpo. Las comunidades ballroom en el México –y en Latinoamérica– son parte de lo que Valencia denomina una neopolítica porque se presentan con múltiples rostros, desde geopolíticas distintas que emplean otras lenguas y no solo en el idioma oficial de la protesta. Es una multitud que busca conectar con otros interlocutores para realizar alianzas rebeldes y prácticas que eviten el aislamiento, la desposesión, la masacre (Valencia & Herrera Sánchez, 2021). Ante la masacre desenfrenada del necro-liberalismo, las vogueras voguean, salen a la calle, se muestran, enfrentan con sus cuerpos a la necromáquina (Reguillo, 2021) y se repliegan para dar continuidad en las plataformas socio digitales a sus datos cuir como huellas de vida, archivos de disputa del espacio.

Otra de las violencias expresivas recibidas sobre los cuerpos de las personas trans, NBs, travestis y cuir de la comunidad ballroom fue proferida desde el Estado a través de la institución del Congreso de la Ciudad de México. La comunidad trans de la CDMX, a cuyas filas se suma la comunidad ballroom, en contingente organizado caminó hasta la explanada recinto del congreso para leer una carta petición y posicionamiento para entregar y dialogar

con les diputades que en ese momento se encontraban sesionando. Una de las iniciativas a votación era la propuesta realizada por la diputada América Rangel perteneciente al partido de extrema derecha PAN, por la Alcaldía Miguel Hidalgo. Dicha moción, criminalizaba a las personas dentro del acrónimo LGBTI+ ya que pedía que se considerara una injerencia ilegal cuando un adulto presiona u obliga a un niño a adquirir una identidad sexual contraria a su identidad biológica. La diputada Rangel tiene una historia política que da cuenta de constantes muestras de transfobia, homofobia y menosprecio hacia las familias LGBTI+ concomitante con la postura política de su militancia partidista. Esta propuesta buscaba incriminar a las infancias trans y a las personas cuidadoras, padres, madres y xadres quienes apoyan a que lxs niños que manifiestan su deseo de explorar su identidad, fuera de la cisgenderidad obligatoria, lo puedan hacer con la menor violencia posible.

El Congreso cerró sus puertas y no permitió que esta comunidad pudiera ser recibida y escuchada. Las personas trans, NBs, maricas, lenchas y racializadas, con una larga historia de violencias, menosprecios y precariedades sistémicas, directas y sistemáticas, decidieron tocar las puertas, intentar entregar su mensaje a como diera lugar y, ante la negativa de las puertas cerradas, comenzaron a exigir ser escuchades. Con golpes en la puerta pedían que les abrieran, la respuesta no se hizo esperar por parte de la institución y un escuadrón policial intentó retirarles. Ante esta acción, la comunidad trans comenzó a pintar la puerta, los muros y a entrar a como diera lugar. Con ello, fueron rafagueades con gases de extintores, golpeades y nuevamente infravalorades. Alcanzar el estatus de persona si no se es un ciudadano cissexual, hetero, dentro del binario de lo masculino o femenino, que paga impuestos, que sigue los mandatos de la lógica neoliberal de consumo y producción de capital, es imposible.

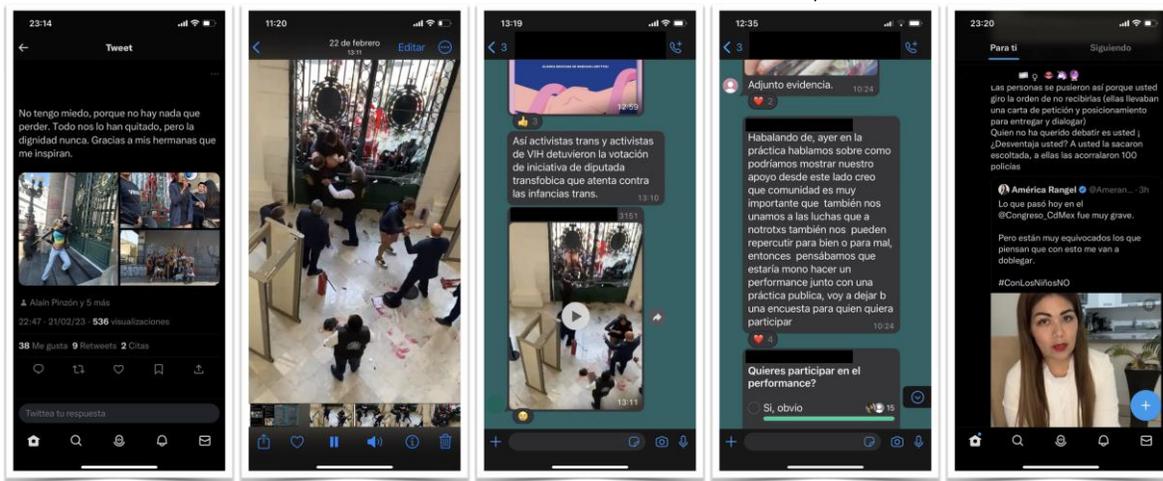
Así, desde la institución del Congreso las personas trans vuelven a ser menospreciadas. Yo me pregunto qué habría pasado se tratase de otras personas con otra configuración identitaria como por ejemplo madres de personas desaparecidas, o bien, del frente nacional por la familia las que pidieran ser escuchadas. ¿Habrían mandado cerrar las puertas y con ello el derecho al diálogo? El acontecimiento deja en claro que, aunque existan leyes que legalmente muestren avances en términos de inclusión de personas LGBTI en el

universo social de los derechos, en la práctica los agentes del Estado están lejos de considerarlas personas, de respetar sus derechos, de cumplir con su trabajo como funcionarios públicos sensibles a las demandas de personas vulneradas.

Como una contra narrativa para resistir las violencia sistémica del Estado, llama mi atención cómo las voguearas lograron posicionar este hecho como una narrativa transmedia en diferentes plataformas de redes sociales. Es decir, la comunidad ball realizó publicaciones cuyo contenido audiovisual y textual extendían la trama de los hechos de violencia frente al Congreso, donde cada *post*, desde distintos soportes digitales, contribuía a generar una narrativa extendida. De esta manera, la comunidad ballroom conectada puso en práctica su cualidad de ser usuaries actives de redes socio digitales dentro de una cultura participativa (Jenkins et al., 2016) donde produjeron datos y metadatos, hilaron historias y conectaron discusiones para contrarrestar el discurso oficial que las criminalizaba.

Figura 74

Capturas de pantalla provenientes de plataformas de redes sociales que conforman una narrativa transmedia de la violencia estructural del Estado hacia la comunidad trans y ballroom.



La Figura 75 muestra capturas de pantalla de esta narrativa transmedia de la violencia expresiva sistémica. La primera, que contiene texto e imágenes de voguearas afuera del Congreso fue publicada desde X; la segunda, es un *Reel* de Instagram que muestra el enfrentamiento de las personas trans con los guardias de seguridad dentro del Congreso; la tercera y cuarta, replican el video de IG y agregan información nueva a la trama por medio de textos como mensajes dentro del chat de WA de la comunidad en Querétaro. Finalmente,

desde X una voguera confronta el discurso autovictimizante de la diputada Rangel y con ello hace evidente el despliegue intimidante y violento de la fuerza policial sobre los cuerpos trans durante lo que se convirtió en un enfrentamiento. De esta manera, la narrativa se (re)genera tanto en la esfera pública de las plataformas como en la privada en grupos cerrados.

Cada una de las publicaciones contribuye de manera significativa con las herramientas que permiten la especificidad de las plataformas a la experiencia global del usuario o lector de las noticias y hechos en redes sociales. La narrativa generada cumple con la característica de ser multimedia ya que se distribuye en al menos tres medios y un cuarto que es el hecho en sí mismo. Es una narrativa transmedia porque promueve que los usuarios intervengan el argumento del relato y no sean meros receptores pasivos, es decir, influyen en cómo se desarrolla la historia de la violencia vivida. Hay una interconexión que genera un mundo expandido porque los elementos como personajes involucrados e información adicional, afectan directamente a eventos en otras plataformas, como lo muestran las publicaciones 3, 4 y 5 de la Figura 75. En ellas, los datos provenientes de otros medios incursionan en nuevos entornos para cobrar distintos matices a partir de la interactividad. Hay una sinergia creativa entre los usuarios de la comunidad ballroom quienes hacen uso de su conocimiento para publicar en plataformas, lo que se puede traducir en una sensación de agencia digital sobre lo que se cuenta de un hecho experimentado en carne propia, o bien, que interpela a las personas de la disidencia. Esta narrativa transmedia generó una suerte de *engagement* a largo plazo entre las personas conectadas de la misma comunidad sexodisidente –y muy probablemente otras fuera de ella–. Por ejemplo, en Querétaro, la comunidad ball decidió realizar prácticas públicas en plazas y jardines del centro de la ciudad en los siguientes dos fines de semana para mostrar su apoyo a las hermanas vogueeras y comunidad trans de CDMX luego de conocer de primera mano a través de mensajes de WA –publicaciones 3 y 4 de la Figura 75– la violencia recibida. Esta decisión mantuvo vigente la narrativa del discurso de violencia del Congreso, la prolongó por más tiempo y la redistribuyó en soportes más que digitales.

“No tengo miedo porque no hay nada que temer. Todo nos lo han quitado, pero la dignidad nunca. Gracias a mis hermanas que me inspiran”, escribe la primera publicación de la Figura 75 que fue hecha por una persona miembro de la comunidad ball. En ese tuit se haya una expansión de la narrativa pues incluye imágenes antes del enfrentamiento, cuando explican los motivos de su movilización con megáfono en mano; durante la agitación, cuando intentan entrar por la fuerza y, por último, al finalizar la confrontación, con una fotografía colectiva que conecta con el agradecimiento a las hermanas vogueras y trans que es el contenido nuevo que aporta le usuarie en su publicación. Para mí, este es un claro ejemplo de *constelaciones de performance* ya que son tácticas de disrupción y creación de mundos sociales cuir posibilitados por las articulaciones activistas entre las performances de protesta corporales y la acción en redes digitales (Fuentes, 2020) . Así, las vogueras de la comunidad ballroom mexicana devienen constelaciones de performance que logran “expandir las acciones corporales y expresivas más allá del espacio físico, y así vincular las luchas locales y globales”(Fuentes, 2020, p. 21).

Estas prácticas digitales son anclajes de vida porque otorgan dignidad a los cuerpos representados y encarnados, son una posibilidad de existir de otros modos más justos. Son, por una parte, acciones constitutivas de una transpolítica que emplea estrategias de supervivencia que apelan a la desobediencia de las reglas (Valencia & Herrera Sánchez, 2021). Por otra, son una coalición humane-máquina que revitaliza y actualiza el compromiso de la performance con el presente y con los horizontes utópicos, transformando el *statu quo* al comportarse de manera alternativa (Fuentes, 2020) y cuir. De este modo, la comunidad ballroom con su actividad digital realiza lo que Marcela A. Fuentes apunta al decir que “las constelaciones de performance de interactividad mediada le agregan una vuelta de tuerca a la política de la performance como reproducción tanto efímera como referencial con base en el cuerpo” (Fuentes, 2020, p. 24). En consecuencia, puedo decir que estos datos que co-producen las vogueras con las plataformas conforman una narrativa transmedia contrahegemónica propia de constelaciones de performance que buscan ensamblar mundos sociales para la habitabilidad cuir en escenarios de violencia expresiva sostenidos desde los sistemas y estructuras de poder.

Los Conflictos Dentro de la Comunidad Ball: La Coyuntura Transhomofóbica

La transfobia y la homofobia que fusiono en el neologismo Transhomofobia en este trabajo, son concomitantes con sus opuestos de la cisgeneridad y la heterosexualidad como regímenes de poder coloniales cuya característica primordial es la opresión de los cuerpos. Su obediencia asegura dividendos a las personas que la asumen como natural, pero también garantiza violencia para quienes la cuestionan o desmontan porque reconocen en ellas formas sofisticadas de imposición. Bajo esta lógica, no sorprende que parte importante de las preocupaciones de la comunidad ballroom mexicana sean las violencias vinculadas con estos regímenes de producción de violencia. Como se puede observar en la Figura 76, el código más productivo de la categoría de violencias corresponde al de Transhomofobia; del que se desprenden otros códigos que señalan matices específicos de la violencia contra las personas LGBTI+ de la comunidad ballroom.

Esta red sugiere que las experiencias de las personas dentro del ballroom están determinadas, en su mayoría, por los discursos y las prácticas de transfobia y homofobia que actualmente prevalecen en el país –y a nivel global–. No es baladí que tanto en las entrevistas, en la etnografía digital como en la observación participante en las prácticas de vogue en Querétaro, el asedio por estas fobias esté pulsante en las conversaciones y en la vida digital y material de esta comunidad. Esta oleada de violencia obedece a un movimiento más grande de ‘ideología antigénero’ “que cree que los roles sociales y las identidades deben derivarse del sexo que fue dado por dios” (Díaz Álvarez, 2019, p. 40). Es un discurso que se conecta íntimamente con “despreciables formas de dominación y abandono que se derivan del hipernacionalismo, el neoliberalismo, la codicia corporativa y el racismo sistémico” (Díaz Álvarez, 2019, p. 43). En México, este discurso de ideología antigénero ha sido reproducido por el Frente Nacional por la Familia, un sector ultraconservador del país que, viniendo de las esferas sociales privilegiadas, han podido entrar tanto en los espacios de medios de comunicación para esparcir odio y prejuicios en contra de la población LGBTI+ como en ámbitos de administración de derechos. Asimismo, en espacios públicos: “En muchas ciudades del país las calles se llenaron de personas vociferando consignas anti LGBTQ+ y

levantando carteles con frases como la muy popular “no te metas con mis hijos” (Ruiz & Natzahuatza, 2023, p. 135).

Dentro de los feminismos, este discurso transodiante también ha tenido cobijo principalmente desde el Feminismo Radical Trans Excluyente; TERF por sus siglas en inglés, cuyo origen data de los años setenta en Estados Unidos. Es un discurso también esencialista y biologicista que excluye a las personas dentro del espectro trans como sujetxs del feminismo. “Sus efectos directos condicionan y revierten el camino andado de los derechos humanos de esta población, especialmente sobre su derecho a la identidad de género o auto percibida” (Miles, 2023). Las feministas TERF suelen ser personas de origen social acomodado, blancas, que reivindican la lucha social desde el Estado y la democracia, para quienes el género es el principal eje de opresión y pasan por alto opresiones de raza y clase. Gracias a sus privilegios, su discurso ha logrado resonancia en ámbitos como la cultura, la universidad, la educación, los deportes y los medios de comunicación, tal cual ha ocurrido con aquel del Frente Nacional por la Familia. Estos discursos transexcluyentes fomentan la segregación de las personas trans de espacios, lugares, eventos, grupos a partir de la negación de la identidad de género y la reivindicación a toda costa de la biología como destino de los cuerpos.

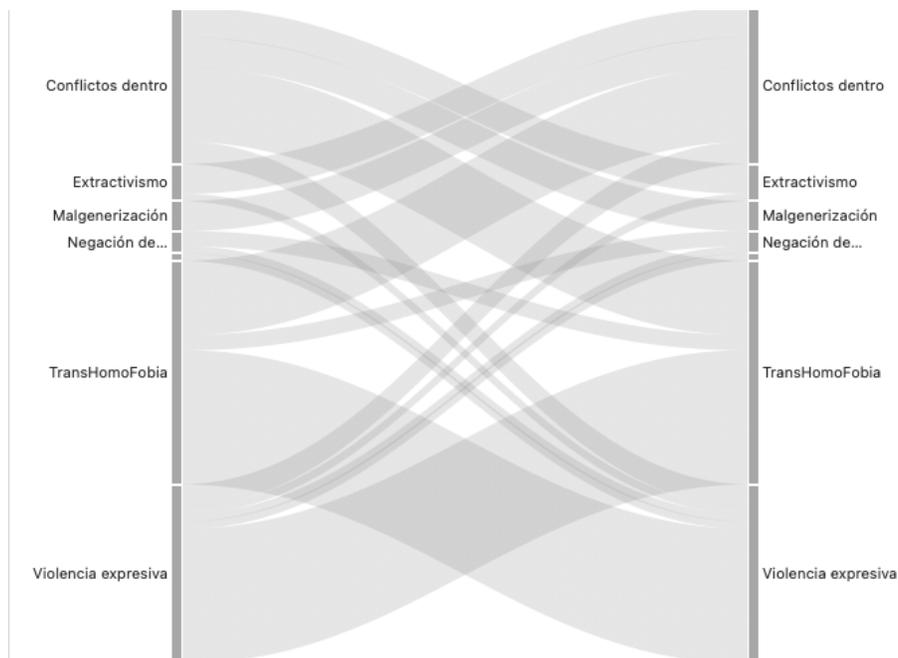
Las personas de la comunidad ballroom en México y particularmente la escena queretana ha mantenido una disputa constante con estos discursos de odio hacia personas trans y sexo diversas. La muerte de vogueras, las golpizas en la vía pública y los asedios en plataformas de redes sociales han logrado politizar a la comunidad para desarrollar narrativas de autoafirmación y cuidados colectivos. A través del performance del vogue, de publicaciones en las plataformas y de la producción de datos, es que se ha logrado consolidar estos discursos contrahegemónicos para paliar las constantes estigmatizaciones y el pánico moral contra ellas puesto que es el sustento de las violencias expresivas sobre sus cuerpos.

Resistir a la violencia expresiva y a las formas de la ideología antigénero ha tenido diferentes consecuencias para la comunidad, ya que en su contacto, las personas disidentes sexuales no están exentas de contaminarse de las pedagogías de la crueldad impregnadas en los actos de violencia. Un ejemplo es la reproducción de la jerarquía entre cuerpos

característica del sistema heteropatriarcal que establece a unas identidades más válidas que otras para habitar el mundo. Esta lógica se ha colado dentro de los mundos sociales cuir del ballroom por medio de prácticas exclusionistas replicadas por vogueeras. De la misma manera, acciones de racialización, colorismo y clasismo provenientes de los sectores ultraconservadores y terfs se han logrado encarnar en cuerpos vogueeros para reproducirse en las esferas de cuidado dentro de los (kiki)balls, las prácticas públicas de vogue y en la vida ballroom. Este efecto me recuerda al funcionamiento de los afectos propuesto por Sara Ahmed, quien observa que las emociones de odio, repugnancia o rechazo se impregnan en los objetos y en los cuerpos los cuales en su movilidad dejan huellas en las superficies de otros cuerpos (Ahmed, 2015a). Esta pegajosidad que tiene la violencia y sus discursos no exenta a ninguna persona de su lógica, por lo tanto, puede ser replicada por quienes tienen contacto, de alguna manera o de otra, con ella.

Figura 75

Diagrama de Sankey que muestra las co-ocurrencias entre los códigos de la categoría de violencias comprendida por seis distintas formas en las que se muestra la violencia contra la comunidad ballroom mexicana.



Estos datos se pueden observar gráficamente en la Figura 76 donde para obtener cómo se relacionan entre sí las violencias percibidas y recibidas por la comunidad ballroom mexicana, hago un análisis de co-ocurrencias de códigos en un diagrama de Sankey. En él se

observa que dentro del conjunto de registros –seis en total– la co-ocurrencia más alta se da entre los conceptos de *Transhomofobia* y *Violencia expresiva*, que he explicado en párrafos anteriores. La segunda co-ocurrencia más densa, que es la que quiero subrayar aquí, se da entre los códigos de *Conflictos dentro* y *Transhomofobia*. Esta frecuencia indica que las publicaciones hechas por vogueras en distintas plataformas de redes socio digitales que tratan sobre conflictos dentro de la misma comunidad tienen como origen y/o están informados por la transfobia y la homofobia. Además, los *Conflictos dentro*, están vinculados con otras violencias como la malgenderización, el extractivismo y la misma violencia expresiva. En este sentido, nuevamente puedo enfatizar que las violencias reproducidas por y entre vogueras dentro de sus mundos sociales están conectadas con aquellas que suelen experimentar fuera de sus espacios. Es decir, están en concomitancia con los discursos de menosprecio y rechazo difundidos y distribuidos desde lugares de poder autorizados (instituciones, medios de comunicación, empresas) cuya efectividad logra alcanzar a colarse en el interior de la comunidad ball.

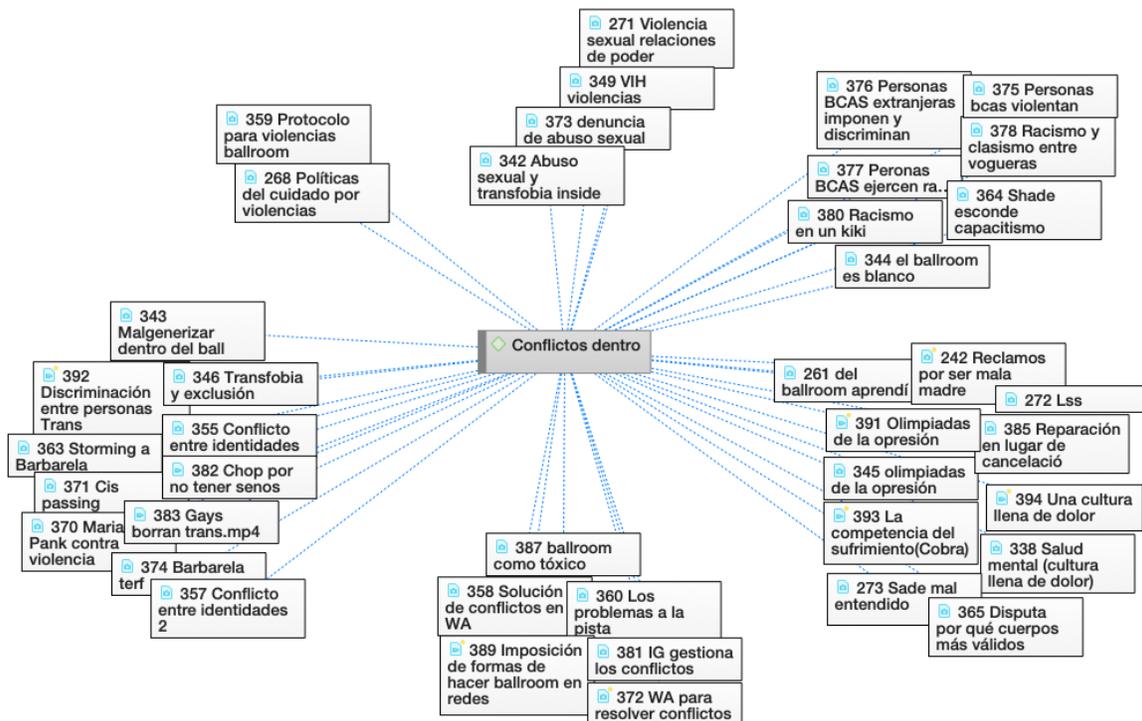
Este mecanismo ha sido explicado –además de Ahmed– por Rita Segato quien, en contextos de violencia sociopolítica de alta densidad, observa que las prácticas de violencia espectacular –cuerpos desmembrados, colgados, decapitados o con inscripciones en la carne– transforman los entornos domésticos concebidos como privados y familiares, ya que en su interior la violencia es replicada por las masculinidades contra las mujeres y cuerpos feminizados (Segato, 2016). Al parecer, las violencias dentro de la comunidad ballroom siguen esta lógica, es decir, las violencias transhomofóbicas que actualmente vivimos en los espacios públicos en México y producida desde lugares y sujetos autorizados, surte efectos dentro de los espacios del ballroom tales como (kiki)balls, prácticas públicas de vogue, redes socio digitales, reuniones, etcétera. Este eslabonamiento de violencias y discursos de menosprecio, en los espacios seguros ambulantes de la comunidad, impactan sobre las identidades que se consideran más vulnerables, abyectas y con menos privilegios de clase, raza y género.

Haciendo una mirada cercana a las publicaciones codificadas como *Conflictos dentro* de la comunidad ball, puedo observar algunos patrones que revelan matices de la forma en

que la sociabilidad entre las vogueras reproduce confrontaciones. La siguiente red (Figura 77) muestra las 41 publicaciones dentro de este código que agrupo en 5 campos semánticos. La red deja ver los temas que conforman estos campos; que son al mismo tiempo tendencias en la conversación generada por las vogueras en redes socio digitales. Nuevamente, estos datos son obtenidos por medio de etnografía digital en IG, X y WA. Su carácter de exhibición –ya que son publicaciones desde cuentas públicas– tiene un propósito claro de denuncia y de queja. A la par, su intento por ser virales dentro de la comunidad ball del país, informa sobre el deseo de les usuaries de solucionar dichos conflictos, o al menos iniciar una negociación y/o producción de nuevos sentidos reparativos.

Figura 76

Red de publicaciones codificadas como Conflictos dentro de la escena ballroom nacional redistribuidos en cinco campos semánticos.



Coloquémonos en la Figura 70, en el grupo de publicaciones que ocuparía el número doce dentro de los números de un reloj convencional de manecillas. Se trata de un patrón de conflictos propiciados por abusos sexuales entre vogueras donde el factor de jerarquía de poder está presente y determina dicha violencia. Las publicaciones están dirigidas a personas dentro de la comunidad aunque se hagan desde cuentas públicas de X e IG principalmente,

lo que hace que pueda verse en un radio más amplio de usuaries. Estas denuncian el hecho violento e incluso señalan al agresor y, con ello, apelan a la no repetición. Estas publicaciones me recuerdan a la problemática vivida en la comunidad de Queerétara con el padre voguero de una casa de León, Guanajuato quien había sido denunciado por abuso sexual. Su visita al primer (kiki)ball en Querétaro fue polémica por este hecho, su aparición en la pasarela apoyando a su casa —extinta ahora por el mismo motivo— causó tanto inconformidades como satisfacciones. El capítulo queretano de esta casa transnacional cuyo padre fue denunciado como abusador se disolvió al poco tiempo ya que sus miembrxs tampoco querían seguir en una House marcada con el discurso de la violencia sexual. Esta experiencia muestra cómo las violencias entre personas de la comunidad, tiene repercusiones en la escena nacional dado que están conectadas, implicadas en relaciones de parentescos que tienen la plasticidad de disolverse ante el asedio de las violencias.

Continuando con la lógica del avance de las manecillas del reloj, el siguiente grupo corresponde a conflictos vinculados con racismo y clasismo. Uno de los comentarios arguye que el ballroom es blanco, es decir, que es su mayoría es un espacio habitado por personas no racializadas. El post señala que prevalecen las violencias de corte racista y clasista en los espacios del ballroom. Este mismo comentario me remite a una de las entrevistas donde una madre de casa en CDMX menciona:

habría sido como ideal, como que de alguna forma hubiera llegado a las mujeres trans racializadas [el ballroom en México] y que de esa manera ellas hubieran fundado las escenas, pero la realidad es que no. La realidad es que sí hay un tema de una interseccionalidad de privilegio, de poder ser capaz de encontrar en YouTube ciertos videos, cierta información y luego trasladarla a tu realidad y TAS TAS TAS TAS TAS. Creo que pues no fue ideal porque, al final del día, no fueron las mismas personas que fundaron el ballroom de Nueva York las mismas que lo fundaron en Latinoamérica. Pero de alguna forma tenía que pasar, supongo, y pasó. Creo que las mujeres trans, las personas trans, los hombres trans racializados y perifériques poco a poco están tomando las

posiciones de liderazgo. Como quienes debieron haber iniciado la escena para mantener esta lógica de cómo se creó la escena en Nueva York.

Este testimonio deja ver que, en efecto, la escena ballroom del país fue iniciada por personas blancas y que eso ha sido motivo de señalamiento por mujeres trans FQs de la misma comunidad. Sin embargo, como hemos podido constatar en otros testimonios, la comunidad ballroom en México ha tenido orígenes variados donde personas entonces nombradas como gais, prietos, de clase trabajadora iniciaron esta revolución. Considero que la comunidad ha ido transformándose conforme los cambios sociales avanzan. Actualmente hay más personas nbs, FQs y cuir gracias a que podemos nombrarnos de otros modos, gracias al advenimiento de tecnologías del lenguaje que nos permiten reconocer nuestras experiencias fuera del binario sexogenérico. Con esto no quiero decir que no hubiera personas trans en los inicios del ballroom en México, sino que muy probablemente estaban en otras condiciones sociales que no les permitieron llegar al discurso y las prácticas del vogue. No obstante, el reclamo, el señalamiento sobre sus orígenes se actualiza conforme las violencias raciales y su combate ocurren a nivel (g)local.

Esta pugna que está presente en todos los mundos sociales de la comunidad ball la denomino 'la disputa por la identidad'. Con ello hago referencia a tres cuestiones; primero, que encajar en una identidad predeterminada como pueden ser mujer trans, hombre trans, persona no binarie, lesbiana, homosexual o incluso gay, no deja de ser importante para lxs miembrxs del colectivo. Nombrarse desde algún lugar disidente de la heteronorma y la homonorma es parte de la sociabilidad. Segundo, estas identidades están supeditadas a la taxonomización jerárquica impuesta por el régimen de la heteronormatividad patriarcal y del racismo institucional por lo que encarnar alguna de ellas es situarse en un orden de distribución de los privilegios. Aún a pesar de que el sistema de casas ballroom y sus parentescos no consanguíneos son formas de buscar futuridades cuir, prácticas emancipatorias con cierto grado de efectividad, no dejan de estar informadas por la vida normativa. Tercero, las identidades operan dentro de una lógica colonial en la que la blanquitud de los cuerpos se superpone a otras identidades racializadas a causa de habitar la zona del no-ser (Fanon, 2009; Lugones, 2008; Zibechi, 2015) y cualquier práctica, discurso,

conocimiento proveniente de ellas ocupa un lugar hegemónico en los mundos sociales del ballroom.

La disputa por la identidad ocurre cuando vogueras robustamente politizadas, con consciencia de clase señalan las asimetrías existentes entre personas trans, personas no binaries, cuir y el binario gay-lesbiana. Refrendar la identidad propia es una práctica constante dentro de la comunidad que llega a encontrar caminos a través de establecer una competencia entre ellas a partir de los sufrimientos, las opresiones, los ejes de desigualdad. De esta manera, se efectúa de manera discursiva una suerte de olimpiadas de la opresión con el propósito de dejar claro quiénes son las identidades que experimentan más opresiones y cuya posición tendría que ser central dentro del ballroom. Esta práctica ha sido ampliamente señalada por activistas vogueras en Queerétara, por ejemplo, aunque en la mayoría de los casos sin encontrar resonancias entre sus miembros. Así, podemos encontrar muestras de racismo contra alguna voguera, de transfobia contra otra, reclamos por no ser suficientemente no binarie, etcétera, y todas enfundadas en descartes mientras se camina alguna categoría ¡chop! O bien, encubiertas por *stormings*, *shades* y cancelaciones.

El ballroom mexicano, como el colombiano, mantienen tensiones importantes con las normas del ballroom hegemónico del norte global. Seguir al pie de la letra los lineamientos para batallar o adecuarlos a las realidades contextuales e identitarias de la comunidad en cuestión, desencadena fuertes conflictos que, en la mayoría de los casos se vuelve una disputa por la identidad con origen en la colonialidad. Este tipo de conflicto corresponde al tercer grupo de temáticas dentro de la categoría de violencias. El ballroom como práctica colonial de las identidades disidentes sexuales en Latinoamérica tiene que ver más con el pensamiento colonial de las personas en la zona del no-ser que con el sistema de casas y parentescos gestado en el norte global. Cuando una voguera decide seguir a pies juntillas las reglas del vogue y la lógica de casas del ballroom originales o cuando otra decide renovarlas y ajustarlas a las necesidades de la comunidad y su contexto sociocultural se activa la consciencia de la colonialidad y las prácticas de emancipación. Es una suerte de violencia que, en cierto sentido, mantiene latente y viva a la misma comunidad.

Los conflictos adentro de la comunidad ball y las violencias experimentadas afuera de ella causan estragos en la salud mental de las personas vogueeras. Este tema ha sido recurrente en los datos levantados para esta investigación. Una vogueera de CDMX en entrevista menciona que “somos una comunidad donde hay mucho dolor” idea con la que también me topé en publicaciones de X. En otro momento, escuché a la hermana mayor queretana decir que “cómo les piden a las personas LGBTI+ que tengan salud mental, si todas estamos trastocadas por la violencia: estamos loquitas de algún modo”. Al escuchar estas ideas, varias situaciones en mi vida relacionadas con la salud mental comenzaron a cobrar sentido. En las percepciones de las vogueeras sobre sí mismas y sobre la salud mental de la comunidad encuentro vasos comunicantes con las violencias que puedo resumir en infravaloración, menosprecio, rechazo, repulsión, exclusión y persecución por no cumplir de alguna forma con los regímenes de la cisgeneridad, la heterosexualidad y el proyecto de vida blanco occidental.

Otro conflicto dentro de la comunidad ball tiene que ver con la capitalización del vogue como performance que puede venderse como espectáculo. Algunas vogueeras no están de acuerdo con esta práctica argumentando que el vogue se despolitiza y se convierte en un espectáculo, como lo que ha sucedido con el Drag presentado desde la franquicia de *Rupaul Drag's Race*. Otras, desean que el vogue se popularice para que puedan vivir de colocarlo como atracción, como clases en academias de baile del que puedan favorecerse y obtener dividendos económicos para su sostenimiento en contextos de precariedad. Más allá de estas dos posturas, luego de observar cómo funciona la práctica de vogue en Queerétara y en la escena de CDMX, encuentro que el performance del vogue puede coadyuvar al sostenimiento de económico de las vogueeras sin perder su densidad política. Las familias ballroom tienen claro cuando el vogue puede ser un espectáculo para ayudar a la continuidad con su estirpe y cuando es una práctica que prefigura un futuro de dignidad. La mayor parte de las familias, de las houses ha realizado prácticas especiales de vogue para obtener algún tipo de remuneración y no ha dejado de significarlo como ritual medular en su lógica de comunidad. El verdadero reto será preservar la cultura ballroom y el vogue como rituales de paso y permanencia en los que las personas disidentes sexuales encuentran

afirmación y agencia ante un sistema capitalista que le asedia constantemente para convertirlo en entretenimiento.

La gestión de estos conflictos dentro de la comunidad suele realizarse a través de las plataformas de redes sociales tales como WA, X, IG y FB entre las cuales puedo, a grandes rasgos, advertir matices. WA, por ejemplo, se emplea para resolver conflictos, solucionarlos, limar asperezas, encontrar rutas restaurativas del vínculo emocional col alguien más, o bien, para cerrar controversias y continuar. En cambio, X, dada su lógica de arena pública, es en su mayoría empleada para realizar reclamos, denuncias, inconformidades y/o quejas. IG es un afirmador de la identidad, gestor del deseo, postear en ella implica un acto de agenciamiento en el que una voguera en conflicto puede hallar reconocimiento y autodeterminación a partir de experimentar autonomía sobre su imagen y autopercepción. FB es un tabloide donde algunas casas tienen cuentas públicas, donde escenas tienen cuentas cerradas y funcionan básicamente como publicidad de eventos, llamados a prácticas o a activaciones políticas en conflictos y ante casos de violencia.

En suma, los conflictos dentro de la comunidad ball pueden ser tan fuertes que causen escisiones en la escena, rupturas entre hermanas, disoluciones de casas o exilio de personas. Como he venido diciendo, los *conflictos dentro* mantienen vasos comunicantes con las violencias experimentadas por las personas fuera de la comunidad, en la vida cotidiana. Estos están alimentados por las asimetrías y desigualdades provocadas por privilegios de raza, de género y de clase social que se cuelan dentro de las comunidades ball. Aunado a ello, el contexto de colonialidad y de políticas neoliberales significan un riesgo constante para mantener las comunidades ballroom a flote. Las personas dentro del ballroom lo entienden como un espacio de respiro y cuidado, principalmente, aunque existan conflictos. Hasta cierto punto, el conflicto regenera la sociabilidad entre las casas y las voguearas, porque coloca lo que es importante para la comunidad al centro con el objetivo de ser debatido y eso, es una forma de la lógica de compartir en comunidad. El conflicto, en la mayoría de los casos, reformula las relaciones, obliga a que sus miembros puedan gestionar sus parentescos, los revaloricen y los mantengan. El conflicto obliga a las voguearas a encontrar vías nuevas

para seguir con el proyecto de su cultura, reimaginando otras formas de estar juntas, reagruparse, redistribuirse y/o despedirse.

Una Ecología de Objetos Digitales para los Mundos Sociales Cuir

Este capítulo reúne un estudio de los datos de la comunidad ballroom coproduce con las plataformas, específicamente IG. Por medio de un proceso de minería de datos y analítica cultural propongo la categoría de datos cuir y cuerpos datificados para entender aquellas trazas digitales que la comunidad ballroom distribuye en la arena digital como elementos constitutivos tanto de su sociabilidad como del andamiaje con el que edifican sus mundos sociales de habitabilidad cuir. Hago una revisión crítica de estos en donde además de observar cómo dichos objetos digitales confieren agencia a las personas sexodisidentes, funcionan como anclajes para la vigilancia de las marcar y el extractivismo capitalista de los recursos creativos y culturales de la comunidad.

Plataformas, Algoritmos, Usuaries y Datos

Estudiar las trazas digitales y las prácticas de comunidades disidentes sexuales implica analizar la compleja relación que se trenza entre plataformas, usuaries, algoritmos y datos. Las plataformas socio digitales son actores con agencia que reconfiguran la realidad (van Dijck et al., 2018), es en ellas donde emergen las prácticas y experiencias de las personas de la comunidad ballroom mexicana. Es con ellas que reelaboran las posibilidades de interactuar con otros usuaries para el sostenimiento de su comunidad.

El escenario de sociabilidad digital no es tan simple, intervienen en él de manera velada una serie de factores que ejercen poder sobre los usuaries, por lo tanto, las prácticas de las vogueras no están libres de ser también coproducidas por dichas plataformas. Esta idea se refuerza con la noción misma de práctica que aporta Emiliano Treré, quien la concibe como “resultado del vínculo performativo entre significados, objetos y actividades [...] combinaciones de competencias, materialidad y significado” (Treré, 2019, p. 33). En ella podemos notar que práctica no es solo una acción unívoca, sino por el contrario, es un

entramado de agencias técnicas y materialidades. En la mediación digital de las prácticas es necesario considerar que, como sostiene Van Dijk “el ecosistema de la plataforma está anclado en paradojas: parece igualitario, pero es jerárquico; parece servir al valor público, pero es casi completamente corporativo [...] parece reemplazar la forma de gobierno de arriba hacia abajo por el “empoderamiento del cliente”, pero lo hace mediante una estructura altamente centralizada que permanece opaca para sus usuaries (van Dijck et al., 2018, p. 12). Es decir, la agencia que pueden tener les usuaries en/con/desde las plataformas está en constante diálogo y disputa con las normativas de corte neoliberal capitalista que yacen en sus arquitecturas.

Uno de los “haceres” de les usuaries es la producción de datos, su estudio implica la noción de *big data*, que no solo es un fenómeno tecnológico de desafíos técnicos, sino que representa en mayor medida un fenómeno social cuya principal característica es la datificación de la cultura (Rodríguez Cano, 2021), como señala Rodríguez-Cano. La noción de convergencia cultural de Henri Jenkins me permite clarificar lo que es un dato para esta exploración. El analista plantea que el poder del productor mediático y el del consumidor interaccionan de maneras impredecibles, por lo tanto, los productos son creados en un tándem que incluye grandes empresas mediáticas y las prácticas de usuaries de tecnologías digitales (Jenkins et al., 2016). “Lejos entonces de ser un dato objetivo, los objetos digitales son producto de una negociación social entre todos los actores mencionados” (G. E. Sued, 2021, p. 67).

Gabriela Sued (2022) precisa que un dato es un registro digital que se almacena, que puede recuperarse, agruparse con otros similares y adquirir sentido en alguna situación o contexto en particular. Así, objeto digital, traza digital, objeto cultural digital, son todos sinónimos de lo que comúnmente designamos como dato. Siguiendo esta línea de pensamiento, me ciño a la propuesta de Richard Rogers de *small data* que implica entender cualquier conjunto de datos –*data set*– a partir de su materialidad, en lugar de centrarse en su cantidad, con el objetivo de encontrar patrones o tendencias para explicar los procesos socioculturales (Rogers, 2023). De esta manera, los datos recogidos en esta investigación corresponden a lo que Olshannikova *et al.* (2017) han denominado ‘datos sociales’, cuya

característica principal es haber sido generados en coproducción con plataformas y algoritmos (Olshannikova et al., 2017). Así, el hecho de aplicar técnicas afines a los estudios de *big data* para recolectar datos —aunque en menores cantidades— ubica a este estudio en el marco de la datificación.

La investigadora noruega Tania Bucher (2018) sostiene que las plataformas, los algoritmos y los datos están produciendo cada vez más la vida social y las prácticas de las personas. “While people interact with specific media companies and platforms, these platforms interact with people as well [as they] recommend, suggest, and provide users with what their algorithms have predicted” (Bucher, 2018, p. 1). Argumenta que los algoritmos no son solo códigos matemáticos, o un conjunto de instrucciones que indican a la máquina qué hacer, sino que funcionan a través de la información que se les proporciona. Basándose en la relación entre prácticas de los usuarios y algoritmos, Bucher prefiere describirlos como un ensamblaje de agentes generativos en sí mismos, por lo que ninguna de estas instrucciones están basadas en reglas, sino en la evolución de su contacto con la información proporcionada por usuarios (Butcher & Diggitt Magazine, 2021). Ellos contribuyen a hacer del mundo un activo. Esta observación se conecta con la propuesta de Shoshana Zuboff que indica que los algoritmos son parte de un nuevo orden económico que reclama para sí la experiencia humana como materia prima gratuita aprovechable para una serie de prácticas comerciales ocultas de extracción, predicción y ventas (Zuboff, 2021). A pesar de lo anterior, investigadoras como Sued, observan las estrategias que ciertos usuarios despliegan para lo que ella denomina como ‘entrenar al algoritmo’ (G. E. Sued, 2022), lo que implica cierto tipo de agencia por parte de usuarios.

En esta relación de mutua transformación, los algoritmos tienen una dimensión política de corte neoliberal concomitante con los valores con los que las plataformas han sido creadas que modela las identidades llevándolas hacia lo que Félix Guattari y Suely Rolnik denominan subjetividad neoliberal. Ambos filósofos aseguran que “las fuerzas sociales que hoy determinan el capitalismo [...] han entendido que la producción de subjetividad tal vez sea más importante que cualquier otro tipo de producción, más esencial que el petróleo y las energías” (Guattari & Rolnik, 2019, p. 40). Así, el contacto iterativo con algoritmos estaría

produciendo una subjetividad neoliberal marcada por la competencia individual, la auto explotación, la búsqueda del éxito material, la superficialidad del consumo excesivo y el desinterés por las preocupaciones colectivas (Guattari & Rolnik, 2019).

Recordemos que Raúl Zibechi ha advertido cómo el capitalismo reactualiza el hecho colonial en territorios considerados como zonas del no-ser, por lo tanto, las redes sociotécnicas son parte de esa ecología de agentes de la colonialidad actualizada. Sin duda, la producción cultural digital de la comunidad ballroom circula y opera dirigida por la colonialidad del poder a través de los datos. Paola Ricaurte (2019) advierte de que la datificación de la cultura es un proceso de colonización que captura la vida cotidiana a nivel supranacional. Asegura que la racionalidad centrada en los datos debe entenderse como una expresión de la colonialidad del poder que se manifiesta como la imposición violenta de formas de ser, pensar, sentir, hacer, vivir, que conduce a la expulsión de los seres humanos del orden social (Ricaurte, 2019, p. 2). A este hecho agregaría que, además, niega la existencia de mundos y epistemologías alternativas fuera de la heteronormatividad y la cisgeneridad. Esta colonialidad de datos se apoya de infraestructuras materiales y construcciones simbólicas que refuerzan las prácticas de opresión. Así, la extracción, el almacenamiento, el procesamiento y el análisis de los datos son dimensiones de esta colonialidad.

A pesar de este escenario de colonialidad y moderación, las plataformas son infraestructuras sobre las cuales terceras partes pueden reconstruir y reutilizar los datos generados (Helmond, 2015). Si bien los mecanismos de estas estructuras sociotécnicas filtran y dirigen las interacciones sociales, los usuarios también definen su resultado (van Dijck et al., 2018). Se trata de agencia tecnopolítica, “una forma polifacética de acción comunicativa que combina, de manera compleja, el conocimiento tecnológico y la pericia digital empleados para fines políticos radicales que ve la tecnología misma como espacio de lucha” (Treré, 2019). En este sentido, la comunidad ballroom es, en tanto que organizada y politizada, también una comunidad digital que empieza a mostrar tentativas de un *ethos* de ética *hacker*. Su sola presencia en espacios no diseñados para ellos ejerce un desplazamiento en la manera de pensar la inclusión como forma de asimilación de la disidencia sexual. Así,

en los datos analizados en esta sección de la investigación, me centro en lo que estos significan para la comunidad ball, para las vogueras conectadas y cómo ejercen sentidos de agentividad como micropolíticas emancipatorias que les permiten persistir en escenarios de precarización de la vida, sin dejar de ser crítico con los factores de moderación capitalista.

Aquí Estamos para Conocernos y Vivirnos Sin Permiso: Los Datos ~~Queer~~ Cuir

Como parte de los hallazgos de esta investigación y con la función de tender un puente entre las plataformas, los datos y los algoritmos –como estructuras de poder hegemónico impregnados de los valores privativos, de desregulación y mercantilización– con las prácticas de les usuaries, propongo la noción de *Datos Cuir*. Para esclarecer este matiz que hallo en datos, es necesario explicar lo que considero un dato en clave cuir, para esta finalidad echo mano de las ideas de tres investigadores que trabajan desde un paradigma epistemológico transfeminista queer: Kevin Guyan (2022), Catherine D'Ignazio y Lauren F. Klein (2020). Asimismo, planteo una forma de re-sentir (Falconí et al., 2016) la noción de lo queer venida del Norte Global y su descolonización a partir del concepto de lo 'Cuir', para lo cual me apoyo de la visión de Sayak Valencia (2015).

Recupero a la noción de *queer data* empleada por Kevin Guyan (2022) en países anglosajones del Norte Global, con el propósito de pensar las maneras en que estas trazas digitales operan en la lógica de la cultura digital de plataformas. Si bien, el académico realiza su trabajo en la geografía inglesa, considero pertinente dar continuidad a su concepto en tanto que pueda ser resituado y resignificado en América Latina. El autor señala que los datos queer informan sobre género, sexo y sexualidad de individuos que se encuentran fuera de las categorías de heterosexual y cisgénero y, por lo tanto, alteran los binarios de hombre/mujer, heterosexual/homosexual y cis/trans (Guyan, 2022). Son datos que están en constante tensión porque, por una parte, congelan en el tiempo ideas particulares sobre lo que significa identificarse como lesbiana, gay, bisexual, trans, no binarie o queer/cuir. Y por otra, esta construcción y despliegue de categorías está reñida con la noción misma de 'lo queer' que busca la desidentificación de categorizaciones fijas, que cuestiona críticamente los cimientos sobre los que estas se asientan y la valorización y jerarquización que hay entre

unas identidades y otras. Los datos queer reúnen lo que se refiere a las vidas y experiencias de las personas que se identifican como LGBTI+, por lo que también muestran los efectos que han tenido en ellas estructuras y discursos de poder como el patriarcado, la misoginia, la homofobia, la bifobia y la transfobia. Guyan explica que un dato considerado como queer tendría que incorporar un cambio significativo en cuanto a descentralizar la hegemonía de lo homosexual masculino como lo LGBTI+ (Guyan, 2022). Es decir, incluir trazas de las experiencias de personas trans, maricas, travestis, lesbianas y no binarias.

Continuando con la propuesta para tratar con datos “queer”, recupero el trabajo de Catherine D’Ignazio y Lauren F. Klein (2020) quienes los conciben como una forma de poder y proponen un feminismo de datos —o una ciencia de datos feminista— como método para revisar su circulación. Este proceso implica observar la raza, la clase, la sexualidad, la capacidad, la edad, la religión, la geografía y más factores que en conjunto influyen en la producción de datos y que informan sobre las experiencias de personas subalternizadas (D’Ignazio & Klein, 2020). Ambas investigadoras proponen centrarse en el rescate de aquellos proyectos sobre datos que nombran y desafían el sexismo y otras fuerzas de opresión, pero que también buscan crear futuros más justos, equitativos y vivibles. Para D’Ignazio y Klein (2020), los datos pueden consistir en palabras o historias, colores o sonidos, o cualquier tipo de información que se recopile, organice y analice sistemáticamente (D’Ignazio & Klein, 2020), ya que nada está fuera de la datificación (D’Ignazio & Klein, 2020; Guyan, 2022; Ricaurte, 2019). Es decir, nada está exento de convertirse en un dato que pueda ser interpretado y empleado con fines específicos. Las trazas digitales queer de la comunidad ballroom que me ocupan, desde mi perspectiva, forman parte de esta visión de los datos.

Ahora bien, para abordar las trazas digitales de la comunidad ballroom —como las de otros grupos LGBTI+— en geografías latinoamericanas, quiero esbozar la noción de *Datos Cuir* para hacer emerger los matices específicos que aportan las experiencias de estas personas y para dar continuidad a la propuesta teórica de lo cuir de Sayak Valencia. Para la investigadora, lo cuir —como derivación fonética españolizada y resabio barroco aún latente en lenguas sincréticas indígenas y coloniales— es una forma de darle una vuelta de tuerca más a lo torcido (Valencia, 2015). Busca tender puentes transnacionales de identificación y

afinidad que reconozcan la vulnerabilidad históricamente compartida entre los procesos de minorización en el tercer mundo estadounidense y los procesos de subalternización histórica implantados en el territorio latinoamericano a partir de la colonización (Valencia, 2015). Es un intento de hallar otra metodología de corte descolonial que muestre “las inquietudes discursivas ya existentes en las geopolíticas sudacas y mestiz*s locales en torno a la renovación de imaginarios de la insumisión social por medio de prácticas (trans)feministas y de la disidencia sexual” (Valencia, 2015, p. 33).

Por lo tanto, a partir de la observación de patrones en los datos co-producidos por la comunidad ballroom y la plataforma de IG y siguiendo dos posturas: la primera; la revisión del proceso multifactorial de datificación sugerida por Ábrego y Flores-Mérida (2021) y la segunda; intervenir epistémico-políticamente la cultura digital gestada en los contextos latinoamericanos propuesta por Gómez-Cruz, Ricaurte y Siles (2023), planteo la noción de *Datos Cuir*. Este concepto tiene la capacidad de iluminar lo que hasta ahora era un lugar sombrío dentro del estudio de los datos y la datificación. Es decir, arroja luz tanto sobre los componentes que matizan estas materialidades, como sobre los procesos que pueden suscitar dichas las trazas digitales en la arena digital en su interacción con usuaries, plataformas, algoritmos y otros datos. Trae a la superficie información necesaria para comprender la datificación de las expresiones culturales de sujetxs conciderades subalternes, sus experiencias de vida, sus prácticas para resistir los regímenes de poder dominante y las acciones que realizan para persistir en la trama de una historia que intenta borrarles.

De esta manera, los *Datos Cuir* informan sobre: **a)** *experiencias de vida de personas trans, travestis y no binarias politizadas, cuya desidentificación de lo LGBT o Gay dominantes es patente*. En los contextos latinoamericanos las personas disidentes sexogénicas son aquellas que han desarrollado una consciencia de clase, se han educado, ya sea por medio de la oralidad dado el contacto con otrxs, o bien, a partir de la revisión de literatura crítica transfeminista, en temas de género y feminismos. Sus experiencias de vida están determinadas por la racialización propia de los territorios colonizados, donde la colonialidad del poder, ser y ser operan. Son personas que han asumido una autoidentificación luego de

un proceso colectivo de concientización de su experiencia corporal encarnada, por lo tanto se definen dentro del paraguas de lo Trans*. Es decir, son personas que han transitado hacia algún polo del binarismo sexogenérico de hombre-mujer trans, o personas trans no binarias, o personas no binaries, sí, con la 'e', que marca una distancia de las fuertes violencias de la vida binaria. Pueden ser personas travestis, travas, vestidas, como suelen nombrarse en diferentes contextos de Latinoamérica y en diferentes momentos históricos. Son pansexuales, asexuales, género fluido, etcétera, pero que guardan en común su inconformidad con el sistema opresor colonial de género y con las políticas capitalistas de la homonormatividad.

La desidentificación es una demarcación, un alejamiento o negación de seguir el proyecto de vida capitalista marcado por la competencia individual, la búsqueda del éxito material y el desinterés por las preocupaciones colectivas. Cuando este entronca con la heteronormatividad se da un efecto de normalización de las vidas LGBTI+ que Lisa Duggan ha denominado homonormatividad (Duggan, 2003). En este sentido, los Datos Cuir están distanciados de las estrategias de marketing dirigidas a edulcorar, suavizar y, más efectivamente, asimilar a las identidades sexodisidentes. Son contrarios al Pinkwashing; al World Pride; al corporativismo; al TERFismo; a los vientres de alquiler; a las bodas LGBT; al homonacionalismo; al dinero rosa; al queerbaiting; a los cuerpos normativos; a la condición neurotípica; a la idea de la diversidad en tanto que es un proyecto nominativo de blanqueamiento de la identidad. Se oponen a la docilidad, la pasividad, al silencio que impone de manera estratégica la obligatoriedad de las normativas de vida heterosexuales, cisgénero y capitalistas. No obstante, los *Datos Cuir* están en constante relación con estos regímenes puesto que no pueden evitar su contacto. Puede ser que mantengan un diálogo activo con ellos, que negocien ciertos códigos, prácticas, elementos, o bien, que permanezcan en oposición contrahegemónica mantenida.

En la materialidad de imagen fotográfica, una muestra de dato que en clave cuir destaca la experiencia de personas trans, no binaries, travestis o queer/cuir es la Figura 78. En ella se puede ver a la comunidad ballroom *Queerétara* realizando una práctica pública de vogue que se llevó a cabo el 30 de enero de 2022 en la Plaza de armas de Querétaro con

motivo de los transfemicidios ocurridos en esa semana. La práctica es un acto político que apropia la plaza pública con cuerpos para los cuales dicho espacio no fue pensado. El activismo es una de las vetas más proliferas de la cultura ballroom y de los datos cuir. Un extracto de la arenga pronunciada aquel día por Madame Guzter muestra la experiencia de ser una identidad fuera del binario sexogenérico en México:

La cultura Ballroom ha sido muestra viva de que las casas, las prácticas y las familias elegidas SALVAN VIDAS. A todas las casas presentes en la escena queretana, Apocalipstick, Valentino, Magdalena, Future, Medusa, 007s. A todas las casas drag de la escena queretana, House of Hey, Pervert, Mijangos, Basic, Drama y House of Noir. La Visión y el estilo son característicos de cada una de estas casas. Y cuyas experiencias colectivas demuestran que entre nosotras y nosotros existe el afecto y existen miles de formas de relacionarse y convivir para el progreso interpersonal y profesional de cada individuo.

Figura 77

“Una atenta celebración de nuestros cuerpos sexodisidentes, que durante siglos y siglos hemos sido ignorados y omitidos de la historia oficial, de los proyectos sociales y de instituciones que gozan” Madame Guzter, domingo 30 de enero de 2022.



Siguiendo con los componentes de la noción de *Datos Cuir*, estos, de igual manera, informan sobre **b) la precarización de la vida en los contextos latinoamericanos**. Para entender esta condición, acudo a lo que Judith Butler argumenta en sus teorizaciones éticas-políticas sobre el derecho a la asamblea, los cuerpos aliados y la lucha política. La filósofa sostiene que la precariedad es un rasgo inherente a la condición humana. Todas las vidas son intrínsecamente precarias y vulnerables, indistintamente de las identidades que

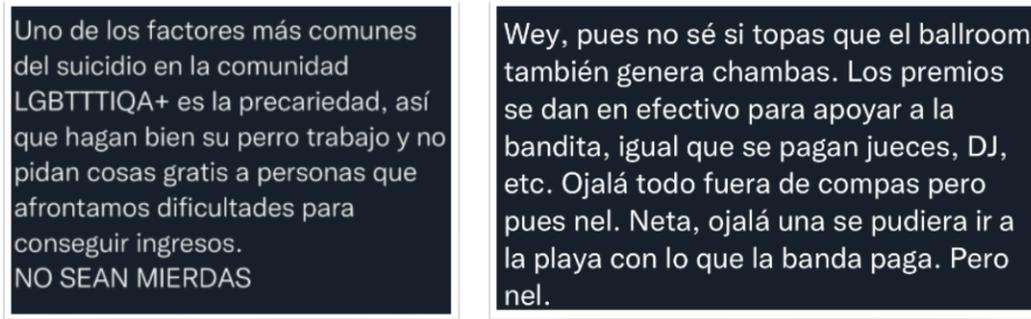
ocupamos. No obstante, algunas vidas son reconocidas y protegidas por las normas sociales y políticas, mientras que otras son consideradas desechables o menos dignas de protección. El término precariedad “designa una condición impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros y en consecuencia están más expuestos a los daños de la violencia y la muerte” (Butler, 2019, p. 40). Se trata de una condición encauzada estructuralmente puesto que las normas sociales contribuyen a la diferenciación, generando una jerarquización de la precariedad. Butler enfatiza, además, cómo la precariedad está fuertemente vinculada con las políticas de género y sexualidad. Por ejemplo, las personas trans* y no conformes con el género, así como las personas queer/cuir, a menudo enfrentan una mayor precariedad a causa de la discriminación y la violencia basada en la identidad de género y la orientación sexual. “La precariedad está relacionada con las normas de género, posiblemente de un modo manifiesto, pues sabemos que quienes no viven su género de maneras comprensibles para los demás sufren un elevado riesgo de maltrato, de patologización y de violencia” (Butler, 2019, p. 41).

Estas observaciones empíricas se conectan con las experiencias encarnadas de Marlene Wayar que se encuentran escritas en su libro *Furia travesti*. La travesti, activista y escritora explica que “el miedo acompaña a la existencia traba. La vida de la traba es una travesía porque tenés el enemigo inserto en la cabeza” (Wayar, 2021a, p. 206). Y continúa diciendo que “pero también está en lo concreto, lo real: un Estado que produce hambre, una institución como la Iglesia católica que produce odio y descerebramiento” (Wayar, 2021a, p. 207). Su experiencia como travesti latinoamericana se asemeja a la de las identidades del ballroom mexicano. Un sinfín de situaciones puede precarizar la vida de las personas, pero para aquellas que desacatan las imposiciones de género y sexualidad normativas, la situación de sus vidas se agrava a través de los discursos culturales de rechazo, discriminación, transfobia, homofobia y miedo. Estos tienen efectos en la vida material, como por ejemplo, no tener trabajo, no encontrar empleos de remuneración justa, no tener derechos, ser susceptibles al maltrato público, estar vulnerables constantemente, etcétera. Un par de publicaciones en IG muestra estas formas de precariedad que se eslabonan con una serie de

condiciones de infravaloración que se aplican a nivel estructural, cultural, administrativo e interpersonal.

Figura 78

Publicaciones en IG que muestran formas de precariedad experimentada por personas LGBTI+ dentro de las familias en la comunidad ballroom.



Wayar termina diciendo “las travas estamos condenadas a caminar en el riesgo [...] todo el tiempo el contexto se quiere mostrar ficcional en cuanto a la inclusión, la aceptación de la pluralidad, de la diversidad, y una quiere convencerse de eso, pero te distrae de estar preparada para un contexto que en la práctica no es así” (Wayar, 2021a, p. 208). De esta manera, los Datos Cuir también informan sobre las distintas formas en que las vidas trans, no binarias, travestis, como las que comprenden las familias ballroom y hacen vogue, son precarizadas.

Los mensajes en WA pidiendo ayuda de la comunidad para apoyar a alguna vogueera que perdió su trabajo, su alojamiento y no tiene para comer, dan cuenta de la precariedad. Los tuits en X que denuncian agresiones en la calle, las ventas de ropa de segunda mano que se enuncian en IG para lograr obtener recursos en momentos difíciles, los (kiki)balls que se realizan para recaudar fondos para ayudar a la enfermedad de alguna vogueera, etcétera, son *Datos Cuir* que nos revelan que las vidas de personas jóvenes sexodisidentes están constantemente en vulnerabilidad.

Además, los *Datos Cuir* informan sobre *c) el cuerpo y el performance como tejido col(n)ectivo que moviliza, con-mueve para la resistencia*. Observo que estas trazas digitales integran una noción de des-figurar las figuras canónicas de las imágenes normativas de la sexualidad, siguiendo las ideas de Victoria Pérez-Royo sobre su concepto de Cuerpo-imagen. Para comprender esto, es necesario explicar que los objetos digitales cuir son imágenes o generan imágenes que pueden estar en el orden de visualidad como fotos, audiovisuales,

ilustraciones, pinturas, imágenes de IA, pastiches, etcétera. O bien, pueden estar en el orden escritural y ser imágenes metafóricas, alegorías, alusiones, descripciones. Asimismo, pueden estar cifrados en archivos sonoros en podcast, grabaciones de notas de voz, canciones, videos, etcétera. Estas materialidades son corporalidades con capacidad “figural que le permite producir sentidos, actualizar, evocar y convocar un conjunto de imágenes, activar imágenes del recuerdo, movilizar imaginarios y estimular la circulación de emociones o afectos” (Pérez-Royo, 2022, p. 6) de la disidencia sexogenérica. En otras palabras, los *Datos Cuir* son corporalidades que emiten figuras a través de la activación, el movimiento al que aluden, lo que denomino su poder performativo.

En este sentido, los *Datos Cuir* son una materialidad inteligente (Tripaldi, 2023) porque no son objetos pasivos, sino que interactúan con usuaries. Poseen propiedades y comportamientos emergentes, como sugiere Laura Tripaldi en su estudio en *Mentes paralelas*, ya que cuentan con la impronta de la disidencia que nos con-mueve a quienes la llevamos también dentro. Los *Datos Cuir* son materialidades que nos rodean y participan activamente en la construcción del mundo que habitamos (Barad, 2007; Pérez-Bustos, 2021). En nuestra interacción con ellos se desencadena una capacidad para movilizar-nos inteligentemente con nuestro entorno, lo cual podría ser la clave para el futuro de nuestra estirpe.

En esta línea de pensamiento, estos datos en clave cuir son capaces de interpelar a les usuaries, otros disidentes sexuales con quienes establecen contacto a causa de la lógica algorítmica y la (no) viralidad. Al proceso de interpelación, Pérez-Royo lo llama capacidad de con-mover, facultad que observo ocurre con los Datos Cuir ya que “promueven en quien mira una inclinación, una movilización, una salida de su estatismo y de la autosuficiencia de la estabilidad de su posición” (Pérez-Royo, 2022, p. 7). Esta aptitud de los *Datos Cuir* me permite pensar en cómo logran movilizar a otrxs para realizar cosas, como en el ámbito de la cultura ballroom, hacer que jóvenes cuir se integren a ella, bailen y performeen el vogue, se junten, hagan familias, desarrollen parentescos, se movilen socialmente para realizar acciones de resistencia política, organicen (kiki)balls, etcétera. Esta capacidad se logra a través de aludir a cuerpos en movimiento que integran figuras de la disidencia sexual y de

género, que aluden a una lucha política dotada de afectos y emociones que se transfieren, se intercambian porque son deseos, fantasías, utopías, imaginaciones políticas colectivas, imaginarios y toda una serie de fenómenos icónicos que prefigura un futuro de otro modo.

Un ejemplo de este mecanismo lo encuentro en la publicación que se hace en forma de serie de *flyers* subida en IG para hacer un llamado a asistir a la semana cultural ballroom México. El alto contenido figural que las imágenes de los cuerpos de las vogueras mexicanas contienen se debe a su capacidad de aludir a aquellos cuerpos que solían aparecer en la portada de la revista *Alarma!* dado que la estética de los carteles es la misma, como se puede corroborar en la Figura 80.

Figura 79

Dos *flyers* para invitar y divulgar la semana cultural ballroom en CDMX cuya estética emula la utilizada por la revista de nota roja *Alarma!*



La desapropiación que logran hacer a la estética de la gramática de la violencia colocando cuerpos vogue en el centro, donde antes había #cuerposrotos (Reguillo, 2021), con-mueve, moviliza, interpela y replantea la dignidad de ser cuerpos habitables. Cuerpos de carne, cuerpos-imagen, cuerpos textuales, cuerpos datificados todos, eslabonan un tejido col(n)ectivo que hace posible a la comunidad. La Figura 80 es un ejemplo de este tejido que se cuela por los entresijos de la experiencia Onlife, que ejerce una conectividad con las identidades de la sexodisidencia a partir de la mediación de la tecnología. Otra

desapropiación, ahora de la razón, hackea el dualismo cartesiano y resitúa en otras partes corporales actividades que creíamos propias de la mente. Así, “ano-lizamos”, “pensar desde el culo”, “flexionamos y reflexionamos desde nuestros anos”, “libertad de las caderas y las nalgas” emancipan la razón para hacer hablar al cuerpo y sus zonas erógenas, porque el erotismo es el lenguaje que aglutina a la comunidad. Parte de este lenguaje erótico son entonces los *Datos Cuir*.

Figura 80

Publicación en X que da cuenta de una práctica pública de Sex Siren en Querétaro en la comunidad de Queerétara cuya circulación en las plataformas la vuelve un *Dato Cuir*.



Otra línea informativa de los *Datos Cuir* son las **d)** *formas de cuidados disidentes para el sostenimiento de la habitabilidad cuir*. Ya que nos relacionamos de maneras alternativas con los datos en clave cuir distintas a las de otros objetos, sugiero pensarlos como parte de una ecología de materiales con los que las personas de la disidencia sexogenérica retejen sus vidas en escenarios de precarización. Los *Datos Cuir* forman parte del tejido de cosas, objetos, materiales que se enredan con prácticas y experiencias de las comunidades en una red más amplia que, en su conjunto, deviene en formas de cuidado extendido; una “red de cuidados [y materiales] extraños como yo” (The Care Collective, 2021, p. 52). Este

entramado, quiero plantear, se asemeja a la lógica de desorientaciones queer de Sara Ahmed, que subraya la manera en que las personas sexodisidentes encuentran orientaciones o usos otros a las cosas del mundo a partir de su experiencia fenomenológica de la diferencia encarnada (Ahmed, 2019). Esta potencialidad de la desorientación inherente a las identidades que conforman la disidencia sexogenérica y por ende, la comunidad ballroom, induce a expandir las formas de cuidado y los materiales con los que se suministran dichas prácticas.

Así también, encuentro robustos vasos comunicantes entre la ética de la hospitalidad ilimitada de Jacques Derrida y la acogida que reciben las personas LGBTI+ en las familias ballroom. La hospitalidad derridiana no se limita a gestos de generosidad, es un compromiso ético profundo y continuo con la bienvenida al otro desconocido tanto culturalmente como en términos de raza, orientación sexual e identitariamente (Derrida, 2007). Esta idea se pone en práctica en las Houses de vogue por medio de los parentescos no consanguíneos, las relaciones de hermanes y xadres, que desafían las estructuras tradicionales cisheteronormativas de la identidad y la pertenencia. Los *Datos Cuir* son centrales en esta ética, pues es a través de ellos que las relaciones de parentesco se robustecen, se extienden a otrxs y transitan impregnados de afectos, emociones y experiencias que provocan contactos entre las personas. Recuerdo muy bien que, durante mi asistencia a las prácticas de vogue, era importante al terminar, hacer una fotografía grupal de todes les asistentes. La foto se compartía primero en el chat de la comunidad en WA y, más tarde, aparecía publicada en las cuentas personales de las debutantes vogueras en IG. Estas imágenes grupales, convertidas en datos, suscitaban comentarios, reacciones e incluso reposteos. Así mismo ocurría con videos, *reels* y transmisiones en vivo. Estos datos graficaban, como vectores, la incipiente red de relaciones entre las que ahora son vogueras consagradas de la escena en mi ciudad. Dar *follow* a esas cuentas en cuyas publicaciones aparecían mis recién conocidas hermanas y yo, fue una forma de enredarme con sus vidas, de seguirles el rastro y consolidar nuestro lazo. Así, los *Datos Cuir* contribuyen a distribuir las prácticas de cuidados disidentes.

Hill Malatino nos hace ver que hay otros cuidados que no se circunscriben a la domesticidad y que son propios de las personas trans. Como cuidados trans, el autor subraya

la atención médica, psicológica y social específica proporcionada a las personas trans. Incluye terapias de reemplazo hormonal, cirugías de afirmación de género, terapia de apoyo, asesoramiento psicológico, servicios de apoyo social y otros recursos destinados a ayudar a las personas trans durante su proceso de transición de género (Malatino, 2021). Siguiendo su lógica de cuidados extendidos, quiero proponer que los cuidados pueden seguir extendiéndose hacia el mantenimiento de la identidad de género, de la comunidad y los parentescos, de los deseos de tener vidas dignas, de las utopías de habitar en términos propios los espacios, de la celebración de los cuerpos disidentes. Una suerte de cuidados disidentes que son desplegados por las personas que llevan vidas en términos cuir.

Ejemplo de cuidados disidentes que he podido observar en la comunidad ballroom, donde está la injerencia de los *Datos Cuir*, es el afianzamiento de la identidad elegida del otre por medio del reposteo de sus publicaciones. Reaccionar de manera positiva a las publicaciones en IG de la hermana voguera colocando frases celebratorias de su cuerpo, su identidad, su belleza o de su destreza para caminar determinadas categorías del vogue, es parte de demostraciones de cuidado por medio de datos. Estas tienen la capacidad de coadyuvar en el agenciamiento de las personas al afirmarlas para persistir en historias de negación y menosprecio de su identidad y expresión de género y de su orientación sexual. Celebrar con reacciones de gráficos de emojis, por ejemplo, la libertad de autodeterminación que ha desarrollado alguna conocida voguera, deviene en una forma de cuidado disidente porque es una manera de contribuir a “hacerse visible mutuamente” (Malatino, 2021, p. 22). En todos estos ejemplos la tecnología del lenguaje es crucial. Los lenguajes con que nos comunicamos en las disidencias son parte de la red de cuidados que extendemos para dar la bienvenida al otrx, para darle hospitalidad creando la realidad que necesita con un lenguaje que le acerque a una justicia transformativa. Educarse en la disidencia tiene matices distintos. No se hace a través de una institución, en recintos específicos para ello, ni a través de materiales pedagógicos comprobados. Educarse en la cultura ballroom, como ocurre con muchas otras comunidades de la disidencia sexual, implica leer los metadatos en forma de narrativa testimonial de los comentarios en publicaciones de IG; relacionarse con las textualidades que dan cuenta de la memoria ball publicadas por algún xadre de casa en

alguna de sus cuentas en redes socio digitales; replicar en la cuenta propia informaciones que postean otras hermanas vogueras porque da cuenta de los valores ballroom que nos implican, entre otras pedagogías disidentes. Estas son formas de cuidado que se logran con la mediación de las trazas digitales en clave cuir.

Por último, los Datos Cuir informan sobre *e) afectos y emociones de orgullo, rabia y venganza radicales*. Sara Ahmed en su teoría cinética de las emociones explica que “la palabra ‘emoción’ viene del latín *emovere*, que hace referencia a “mover”, “moverse” [...] las emociones no se tratan solo del movimiento, también son sobre vínculos o sobre lo que nos liga con esto o aquello” (Ahmed, 2015a, p. 36). Por lo tanto, hay una relación entre movimiento y vínculo: así una emoción que se mueve pegada a algún objeto puede conectar cuerpos. En efecto, los afectos y las emociones se pegan a los objetos y ellos son los que circulan; es por esto por lo que estamos cercanos a ciertos objetos y nos alejamos de otros. La manera en que nos impresiona el objeto puede depender de historias que siguen vivas en tanto ya han dejado sus impresiones sobre dicho objeto (Ahmed, 2015a).

En este sentido, los *Datos Cuir* como objetos de materialidad digital, también están cargados de emociones provenientes de las historias de vida de les usuaries disidentes. Estos, tienen la capacidad de ser actores conectivos y afectivos en la construcción, propagación y sostenimiento de las comunidades LGBTI+, como observo ocurre con el colectivo de familias ballroom. Estas trazas digitales son distintas de aquellas que informan sobre las experiencias de las personas LGBTI+ en México coproducidas por terceros –empresas de comunicación, periodismo digital, usuarios no LGBTI+– y que exponen las múltiples violencias que nuestra comunidad experimenta. Los objetos digitales que me ocupan, en contraposición, son cocreados por las mismas personas disidentes sexuales, es decir, se trata de experiencias encarnadas y dan cuenta de un espectro más amplio de historias, que en su mayoría, informa de forma afirmativa de las vidas LGBTI+.

Considero que las trazas digitales cuir pueden informar sobre un sinfín de emociones y sentimientos, pero quiero subrayar tres que encuentro como patrones en las publicaciones de la comunidad ballroom en plataformas y que, conforme las personas LGBTI+ se van politizando, cobran importancia en su activismo y en sus valores de vida: el orgullo, la rabia

(que se matiza en furia) y venganza radicales. Estas tres emociones devienen radicales cuando son experimentadas por cuerpos de quienes no se espera que las encarnen puesto que sus identidades carecen de reconocimiento, valor o respeto en su contexto sociocultural. El constante menosprecio que reciben en momentos en los que construyen y afianzan sus identidades las limita a sentir emociones de vergüenza, inferioridad, homofobia y transfobia internalizadas, entre otras. Por lo tanto, desmontar esta forma de opresión al desarrollar afectos que les emancipan, resulta un desacato a los discursos de infravaloración y una afirmación a contracorriente: radical. Para ejemplificar la experiencia de opresión y las acciones de emancipación de las personas disidentes, retomo una cita del activista Alexander León:

Las personas LGBTI+ no crecemos como nosotras mismas, creamos una versión que sacrifica la autenticidad para minimizar la humillación y los prejuicios. La tarea de nuestra vida adulta es descubrir qué partes de nosotros somos verdaderamente y qué parte hemos creado para protegernos. (Pino, 2022)

La frase hace hincapié en el contexto adverso en el que las personas LGBTI+ crecemos, a la par, enfatiza el trabajo de disputa de la identidad con los regímenes de poder que tenemos que realizar para conseguir un desarrollo medianamente libre.

Los *Datos Cuir* son una contra-narrativa que cuenta microrrelatos de orgullo de ser quien se es; una suerte de dignidad que les usuaries encuentran en lo colectivo, cuya potencia les lleva a hacerse visibles mutuamente, mostrar sus cuerpos, sus destrezas para moverse con los bits del house del vogue. A la par, se desarrollan sentimientos de venganza y rabia –que cobra matices de furia– una triada de emociones que van a contrapelo de aquellas consideradas deseables, legítimas, de personas conscientes, íntegras, de ciudadanos con valores. Quiero ofrecer un ejemplo de la rabia, la venganza y la furia sentida por las personas dentro de la comunidad ballroom, cuyo sentimiento se está extendiendo cada vez más hacia fuera de esta comunidad en personas también LGBTI+ politizadas.

Entenderlas de manera convencional; desde un paradigma de vida heteronormativo, neoliberal, cisexistista o conservador, es un desacierto. Se trata de afectos desapropiados

(Rivera-Garza, 2013), re-sentidos (Falconí et al., 2016) desde cuerpos otros, matizados desde la experiencia de la consciencia de clase y la colonialidad. Un video publicado recientemente en la cuenta personal de IG de una de las madres FQs pioneras de la cultura ballroom del país, María Nahual, donde sale ella misma leyendo un texto de la autoría de otra voguera y activista emblemática de la escena nacional, Mikaelah Drullard, titulado *Mi venganza es ser bonita*, resume y esclarece los móviles que hay para encontrar en estas emociones una potencia política como pulsión de vida.

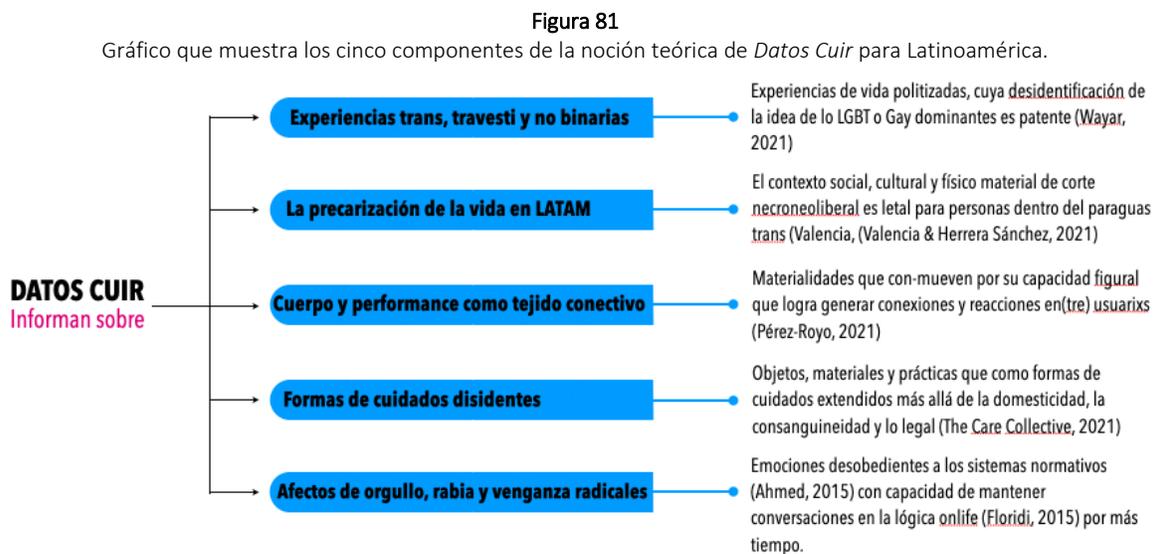
Mi objetivo no es hablar de belleza y arte en sus términos y verme obligada a revisar y mencionar sus referentes cuyas ideas a pesar de que digan lo contrario, son particulares con intenciones coloniales. No quiero caer en la tentación de la reterritorialización, yo quiero hablar de algo personal, algo mío, sin sentido de propiedad, algo que sale de mi corazón. Algo que genera alegrías y felicidades en mí, sobre mi venganza. La venganza es una opción, no existe la paz sin venganza; hay que hacer pagar, hacer caer y arrebatarse lo robado porque, el perdón ya fue. El perdón es otro dispositivo de control de la modernidad occidental para hacernos arrodillar una y otra vez. Es cristiano, moral y generador de culpas. Ya no me interesa perdonar a nadie, yo quiero vengarme y hacer mi propio camino. La venganza es un proceso colectivo de decolonización y funciona de múltiples formas. Estamos en plena disputa por la existencia y una forma de decolonizarnos es siendo bonitas, es construyendo contra-narrativas a nivel epistémico conceptual que nos permitan pensarnos a nosotras, las no-humanas, como bonitas; bestias, amenazas, monstruos, animales, pero bonitas. Es reapropiarnos del dolor y habitar la herida y el lugar de la infra humanidad en el cual hemos sido producidas. Es disputar y construir nuestra propia verdad. Somos villanas, no se trata de querer ser humanas bellas y hermosas, no se trata de querer formar parte del pacto racial del capital y querer una tajada del pastel del patrón como muchas feministas quieren ser parte de la política del poder colonial blanco masculino. No queremos, al menos yo no quiero

representación ni formar parte de la foto de las humanas. Yo soy el homosexual, maricón, monstruo travesti que les acecha y me reapropio y habito mi animalidad como una forma de escupir a Colón. La venganza de las bonitas es sabernos bestias. Ser bonitas no es un tema estético, está alejado del imperialismo gay, la cultura LGBT y las competencias de *Rupaul*. Ser bonita es una acción política de supervivencia. Existir en un mundo que nos quiere muertas es ser bonita. Ser bonita no es un tema artístico, es lo más alejado a eso. Ser bonita es un escupitajo en la cara de las amas de la plantación.

Marian en su video nos deja saber que este texto forma parte de los insumos teórico-políticos de un curso que está dando, el cual se titula *Glamour y venganza*, donde resignifica ambos conceptos además del de belleza. Dicho video, en tanto que *Dato Cuir*, genera reacciones de la comunidad, lo que en términos de cultura digital son los metadatos. Ambos tipos de materialidades digitales nos dejan ver su potencia de conectividad, su capacidad de con-mover (Pérez-Royo, 2022) a otras usuaries vogueeras. El hecho de que Marian cite a Mikaelah revela el funcionamiento de las emociones de venganza, rabia y furia contenidas en él como vectores vinculantes entre las personas disidentes.

Si trazamos una línea temporal de los soportes que ocupan estas emociones, tenemos que, Drullard escribe un texto, que supongo tiene como interfase la página de algún software de tratamiento de textos, luego, lo publica en *Negrxs Magazine*, un espacio colaborativo de la comunidad, negra, africana afrodescendiente. Marian lo retoma como insumo de su curso –que igualmente es un soporte– y para lo cual, lo transforma en materia audiovisual que decide compartirlo en la plataforma de IG. Seguir la trayectoria de este *Dato Cuir* en estas cinco interfases, desvela su potencial de conectar identidades politizadas y de construir mundos sociales gracias a su contenido. La venganza y la rabia re-sentidas y desapropiadas de los regímenes normativos devienen emociones de acción, de ruptura y de desmontaje como maneras de agenciamiento. Más allá de pensar que estas emociones no sirven de nada, resultan catalizadoras que estimulan a las personas a subjetivarse en sus propios términos, a pensarse de otro modo alejadas de la vergüenza, el miedo, la inferioridad o un estatus ontológico de subalternidad. Para darle, de alguna manera, una materialidad

gráfica a la explicación de los *Datos Cuir* comparto la siguiente Figura donde se observan sus cinco componentes y una descripción sucinta con base en las nociones teóricas de las que echo mano.



Estudiar los *Datos Cuir* nos puede llevar a entender cómo comunidades disidentes sexuales se hacen un espacio en la arena digital para dejar sus huellas principalmente entre otrxs usuaries LGBTI+ y otras Otrxs. Son una veta que da cuenta de la datificación de los cuerpos, de las identidades y de su relación con las plataformas, los algoritmos y les usuaries. Dan cuenta de mundos sociales posibles a partir de la mediación tecnológica y de la capacidad que pueden desarrollar determinadas comunidades disidentes para imaginar nuevas formas de resistir en contextos adversos.

No obstante, en otro sentido, los *Datos Cuir* también representan conductos para el oportunismo de actores interesados en generar beneficios económicos a toda costa. Principalmente porque el proceso de datificación de lo social no es unidimensional puesto que la interacción con plataformas y algoritmos se atraviesan otros valores, necesidades empresariales y propósitos de capitalización. Olshannikova et al. observan que los datos sociales, entre los cuales están los *Datos Cuir*:

It refers to digital self-representation, technology- mediated communication and digital relationships data that may appear not only in social networks services but in variety of discussion forums, blogs, web and mobile chat

applications, multi- player games as well as different web sites that are not for social purposes per se. (Olshannikova et al., 2017, p. 11)

El rastreo de los datos en las plataformas y su injerencia en la transformación del mundo físico, explica Hiroshi Ishikawa (2015), permite una comprensión multidireccional en la lógica Onlife para desarrollar explicaciones, permitir posibles predicciones, recomendaciones y resolución de problemas (Ishikawa, 2015). Aunque tampoco podemos ser ingenuos, es preciso contemplar que, de igual forma, estos datos son parte del excedente conductual de datos privativos ‘propiedad’ de las empresas de plataformas de vigilancia que los emplean como insumo para generar productos predictivos para venderse en mercados de futuros conductuales (Zuboff, 2021), como lo explica Shoshana Zuboff en *La era del capitalismo de la vigilancia*, cuyos impactos aclararé más adelante en este capítulo. Realizar un abordaje crítico de los datos y la datificación de la cultura es uno de los propósitos de este trabajo para llegar a una comprensión más cercana de la realidad de los mundos sociales de habitabilidad *cur*.

Consideraciones Éticas para el Estudio de Small Data

El conjunto de datos recolectados para este estudio se compone de fotografías, texto y gráficos de emojis que pueden ser visualizados públicamente al navegar por la etiqueta #ballroommexicano desde la interfaz de la plataforma de Instagram. La condición pública de las imágenes deja sin efecto cualquier ley de copyright, lo cual se puede corroborar en el apartado de configuración de privacidad e información de Instagram (2022). Debido a la técnica utilizada para la obtención de *data*, la solicitud de consentimiento informado para el uso de las imágenes no resulta posible. Sin embargo, esta cualidad de dominio público no quiere decir que cualquier usuario pueda realizar investigación con este *dataset* (Hewson, 2015). Por este motivo, realizo prácticas de cuidado para proteger el derecho a la privacidad (Markham, 2015). Aunque asumo que el etiquetado de las fotografías expresa la intención de visibilidad de los usuarios, tengo el cuidado de no exponer los nombres oficiales de las personas colaboradoras. No divulgo aquellos de quienes no cuento con su autorización y, en

efecto, doy un tratamiento siempre afirmativo y digno a los de quienes me han dado su consentimiento para ser mencionados en este trabajo.

Como parte de la comunidad ballroom de *Queerétara*, he desarrollado un vínculo afectivo y de reconocimiento hacia las personas de esta cultura, lo cual me exige tener un tratamiento de la muestra desde la especificidad de los cuidados trans planteada por Malatino (2021). A la par, me posibilita para poner en práctica una distancia crítica para realizar miradas cercanas y distantes en el análisis. Desde esta posición epistémica, reconozco dos cosas: primera; que las expresiones de disidencia cifradas en los datos y metadatos forman parte de nuestras/mis experiencias y de algo más amplio como lo es el archivo marica-trans mexicano. Segunda; que hasta ahora sido un proceso sanador para mí, estar tejiendo con mimo los cordones que trenzan esta investigación. Por lo tanto, empleo la información en este capítulo vertida desde el respeto y para fines académicos y activistas teniendo como centro a las personas que me incluyen en su comunidad y me comparten de sus conocimientos.

#Ballroommexicano: La Escena Voguera en Datos

Para esta sección, el procedimiento de recolección de datos lo llevo a cabo a través de la etiqueta *#Ballroommexicano* —una de las etiquetas más productivas de la comunidad— por medio de la técnica de *scraping* (Marres & Weltevrede, 2013; G. E. Sued, 2021) con software de minería de datos como método nativo de los estudios de *small* (Rodríguez Cano, 2021; G. Sued, 2022b). La toma de la muestra la realicé el 10 de octubre del 2021 y su volumen equivale a 1000 fotografías y sus metadatos que las informan. Después de un procesamiento de limpieza y visualización con herramientas como *Phantom Buster*, *Tab save*, *GoggleSheets*, *Text Analysis* y *RawGraphs*, obtengo un *dataset* compuesto por 666 fotografías, 38,578 palabras y 1,171 gráficos de emojis.

Con ayuda del software de código abierto *Image Sorter* ordeno el conjunto de imágenes en un panel cromático desde el cual poder entrever los patrones que sugiere la imagen en su conjunto. Para apoyar esta decisión, realizo la técnica de *engagement* (Bakhshi et al., 2015) con la cual visualizo las diez imágenes con más alto número de

reacciones/reproducciones y comentarios, es decir, mayor involucramiento con les usuaries. Al observar su arquitectura figural, encuentro ocho rasgos pilares que componen la memoria de la cultura ballroom. Se trata de algunas categorías de *Vogue* que se batallan en los *Balls* y de ciertas formas organizativas de la comunidad. Estos ejes o piedras angulares también pueden ser concebidos, en la lógica de la cultura digital, como patrones de publicación, dando como resultado la posibilidad de clasificar el total de las fotografías en grupos.

Figura 82

Panel de imágenes por *engagement*



Para aludir a la estética de IG, presento las imágenes por *engagement* en un panel en el formato de Historias, una decisión conveniente para la visualización de este número – ocho – de fotografías. Como se puede observar en la Figura 83, las imágenes muestran los elementos más relevantes y productivos del performance del vogue. Por ejemplo, el número uno, con mayor número de reproducciones (3,305), corresponde a la categoría *Sex Siren*, cuya característica es mostrar la sensualidad y acercarse a un *strep tease* que reivindica los

cuerpos no normativos como bellos. El segundo, *vogue femme* (1,629), es la categoría más representativa de la cultura ballroom comprendida por los cinco elementos: *catwalk* o caminata de gato; *duckwalk* o caminata de pato; *floor performance* o rutina de piso, *hands performance* o rutina de manos y *spin & drop* o giros y caídas. El tercero pertenece a las arengas, las consignas y las frases en Carteles (618) que conforman el discurso político de la memoria ballroom que, con el tiempo y los contextos, se ha venido acoplando a las realidades de las identidades que la comprenden. El cuarto y quinto muestran las *poses* (539) y las *pasarelas* (461) como elementos fundantes del performance ya que guardan en su arquitectura el germen de la moda con que inició esta subcultura LGBTI+. El sexto, muestra una pose grupal donde aparecen las *familias* (446) que son la forma de organización y reproducción de la cultura ball. Finalmente, dos elementos cruciales completan el panel, son los lugares donde los performances se realizan: los *kiki balls* (446) y los *espacios públicos*.

A partir de estos números que determinan el nivel de involucramiento de lxs usuaries con estas imágenes, procedo a convertirlos en recipientes del *dataset* de imágenes para confirmar que todas tienen cabida dentro de alguno de ellos y así, encontrar una densidad en cada patrón. En este re-ordenamiento encuentro que la categoría que reúne el mayor número de imágenes es la de (1) *Pose/atuendo*. Su productividad revela la centralidad que la práctica corporal de la pose tiene tanto para el performance radical del *Vogue* como para sus practicantes en tanto que modo de subjetivación. La siguiente es la de (2) *Kiki balls*, seguida por las de (3) *Carteles*, (4) *Vogue femme*, (5) *Runway*, (6) *Pose grupal*, (7) *Vogue en espacios públicos* y finalmente (8) *Prácticas/clases*. En realidad, son las coordenadas con las que la comunidad ball está generando sus *Datos Cuir* y redefiniendo el imaginario social de la disidencia sexual.

Al tomar en cuenta que el ballroom es una subcultura LGBTI+ crítica del régimen de la cisnormatividad y del racismo, que tiene relativamente poco tiempo en México, me percaté de que su baja visibilidad algorítmica en la plataforma puede entenderse desde esta lógica. Puedo decir que no se trata de publicaciones virales, sino más bien, son datos que la misma comunidad produce y consume para sí misma y permanecen como parte de una comunidad nicho, de una cámara de eco, o bien, de una comunidad que funciona como un

fandom (Floegel, 2022) con su propia cultura participativa que va integrando a nuevos usuarios a partir de sentir afinidad debido a su identidad (Jenkins, 2006; Jenkins et al., 2016) sexogénica. Esta baja participación también guarda correspondencia con la cantidad de seguidores de las cuentas colectivas y públicas de las Houses de vogue en la app, sin embargo, no dejan de representar una resistencia en varios sentidos.

La participación digital de poblaciones excluidas de la esfera pública, como es el caso de la comunidad ball, replica la lucha por el reconocimiento y las prácticas de resistencia que despliegan cotidianamente fuera de la esfera digital. Las imágenes que presenta la Figura 83 muestran un bajo índice de participación que, en la mayoría de los casos, no sobrepasa las 1000 reacciones salvo en dos de ellas que corresponden a videos. Esta lógica en la que una o dos producciones de tema determinado alcanza niveles altos de viralidad mientras que el resto se distribuye en el número de la participación es lo que Castillo-González, Martín del Campo y Martínez-López (2022) señalan con el término *cola larga*. Esta *ley del poder*, explican los académicos, se observa en eventos naturales como la magnitud de terremotos o el diámetro de cráteres lunares que siguen una determinada distribución, cuyo mecanismo se aprecia también en fenómenos sociales que ocurren en internet, donde solo algunos nodos concentran muchísimos enlaces mientras que la mayoría reúnen muy pocos (Castillo-González et al., 2022, p. 38).

Los autores arguyen que, para entender la conformación de sentidos políticos de grupos marginados, es necesario indagar en las producciones que no siguen la lógica de la visibilidad algorítmica con que las plataformas suelen operar (Castillo-González et al., 2022) (2022). Las imágenes ballroom son un ejemplo de esta *cola larga* que, por su contenido de disidencia sexual y confrontamiento a las normas, no son proyectadas por la operatividad vernácula del algoritmo de la plataforma para ser apuntaladas como virales y, por lo tanto, tampoco alcanzan un reconocimiento popular. No obstante, lo que esta cultura comportada como fandom realiza con la plataforma aporta gran conocimiento sobre las prácticas digitales políticas.

Considero que estos datos, que representan cuerpos que hacen vogue, forman parte del repertorio de acción política (Sádaba & Barranquero, 2019) de la comunidad ballroom al

apropiarse de los medios socio digitales con el propósito de prefigurar el imaginario social que les permite dignificar su existencia ante ellos mismos y los otros. Esta comunidad comprendida por múltiples colectivos ejerce un poder contrahegemónico que, produciendo publicaciones e información, opera como activismo de datos. Sued et al. lo describen como una forma de participar y actuar a través de *software* y datos para resolver problemáticas prácticas, resistir y orientarse a la justicia de datos (G. E. Sued et al., 2022). Las imágenes — junto con sus reacciones y otros metadatos— coadyuvan a la par de otras prácticas de la comunidad ballroom en la construcción de su agencia, su identidad y la visibilidad de su lucha.

Tres, Dos, Uno; Detén Tu Pose Ahí: Los Cuerpos Datificados

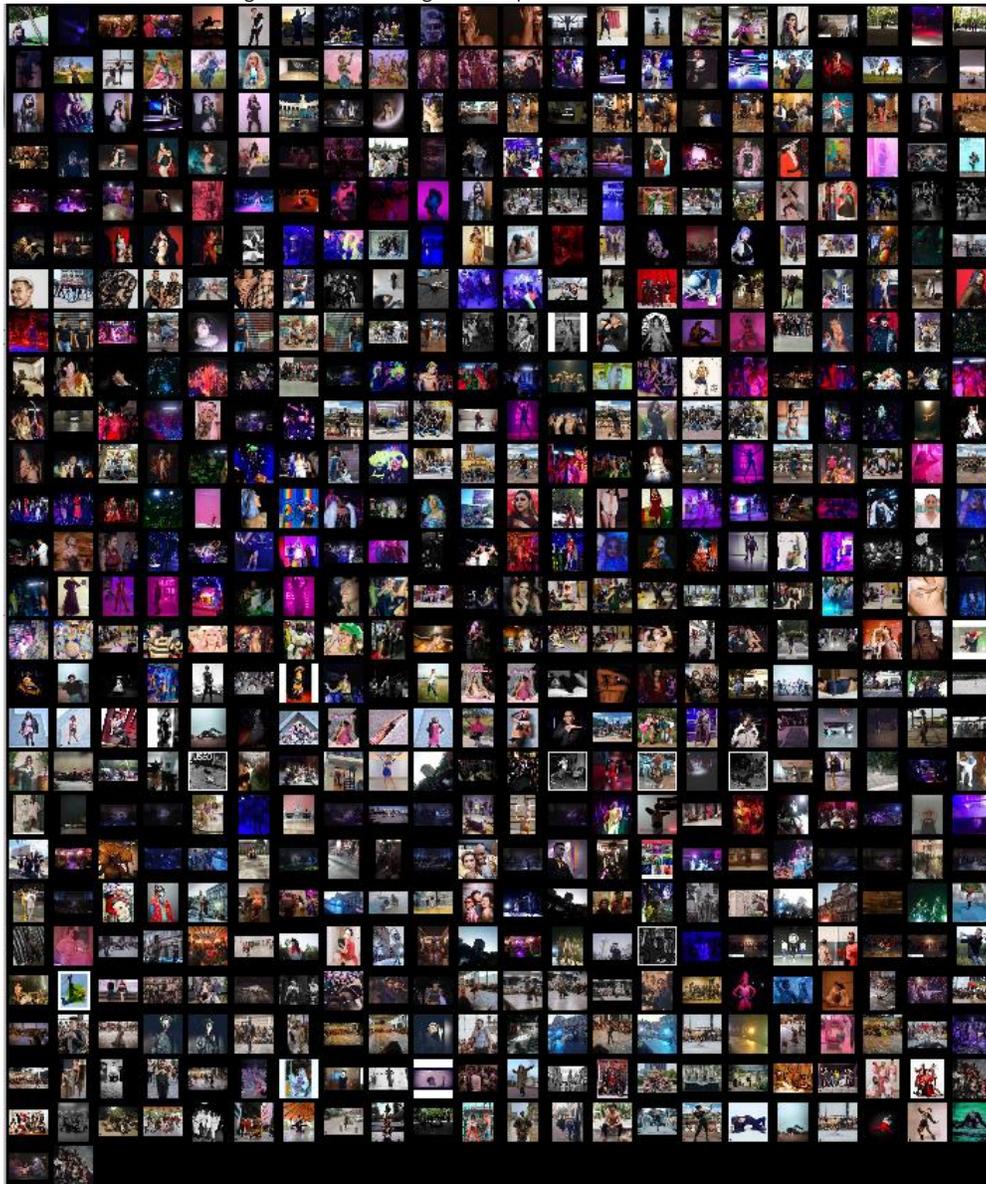
La técnica de visualización de *Image Sorter* me permite efectuar una analítica visual y considerar las fotografías como objetos culturales digitales abordables desde su contenido, su funcionamiento en la plataforma o desde la práctica social con efectos en la recepción. En la revisión de este corpus cabe colocar la pregunta ¿Cómo es el proceso de datificación de un cuerpo? Para argumentar una respuesta propongo que las trazas digitales de esta comunidad tienen como principal vector *el cuerpo que hace vogue*, Dicho cuerpo convertido en dato es un flujo que circula en la lógica Onlife ya que su performatividad digital excede su misma materialidad informatizada para encarnarse en los cuerpos de las usuarias vogueras y producir subjetividad. Es decir, la circulación de estos datos cargados de afectos y emociones dejan impresiones en los usuarios, quienes los prosumen.

Díaz (2018) en su estudio sobre la naturaleza jurídica de los datos biométricos digitalizados señala que nuestra relación con ellos es parte del ámbito de la intimidad y de la autodeterminación informativa de los sujetos. Sostiene que la biometría ‘filtra’ el cuerpo y lo inscribe en un espacio de poder, por lo que “el individuo se convierte en ‘persona’ solo cuando posee una identidad reconocible, cuando se convierte en una realidad abstracta, en un signo” (Díaz, 2018, p. 9). Siguiendo esta lógica, sugiero que la plataforma socio-digital de Instagram funciona como la tecnología biométrica que procesa medidas estandarizadas de las representaciones de seres humanos y más que humanos (Figura 84). Pero, en este caso,

en lugar de uniformizar procesos biológicos como lo hace la biometría, 'datifica' la performatividad de los cuerpos, sus significados añadidos y la carga afectiva que porta su huella digital. De esta manera los cuerpos datificados pueden ser visibles, susceptibles de generar reconocimiento, o bien, estar a expensas de ser asimilados por las dinámicas de mercado y ser extractivizada. Así, dicho proceso de informatización del cuerpo puede reconstruir y modificar la identidad de los individuos, sus deseos y visiones del mundo.

Figura 83

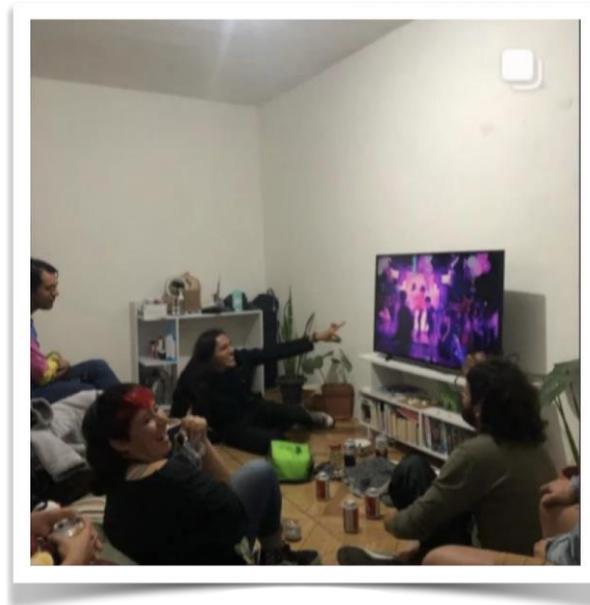
Panel fotográfico de 666 imágenes etiquetadas como *#Ballroommexicano*



Un indicio de este proceso proviene de una de las cuentas colectivas en Instagram de la escena *Ballroom* queretana. A finales de diciembre de 2021, esta cuenta publicó imágenes de un grupo de vogueras quienes se habían reunido para ver contenido audiovisual de su última participación en un *Ball*. En ella (Figura 85) se observa a cinco personas que ven una pantalla donde se proyecta la interfaz de *YouTube* reproduciendo videos de vogueras en batallas.

Figura 84

Queerétara consumiendo sus propios *Datos Cuir*.



Dicho contenido existe también como publicación en el *feed* del *Instagram* de varias cuentas de personas de esta comunidad. En otras palabras, están consumiendo el mismo contenido que co-producen con las plataformas. Esta dinámica nos revela la manera en que los *Datos Cuir* se encarnan en las personas, son parte de la construcción de los mundos sociales y, desde una mirada optimista, reproducen maneras de habitabilidad cuir como formas validas de existir. El vínculo que estas trazas digitales en clave cuir suscitan en la comunidad ballroom, me lleva a proponer que existe una encarnación de los Datos Cuir a partir de que las personas les otorgan el valor de sujetos. Por lo tanto, se tiende una relación intersubjetiva (Zafra, 2020) que interpela a las personas disidentes sexuales ya sea por su circulación en las cuentas de los miembros de la comunidad, o por su contenido figural.

Al considerar la homofobia, la transfobia y la misoginia impregnada en el habitus de las distintas sociedades de México, resulta plausible pensar que el efecto que provocan los

Datos Cuir es distinto para usuarios cuyas vidas están regidas por los guiones de la cisnormatividad y la heteronormatividad. Aunque cabe la posibilidad de que estos objetos digitales agrieten las concepciones de rechazo y menosprecio hacia las disidencias y abran el espectro de entendimiento hacia horizontes de inclusión y reconocimiento dada su aparición en la escena digital. En cualquier caso, los efectos de los datos en las identidades de las personas es innegable, Díaz arguye que “afirmar que el uso de los datos del cuerpo solo afecta a la información y no al cuerpo mismo niega la relación inextricable entre esas piezas de información y la dignidad del cuerpo al que se refieren” (Díaz, 2018, p. 9). Así como nuestros cuerpos comprenden informaciones como peso, estatura, talla, tipo de sangre, nivel de IQ, la huella digital, entre muchos otros, habría que comenzar a incorporar aquellos datos procesados por las plataformas socio digitales cuya habilidad es de datificar los cuerpos. En este orden, los *Datos Cuir* en muchos casos corresponden a cuerpos datificados con efectos sobre los cuales tendríamos que hacer más estudios si queremos comprender la realidad actual.

Posa, Posa, Poderosa: La Artillería de los Atuendos y las Poses

Un patrón en las figuras de las fotografías publicadas y etiquetadas con #Ballroommexicano en IG corresponde a aquellas que integran cuerpos realizando poses donde el rostro ocupa un lugar central; arquetipo de la cultura ballroom. Esta tendencia incorpora 250 fotografías del conjunto de datos, donde además puedo advertir una intención de lucir los atuendos por medio de la pose. Esta simbiosis de ambas acciones performativas características del vogue me llevan a nombrarla como #Poseyatuendo (Figura 86) y conformar un panel fotográfico para su interpretación de analítica cultural (Manovich, 2020a; G. E. Sued, 2021)

La pose es una corporalidad con la capacidad de producir sentidos con ayuda del poder figural del cuerpo. En otras palabras, emitir figuras cargadas de significados que pueden ser legibles en el marco cultural de una sociedad, es parte del trabajo que la pose realiza. ¿Quiénes la suelen realizar?, ¿con qué finalidad?, ¿qué efectos tiene? Son algunas de las preguntas que tendríamos que hacernos para comprender por qué las vogueeras publican

estas imágenes, cuya tendencia destaca su trascendencia y uso para dicha comunidad. La pose, o mejor dicho, las poses, porque nunca es una sino una secuencia de poses como si se estuviera modelando para una sesión de fotos, forman parte del performance del voguing. Están inspiradas en el estilo de los jeroglíficos egipcios antiguos y las imágenes de mujeres modelos en las tapas de la revista Vogue. Ambos ancestros desentrañan que las poses son un lenguaje en sí mismo, tal cual lo son los signos de escritura egipcia y las imágenes en las revistas que les dieron origen.

Tanto para escribir jeroglíficos –o escritura hierática– como para posar para aparecer en la tapa de la revista Vogue, había que tener un estatus social y económico determinado. En el primer caso, había que contar con el conocimiento de la lengua, además de pertenecer a un grupo cerrado y selecto de escribas varones. En el segundo, había que ser una mujer modelo con cierta reputación y experiencia con grandes marcas y ostentar una belleza canónica adecuada a los patrones estéticos caucásicos. En ambos casos la finalidad ha sido comunicar, contar cosas, pero siempre desde el poder; ya fuera para obedecer al régimen faraónico que determinaba lo que se escribe y lo que no; ya fuera por la industria editorial de la moda para conseguir beneficios económicos para los propietarios.

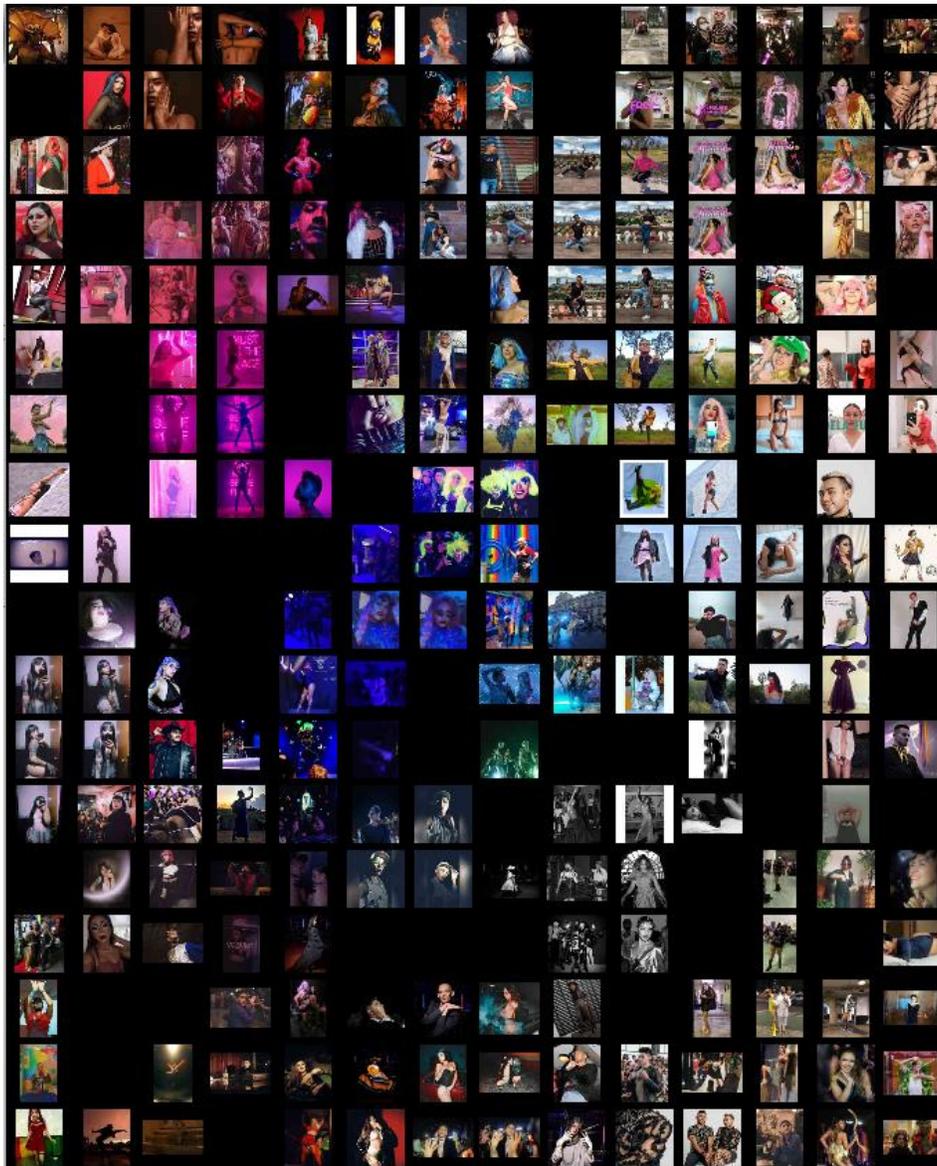
Las poses, a diferencia de estos lenguajes, son realizadas por sujetos subalternos que pertenecen a un grupo social marginado y excluido del poder político y cultural (Spivak, 2010) debido a los ejes de desigualdad de género, sexualidad, clase y raza que atraviesan sus vidas. Estos cuerpos al realizar una pose ejercen su autonomía y agencia para decir en primera persona. Es un acto performativo de insubordinación en contextos coloniales donde, a menudo, los cuerpos racializados, trans, travestis y fuera del binario sexogenérico de hombre-mujer están subordinados y silenciados por las narrativas hegemónicas de donde están excluides. Posar, es responder a la pregunta de Spivak ¿puede hablar el subalterno? de manera afirmativa y emancipatoria de los sistemas de opresión que les mantienen en la ininteligibilidad.

Dentro de la cultura ballroom, la práctica corporal del posar es un dispositivo de resistencia que no se circunscribe a los límites de las batallas de los (kiki)balls, sino que se extiende hacia los espacios cotidianos que transitan las vogueras. Mikaelah Drullard explica

que es necesario entender la pose como una manera de subjetivación que construye e imagina otros horizontes posibles para vivir la vida. Es una manera de agenciamiento que las personas desarrollan para poder llevar su identidad con orgullo, fuerza y determinación. Es un mecanismo para enfrentar las violencias que trae consigo el ser disidente sexual racializado en contextos altamente cisheteronormativos y racistas.

Figura 85

#PoseyAtuendo: Panel fotográfico de 250 imágenes etiquetadas como *#Ballroommexicano* y ordenadas de forma cromática.



Las poses datificadas no son imágenes estáticas, tienen la capacidad de con-mover, organizar e interpelar a les usuaries y a sus cuerpos y, en el mejor de los casos, politizarlos a partir de encarnarse, replicarse y experimentarse.

Los cuerpos datificados que muestran poses son una extensión de esta práctica realizada con antelación en la materialidad del cuerpo encarnado que descoloniza los guiones normativos del género. Las poses digitales dan continuidad a la materialidad del cuerpo, regeneran el lazo social entre las personas de la comunidad y subjetivan de manera afirmativa las identidades de quienes las realizan. En el contexto de la arena digital de las plataformas, las poses se abren espacio entre la marea de datos de causando un efecto descolonizador de las preferencias de los algoritmos de IG. Es decir, desobedecen al discurso normalizado y a las medidas administrativas impuestas que nos obligan a encajar y a entendernos solamente dentro de los márgenes bien determinados de las categorías de hombre y mujer. Subvierten los patrones de belleza sostenidos en la blanquitud, la clase social, la heterosexualidad, el capacitismo, el estado serológico negativo y la raza; valores que yacen en los códigos fuente de los algoritmos, a través de los cuales determinan qué usuaries son más visibles que otrxs y quienes deben ser restringides a través de un baneo.

Los impactos de las poses en la vida de las vogueeras son multidimensionales y varían dependiendo de cada experiencia subjetiva, de los escenarios en que se realiza y de los actores que participan con ella. En las historias de vida arrojadas por las entrevistas y en los datos recabados por la etnografía, distingo que la pose, el posar y sus figuras en soportes digitales, en tanto que elementos constitutivos del vogue, se experimentan como transformadores de la materialidad corporal, de la identidad y de la situacionalidad de lxs sujetxs. La madre de una casa en CDMX cuenta al respecto que

como que antes tenía mucho miedo. No creía que mis comentarios tuvieran valor, muy fácil me hacía chiquito y ahora no, ahora soy todo lo contrario, me ha dado seguridad, me ha dado identidad, me ha dado claridad sobre qué soy, que puedo hacer y a dónde puedo ir.

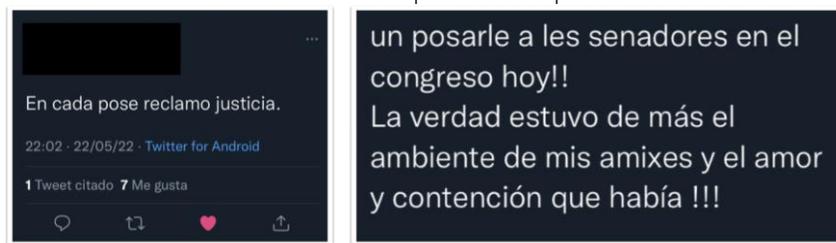
En esta experiencia la persona auto percibe el efecto de su transformación en el campo de la identidad. El desplazamiento que realiza esta vogueera hacia la seguridad y el

autoestima se debe a la práctica iterativa de la pose en la danza del vogue, lo cual se traduce en agencia. Manuel Segade y Sabel Gavaldón arguyen que “los gestos se solidifican en identidades. Nos hablan de identidades que se naturalizan a través de la repetición sistemática de gestos idénticos” (Gavaldón & Segade, 2020).

Posar, según los curadores, “significa tomar consciencia de cómo los cuerpos hacen historia. Hacer una pose es lanzar una amenaza, como ya señaló Dick Hebdige con relación al significado del estilo de las subculturas juveniles” (Gavaldón & Segade, 2020). Ningún elemento de voguing es individual, ni está desconectado de otros, mucho menos se queda en lo íntimo o lo privado, aunque sus efectos suelen causar transformaciones en esos ámbitos. Una pose es conectiva, se realiza para ser vista, en su ADN está la impronta del exhibicionismo porque tiene el propósito de hacer visible al cuerpo, de irrumpir con él el espacio. Publicaciones en X afianzan estas ideas sobre la pose, donde además se entreve su función de arma, arsenal o artillería activista para el combate contra la discriminación y la injusticia sistémica (Figura 87).

Figura 86

Publicaciones en X donde se observa la potencia de la pose como arsenal activista.



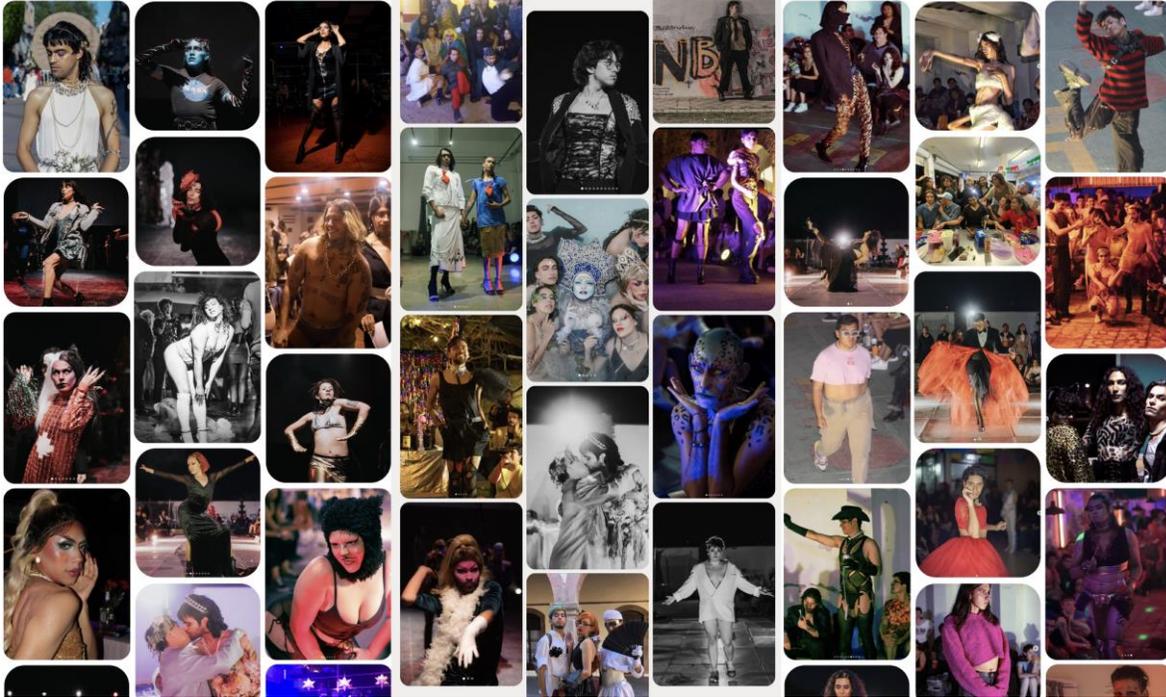
Una xadre de casa en entrevista afirma que el voguing y posar “Me ha dado como armas para vivir en este mundo. Básicamente en todos los niveles, o sea, con mi familia, con mis amigos. Con todo, o sea, es imposible hablar de mí y de quién soy, de cómo me proyecto sin hablar de ballroom” (Diabla St Laurent Miu Miu).

“Reconstruir la genealogía de aquellas poses que han sido lo suficientemente audaces para confrontar la norma” (Gavaldón & Segade, 2020) es hacer memoria, generar el contra-archivo marica-trans de la comunidad. Seguirle el rastro a las poses en clave de traza digital es retejer la historia disidente colectiva sobre la cual nuestras vidas cobran dignidad (Figura 88). Las poses allanan el camino hacia formas renovadas de estar en el mundo bajo los

propios términos. Las poses de las vogueras precursoras de la escena de Querétara, por ejemplo, han abierto espacio en el imaginario social de la ciudad para inscribir otros cuerpos y otros futuros posibles.

Figura 87

Montaje fotográfico que contiene algunas poses y batallas de las vogueras precursoras de la escena de Querétara. Material recolectado en la etnografía multisituada.



Estos cuerpos datificados también son la materialización de otro tipo de datos de la comunidad LGBTI+ que se escinden de aquellos que les revictimizan porque informan sobre violencias. Kevin Guyan sostiene que las comunidades de personas disidentes sexuales, más que producir datos sobre las problemáticas de discriminación y violencias recurrentes en su vida, están generando otro tipo de *data* que alimenta su agencia y determinación para transformar sus entornos; “los individuos y grupos minorizados no deberían tener que demostrar repetidamente que sus experiencias de opresión son reales, sino más bien, mostrar la forma en que recrean vidas vivibles, espacios habitables” (Guyan, 2022, p. 124). En otro sentido, la lectura del cuerpo a través de máquinas y procesos tecnológicos revela una cantidad de información sobre las personas disidentes sexuales que anteriormente era desconocida para el mundo normativo e incluso posiblemente para ellos mismos.

Si bien, los datos y la datificación forman parte de los procesos de la plataformización de la vida (van Dijck et al., 2018) y, por ende, de la lógica extractivista del capital, también son un registro del mundo social mediado por decisiones tomadas sobre a quién incluir y excluir. Esta es una disputa constante entre la agencia de las plataformas y la de los usuarios. Los *Datos Cuir*, en este entramado, no son un reflejo pasivo del mundo social, sino una fuerza productiva que ingresa en los sistemas de clasificación y normatividad de la diferencia sexual para generar un ‘enrarecimiento’. Algo semejante a lo que Felipe Rivas San Martín describe a través de la noción de *Queer codes*. El autor explica que un código queer “remite a lo raro o extraño de su visualidad, el enigma del signo, a no saber exactamente de qué se trata, cuál es su identidad” (Rivas, 2021, p. 124). Aunque aquí se refiere a las imágenes-código QR, ocurre lo mismo con los cuerpos datificados del ballroom, cuya composición técnica sostenida por corporalidades trans, no binarias y travestis desafían los guiones del binarismo sexogenérico, de clase y de raza. Este es un mecanismo de resistencia que es posible a partir de la ininteligibilidad inherente de los *Datos Cuir*, cuya capacidad vuelve a los sistemas normativos de clasificación inoperantes, caducos, discontinuados.

Las Familias Elegidas Salvan Vidas

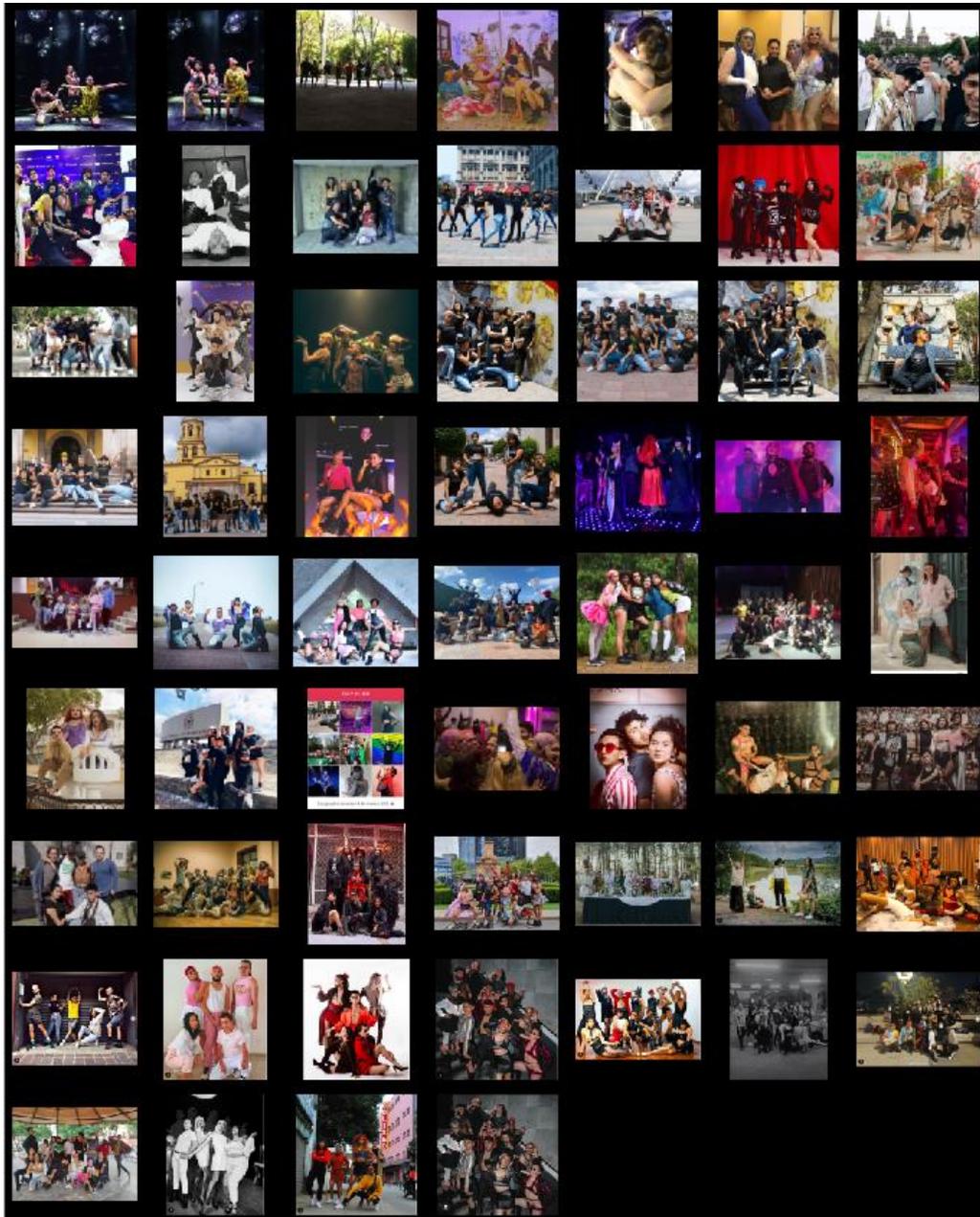
Agregando otro matiz a la discusión de los hallazgos, los *Datos Cuir* en su forma de cuerpos datificados no prescriben las vidas que las personas deben llevar, pero pueden, mediante la creación de una base de evidencia sólida, construir las condiciones que les permitan dar forma a una vida por sí mismas (D’Ignazio & Klein, 2020; Guyan, 2022). El patrón de publicación y línea de sentido que conforman las fotografías de grupos de vogueas y que denomino *#Familias*, es un ejemplo. Este conjunto de datos es, en varios sentidos, un indicio del tejido conectivo de actores, materiales y prácticas que construyen los mundos sociales de habitabilidad cuir. Su carácter colectivo tanto en la representación fotográfica como en su distribución por medio de cuentas públicas y también colectivas de Houses, evidencia dos cosas: una; el deseo de mostrarse en comunidad, y dos; su efecto articulador de performances asincrónicas más allá del espacio físico. En otras palabras, son constelaciones de performance (Fuentes, 2020) de lo común que, en una lógica Onlife, robustecen una

memoria común que puede sentar las bases para obtener visibilidad, reconocimiento y hasta mejoras en su condición material de vida.

La familia, la tribu o la comunidad, son parte de los valores que desde los inicios de esta cultura se han mantenido como una práctica política. El vínculo de parentesco que mantienen lxs hermanxs vogueras trasciende la lógica de los (kiki)balls ya que se extiende hacia la cotidianidad de cada persona. Estas familias, que no están exentas de conflictos internos, como hemos visto, son parte de una imaginación política que crea maneras de hacer perdurable en el tiempo la vidas disidentes que estando juntas encuentran sentido. El sistema de casas ballroom (Bailey, 2016), como lo denomina Marlon Bailey, se afianza de varias maneras, principalmente a partir de dichos parentescos elegidos y organizados, pero no únicamente. Las casas, cuya función principal es albergar a una familia, son en su mayoría discursivas. Las casas que cuentan con un inmueble son, en realidad, pocas, de tal manera aquello que sostiene a una casa no es precisamente el volumen de sus paredes, sino otras materialidades entre las cuales, los datos son imprescindibles.

Figura 88

Panel fotográfico de 55 imágenes etiquetadas como #Ballroommexicano y que muestra a las #Familias ballroom y a los grupos de práctica de vogue.



El panel de fotos que integran las familias ballroom es una base de datos que informa sobre cuerpos colectivos; funciona como materia conectiva (Barad, 2007; Pérez-Bustos, 2021) en la cual se enredan las historias individuales para edificar un discurso que tiene efectos en la vida material de las personas. Así, mostrar la imagen de la familia en el teléfono inteligente mientras se está con personas departiendo, es una manera de solidificar el vínculo familiar empleando los *Datos Cuir*.

Estas trazas digitales van diseminando afectos vinculados al orgullo, la unión o la pertenencia en la superficie digital. El efecto de polinización que logran estriba en afirmar el cariño, la confianza o la fiereza compartida entre hermanas para batallar en las competencias de (kiki)balls. El hecho de que las cuentas públicas colectivas que representan Houses en IG se sigan entre sí, muestra que tienen la facultad de conformar constelaciones técnicas que no obedecen a fronteras territoriales ni culturas nacionales pero que amalgaman la memoria contrahegemónica del ballroom. Es una *CommuniTree* –acrónimo de *community* y *tree*– (Stone, 2020) en su sentido de interfase donde las personas pueden conectarse entre sí, desarrollar lazos. Sandy Stone argumenta que existen comunidades digitales que conciben los datos como artefactos transformativos, como estructuras ontológicas que generan configuraciones de pensamiento arbóreo y esta cualidad les permite crecer sus redes (Stone, 2020). Las fotografías de familias vogueras son una extensión de su casa, de la idea de ser una casa y familia. En tanto que *Datos Cuir*, tienen la cualidad de reconfigurar las corporalidades y poner en jaque la idea de un individuo unitario dada su capacidad de encarnarse en los cuerpos disidentes de les usuaries.

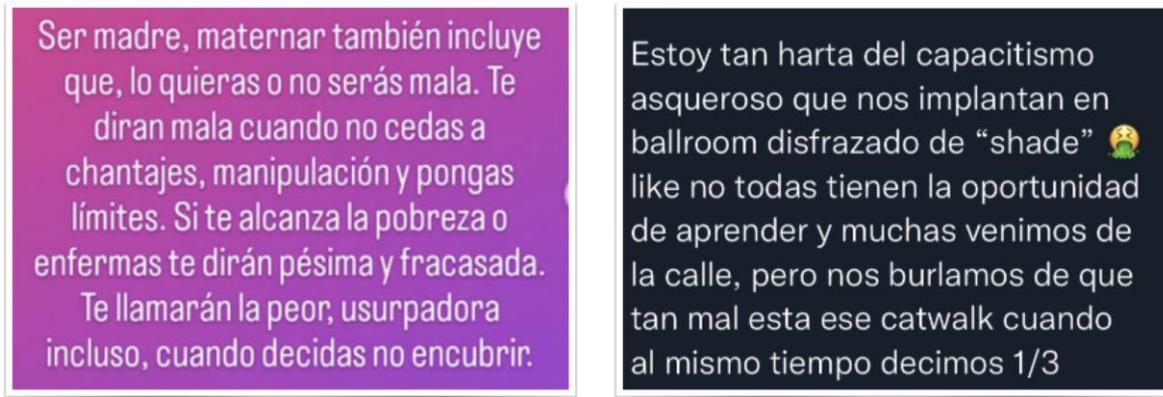
Una de mis impresiones estando en los (kiki)balls es que las familias de las Houses no son restrictivas, sino que los lazos de hermandad y amistad desbordan los apellidos elegidos. En el caso de la comunidad de *Queerétara*, las afiliaciones a casas han pasado a segundo plano ya que pertenecer o estar participando en Queerétara, muchas veces desde el chat de WA donde están todas las personas de la escena, ha resultado una manera más efectiva de solidificar lo común y la comunidad. El llevar un apellido de casa opera en la lógica de las competencias de vogue y las pasarelas, aunque también es central en la disputa por figurar en las escenas, en las cancelaciones que ocurren entre vogueras o en la competitividad.

Así, existen experiencias que, por una parte enfatizan: “A mí me dio mucha felicidad y una familia. Me dio también muchas amistades que me entienden y que están ahí conmigo”. O bien, “la idea de familia ballroom te hace ver cómo hemos estado construidas como personas marginalizadas, luego dentro, es como encontrar finalmente un lugar; yo encontré un lugar donde simplemente puedo estar parado sin sentirme en riesgo”. Mientras que por otra, también existen las que destacan: “la escena es un poco, pues yo diría que

conflictiva, no en el mal sentido sino que confronta temas que importan y eso es como politizar tus ideas". O bien:

Figura 89

Recortes de publicaciones hechas en X por parte de vogueras miembros de la escena del país.



Estas tensiones entre personas miembros de familias ballroom no hacen más que dejarnos en claro que, como en cualquier familia convencional, existen controversias. Para algunas vogueras "los conflictos inician también conversaciones y un poquito más; la escena también es muy apasionada". Esta percepción me parece crítica y concomitante con a las situaciones que experimenté durante mi trabajo de campo en prácticas de vogue, estando en los círculos de vogueras como grupos de chat y en las conversaciones provocadas por la comunidad en plataformas. En ellas, los conflictos, en efecto, causan estragos en las relaciones; las disuelven, las cambian, se rompen. Pero también hacen surgir otras, provocan nuevas maneras de gestionar problemas, hacen que lxs miembros de la comunidad se impliquen, que se conozcan más a fondo sobrepasando el glamour del ballroom y la espectacularidad del vogue. Los conflictos devienen casi siempre un discurso en el que la comunidad se ve implicada de maneras indirectas; las vogueras opinan, toman posturas, señalan, condenan acciones y a personas, y en el proceso, todas aportan a seguir preservando la memoria ballroom, los parentescos, y los lazos. Es una gestión accidentada y furiosa de las relaciones donde en general, se llegan a encontrar posibilidades antes no contempladas.

Por ejemplo, el caso del capítulo queretano de una casa con sede en León, Guanajuato y de linaje transnacional; *House of Future*, cuya desintegración estuvo determinada, en un inicio, por las imposiciones de reglas que su padre hacía para seguir los

estilos y elementos del vogue y de las pasarelas, siempre apegadas a las normativas originadas en la escena *mainstream* de Nueva York. La casa en México se jactaba de tener una alta técnica en su baile del vogue y, con ese discurso, logró expandirse y abrir su capítulo en Querétaro. Sus jóvenes miembros, quienes comenzaban una fuerte politización a través de leer y entender sobre género, sexualidades disidentes y colonialidad, comenzaron a notar los ejes de privilegio de su padre –hombre, gay, cisgénero, homosexual, blanco, de clase acomodada– y a advertir las prácticas coloniales que su padre ejercía al reconocer como solo válidas las formas de vogue y la organización ballroom norteamericanas y europeas.

A este conflicto se le agregaron las denuncias de abuso sexual del padre de la casa, lo que terminó por impedirle presentarse en (kiki)balls, acompañar a sus hijxs o asistir a reuniones. La recién formada familia *Future* en Querétaro entró en conflicto a causa de también sentirse marcada por esas acusaciones y por un sentimiento de menosprecio generalizado en la secrecía de la comunidad de Queerétara, como me lo hicieron saber en sendas oportunidades. Sus miembros se dividieron en dos bandos: quienes apoyaban a su padre que tanto les había demostrado apoyo y quienes prefirieron salirse de la casa. Al final, este conflicto donde se mezclaban temas de abuso de poder, hostigamiento sexual y opresión colonial, resultó en la disolución de la familia y la cancelación total del padre, de quien no se volvió a saber mucho en la escena queretana.

Las entonces vogueras 007 –como se les llama a quienes no forman parte de alguna House– con el tiempo y gracias a contar con un espacio físico que les permitía reunirse consuetudinariamente y generar lazo social –la casa en la calle Primavera– crearon la primera casa queretana *Kiki House of le Diablx*. Como he apuntado con anterioridad, la creación o nacimiento de una casa está vinculada con su mediación tecnológica, por ejemplo, hacerse visible en la arena digital por medio de su cuenta colectiva y publica en IG a través de la cual gestionar sus prácticas públicas de vogue, sus miembros, sus eventos y su imagen (Figura 91).

Figura 90

Recorte del encabezado del feed de IG de Kiki House of le Diablx, la primera casa nacida en Querétaro.



Las voguearas ex-*Future* lograron captar a más jóvenes voguearas –las que ahora son la tercera generación en la escena de la ciudad–, seguir con prácticas públicas de vogue y, algo que me parece crucial para el futuro del ballroom, constituir una casa sin la imagen de madre, padre o xadre, descentralizada y desjerarquizada, comunal y politizada, con consciencia de clase, raza y sexualidad. No todas las ex-*Future* decidieron conformar *Kiki House of le Diablx*, algunas se mudaron a otros estados de la república para seguir con sus proyectos personales, otras de adhirieron a familias ya consolidadas, pero casi todas continúan participando en la escena nacional y ven con beneplácito el que sus hermanxs hayan hecho la primera casa ballroom nacida en Querétaro.

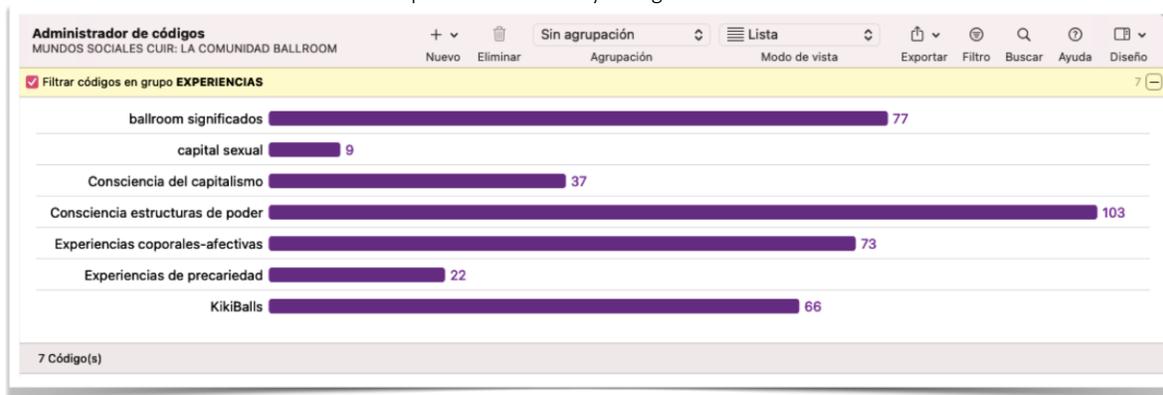
Este hecho conecta con las políticas queer (porque así las escribe el autor) de Jack Halberstam, con las que hace notar que las personas disidentes sexuales muchas veces, en contextos de precariedad, tienen la capacidad de encontrar otros horizontes de posibilidad cuir a los que no habrían podido llegar si no es que gracias a sus experiencias de resistencia en un mundo que no está pensado para ellos ([Halberstam, 2011](#)). El conflicto, como se puede observar, re-generó la escena ballroom, reconstituyó los lazos sociales, depuró a sus miembrxs, les enredó en nuevas historias antes no conocidas y, poco a poco, las lleva en un tránsito de politización de su subjetividad.

El trabajo antropológico de Marlon M. Bailey ha destacado cómo las casas de la cultura ballroom desempeñan un papel crucial en las experiencias de vida de lxs jóvenes LGBTQ+ marginades, ofreciéndoles apoyo emocional y social, así como oportunidades para participar en las competiciones de performance a través de los cuales generaban agencia (Arnold & Bailey, 2009; Bailey, 2009, 2014, 2016). Su basto trabajo a lo largo de casi una

década con las escenas ballroom de los EE.UU. me hizo ver la pertinencia de la categoría sociológica de ‘experiencia’ para mi investigación. De ahí que decidiera incluirla como categoría desde la cual poder codificar los diferentes tipos de corpus que comprenden este proyecto. Así, la familia de códigos denominada experiencias aglutina 7 códigos a través de cuyo análisis he podido ampliar los significados que las personas vogueras encuentran en su experiencia con las casas y familias ballroom en México. En un gráfico de barras esto se visualiza de la siguiente manera:

Figura 91

Gráfico de barras que muestra los y tipos de códigos que comprenden la categoría de Experiencias con que se analizaron los corpus de entrevistas y etnografía multisituada.



La ‘Experiencia’ como categoría analítica me permite, por una parte, centrarme en los aspectos que para las personas dentro de la comunidad ballroom son importantes. Y por otra, entender el fenómeno del contacto de las personas vogueras con lxs otrxs (vogueras hermanas, madres y el mundo exterior), con la memoria de su cultura (la historia, sus narrativas, sus representaciones), con sus rituales (las familias, los parentescos, los kiki(balls), las prácticas), con sus lenguajes (el performance del vogue) y con los objetos (atuendos, accesorios, datos, fotografías, documentales, el dinero, etcétera). Tener yo misma la experiencia del ballroom y del vogue en mi carne, ha sido también significativo para poder interpretar a partir de ejercicios de reflexión apoyada de prácticas de auto etnografía aquí vertidas. Los códigos, que no son más que campos semánticos de lo que es imprescindible para la comunidad ballroom, están todos vinculados con la experiencia común, con las #Familias ballroom, con la comunidad y lo que le atraviesa.

Esta categoría de 'Experiencias' reúne 387 citas de entrevistas y etnografía multisituada que he podido concentrar en los siguientes códigos: 1. Ballroom significados, 2. capital sexual, 3. Consciencia del capitalismo, 4. Consciencia de estructuras de poder, 5. Experiencias corporales-afectivas, 6. Experiencias de precariedad y 7. (Kiki)balls. En el gráfico de barras de la Figura 92 se puede ver que el código que etiqueta a las citas con el campo semántico de *consciencia de las estructuras de poder* es la más prolija. Esto apunta a que dentro de las experiencias de las personas que hacen este colectivo, está desarrollar una sensibilidad sobre el funcionamiento de los diferentes sistemas de opresión sobre sus vidas. Los que más aparecen y ante los cuales las vogueras reaccionan y se organizan son los que incluyo en la Figura 94.

Sin duda, ser parte de las *#familias* ballroom es cobrar consciencia de las opresiones y violencias, es sentir las en el propio camino, reconocer sus huellas en nuestra epidermis, relacionarnos con ellas para poder seguir nuestra vida ante el problema. Tanto en las narrativas de les informantes de esta investigación como en el contenido de los *Datos Cuir* y sus usos, hay sentimientos (Berlant, 2020) de sentirse acompañade, de no estar sole luchando contra las vicisitudes de la vida cotidiana, sino que a través del ballroom y de los parentescos se materializa la compañía. Existe incluso la sensación de que, aunque las *#Familias* no estén presentes, las vogueras se sienten acompañadas, fortalecidas por saber que pertenecen a una estirpe que reivindica la disidencia sexual, el cuerpo disidente.

Figura 92

Serie de recortes de publicaciones en distintas plataformas digitales que muestran parte de las experiencias de acompañamiento y acuerpamiento dentro del ballroom.



Cuando observa y experimenta Lorena Cabnal los procesos de recuperación emocional y espiritual de las mujeres indígenas que defienden territorios ancestrales frente las problemáticas de criminalización y judicialización y luchan por la vida en sus comunidades, logra entonces definir la noción de acuerpamiento. Para la activista y pensadora anticolonial acuerpar es la acción personal o colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos. Que se auto convocan para proveerse de energía política para resistir y actuar contra las múltiples opresiones patriarcales, colonialistas, racista y capitalista. El acuerpamiento genera energías afectivas y espirituales y rompe las fronteras y el tiempo impuestos. Nos provee cercanía, indignación colectiva pero también revitalización y nuevas fuerzas, para recuperar la alegría sin perder la indignación. (Cabnal, 2017, p. 100)

Esta noción de acuerpamiento es lo que la serie de publicaciones en plataformas digitales de la Figura 94 están tratando de emitir electrónicamente. Esta similitud entre las formas de acuerpamiento de las luchas de las mujeres feministas comunitarias y la comunidad ballroom es un puente que coloca lo común por delante y una esperanza para hacer alianzas rebeldes más allá de la identidad. Además, en el acuerpamiento que realizan las vogueras, incluiría yo, como lo hace Cabnal desde la experiencia encarnada, las prácticas de vogue como una suerte de envolver o enrollar (Pérez-Bustos, 2021) performativamente el propio cuerpo y el cuerpo de las demás con energía política, con un espesor metafísico que energiza para sostenerse en escenarios precarios.

Asimismo, quiero proponer que los *Datos Cuir* también acuerpan. Las publicaciones en plataformas, en tanto que prácticas digitales, más allá de su mero contenido, por medio de las reacciones que reciben: los likes, los reposteos, los comentarios, son presencia digital. Por lo tanto, son manifestaciones de cuerpos que frente a la pantalla se abrazan de formas otras, las que nos deja la digitalidad desappropriada, con brazos de *Datos Cuir*. Son las trazas digitales en clave cuir generadoras de energías afectivas y espirituales que se enrollan en las corporalidades digitales de otrxs indignados pero alegres de la disidencia sexogenérica. Recuerdo haber escuchado a una hermana voguera estar indignada porque alguien nuevo

en su casa todavía no le demostraba su afecto por medio de likes a sus publicaciones “esa perra nunca me le ha dado like a ninguna de mis fotos”. Estos acuerpamientos rompen las fronteras de la materia y me dejan pensando en sí “las herramientas del amo no desmontan la casa del amo”, o si estamos ya en otros momentos de hacer tecno-políticas para la resistencia.

Vivir la Fantasía: Los (Kiki)Balls como Experiencias Trans-Formativas

El segundo patrón de publicaciones con más número de fotografías después del de *#Poseyatuendo* corresponde a aquellas que integran las dinámicas dentro de los (kiki)Balls, es decir, sus espacios, las pasarelas, la audiencia o las batallas. La joya de la corona de la cultura ballroom son los (kiki)Balls, sin lugar a dudas, en ellos se materializa el trabajo de reproducción que se hace con el sistema de casas (Bailey, 2016): las familias, los parentescos y las prácticas de vogue. No es extraño, entonces, que la comunidad ballroom tenga una sostenible co-producción de datos en las plataformas como IG que informan sobre las experiencias con las competencias. Estos datos sobre (kiki)balls son para la comunidad ballroom una manera de reproducir su cultura, de extender sus posibilidades y crear una base de evidencia pujante que contribuya a generar las condiciones que les permitan dar forma a una vida vivible en sus propios términos.

Recordemos que la reproducción cuir/queer se centra en los cuidados extendidos de las personas disidentes, en el mantenimiento de las comunidades y las redes de apoyo que permite a las vidas LGBTI+ sostenerse en sus contextos (Malatino, 2021; The Care Collective, 2021). Las competencias de los (kiki)balls son un tejido parecido a la tela de las arañas pero de esfuerzo colectivo, donde ocurre una serie de performances que tienen el propósito de alimentar a quienes la tejen. “For Ballroom members, balls are akin to rituals in that these events concretize and affirm values that strengthen and protect this vulnerable community” (Bailey, 2016, p. 144). El concepto de ritual en el contexto cuir/queer ha sido ampliamente estudiado por José Esteban Muñoz quien lo vincula con el performance de género y la expresión de la identidad disidente. Explica que los rituales incluyen ceremonias y prácticas que desafían las normas de género y cuestionan las estructuras de poder tradicional,

funcionan ya sea como formas de resistencia, mecanismos de emancipación, o bien, afirmaciones de la identidad elegida (Muñoz, 1999). Caminar cualquiera de las diferentes categorías de vogue dentro de un (kiki)ball es experimentar el instante cénit de toda una serie de prácticas eslabonadas que configuran el ritual de las identidades disidentes.

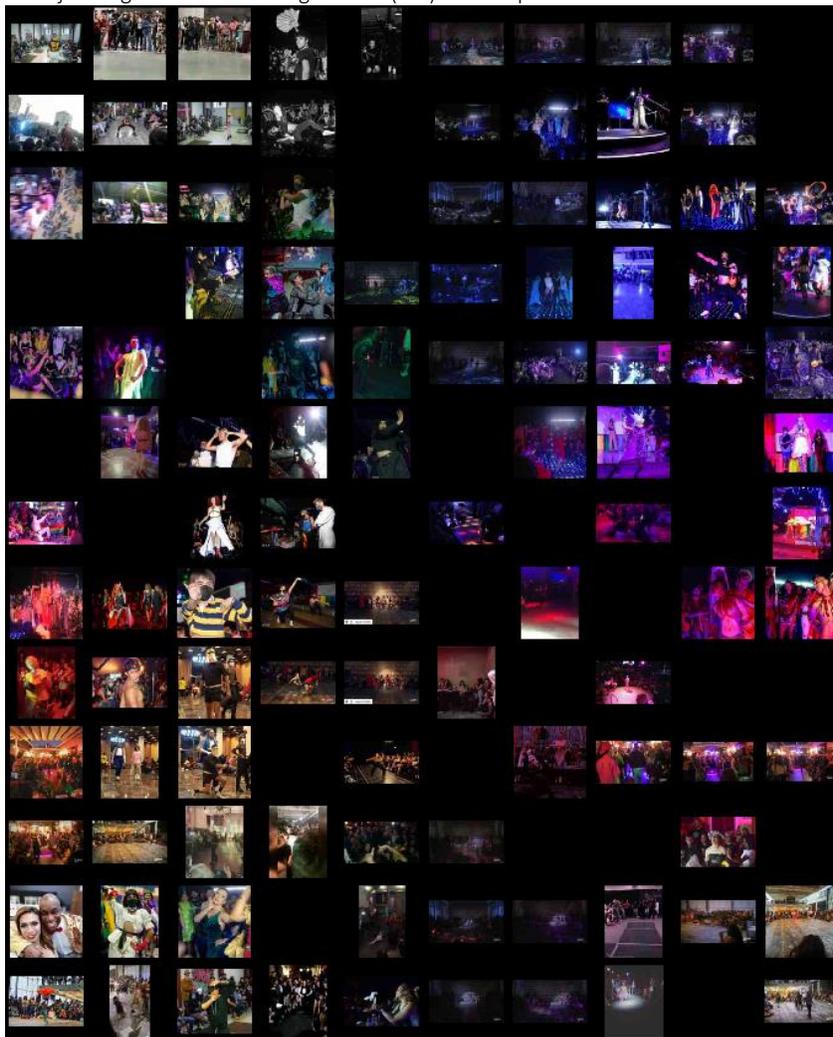
Más ampliamente, los rituales son momentos durante los cuales las actuaciones reflejan los valores y visiones del mundo de la cultura. A la par, son capaces de transformar la realidad en el sentido de que exponen las contradicciones de la misma cultura que estriban en mantener el statu quo de las cosas y la apertura para seguir modificándose (Bailey, 2016). Desde mi experiencia caminando en alrededor de 15 (kiki)balls, estos crean la realidad que performean los cuerpos, en la misma lógica de “hacer cosas con palabras” (Austin, 2018) como explica John L. Austin. Este filósofo del lenguaje aclara que las afirmaciones lingüísticas no solo pueden describir hechos o estados de las cosas, sino que también pueden funcionar como acciones performativas; ‘actos de habla performativos’ que realizan una acción en el momento en que se dicen (Austin, 2018) y con ello cambian la realidad. Observo que con los rituales que constituyen los (kiki)balls tales como caminar, batallar, participar de espectador, hacer vogue, chantear, entre otros, ocurre lo mismo. Sucede que son participaciones en ‘algo más grande’ que logra abrir un espacio en el tiempo para transformar la realidad de quienes participan. Puede ser que sus efectos duren el tiempo que toma el (kiki)ball, o puede ser que perduren más allá, como en realidad sucede.

Los *Datos Cuir* que incluyen información de los (kiki)balls tienen el mismo efecto; pueden extender las experiencias vividas en las bolas (sic). En este sentido, la comunidad ballroom también ha encontrado una forma de ‘hacer cosas con datos’, ya que generar contenido de las bolas en plataformas socio digitales es imprescindible para el actual mantenimiento del sistema de casas, los parentescos y las competencias. Como he insistido, los datos de la comunidad son parte del entramado de objetos que la redistribuyen en el espacio social y contribuyen a sus mundos sociales. Desde una mirada auto etnográfica, puedo constatar que, en mis caminatas de Runway Europeo y en mis batallas de *Face*, logré ser una maestra de escuela, una pagana en Mabon, una chita de la sabana, una barbarian queen, una hacendada adinerada, etcétera. Estas fantasías duraron el tiempo que tomó el

(kiki)ball en concluir, pero la sensación de poderío, de ser aclamado, celebrado y afirmado por la euforia de los demás, de romper con mis propios límites identitarios, no ha terminado de desaparecer de mi cuerpo. Me ha permitido transitar mi identidad de ser un hombre gay a una marica no binarie travesti. Me ha hecho reconocer que mis experiencias, desde que tengo memoria, han desbordado las cajas identitarias del binario sexogenérico de hombre-mujer. Me ha conferido la capacidad de reconocermé en las experiencias de los demás y entender que compartimos más cosas que la violencia: la potestad de la autodeterminación. Entiendo ahora que esta experiencia encarnada y extendida, forma parte del cúmulo de energías que se congregan en un (kiki)ball y que transforman a las personas; es parte de 'algo más grande' *vivir la fantasía*.

Figura 93

Montaje fotográfico de 105 imágenes de (kiki)balls etiquetadas como #Ballroommexicano



Vivir la fantasía es una expresión empleada por las vogueeras mexicanas con la que suelen explicar lo inexplicable; la experiencia de conectarse con ‘algo más grande’, algo común con les otras, un deseo compartido de ser quien se desea ser. *Vivir la fantasía* es celebrar la vida como una experiencia a contrapelo de los regímenes políticos de la heterosexualidad y cisgeneridad obligatorias, la colonialidad y el racismo, el capacitismo y la patologización que definen cualquier lugar de vida en el mundo. *Vivir la fantasía* es imaginación política que se realiza a través del performance del vogue, los atuendos, la música, el chanteo del Chanter, y principalmente, con la participación caminando–batallando las categorías. *Vivir la fantasía* se extiende hacia experimentar los parentescos, las familias y las prácticas de vogue en los espacios públicos y privados. A esta potente experiencia de subjetivación también contribuyen las imágenes, las fotografías, los datos y los metadatos que sostienen el *vivir la fantasía* por un periodo más prolongado de tiempo aun después de la celebración de los (kiki)balls.

Podría decirse que *Vivir la fantasía* es una tecnología del yo (Foucault, 2008) en tanto que es una serie de prácticas donde se emplean técnicas mediante las cuales las vogueeras forman y dan forma a sus propias identidades, modos de vida y maneras de sociabilidad en relación con las normas sociales y culturales predominantes. Así como Foucault señaló tecnologías del yo tales como la meditación, la escritura autobiográfica, la confesión, el autoanálisis, la educación y otras actividades que implican una autorreflexión y un autoexamen, *vivir la fantasía* es una participación que implica la reflexión con/desde/en el cuerpo.

Vivir la fantasía es lo que José Esteban Muñoz llama trans-relacionalidad, lo cual implica un proceso de individuación interior psíquico aunado a un momento exterior colectivo, donde le sujeto se permite ser-con otras humanas, no-humanas y con objetos que son, por el mundo, marronizados (Muñoz, 2023). Marronizar lo traduzco al dialecto mexicano como “aprietar” o volver prieto algo, y quiere decir que los regímenes políticos señalan y marcan a alguien o algo como lo propio de lo “prieto” del mundo racializado, subalternizado y abyecto. Aquello marronizado o aprietado es una ecología de cosas, objetos y personas que tienen la capacidad de formar un común marrón-prieto, según Muñoz. Este

entramado permite “modos de hacer, participar y compartir en grupo [...] es un momento en el que se rompe o se crispa la distinción entre performance y público, en que se vuelve visible un común que no es construido por la performance” (Muñoz, 2023, p. 237). Siguiendo esta idea de Muñoz, considero que vivir la fantasía es una participación dentro de una ecología compuesta por sonidos, texturas, performances, personas, objetos, atuendos que permiten el entendimiento de un común propio de la *cuirsidad*, la transgeneridad, lo prieto, la disidencia, “es la respuesta a fuerzas predominantes que han generado circuitos de pertenencia y lucha dentro de un mundo marrón” (Muñoz, 2023, p. 237).

Son muchas las experiencias recogidas en mi trabajo de campo que transmiten la idea de *vivir la fantasía*, por dar algunos ejemplos, una hermana voguera en entrevista menciona “Siento que está chido como el mismo ballroom, a muchas personas que tal vez no tenemos como muchas oportunidades en el mundo laboral afuera, puede darte oportunidades ¡puede hacer esto!”. En ella, la fantasía implica participación de una comunidad que afirma y abre el campo y eso se traduce en agencia. Otra experiencia que también subraya la idea de vivir la fantasía es la siguiente, cuyo contenido expresa lo vivido caminando la categoría de *Sex Siren*:

todas estas herramientas que nos ha proporcionado el *Sex Siren* nos han liberado y nos han validado como personas sensuales, personas deseables y personas que también merecemos sentir placer, deseo e irradiarlo hacia los demás. El *Sex Siren* a mí, particularmente me ha ayudado mucho para vengarme de situaciones en donde he sentido que soy una identidad y un cuerpo no deseable, entonces es una categoría muy delicada, en dónde estás totalmente expuesto y vulnerable que mantenemos con mucho respeto para que diferentes cuerpos e identidades puedan hacer las paces con este aspecto del ser humano.

La participación en una caminata de *Sex Siren*, que exige que quien la realiza muestre su sensualidad, su capital erótico y su autonomía para el goce del cuerpo, resulta una transrelacionalidad. Esta participación en ‘algo más grande’ enreda a otrxs, quienes celebran a la par desde el público, implica la textura de los atuendos que van quedando en el suelo a través de sensuales movimientos, integra la música y a sus acompañados *beats* con los que el cuerpo

se distribuye por el espacio, incorpora las frases del chanter que afirman lo que es evidente, la trans-formación. Todo en su conjunto es un circuito que permite vivir la fantasía y ser parte de ‘algo más grande’.

Así como el *Sex Siren* es una categoría transformativa de cuerpos e identidades, las otras, no menos importantes, del mismo modo son participaciones de subjetivación donde el involucramiento de lxs asistentes es vital. Los (kiki)balls son celebraciones de lo colectivo, por lo tanto, en las batallas que se realizan en las distintas categorías no solo participan las vogueras que caminan la pasarela durante la contienda, sino que quienes asisten comprometen su subjetividad en una ecología de cuerpos contenidos por dicho evento. Así, prácticas como contestar en voz alta y con ritmo a preguntas lanzadas por el Chanter; cantar-gritar los lemas de las casas; atravesar la pasarela para animar a alguna participante; chasquear los dedos, hacer HA! en los momentos en que las vogueras caen al suelo en un *spin and dip*; gritar para animar a una voguera; hacer un *storming* para confrontar –por medio de pasos de vogue en la pista– a alguna voguera con quien se tienen desacuerdos, entre otras innumerables maneras de participar, son modos de participación.

Dicho esto, se pueden entender ampliamente las experiencias –ahora hechas dato– publicadas por vogueras que he recogido de algunas plataformas donde nos dejan saber sus maneras de *vivir la fantasía*. La fotografía de la Figura 96 corresponde a una pasarela de *Sex Siren* –una de las más potentes que recuerde yo haber presenciado– donde se puede observar la autonomía del goce del cuerpo, la participación de lxs asistentes, la centralidad de los atuendos, el ambiente de celebración colectiva. Al lado de la misma Figura 89 coloco publicaciones de distintas experiencias hechas por otras cuentas de IG y X que conectan la idea de vivir la fantasía de los (kiki)balls en una ecología de los cuerpos.

Figura 94

Serie de recortes de publicaciones hechas por distintas cuentas en IG y X que reflejan la idea de vivir la fantasía. En el centro, una fotografía de una batalla de *Sex Siren*.

🔥 @_zxly · 17h ...
Runway Americano está abrazando un proceso de cuestionamiento por el que estoy transitando, y ver la reacción de @ [redacted] t y que todxs me gritaran OUI se sintio correcto en mi corazón 🥰

Los vestidos otorgan super poderes a las travestis.
Un gran vestido, una gran responsabilidad.



Quiero agradecer públicamente a [redacted] y toda la Kiki Veneno, por esta gran bola...
Definitivamente me sentí muy segura y pude celebrarme a mi 100% sin temor a nada, fue muy hermoso la verdad.

Quien diría que el colectivo grito de un HA! Mientras caes en una posición anatómicamente incomoda, pero increíblemente estética, es tan sanador para el cuerpo y el corazón de personas segregadas por el Hetero-CIStema.

Yendo en el sentido en que giran las manecillas del reloj, la primera publicación connota un reconocimiento de que las bolas (sic) son un logro colectivo y celebratorio de la diferencia. La segunda, refrenda la potencia trans-formadora del ambiente de los (kiki)balls donde el performance nunca va solo, sino que está adherido a muestras de afirmación sonora con capacidad curativa de la subjetividad. La tercera, pone de relieve la importancia de los atuendos en tanto que confieren agencia a las personas de la disidencia sexogenérica. La última, pone de manifiesto que el proceso de caminar una categoría (*Runway Americano*) es pedagógico, forma; es curativo, sana; es disidente, transita la identidad.

Estos eventos que englobo con la escritura de (kiki)ball en realidad tienen sus matices diferenciadores. Por una parte, están los balls, o las bolas (sic), como se les suele llamar en el argot de la comunidad ballroom, son competencias organizadas por casas o Houses mayores o mainstream, con más tiempo existiendo o provenientes de una estirpe del norte global. Están divididas en varias categorías donde se muestran las habilidades de baile, caminata, moda y estilo. En cada categoría se siguen rigurosas reglas que determinan cómo se debe de ejecutar ya sea una pasarela, un estilo o un elemento del vogue. Asimismo, precisan qué tipo de identidades pueden realizar determinadas categorías. Quienes deciden son lxs jueces; un panel compuesto por personalidades de la escena ballroom local, nacional o internacional a quienes se les suele llamar leyendas, íconos, precursores, entre otros. Ellos

votan momentos después de la ejecución de la batalla y a la vista de todes decantándose a través de una señal con la mano por la persona que consideran se ha desempeñado mejor. Al final, se gana el título de la categoría por medio de un premio que varía dependiendo del tema del ball.

Por otra parte, los kikis están orientados a la exhibición aunque están organizados como los balls. Son generalmente preparados por casas o Houses que también llevan en su nombre el prefijo ‘kiki’ que implica pequeño o reciente. Son espacios que se organizan para dar oportunidad de que las vogueras que apenas incursionan en la cultura y en el vogue tengan un espacio para practicar libre de violencia transfóbica, homofóbica y racista. A menudo, tienen un ambiente más laxo en cuanto a las reglas que hay que seguir, pero se enfatiza la idea de comunidad, lo común, lo celebratorio por sobre lo competitivo.

La escena nacional está más enfocada en los kikis, aunque, desde mi punto de visita, las fronteras entre ambos a veces son borrosas. Se llevan a cabo más kikis que balls al año, por ejemplo. Una de las diferencias es que un ball suele ser más apegado a las normas originales de los balls estadounidenses que determinan cómo se organiza, cómo se juecea, qué categorías se caminan o batallan y, muy importante, cómo se ejecutan los elementos de vogue. Mientras que, en un kiki, hay una libertad más amplia para la creatividad. He sido testigo de cómo los kikis rompen con los lineamientos del ballroom *mainstream* y encuentran formas más creativas y de hacer vogue, de organizarse, de chantear y de participar. El futuro del ballroom está en las maneras en que los kikis desapropian y descolonizan el ballroom convencional y lo particularizan al contexto que viven las vogueras, atendiendo a las necesidades de las identidades de género y sexuales que componen la escena.

En el uso común, las vogueras y las personas fuera de la escena suelen decir “vamos a la bola, vayamos al ball” pocas son las ocasiones que he escuchado que nombren a estos eventos como kikis. En mi trabajo es importante señalar que hay diferencias pero que se difuminan ya que en las competencias puede ocurrir todo: que se sigan o no reglas, que lxs jueces sean implacables con el seguimiento que las competidoras les dan, etcétera. Bajo esta premisa, escribir (kiki)ball engloba a ambos, el paréntesis indica que puede ser kiki, o no, que

puede ser ball, o no y que esa es una separación que, en la escena mexicana, cada vez es menos importante.

Un ejemplo de (kiki)ball creativo, descolonizador y que replanteó las reglas del ballroom en México fue *Lxs declaro amantes kiki ball, la gran boda NB* en Querétaro. Un proyecto que lanzaron mis hermanxs Draculonx Veneno (ahora 007) y Karmina Diablx para hacer visible que el matrimonio es un dispositivo de disciplina miento de los cuerpos y las identidades, cuyo propósito es mantener la monogamia, la hetero y la cisnormatividad. Con la boda no binaria abrieron dicho dispositivo a golpe de performances para dar cabida a las identidades históricamente fuera del binario sexogenérico e imaginaron políticamente modos otros de contraer nupcias. Así, las categorías que se caminaron en ese (kiki)ball agrietaron la realidad para incluir lo no binarie, lo trans, lo cuir y lo fluido en las identidades, en los performances y en la experiencia de *vivir la fantasía NB*.

En *La gran boda NB* participamos toda la comunidad de Queerétara en una práctica colectiva que logró quedar registrada en un documental financiado con recursos federales por medio del PECDA (Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico). Mi participación se centró en la escritura del protocolo del proyecto para pedir el recurso económico, así durante seis semanas nos reunimos mis hermanxs y yo a escribir el documento que nos hiciera acreedores del monto económico. Para mí, significó un reconocimiento a mi estancia en la escena de Queerétara y una manera de devolver, de alguna forma, algo de los muchos conocimientos y saberes que me han compartido para la elaboración de la presente investigación.

Figura 95

Montaje de los carteles con los que se publicitó la *Lxs declaro amantes La gran boda NB* donde se pueden observar las categorías y algunxs participantes. El arte fue hecho por Draculonx 007 y Karmina Diablx.



Durante *La boda NB* se suscitó una fuerte controversia mientras se caminaba la categoría *Realness NB especulativo*. Lxs jueces, principalmente aquellos provenientes de escenas de CDMX y Guadalajara, detuvieron las presentaciones argumentando no tener claridad en lo que se debía de evaluar ya que, ni la categoría, ni lxs participantes seguían los lineamientos convencionales del *Realness*. Recordemos que la categoría de *Realness* inicialmente pedía que las vogueras mostraran su capacidad de parecer auténticamente heterosexuales o cisgénero.

Varias de las asistentes intervenimos para aclarar qué era lo que se estaba pidiendo; decir que se trataba de un experimento performativo o una manera de hacer ballroom de otro modo. Recuerdo claramente las caras de desconcierto de lxs jueces y la suspicacia con que veían lo flexibles de las reglas que proponíamos. En efecto, estábamos todas ahí,

presenciando un acto de descolonización del ballroom, una desapropiación de las reglas que para nuestros contextos resultan obsoletas y la integración de las experiencias no binarias en la lógica de los (kiki)balls. Si bien, ya había sucedido en CDMX que se planteara y se caminara un *Runway NB*, el hecho de hacer un *Realness* contribuía a este ejercicio de desapropiación. Al final, varias de las figuras icónicas de la escena de Querétaro como Fausto Gracia y Lechedevirgen caminaron Realness NB con furia y orgullo dejando en alto la calidad de vogue que se hace en la escena queretana y el (kiki)ball dejó sus impresiones en la memoria de la comunidad.

El documental de *Lxs declaro amantes* ha tenido otra trayectoria, se estrenó en el Festival Internacional de Cine y Narrativas de No Ficción DOQUENTA 2023, en la Facultad de Artes de la UAQ y actualmente se puede ver en la plataforma de *streaming* FILMINLATINO en la siguiente liga: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/la-gran-boda-nb-lxs-declaro-amantes> .

Figura 96

Cartel para invitar a la primera proyección del documental *Lxs declaro amantes* y a un conversatorio con lxs realizadores.



Los (kiki)balls suelen hacerse a través de temáticas a las cuales todas las categorías se ciñen, de esta manera se despliega un arsenal de datos sobre el evento en plataformas, similar a lo que se observa en la Figura 99. Los (kiki)balls son, asimismo, la forma más potente de activismo político que tiene la cultura ballroom. A través de ellos se han puesto en el centro temas cruciales para el desarrollo de la comunidad y se han tendido puentes de

colaboración con ONG's, instituciones y otros grupos activistas contrahegemónicos. Por ejemplo, se han realizado (kiki)balls en favor de las infancias trans –y las infancias en general– (Ternurosxs Kiki Ball) y de la lectura y la educación (Roza el libro kiki ball). Se han caminado (kiki)balls contra la LGBTI+fobia (Kiki VS la LGBTIQAfobia), la pandemia del VIH sida (VIHida Kiki Ball), la transfobia y los transfeminicidios (PaTuPiel Kiki Ball). Se han podido ayudar a miembros de la comunidad en situaciones precarias recaudando recursos económicos para su ayuda (Vogue for Money). Se ha contribuido con ayuda a personas afectadas por desastres naturales y por la violencia sociopolítica del crimen organizado. Se ha apoyado a proyecto como el banco de alimentos (Manos Amigues Kiki Ball).

La Figura 99 es un ejemplo de los carteles de (kiki)balls que se han realizado con motivos activistas políticos que muestran que, tanto la celebración como el vogue, son prácticas con las que la comunidad encuentra maneras de transformar su realidad y vincularse con su contexto. Al mismo tiempo, nos revela que la militancia es una práctica que está en el ADN social de la comunidad puesto que en sus inicios, las personas que comenzaron el ballroom en México realizaban activismo.

Figura 97
Panel de carteles con los que se publicitan (kiki)balls con causas políticas y activistas.



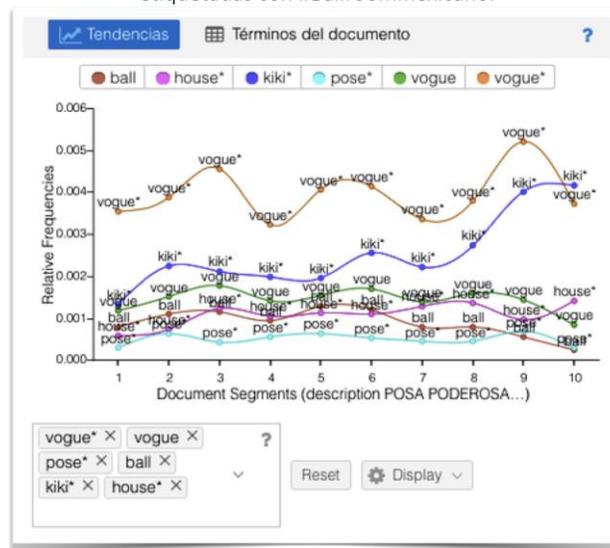
En suma, una competencia de (kiki)ball es un evento en el que lxs participantes expresan su creatividad, autenticidad y orgullo, mientras son evaluados por un panel de jueces y afirmados por una comunidad vibrante y solidaria. Estos eventos desempeñan un papel fundamental en la transformación y celebración de las identidades LGBTI+ politizadas en un espacio donde la disidencia sexual y de género es honrada. La participación dentro de este mundo social es *vivir la fantasía* y devenir materia ética política.

La Contribución Gráfico-Textual a los Mundos Sociales Cuir

Continuando con la analítica cultural de patrones y tendencias, ahora en los comentarios de texto y en las reacciones por medio de gráficos de emojis a los datos recogidos en IG, recorro a la herramienta de minería textual *Voyant-Tools*. Algunos autores colocan a este método nativo de la cultura digital a caballo entre lo cuantitativo y lo cualitativo (Moreno y Redondo, 2016). Para hacer un análisis semántico-hermenéutico tomo en cuenta la visualización de los paneles que aportan diagramas de distribución de tendencias y contextos en los que se sitúan las palabras.

Figura 98

Panel de frecuencia de palabras empleadas en comentarios de texto a 1000 imágenes fotográficas publicadas en IG etiquetadas con #Ballroommexicano.



A partir de esta reorganización de la información, es claro que las parcelas semánticas están dadas por las palabras: *vogue*, *kiki*, *house*, *ball* y *pose*, dada su alta frecuencia en las

oraciones. Estas nociones frecuentes en los comentarios de texto hechos a 1000 imágenes fotográficas publicadas en IG con la etiqueta @Ballroommexicano, son concomitantes con la forma en que he organizado los paneles fotográficos. Esta coincidencia robustece la lógica desagregativa que he seguido para entender el tipo de datos que la comunidad coproduce con la plataforma. Siguiendo este hallazgo, puedo decir que los datos de la comunidad ballroom en la plataforma de Instagram informan principalmente sobre el baile del vogue y sobre el evento donde se suele realizar en forma de competencia: los kikis. Además, informan sobre su sistema de casas y la práctica de posar dentro de la comunidad, en un segundo plano. La espectacularidad del vogue se antepone a las demás formas rituales de la cultura. No obstante, es interesante notar que en cada una de las palabras se implica lo común, lo colectivo, el cuerpo y el performance.

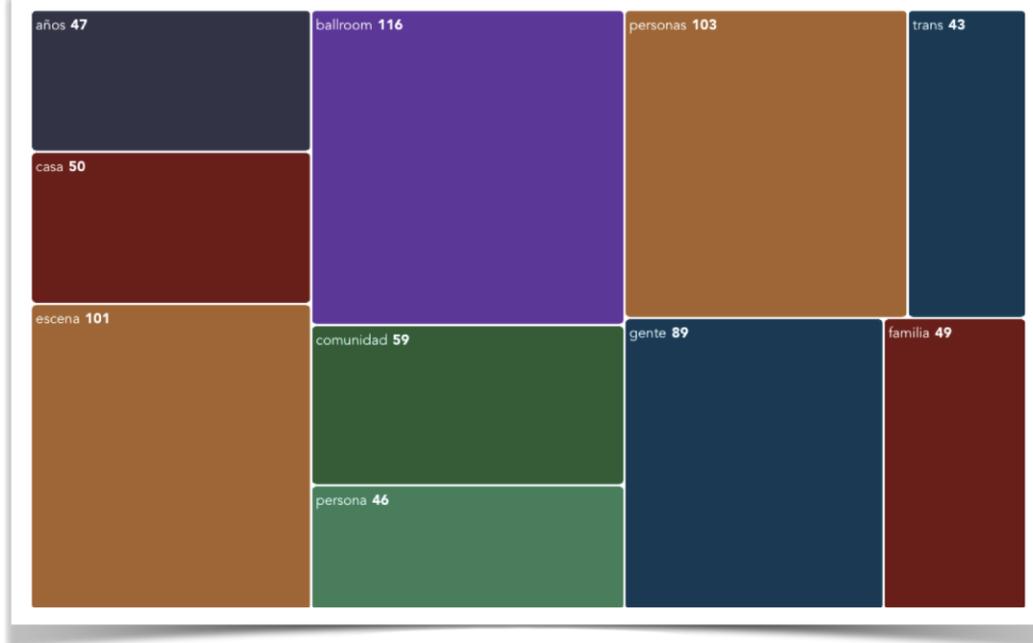
El que estas palabras sean los metadatos de más frecuencia en la plataforma, se conecta con la idea de futuridad y con la noción de prefigurar. José Esteban Muñoz señala que el futuro de las personas cuir/queer está en su reproducción cotidiana, en el mantenimiento de sus lazos sociales donde las vidas disidentes encuentran valores distintos a los impuestos por las narrativas dominantes para consolidar otros comunes (Muñoz, 1999, 2020, 2023) De esta manera, los datos al ser un cotidiano contemporáneo, contribuyen a hacer visibles las vidas disidentes. El contenido de las palabras y su alusión a lo colectivo dibujan el deseo de continuidad, de persistencia y de imaginación política de la comunidad ballroom conectada. El performance del vogue es entonces el epicentro del ballroom, a partir de él, de su difusión, del llamado a politizarse que implica realizarlo, se despliegan otras prácticas tales como los parentescos, los cuidados y las transiciones identitarias. No es casual que para poder entrar en la comunidad hay que probarse en el performance.

Una cosa son los datos que la comunidad coproduce con la plataforma y otra la información de primera mano que las colaboradoras de este trabajo me compartieron en las entrevistas. El cruce que he venido haciendo entre datos de las plataformas, información de entrevistas y datos recogidos con etnografía digital ha resultado fructífero y estimulante. Para continuar con este mecanismo, al realizar un análisis de frecuencia de palabras de las

entrevistas en un mapa de árbol con ayuda de Atlas.ti, el resultado se ve de la siguiente manera:

Figura 99

Mapa de árbol que muestra el análisis de frecuencia de palabras del corpus correspondiente a las entrevistas.



Me parece interesante que la secuencia gradual de palabras con más apariciones el discurso de las vogueras en las entrevistas siga esta línea: 1. Ballroom, 2. Personas, 3. Escena, 4. Gente, 5. Comunidad, 6. Casa, 7. Familia, 8. Años, 9. Personas y 10. Trans. Principalmente porque me remite a la experiencia que tuve al ingresar a la comunidad, a los pasos que se dieron en mi trayectoria de convivencia y transformación donde las personas fueron cruciales. Este mapa de árbol, a diferencia del análisis anterior enfocado en los metadatos en IG, arroja conceptos nuevos tales como persona, familia, años y trans. Esta diferencia se deba, tal vez, al soporte que en el que el discurso encuentra su curso. Es decir, en IG, dada la centralidad de la imagen, el cuerpo y sus estéticas, el vogue resalta como principal vector de enunciación. Por el contrario, en una entrevista cara a cara donde la oralidad es el soporte de la narrativa, las personas, la familia y la identidad trans sobresalen como los aspectos más relevantes.

La palabra 'años' es interesante, apareció 47 veces en 12 entrevistas a diferentes vogueras. Sin duda, tiene que ver con que una de las preguntas solicitaba información sobre el futuro ¿cómo ven el futuro del ballroom y el suyo en él? El patrón que cruzó el total de las

respuestas fue, por una parte, el deseo de una vida longeva y, por otra, la incertidumbre de no saber qué depara el futuro. La incertidumbre generalizada y el deseo de vidas dignas tienen base en el hecho de que la escena ballroom mexicana tiene poco tiempo, por lo tanto, no hay personas mayores caminando en (kiki)balls, como ocurre en Nueva York. Verse a sí mismas envejecer en el ballroom, cuesta trabajo, aunque no para todas. A la par, esta preocupación se alimenta de la violencia prevaleciente en el contexto mexicano contra las personas trans. 'Años', como un campo semántico para las personas disidentes sexuales es una unidad de tiempo enorme; en un año cambian todos los aspectos de una vida: laboral, íntimo, personal. Se transitan identidades, se construyen y destruyen lazos sociales. Ambos análisis provenientes de diferentes corpus se conectan por medio de las nociones de ball, kiki y house, del primer panel de frecuencias y las de comunidad, casas y ballroom, del segundo, dando como resultado el énfasis sobre lo común, lo colectivo o lo compartido.

La noción de vogue de alta frecuencia en los datos de la plataforma de IG, es en sí, una práctica performativa política que desorienta los cuerpos. Sara Ahmed (2019) ha trabajado ampliamente la noción de (des)orientaciones queer en el ámbito de la fenomenología. La filósofa menciona que si pensamos en las orientaciones sexuales, la heterosexualidad orienta los cuerpos de manera obligatoria para habitar los espacios de maneras determinadas y no de otras. Y no solo orienta los cuerpos, sino que es un sistema político que se impone en los vínculos, los objetos y los espacios dentro de la cultura. Frente a este régimen, las (des)orientaciones queer cumplen dos propósitos: primero, son un hackeo al mandato de expresar en todo momento la heterosexualidad en el cuerpo, y, segundo, son una oportunidad para encontrar a través de la corporalidad y la expresión de género nuevos sentidos. Los Datos Cuir sobre el vogue son también una (des)orientación que desmonta cuerpos homonombrados, celebra la mariconería y reivindica lo torcido en las maneras de ser un cuerpo. Considero que la carga política de la noción de (des)orientación yace como una impronta en los objetos digitales en clave cuir de la cultura de casas.

Una de las formas más convencionales con que les usuaries pueden emitir reacciones y así mostrar sus emociones en el entorno de la cultura digital, son los gráficos de emojis. Recuerdo haber escuchado a una vogueera decir, en una práctica de vogue, justo después de

haber visto a una hermana hacer un *Spin* y un *Dip* (paso característico donde la voguera gira y se deja caer) “te mando muchos fueguitos, bebé”. Esta espontánea reacción revela la manera en que la digitalidad –la plataformización de la vida– está produciendo nuestras prácticas de sociabilidad en todos los ámbitos. A inicios de los años 2000 nadie hubiera entendido el cumplido que esta voguera le hace a su hermana, tal como hoy en día se ha cotidianizado, incluso más allá de la arena digital.

En el mapa de árbol que jerarquiza los emojis por su frecuencia en los comentarios de texto de las 1000 imágenes recolectadas de IG, la llama o el fuego, sobresale por encima de los demás. Es decir, es la reacción más frecuente que las personas de la comunidad ballan a las publicaciones de otrxs hermanes. Este fuego es un átomo de cultura (Manovich, 2020a) digital que, en palabras de las vogueras queretanas, simboliza fiereza, fuerza, arrojo, o algo que está en su punto más álgido de ebullición. Esta idea la vínculo con la pose, o el *runway* como prácticas performativas que dotan a lxs sujetxs de agencia. Colocar esta reacción en las publicaciones de otras hermanas vogueras implica un reconocimiento tanto a su performance como a su identidad disidente.

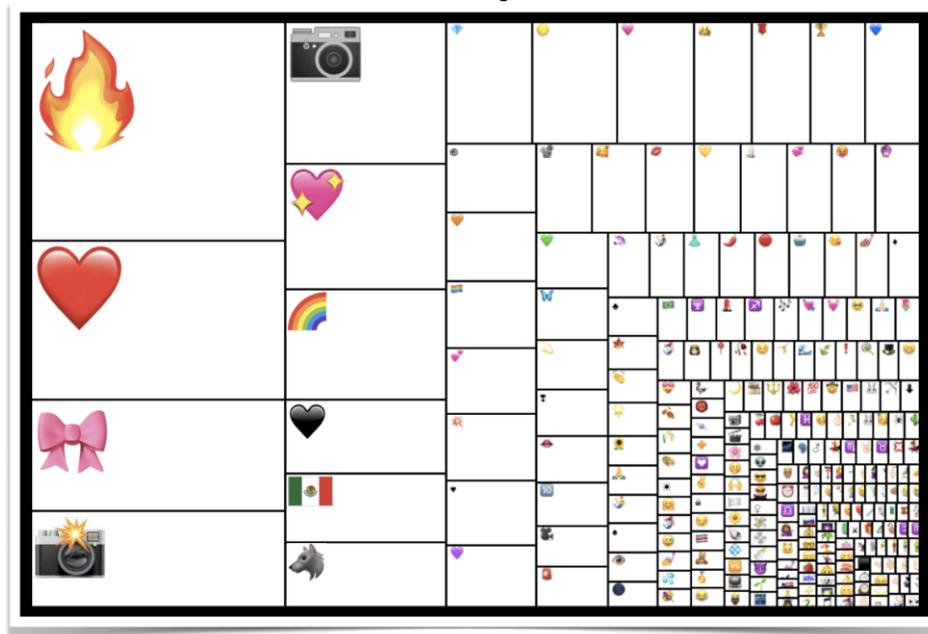
A la par, vinculo el emoji de fuego o llama con quemar, hacer arder, destruir, volver cenizas; prácticas empleadas históricamente en las insurrecciones y como castigo a estas. Recordemos cómo las mujeres señaladas como brujas eran quemadas en fuegos. Lo mismo sucedió con la doncella de Orleans, Juana de Arco, cuyo cuerpo fue quemado en la hoguera por los ingleses. O bien, fuegos de subversión, como el que prendió a la puerta de la Alhóndiga de Granaditas el insurgente Pípila para masacrar a los españoles colonialistas en Guanajuato. O el fuego feminista que mujeres prendieron a la barrera de granaderos y en el centro del Zócalo de la CDMX el 8 de marzo del 2020 para exigir un alto a la violencia feminicida del país. El fuego para las disidencias sexuales es ponerle fin a las opresiones históricas, es hacer cenizas los sistemas de poder es la manifestación de la furia.

Marlene Wayar explica que, la furia, es parte ya de los ejes de lucha travesti. “Nosotras venimos de la pobreza, del fracaso y somos resentidas. El resentimiento es nuestra fuerza creativa” (Wayar, 2021a, p. 179). Tanto en Querétaro como en CDMX las travestis conformamos una parte de la comunidad ballroom, en ella pulimos la agencia que nos dan

los atuendos y recobramos las agallas para salir al mundo normativo a existir en nuestros propios términos. Mecanismo crucial para enfrentar las violencias transfeminicidas en México ha sido “reconocernos vulnerables, que estamos hechas mierda, con nuestras fobias, con que tenemos VIH, ataques de pánico, las hormonas que nos dejaron tiradas” (Wayar, 2021a, p. 179), y con ello auestas, entender que “el resentimiento es nuestra potencia creativa”. De esta manera, un emoji de fuego dejado en la historia en IG de una vogueera es contribuir con su furia travesti para descolonizar las plataformas.

Figura 100

Visualización de la frecuencia de gráficos de emojis de la muestra tomada a partir de la etiqueta @ballroommexicano con métodos digitales



El moño es uno de los emojis que vibra frecuente dentro de la jerarquía de la Figura 102 –solo después del convencional corazón rojo– el cual es importante tratar de entenderlo. En una plática departiendo con mis hermanas vogueeras en casa Primavera un domingo en Querétaro, les mostré este gráfico de emojis, y ante la pregunta ¿qué significa el moño rosa? respondieron “*fashion, looks* perrísimos, vender el atuendo, maquillajazo, estilo, elegancia, crear la fantasía”. Estas apreciaciones me llevan a una frase que en la comunidad vogueera es iterativa y performativa: *vivir la fantasía*.

A decir de mis hermanxs, dicha locución es aludida por el emoji de moño rosa. Como he enfatizado, *Vivir la fantasía* es una revolución política de agenciamiento colectivo para resistir la precarización en los contextos de México. *Vivir la fantasía* es reapropiarse de una vida digna, de la posibilidad de ser amade, de imaginar poseer los lujos que tal vez nunca se tendrán debido al contexto situacional en el que se vive. Es una política cínica (Vidarte, 2021)

de la resignificación que resemantiza nociones como belleza, riqueza, moda, felicidad y opulencia. Aunque pueda parecer banal, en la esfera de protección (Sloterdijk, 2012) creada por la fantasía del ballroom, resulta una estrategia para persistir en un sistema que se empeña en desautorizar la existencia de vidas fuera de la heteronorma. Así, los emojis no significan lo mismo para las diferentes contraculturas, fandoms, comunidades de práctica. Y en algunos casos, como sucede aquí, es un dato que contribuye al campo semántico de los mundos sociales cuir del ballroom.

Plataformas de Vigilancia, Extractivismo de Marcas y Prácticas de Cuidado

Este capítulo plantea la contraparte de los Datos Cuir, cuya visibilidad algorítmica deviene en asedios capitalistas con los que las empresas de plataformas y marcas realizan extractivismo de datos de la comunidad ballroom, vigilan sus prácticas y apropian recursos simbólicos para generar capital. Analizo tanto datos en Instagram como interacciones con marcas para revelar las estrategias de colaboración y cuidados que la comunidad se ve obligada a realizar. Planteo cuatro casos representativos que dejan ver las asimetrías existentes entre la industria de las marcas y las personas.

La Supervisión Colonial de las Plataformas

Raúl Zibechi (2015) sostiene que, en Latinoamérica, el capitalismo revive y reactualiza características del hecho colonial extractivo de territorios, cuerpos y tradiciones (Zibechi, 2015). Dado que el capitalismo actual se basa en una economía de plataformas apoyado en aplicaciones móviles y plataformas web (G. E. Sued, 2022), estas también forman parte del régimen colonial. Para Nick Srnicek (2018) son sistemas sociotécnicos complejos formados por empresas propietarias de infraestructura, proveedores de servicios independientes y procesos de gestión de información automatizados (Srnicek, 2018) que buscan a toda costa la producción de capital. Butcher (2018), por su parte, sostiene que tanto plataformas, algoritmos y datos están produciendo cada vez más la vida social y las prácticas de las personas. Mientras las personas interactúan con plataformas y empresas de medios específicas, dichas plataformas interactúan con las personas y les recomiendan, sugieren y

brindan lo que sus algoritmos han predicho, modelan su deseo (Bucher, 2018; Butcher & Diggitt Magazine, 2021).

Así, los algoritmos tienen una dimensión política de corte neoliberal que modela las prácticas y las identidades de los usuarios. Este escenario es la fuente del fenómeno social de la datificación de la cultura que implica que “los datos producidos por los y los usuarios son capturados y clasificados para después ser comercializados y controlados por empresas privadas y gobiernos en un proceso al que podemos llamar “datificación de la realidad” (Molina & Mérida, 2021, p. 212). De este modo, cualquier práctica social, hoy en día, puede ser codificada y sistematizada en una base de datos con cuya información se construyen perfiles de usuarios de cualquier aplicación, sitio web, red social o dispositivo electrónico con acceso a internet. A este efecto otros autores lo denominan proceso de traducción de lo social en datos (van Es & Schäfer, 2017). En él, los usuarios “tienden a convertirse en insumo para estudios de mercado, estimaciones demográficas, diseño de políticas públicas, entre otras actividades de gestión social (Molina & Mérida, 2021, p. 212). Así, la cultura se extiende y se integra a las dinámicas de producción de las plataformas configurando nuevas estructuras sociales.

En esta misma línea de pensamiento, la producción cultural digital de la comunidad ball opera y se distribuye dirigida por la colonialidad del poder del tejido tecnosocial de plataformas, algoritmos y datos. El mecanismo principal para que las plataformas generen ingresos es la extracción y el análisis de datos, principalmente provenientes de acciones que pertenecen a la esfera privada de los usuarios (G. Sued, 2022a). Esta práctica estriba en la violación al derecho a la privacidad lo que ha gatillado una disputa entre personas y empresas. Los Estados, como menciona Gabriela Sued (2022) son actores que pueden regular esta nueva forma de colonialidad y de extractivismo en aras de proteger la privacidad. Por ejemplo, la geografía de la Unión Europea ha lanzado dos importantes medidas para regular los mercados digitales, la primera en 2018; la Regulación General de Datos de la Unión Europea (GDPR) para solicitar a las plataformas justificar sus prácticas de datificación con relación a principios de transparencia, precisión y límites de almacenamiento. La

segunda, es un intento por eliminar la competencia desleal de las plataformas dominantes también llamadas *gatekeepers*.

En México existe la Ley Federal de Protección de Datos Personales en Posesión de los Particulares (LFPDPPP, 2010) y la Ley General de Protección de Datos en Posesión de Sujetos Obligados (LGPDPSSO, 2017), pero se limitan a la regulación de las empresas radicadas en el país. A decir de Gabriela Sued

Enormes cantidades de datos se generan en México y en la región, pero se procesan fuera de ella. En consecuencia, no existen normas claras acerca de la reutilización y la reventa de datos en México, así como tampoco marcos legales que promuevan sus aspectos beneficiosos. (G. Sued, 2022a, p. 121)

Así, la datificación de la cultura se traduce en producción de capital para las empresas de tecnología quienes ejercen lo que Shoshana Zuboff (2021) denomina un capitalismo de vigilancia.

En otras palabras, las plataformas como empresas supervisan las conductas de usuarios para emplear esa información como insumo de procesos avanzados de producción. Con esta inteligencia de máquinas se fabrican productos y servicios predictivos que prevén lo que cualquiera de nosotros hará ahora, en breve o más adelante. De tal manera que, se generan *mercados de futuros conductuales* (Zuboff, 2021) de predicciones y comportamientos donde estos productos predictivos son comprados y vendidos.

Las trazas digitales de la comunidad ballroom en IG no están exentas de funcionar bajo estos mecanismos. Por lo tanto, al mismo tiempo en que se satisfacen sus necesidades en la arena digital, sus vidas son objeto de concienzudo saqueo de datos conductuales. Y no solo eso, sostengo que la visibilidad algorítmica que otorgan los datos a lxs miembros de la cultura de casas, da pie a que terceras empresas –quienes también ejercen la vigilancia capitalista– ejerzan acciones para extraer sus recursos bajo una lógica asimétrica impregnada de matices racistas, transfóbicos y clasistas.

Vigilancia de Plataformas y Políticas del Baneo

El análisis de engagement de las imágenes obtenidas con ayuda del hashtag #Ballroommexicano nos dice que se trata de datos con bajo índice de participación ya que la mayoría de ellas no sobrepasa las mil reacciones. Salvo las dos primeras, que corresponden a reproducciones de videos, despuntan de manera notoria en relación con las demás. En este sentido, se puede decir que no se trata de publicaciones virales, sino más bien, son datos que la misma comunidad produce y consume para sí misma y permanecen como parte de una comunidad nicho. Varias pueden ser las causas de que una publicación no se viralice, en este ocupa, es frecuente el baneo de las cuentas personales de las vogueras por parte de la plataforma. En la jerga informática banear se refiere a una restricción, ya sea total, parcial, temporal o permanente de un usuario dentro de una red social.

Para plantear este primer caso, quiero remitirme a mi estancia de investigación en Bogotá, Colombia, con *House of Yeguazas*, debido a su claridad. Demonía Yeguaza, madre fundadora de esta estirpe me comenta en entrevista sobre los constantes baneos que ha experimentado en IG. Los componentes en clave de Datos Cuir de sus publicaciones donde el cuerpo marica y abyecto se muestra con agencia, resultan el motivo de las restricciones para la madre Yeguaza. En mi intento por encontrar su cuenta en la plataforma de IG, me percaté de que el buscador automatizado no me arrojaba ninguna predicción como suele hacerlo buscando cualquier otra cuenta. No lo logré sino hasta que introduje su nombre de usuaria completo, con los guiones bajos que la caracterizan, que finalmente apareció en el buscador.

Esta práctica que no pasa por las comunes predicciones y coincidencias con otras cuentas de la red socio digital es una forma de baneo. Esta limitación de las acciones de Demonía en el sistema informático y su percepción de haber sido restringida de distintas maneras, donde incluye la experiencia de la suspensión anterior de su cuenta debido al contenido contrasexual (Preciado, 2020a) de las publicaciones, es el día a día de las vogueras en las redes. Aquí en México he escuchado en repartidas pláticas en momentos de esparcimiento que, alguna voguera está fastidiada a causa del baneo de su cuenta; de que

se la han bajado de circulación; de que teme no recuperar su contenido y, al momento, oír a otra voguera que le replica diciéndole que a ella también le pasa algo similar.

Figura 101

Demonia Yeguaza. Publicación en la cuenta pública de la madre de House of Yeguazas en IG donde se observa al cuerpo, lo colectivo, el performance y el discurso como elementos de los datos cuir.



Para entender este caso, hay que tomar en cuenta dos cosas; primera, el ballroom es una subcultura crítica de los regímenes del racismo, el clasismo, la cis-hetero-homonorma y de las lógicas del patriarcado colonial. Por ende, suele mantenerse incluso en los márgenes de la cultura LGBTI+ mainstream de masas. Segundo, los cuerpos que la conforman se distancian de lo que la plataforma de IG considera como “cuerpos instagrameables” en tanto que no cumplen con patrones de belleza hegemónica centrada en rasgos occidentales, blancos, de formas estéticas sobrias y proporcionadas que siguen los guiones binarios del género. Como se observa en la Figura 103, los componentes que integran implican la experiencia trans, travesti y no binaria, la precarización de la vida en LATAM y afectos de orgullo, rabia y venganza; todos elementos constitutivos de *Datos Cuir*.

Sostengo que estos rasgos son causa de la baja visibilidad algorítmica que presenta el colectivo en esta plataforma publicitaria. No obstante, el performance del vogue las familias ballroom y sus parentescos, parecen ser el brillo que atrae a las marcas. Lo que desconocen es que estas prácticas generan mundos sociales que obedecen a la lógica de movimiento en red que se poliniza a partir de un uso tecno-político de la plataforma donde

la producción de contra discursos afectivos de orgullo y de una rabia tiene una capacidad potenciadora de transformaciones de la realidad (Quintana, 2021).

A pesar de los baneos y la inducción a presentar una baja visibilidad algorítmica, la presencia de estos datos de materialidad digital es suficiente para atraer la atención de marcas de productos que, desarrollan un falso vínculo con los estilos de vida considerados LGBTI+ o cuir en aras de incrementar su capital. Específicamente en el mes de junio, en la celebración del Mes del Orgullo que inició para conmemorar los disturbios de Stonewall (NY, EE. UU. 1969) pero que ha devenido un “secuestro de la lucha homosexual por parte del aparato corporativo de la ‘marca gay’” (Lily, 2016). El conflicto con esta conmemoración, en líneas generales, implica la dicotomía entre el asimilacionismo provocado por las marcas (Domínguez Ruiz, 2021) y la repolitización de los colectivos dentro del paraguas LGBTI+. Esta disputa se reproduce de igual forma en la arena digital en estas fechas. Es aquí donde la comunidad ballroom, sus prácticas de vogue, los (kiki)balls, sus poses y atuendos, además de conformar una constelación de resistencias ante el acoso de la vida normativa, significan el oportunismo para que empresas se legitimen como LGBTI+ *friendly*.

Desde una mirada normativa suele pensarse que, en el seno de la cultura ballroom se encuentra el deseo por la opulencia y la fama que viene de su original vínculo con la moda, con la revista *Vogue*, con las poses de las tapas de revista y con las competencias de *Realness* en los (kiki)balls. Toda una producción de sentido que, a primera vista, informa sobre la colonialidad del proyecto de vida capitalista del Norte Global. Sin embargo, las identidades que comprenden las familias ballroom están atravesadas por ejes de desigualdad (Rodó-Zárate, 2021) que interseccionan y les mantienen con más de un aspecto de su vida precarizado. La condición de ser disidentes de género, de sexualidad fuera de la norma, racializadas, de clase baja-trabajadora y seropositivas, juega un rol importante para su politización. La conciencia de clase que suelen desarrollar genera una postura crítica colectiva frente a las dinámicas del capitalismo y su colonialidad.

En este entramado, las familias ballroom más que tener un apego material con la moda, los atuendos y las pasarelas, los consideran actores de una red con los que tejen su mundo social de habitabilidad cuir. Corresponden con lo que Muñoz (2020) denomina

imaginación política; una potencia creativa de las comunidades LGBTI+ marginadas para prefigurar su “utopía queer”. Como he venido enfatizando, los datos de las familias ball propician “vínculos, afiliaciones, proyectos y gestos utópicos [...] una colectividad futura, un modo de ser queer que se registra como iluminación de un horizonte de existencia” (Muñoz, 2020, p. 68).

Por su parte, IG no deja de cumplir con su principal función; datificar las prácticas de sus usuaries con el propósito de realizar productos predictivos (Zuboff, 2021), lo que es otra forma de futuro para las identidades ballroom pero en términos de un capitalismo cishetero normativo. Este mecanismo abre la puerta para que terceros –marcas, empresas o emprendimientos– puedan captar a personas sexo diversas en el Mes del Orgullo. Su objetivo es integrarlas en sus campañas publicitarias y así incorporar sus productos a la tendencia del mercado rosa. Las corporaciones mercantiles no tienen otra forma de enterarse de la existencia de las familias ball más que por los medios hegemónicos de las redes socio digitales. Por lo tanto, el conocimiento que tienen sobre ellas es precario y consideran al performance del vogue como un producto para acompañar sus campañas y lograr presencia en la creciente población LGBTI+ con poder adquisitivo.

Otro matiz de esta compleja realidad es que la potencia política del performance del vogue con sus movimientos y vestimenta marica y travesti bajo el régimen de la plataformización, se vuelve una fuente de datos prometedora de beneficios para terceros. La otra cara de la moneda es que para las personas de la comunidad ball, significa una oportunidad para obtener recursos económicos a partir de lo que mejor saben hacer y una forma de reconocimiento a sus identidades disidentes. De ahí que, durante los años de pandemia por covid-19 –y en los subsecuentes– se pueden hallar campañas publicitarias de marcas de cosméticos, condones, calzado deportivo o ropa interior con personajes icónicos y familias ballroom de Ciudad de México y otras partes del mundo.

Piel Prieta, Máscaras Blancas: El Caso con la Marca de Maquillaje

Un ejemplo de la vigilancia de plataformas es la convocatoria que, para conmemorar el Mes del Orgullo, *NYX Professional Makeup* lanzó en 2021. En una nota de

voz vía WhatsApp, la hermana mayor de la escena ballroom queretana, Care Miranda, me explica la situación.

En esas fechas las marcas buscan estar visibles junto con las diversidades. Van buscando en las cuentas de IG y en otras redes sociales a esas personas que les pueden dar la imagen para representar a su brand. Ellos nos enviaron un mensaje directamente a la cuenta de *House of Apocalipstick* pidiendo un contacto para luego tener una reunión vía zoom. En esta junta estuvieron las madres de diferentes casas con los representantes de marketing de la marca. NYX eligió a las veinte personas que consideró más apropiadas para realizar contenido maquillándose o haciendo un *Unboxing* del maquillaje. Entre ellas había Drag Queens, travestis vogueeras y personas trans de la comunidad ballroom. Nos mandaron una base de datos donde nos pidieron nuestro nombre legal, correo y redes sociales. En una semana llegó el maquillaje con las cláusulas y la canción específica para realizar el contenido; de no ser realizado en estas condiciones, no sería compartido en redes. El premio consistía en cincuenta mil pesos en productos y la asistencia a un ball virtual internacional. En México la ganadora fue una influencer drag queen que no es una vogueera, pero es “influencer”, mientras que en el ball ganó una persona de Francia que tampoco es parte de nuestra comunidad. Así como esta, nos han contactado otras marcas como Lululemon Athletica.

Figura 102

Ángel Taranilla, El primer concurso internacional de *Voguing* de NYX, 2 de junio de 2021. Encabezado de la campaña de NYX Professional Makeup en la página web española NEO2 Magazine.

**Atrévete a sacar la fiera que
llevas dentro participando en
Ballroom Challenge, el
primer concurso
internacional de voguing de
NYX Professional Makeup**

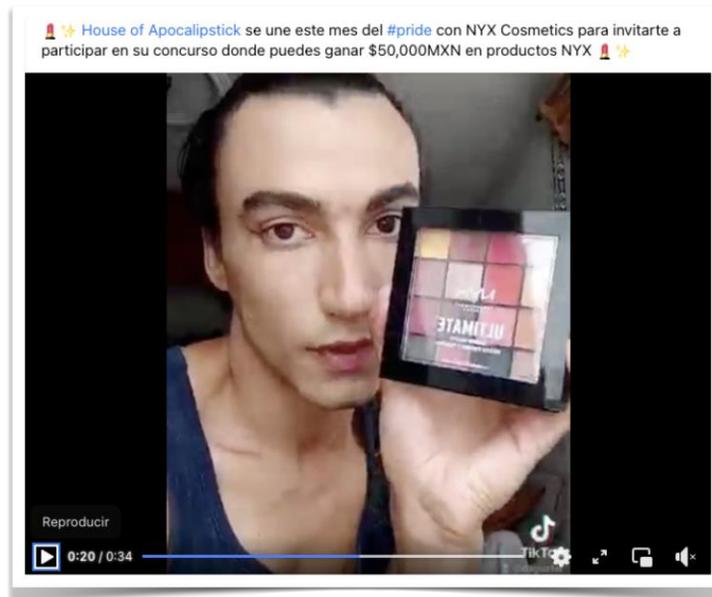
Por medio de la observación participante en redes, me percaté de que esta experiencia local de las vogueeras mexicanas con la marca NYX, es más bien una campaña

transnacional que al menos ha ocurrido en tres países al mismo tiempo: México, España y Estados Unidos. Este hecho revela que la marca tiene claro que la cultura ballroom es un movimiento de disidencia global, por lo que aprovecha las distintas escenas para realizar su práctica mercantil.

Las marcas localizan en los *Datos Cuir* el *storytelling* que les proporciona el factor de “lo raro o extraño de su visualidad, el enigma del signo, el no saber exactamente cuál es su identidad” (Rivas, 2021, p. 124). Es decir, son atractivos y aptos para ser comercializados adheridos a productos en campañas publicitarias. No son las personas que hacen vogue quienes interesan a las empresas, sino su potencial de convertirse en un dato “trendy” con capacidad de interpelar a un grupo específico y fluidez para circular en el mercado rosa digital. Isis Magdalena, madre de *House of Magdalena* de la escena de Ciudad de México, en video entrevista me comenta; “las marcas no asisten a nuestros balls, ni a las prácticas, nos conocen gracias a nuestras publicaciones en IG”. Esta experiencia empírica sobre el comportamiento de las empresas hace explícita la instrumentalización de la información y la vigilancia constante y detallada de las prácticas digitales de la comunidad vogueera. McKenzie Wark lo explica como redes de información y vigilancia que “subsumen no solo materia y energía orgánica o inorgánica, sino también al ser humano como “usuario”, que se convierte así en un productor de información incluso cuando no está trabajando. El valor de la información puede ser extraído incluso del trabajo gratuito” (Wark, 2021, p. 102).

Figura 103

House of Apocalipstick. Captura de pantalla de la publicación del *unboxing* de maquillaje de NYX hecho por Madame Guzter Apocalipstick en la cuenta pública de la casa.



La empresa de maquillaje en su campaña integra eslóganes que enlazan el discurso de la diversidad y el orgullo con su propia visión de emprendedurismo, por ejemplo; “La diversidad y la capacidad de ser uno mismo forman parte del ADN de NYX”, “queremos homenajear la libre expresión y la creatividad”, o bien, “Este reto tiene como objetivo ofrecer una plataforma a la escena ballroom en el mundo”. Por el contrario, al entrevistar a miembros de la comunidad vogueera queretana sobre su colaboración con NYX, sobresale la experiencia de insatisfacción y timo, lo cual contradice el mensaje que estas frases comerciales quieren dar a la población LGBTI+.

La inconformidad de la comunidad radica en sentirse utilizada, luego de percatarse de que en la selección de videos realizada por la misma marca solo aparecían cuerpos blancos y delgados aptos de ser instagrameables. La petición de hacer un desempaquetando de maquillaje original quedaba relegado a segundo plano. Al final, esta que parece una “percepción de la comunidad” cobra sentido cuando la ganadora del “*Ballroom Challenge*” en territorio mexicano no fue una persona vogueera, ni tampoco mexicana. Fue una mujer joven de nacionalidad francesa, cisgénero, de rasgos occidentales y que reproducía aporoblemáticamente el binarismo de género. Para las vogueeras mexicanas, la retribución obtenida por la colaboración fue el set de maquillaje que la marca les envió para realizar el video y la experiencia de ser una modelo NYX, en caso de haber sido elegida.

Figura 104

House of Apocalipstick. *Flyer* informativo para el ball Amorkia publicado en la cuenta de Facebook de la casa donde se observa el logotipo de NYX como patrocinador del evento.



Este caso muestra lo complejo de la relación usuarios, plataformas y marcas anunciantes ya que la colaboración tiene al menos dos caras de una misma moneda. Para las vogueeras mexicanas significa la oportunidad de ser vistas en las redes por un fandom de la marca más amplio y como consecuencia del etiquetado con hashtags ligados a dicha empresa. Asimismo, conlleva un valor simbólico que agrega prestigio a las personas participantes y a la familia ballroom con la que mantiene contacto. Esta relación mercantil provoca, en el imaginario de la comunidad, una suerte de fantasía política que tiene una dimensión afirmativa de sus identidades disidentes que las reafirma y les permite una experiencia de reconocimiento colectivo.

En este entramado, la experiencia de haber sido modelo de NYX está atravesada por ejes de desigualdad que señalan la raza, la clase y el género como centrales para mantener a la comunidad ball mexicana en situación de subalternidad. Además, hay una suerte de control capitalista encubierto por el discurso del “Ballroom Challenge” en forma de “invitación” pero que se impone por medio del discurso de prestigio social sobre las vogueeras. El objetivo es que produzcan datos desde su identidad cuir pero en los términos específicos –duración del video, música de fondo, tipo de producto, raza de los cuerpos, etcétera– que la marca necesita para su circulación en el mercado digital. Sus cuerpos ahora ya datificados circulan en las redes socio digitales y continúan produciendo dividendos y no precisamente para la comunidad vogueera.

Retejer Agencia en Medio del Extractivismo: El Caso con la Marca de Calzado Deportivo

No todas las colaboraciones con marcas son experimentadas como adversas o suscitan sensaciones de menosprecio en lxs miembrxs de la comunidad ball. *Kiki House of Magdalena* es una familia principalmente de la escena de Ciudad de México que con tres años de haberse conformado ha logrado una visibilidad a nivel nacional a partir de su participación en publicidad y eventos con marcas como Nike, Trojan TM, Reebok, HBO, *M.A.C. Cosmetics*, etcétera. Su presentación en IG: “Amamos la moda y la moda nos ama”, es un pegajoso slogan que informa sobre la identidad de la casa y la manera de habitabilidad cuir de sus miembrxs. Conformada por un diversificado abanico de identidades sexogenéricas, de corporalidades impregnadas de un robusto atractivo sexual y expertas en diferentes categorías del vogue, son, en opinión de las voguearas de la escena queretana, las más instagrameables de México.

La entrevista que Isis Magdalena me concede vía videollamada de IG me permite indagar en los entresijos de las relaciones de poder que ocurren en la lógica Onlife. La madre de las Magdalenas me comenta:

Las marcas nos contactan por IG; definitivamente es la principal plataforma para que nos conozcan, porque esta gente no ha ido nunca a un ball, solo por las redes nos conocen. Por eso, yo les digo a mis hijas que inviertan tiempo en sus redes porque ahí nos conocen y nos contratan. Estar en redes deja ser un *hobby*, para nosotras es nuestra vida, es lo que nos produce dinero, y tenemos que mostrarnos y salir adelante. Además, es conveniente porque no pagamos por tener IG y eso nos ayuda. Es difícil para nosotras tener trabajos siendo una disidencia entonces agarrar estos trabajos es bueno. Yo tengo un trabajo fijo, por eso cuando se da una de estas oportunidades, prefiero que mis hermanas o hijas salgan a hacerlo porque necesitan el dinero. A ellas yo les digo; las marcas nos buscan por oportunismo, no porque les interese ser inclusivas porque cumplen con nosotras una cuota y solo nos buscan en *Pride*. Trojan, HBO y Reebok en este *Pride* lo hicieron y nosotras tenemos que comer. Es difícil este equilibrio. Las marcas juegan a hacernos sentir como talentos y a

nosotras nos gusta jugar a ser la casa de la moda para llamar la atención de las marcas. Además, mis hijas son pequeñas, emplean las redes sociales para todo porque es generacional, yo insisto en que las usen para venderse y hay que hacerlo de forma *cool*; que se vean bien.

Figura 105

Isis Magdalena. Capturas de pantalla de la cuenta pública en X de Isis Magdalena donde aparece en la campaña con motivo del Mes del Orgullo para Reebok MX 2022.



La Figura 107 muestra parte de la campaña de Reebok donde participó Isis, cuya experiencia en sus palabras fue “súper buena, entre ellos hay personas gais y fue una experiencia muy padre. Esto es súper raro porque en *Pride* nos buscaron un chingo de marcas para que saliéramos con ellas”. Aunque comenta que quien les contacta no es directamente Reebok, sino una agencia intermediaria que se encarga de toda la logística. “Reebok me trató de más, muy bien. Sabía que es una marca racista y transfóbica. Por ejemplo, en el grupo de cinco personas para la campaña, yo era la única persona morena, así que me iba con cuidado, aunque no tuve ningún problema” Y continúa, “a todos nos pagaron muy puntual, aunque a veces las producciones nos pagan a tres meses y hay que esperar”. La predisposición que muestra Isis con la marca de calzado no es una conjetura, si no que está informada por

historias y contactos previos con las empresas. Este sentimiento, más que ser un prejuicio, es una práctica de autocuidado que proviene de su conciencia discursiva de su lugar social como parte de una comunidad de personas no binarias, trans y seropositivas. Su experiencia en contextos también vigilados por la hetero(homo)normatividad obligatoria activa su sentido de salvaguardarse a sí misma.

La relación entre marcas y comunidad ballroom es un entramado denso de agencias y vigilancias que permite que ciertas vidas puedan persistir en contextos de adversidad, discriminación y violencia. Es un tipo de “alianzas radicales para sostener vidas y hacerlo con dignidad” (Malatino, 2021, pp. 11-12). Mientras la marca capitaliza la identidad y el performance de las vogueras para sus fines de venta de calzado, Isis despliega prácticas de cuidados promiscuos (The Care Collective, 2021) con sus hijxs, que son su familia elegida, para redistribuir pragmáticamente el bien común. Entonces, cede su espacio para que el recurso obtenido por trabajar con la marca alcance a quienes lo necesitan.

En esta economía del cuidado, un actor importante es la tecnología de IG, cuya función es la de permitir estas alianzas proveedoras. La forma en que las Magdalenas se apropian de IG encaja con la idea de Gómez-Cruz (2022) sobre las tecnologías vitales que posibilitan aquello que resulta vital para las personas. En este caso, vemos cómo tanto IG como el teléfono móvil dejan de ser objetos y devienen una mediación clave para entender y articular su existencia y su estabilización temporal en el mundo (Gómez Cruz, 2022, p. 28).

Siguiendo con el análisis, tanto Isis Magdalena como su familia, reconocen la plataforma como un actor importante para su sostenimiento económico y familiar. Al insistirle a sus hijxs que inviertan tiempo en sus redes socio digitales porque es el medio por el cual las conocen y las contratan, se evidencia cierto conocimiento del funcionamiento de la plataforma. Se hace patente que hay una acción tecnopolítica que apropia las herramientas digitales para un beneficio común. Es lo que Darwin Franco describe como “apropiaciones tecnológicas micro sociales que inciden en la acción colectiva” (Franco, 2022, p. 57). Así, las Magdalenas desarrollan cierta agencia performativa a través de su producción de datos, a la par que ocurre la vigilancia capitalista de la plataforma y el extractivismo de la marca sobre los recursos de dicha casa de vogue.

La Furia Trans Contra la Transfobia Estructural: El Caso con la Marca de Condones

Otra de las experiencias que aportan matices del comportamiento de la vigilancia de plataformas sobre las comunidades cuir es la que igualmente comparte Isis Magdalena con la marca de condones TrojanTM.

Tuvimos un problema con TrojanTM, la marca de condones. Una chica nos contactó para realizar un ball para esta marca y promocionar su producto en el mes del *Pride*. Nos emocionamos porque incluso mis hijas diseñadoras hicieron una propuesta; trabajamos mucho por eso. Ya avanzadas en el diseño, nos hicieron una propuesta económica menor a la que esperábamos y tuvimos que bajarnos al monto que ellos propusieron para que saliera el proyecto. A la mera hora, dijeron que ya no podíamos hacer un ball porque no contaban con el recurso. Para ese momento, nosotras ya llevábamos trabajo adelantado, habíamos confirmado las juezas para el ball y hablado con montón de gente para la organización y todo eso se nos vino abajo. Al final, solo nos pidieron un *show case* en el que quisieron un *Sex Siren*² de una de mis hijas trans donde consintieron, luego de muchas reuniones, que hiciera *topless*. Así lo hizo, se les enseñó el video, y al final en el ensayo general se presentó la directora de marketing quien al verlo reaccionó de manera transfóbica y censuró la parte del desnudo. Mis hijas funaron a la señora del marketing y a las compañeras dragas que estaban apoyando la transfobia. Era claro que tenía que ver con los senos de hormonas de mi hija. La marca se dio cuenta de que mis hijas no iban a dejarse y reaccionó rápidamente, les ofrecieron una compensación para que no siguieran difundiendo que la marca había sido transfóbica.

² Es una categoría de competencia en los balls propios de la cultura Ballroom en donde los jueces evalúan el capital erótico y poder de seducción de les participantes. Además, *Sex Siren* es una agencia performativa de vida que intenta desmontar construcciones heteropatriarcales del cuerpo y la sexualidad para construir otros horizontes de sentido y reimaginar otras formas de goce.

Figura 106

Serie de capturas de pantalla del video de la colaboración de House of Magdalena y la marca Trojan TM. El video es cortesía de Coletti.



Las colaboraciones entre empresas y comunidades sexodisidentes son asimétricas y esconden –al menos en este caso– sentimientos de transfobia a través de discursos de inclusión y alianza. Pareciera que el tratarse de una marca de condones donde la sexualidad es una práctica que se capitaliza por medio del producto, sus colaboradores deberían tener una idea antinormativa de las formas de sexualidad y de los géneros. Sin embargo, el contacto con las vogueras revela que no es así.

Las familias ballroom son una suerte de ritual de paso –y permanencia– donde las juventudes trans y no binarias encuentran formas de agenciamiento en la construcción de sus identidades. Sus miembros altamente politizados en la lucha trans, son capaces de percibir “que la explotación, la opresión o discriminación no se produce nunca en un solo sentido ni de forma uniforme” (Solís, 2022, p. 32). Por eso, las Magdalenas en el relato de Isis, muestran su repudio público hacia estas muestras de menosprecio por parte de la marca y hacia las personas que la representan. Tanto la directora de marketing como su equipo desconocen –o deciden ignorar– quienes son las personas que componen las familias ballroom ya que lo que les interesa en realidad es su pertenencia a la comunidad LGBTI+, en una clara reducción de la persona a su identidad sexual.

En este caso se evidencia que la vigilancia de las marcas en las plataformas con el objetivo de materializar colaboraciones publicitarias con personas cuir no implica un interés por conocerlas, ser aliados de sus luchas o impulsar cambios para modificar las cosas que están mal en su día a día. La experiencia con Trojan TM revela que hay una discrepancia entre los eslóganes que colocan en las redes para el Mes del Orgullo (Figura 109) y lo que en realidad piensan las personas directivas de la empresa quienes no practican la inclusión de cuerpos diversos en sus proyectos publicitarios. En este sentido, tanto la remuneración económica ofrecida a las vogueras por debajo de lo convenido, la supuesta falta de recurso económico por parte de la marca para realizar el ball, como la censura del *topless* en el video del *Sex Siren* son materializaciones del menosprecio a sus identidades sexo diversas en el nivel de la valoración social y la dedicación emocional (Honneth, 2011).

Figura 107

Trojan_mx. Captura de pantalla de la campaña publicitaria de la marca para el Mes del Orgullo el 17 de mayo de 2022.



La familia *Magdalena* no solo está interesada en servir los *looks* de moda más icónicos de la escena mexicana, también caminan la senda de la politización anticolonial, antirracista y antipatriarcal. Una de sus miembrxs, Mikaelah Drullard, es un ejemplo de activismo ballroom dentro de la misma comunidad y fuera de ella. Sus intervenciones en marchas y sus publicaciones en sitios web han dejado claro que “aunque la visibilidad ayuda a corregir la desigualdad en términos de representación, por sí misma no supone una justicia

redistributiva” (Faye, 2022, p. 44). Aparecer en las campañas publicitarias puede significar dar continuidad a la idea de *vivir la fantasía* de la moda y el prestigio característicos del discurso ballroom, sin embargo, en la práctica, las vogueras no son ingenuas para considerar que es el horizonte al que deben aspirar.

La inclusión de una voguera en la publicidad de la marca de calzado se traduce en dividendos para la empresa en un periodo de tiempo más largo dada su circulación en la esfera digital. Aunque también es leída por la comunidad como un logro en la lucha por el reconocimiento. No obstante, la colaboración supone una forma de sostenimiento de las vidas maricas, trans y no binarias, al menos en el mes en que sus cuerpos e identidades son más rentables. Realizar estas alianzas radicales con el capitalismo de marcas, en este caso, no pone en jaque la dignidad y ética disidentes. Las vogueras hacen una grieta en la dinámica extractivista de la marca de condones para denunciar la violencia encubierta. Con ello, corren el riesgo de perder el recurso económico, pero para ellas, resulta más importante el cuidado y la defensa de su identidad que cualquier vínculo con las estructuras de poder dominantes.

Desde una mirada distante hacia las estructuras, la presente investigación demuestra cómo existe un control de la industria de la tecnología sobre la cadena de valor, cuyo logro se obtiene mediante el control de la información que se extiende incluso hasta la vida misma. Desde una mirada cercana, este trabajo ilustra los mecanismos que emplea la plataforma de IG para convertir en dato las prácticas contraculturales de la comunidad ballroom y la manera en que algunas marcas obtienen provecho de ello en el marco del Mes del Orgullo.

Los Datos Cuir tienen cualidades que parecen no coincidir con lo que la plataforma de IG considera valores importantes de los cuerpos que en ella se reproducen a partir de la visualidad. Esta discrepancia se traduce en frecuentes baneos a las cuentas de usuaries de la diversidad sexual. No obstante, la fuerza de producción capitalista de las plataformas socio digitales, cuyas arquitecturas están edificadas con valores patriarcales y cisnormativos, encuentran rutas para capitalizar las prácticas digitales de las personas cuir.

De este modo, las vidas de las personas que pertenecen a la comunidad ballroom están atravesadas por vigilancias y extractivismos. Sin embargo, los casos de colaboración entre marcas y vogueras esclarecen que esta relación mercantil tiene al menos dos caras, ya

que también representan formas de agencia y subsistencia para ellas. De esta manera, salir en la publicidad, aparecer en el *feed* o en el muro de la cuenta oficial de alguna marca, otorga prestigio y visibilidad a las familias ballroom. Así, esta relación deviene en maneras de reconocimiento entre la misma comunidad y permite que se desplieguen otras oportunidades para sostener sus vidas económica y moralmente.

Un aspecto sobresaliente en este entramado son las prácticas de cuidado colectivo que parte de la comunidad ballroom despliega en el momento de los escarceos con las grandes marcas. Considero que los asedios del emprendedurismo capitalista no son nuevos para las luchas sociales de grupos subalternizados, pero sí están mostrando sofisticadas formas de continuar su extractivismo. Asimismo, subrayo las maneras en que la comunidad ballroom ha desarrollado una conciencia política del momento que vive en el contexto mexicano de capitalismo tardío, para luego, realizar prácticas de resistencia ante dichos acosos de corte neoliberal.

La comunidad ballroom considera al vogue una práctica de subjetivación; el ADN de la memoria de su cultura –como he podido mostrar a través de sus datos– por lo que en frecuentes ocasiones ha tenido que defenderla de ser vista como un baile que puede ser enseñado en academias. Su propósito es evitar que dicha práctica pierda su sentido político contrahegemónico y su capacidad de agenciamiento para personas trans, no binarias y travestis. Sin embargo, me pregunto de qué manera las colaboraciones con marcas, el contacto con empresas y los datos generados con las plataformas pueden tener el efecto que la comunidad voguera se empeña en evitar. Me cuestiono en qué medida estas alianzas mercantiles resulten ser un Caballo de Troya para el ballroom y despoliticen el arte y la cultura debido a su incursión en el sistema liberal y en la lógica de la mediatización. Esta es una vertiente que queda abierta para seguir indagando en los cruces entre cultura digital y estudios críticos de género.

La Textura Política de las Imágenes Ballroom

En este capítulo elaboro una discusión sobre cómo las imágenes que integran cuerpos ballroom en su distribución digital disputan los sentidos de representaciones acrílicas homonormadas de la diversidad. Abordo el cuerpo de datos visual recuperado para esta

investigación con una propuesta teórica desde los estudios visuales para hacer visibles las posibilidades que dichas imágenes suponen tanto para la resistencia crítica del colectivo como para la colonialidad de género, de plataformas y de datos. Como resultado propongo claves para entender la textura política de las imágenes con las que les usuaries mantienen relaciones intersubjetivas.

El Tejido Denso Entre Cuerpos, Imágenes y Corporalidades

Estudiar las figuras del cuerpo como corporalidades implica prestar atención tanto a su arquitectura figural como a la relación intersubjetiva que mantienen con otros cuerpos encarnados. E incluso, para este caso, su funcionamiento en la lógica impuesta por la plataformización de la cultura. El propósito de este aparato teórico es entender el proceso en el que se produce y adquiere una forma corporal, es decir, cómo se constituye la materialidad de lxs sujetxs en conjunto.

Para pensar el cuerpo propongo la metáfora de interfaz y así concebirlo como un lugar o espacio de interacción donde “podemos manipular instrumentos, recibir información desde las superficies y establecer conversaciones” (Scolari, 2018, p. 27). Un cuerpo encarnado, en términos de Elsa Muñiz (2014), que desmonta el dualismo cartesiano de concebir el cuerpo y la mente como dos realidades separadas, es una interfaz en la que cada individuo conversa consigo mismo, con el mundo y con las posibilidades de su agencia. Es una manera de imaginar qué se es y se deviene un cuerpo en el tiempo, el espacio y con otrxs, como sugiere Meri Torras (2007). Del mismo modo, un cuerpo escindido, que se autoconcibe bajo lógica cartesiana, no deja de ser una interfaz; tal vez sea menos un espacio de diálogo y más un objeto apropiado por biopolíticas normativas de género.

En ambos casos, la metáfora de la interfaz permite pensar el cuerpo como una red donde los actores (Latour, 2008), tanto tecnológicos y culturales como afectivos y políticos, establecen relaciones e interactúan. En este sentido, varios cuerpos relacionándose pueden pensarse siguiendo la metáfora de Carlos Scolari (2018) como un ecosistema de interfaces, como una red de relaciones entre elementos, como un conjunto complejo de enlaces que conectan nodos (Scolari, 2018). Las imágenes que contienen cuerpos y que reproducen su

corporalidad, son nodos en este ecosistema. Ahora bien, el cuerpo —como las corporalidades— es siempre sexuado y generizado; es una plataforma tecno-viva, una ficción somato-política y un producto tecnobiocultural que cobra forma y sentido a través de sus prácticas de materialización discursiva (Preciado, 2020a). En suma, un cuerpo es una interfaz somato-política en una red de relaciones con actores que conforman un ecosistema de interfaces.

Por otra parte, los cuerpos de las personas, arguye Le Breton (1990), alcanzan conocimiento de su propia corporalidad a través de la mediación de las imágenes. «Las representaciones sociales le otorgan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad» al tiempo que “penetran en el interior invisible del cuerpo para depositar ahí imágenes precisas”. Además, continúa Le Breton, “le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana” (LeBreton, 1990, p. 13). Las imágenes del cuerpo, en tanto que representaciones, más que ser vestigios de acontecimientos o fragmentos estáticos de lo real, son lugares que plantean posibilidades. Didi-Huberman extiende esta idea le bretoniana y enfatiza que en la realidad hay siempre faltantes a los que solo las imágenes pueden acceder. Aquello que está ausente no se encuentra en lo real, sino más bien se completa con la imagen. En este ideario, no es la imagen la que le queda a deber algo a lo real, sino lo contrario. Hay algo en la imagen que incluso es indiferente a lo real; por lo tanto, las imágenes que representan cuerpos son una extensión del cuerpo mismo, otra forma más de su materialización, una parte constitutiva de la corporalidad de lxs sujetxs (Didi-Huberman, 2012).

La distinción entre cuerpo y corporalidad de Pérez-Royo (2019) es pertinente para el abordaje de las figuras de la comunidad ballroom. La investigadora sostiene que los cuerpos pocas veces están contenidos en los contornos que señalan las figuras de sí mismos ya que constantemente viajan fuera de sí, se proyectan sobre otros cuerpos, ya sean humanos u objetos. A la par, acogen continuamente a muchos otros que se meten dentro de sus cuerpos de forma consciente o inconsciente. Estos viajes fuera del cuerpo tienen el propósito de probar ser otros cuerpos, encarnar otras experiencias, huir de sí mismos, reunirse con otros, ampliar su potencia, etcétera. En palabras de Royo:

Nos proyectamos sobre otros cuerpos por medio de un ritmo, de un movimiento para alcanzar a otros en resonancia o en un movimiento unísono. Otras veces nos proyectamos por medio de la voz o por medio de la imagen de nuestros cuerpos. También los cuerpos consiguen viajar mucho más allá del alcance de su cuerpo físico vía memoria, imaginación o a través de medios inertes como fotografías o videos. (Pérez-Royo, 2019)

Aquello que transita entre cuerpos es lo que la autora denomina corporalidad, y aduce que nuestro ser cuerpo está determinado por dichos viajes: es la forma en que comúnmente se producen los cuerpos. “La corporalidad es lo que nos permite aprender a habitar, sentir y pensar nuestros propios cuerpos, lo que pueden hacer y lo que no. A diferencia de la idea de que el cuerpo es mío, la corporalidad es siempre relacional” (Pérez-Royo, 2019, p. 3m28s). Esta idea se concatena con la premisa de Butler (2018), quien sostiene que un cuerpo, en virtud de sus límites, se define por sus relaciones que hacen su vida y su acción posibles. El cuerpo, afirma “es menos una entidad que una relación” (Butler, 2018, p. 37). La corporalidad es la categoría que me permitirá pensar la constitución de las texturas políticas ballroom, sus actores y sus espacios de acción.

El Régimen Escópico del Género

Por su arquitectura figural, las imágenes ballroom conforman un contra-archivo, un archivo marica (g)local cuyas posibilidades de tener un soporte hegemónico son limitadas. Sus elementos cuestionan las lógicas que mantienen el estado de las cosas en su sitio, rompen con la tradición de las normas, colocan historias de vida abyectas en el centro. Aunque sabemos que las plataformas socio digitales tienen dueño y son eslabones de la maquinaria del poder capital, al alimentarse de la experiencia humana para hacerla producto, permite que las personas puedan hacer cosas con ellas. Es aquí donde se genera la grieta que faculta a las personas disidentes sexuales a hacer de ellas un museo, un archivo nacional, un libro, una galería de arte, un taller de pintura, etcétera. Es decir, hallar el soporte que históricamente ha sido negado para el archivo que cuenta sus experiencias. ¿Por cuánto tiempo? La respuesta no la sabemos, como tampoco sabemos qué va a suceder con nuestras

vidas mañana, porque el archivo marica desobedece a las lógicas del tiempo normativo; puede estar, puede mudarse, desaparecer y reaparecer en otro sitio, porque su recurso principal es transitar.

¿Ante qué sistemas de poder este archivo de imágenes se revela? Principalmente ante el régimen de género que regula los cuerpos y las identidades para encarnar la cisgeneridad, la heterosexualidad y el orden colonial de razas y clases sociales. Las imágenes de este archivo desobediente marica emplean las herramientas del amo para desmontar la casa del amo, es decir, utilizan el soporte que les da la fotografía para abrir el campo del entendimiento de lo que puede ser un cuerpo sexuado, generizado, racializado fuera de estos sistemas de ordenamiento. En este sentido, hay que entender que el género funciona como una biopolítica que regula y disciplina cuerpos a través de diferentes mecanismos. La aparición de esta categoría se le atribuye a John Money en 1947 en el ámbito médico de la psiquiatría infantojuvenil, quien “la desarrolla más tarde en el área clínica para hablar de la posibilidad de modificar hormonal y quirúrgicamente el sexo de los niños intersexuales nacidos con órganos genitales que la medicina considera indeterminados” (Preciado, 2009, p. 3). A partir de aquí, el género ha usado diferentes tecnologías para modificar el cuerpo según un ideal regulador preexistente de lo que un cuerpo humano, masculino o femenino, debe ser. Por ejemplo, la fotografía de los desviados sexuales, la identificación celular, el análisis y el tratamiento hormonales, la lectura cromosómica o la cirugía transexual e intersexual (Preciado, 2009).

En este análisis es importante subrayar cómo las tecnologías de género (De Lauretis, 1989) han servido para la producción de una “verdad” del sexo y del género. La fotografía médica de cuerpos intersexuales, por ejemplo, ha generado históricamente nuevos códigos para la producción de la diferencia sexual mediante técnicas de representación corporal a partir de ciertas posturas. “En ellas el cuerpo está extendido, las piernas abiertas, los órganos sexuales a la vista, el rostro y los ojos del paciente están cubiertos” (Preciado, 2009, p. 4). El régimen cisheteronormativo ha estado al acecho de los cuerpos no solo en el campo de la ciencia médica, sino en todos los ámbitos de la vida como la educación, la cultura de masas, la religión o en las plataformas que producen nuestra sociabilidad.

Asimismo, en la constitución del concepto de género yace un “sistema moderno/ colonial” ya que, como apunta María Lugones, “el dimorfismo biológico, la dicotomía hombre/mujer, el heterosexualismo, y el patriarcado están inscriptos con mayúsculas y hegemónicamente en el significado mismo del género” (Lugones, 2008, p. 78). Tanto la idea de raza como la de género son constructos sociales que forman parte de la colonialidad del poder, del saber y del ser (Quijano, 2000), que reescriben las relaciones humanas en términos de superioridad e inferioridad favoreciendo a los cuerpos e identidades del norte global. La colonialidad, explica María Lugones (2008), no se refiere solamente a la clasificación racial sino que es un fenómeno que abarca todo control del acceso sexual, el trabajo, la colectividad, el conocimiento y la (inter) subjetividad.

La Fabulación Especulativa Colectiva: Claves de la Textura Política

La visualidad es un discurso que tiene como marco de inteligibilidad las normas del contexto y de la época donde se crea y, con ello, construye el modo de ver-entender que una sociedad tiene, cuyos valores están ligados a rasgos culturales, históricos y epistémicos. Entender o no una imagen que cruza nuestra mirada tiene que ver con lo que Martin Jay (2007) denomina como régimen escópico. Es decir, “la particular mirada que cada época histórica construye [...], un particular comportamiento de la percepción visual” (Jay, 2003, p. 22) que permite que veamos ciertas cosas y no otras. Cuando se trata de revisar figuras de la sexualidad, el sexo y el género no normativos en cuerpos no hegemónicos, racializados o fuera del binarismo de género —como es el caso de las imágenes que aquí me ocupan— se vuelve imprescindible la revisión crítica de los mecanismos de poder dominantes que establecen dicho régimen de lo visible.

Para este propósito, retomo la idea de Mikaelah Drullard (2022), quien argumenta que la representación no puede ser un lugar al que aspirar ya que es una táctica para mercantilizar todo. En un mundo globalizado y gobernado por el heterocapitalismo, arguye la activista, la política neoliberal de la representación usa las caras indias, negras, maricas y trans para reproducir estereotipos, romantizar sus opresiones y convertirlas en productos a ser explotados a través de vender sus historias de vida (Drullard, 2022). Este argumento

evidencia la falaz idea de que la representación hecha por y desde las estructuras de poder capitalista —que traduzco como industrias creativas; arte, entretenimiento, diseño, arquitectura, publicidad y gastronomía— desmonta los imaginarios de opresión cuyo impacto se materializa en las vidas de las personas. Por el contrario, asimila y despolitiza las identidades a través de la idea de inclusión, al mismo tiempo en que “vanguardiza los regímenes de opresiones como el racismo, el patriarcado blanco, el capacitismo y la modernidad en su conjunto” (Drullard, 2022). De ahí que sea necesario discernir entre los propósitos que tiene la representación hegemónica definida por los discursos dominantes y aquellos de las (auto)representaciones que conforman la agencia de sujetxs politizadas.

Cuando Drullard menciona que la representación no es un lugar al que aspirar está criticando a quienes históricamente han tenido el poder de nombrar y a quienes han solido ser obligados a conformarse con ser nombrades. En esta asimetría, la intención de los dueños de las tecnologías de género es mantener su posición de privilegio a través de perpetuar representaciones que idealizan el proyecto de vida heteronormativo y la desautorización de aquellas que consideran amenazantes para la continuidad de su supremacía.

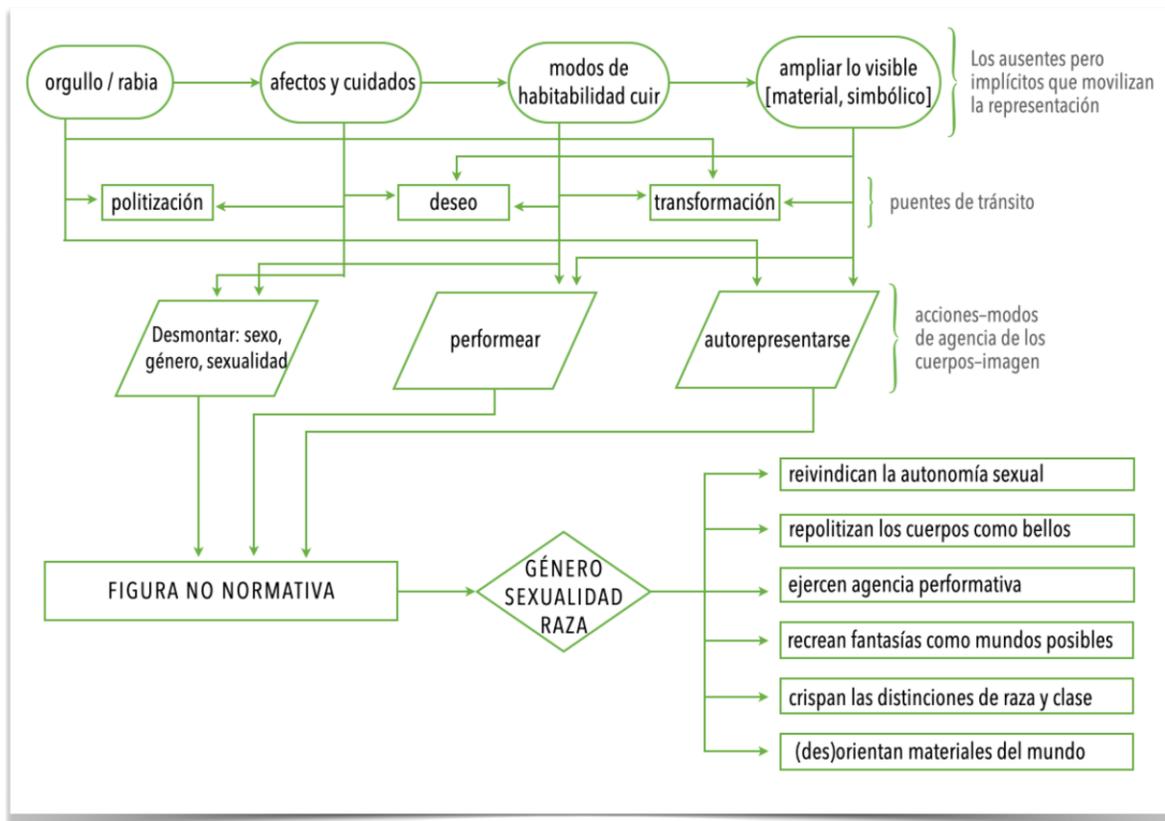
Sin duda, parte de las plataformas socio-digitales como IG se integran a estas industrias creativas que reproducen los mecanismos de representación hegemónica asimilante. Estos sistemas sociotécnicos complejos formados por empresas propietarias de infraestructura, proveedores de servicios independientes y procesos de gestión de información automatizados (Srniczek, 2018) llevan en su diseño los valores neoliberales, racistas y cisheteropatriarcales de los que Drullard advierte. De tal manera que establecen regímenes de visibilidad basados en una curaduría y jerarquización automatizada de contenidos (G. E. Sued, 2022). Bajo esta lógica, “los procesos de curación automática deciden qué es lo que más y lo que menos se ve en las plataformas” (G. Sued, 2022a, p. 114). En este ordenamiento, las imágenes que representan cuerpos trans, no binaries, maricas y travestis de la comunidad ballroom realizando las diferentes categorías del vogue son una ecología de performatividades radicales que no encaja con los patrones de blanquitud, heterosexualidad, cisgeneridad y binarismo sexogenérico con que la plataforma publicitaria de IG es curada.

Estas imágenes entran en disputa principalmente por dos razones. Primero, porque son parte de la agencia performativa de les usuaries y, segundo, porque en ellas hay una clara tentativa de desmontar los discursos dominantes de clase, género, raza, sexo y sexualidad que conforman la estética fotográfica dominante. Si bien la danza urbana del *Vogue* originalmente toma su nombre de la revista de moda y trata de emular las poses de las modelos en sus tapas, con el tiempo la mera emulación de posturas en clave femenina ha trascendido para proponer movimientos precisos e intensificados de lo que en México se denomina “jotear” o, en España, “pluma”. La radicalidad reside en transformar estos movimientos en formas estéticas que dotan de valores y reconocimiento a los cuerpos que las realizan, mientras que fuera del ballroom en la esfera normativa, son la causa de que dichas personas reciban violencias, discriminaciones y hasta la muerte.

Por otra parte, centrándome tanto en la arquitectura de la imagen como en lo que está ausente pero implícito en ella, considero que esta subcultura LGBTI+ replantea las políticas de la representación de la disidencia sexual en México. Es decir, realiza una desidentificación de las figuras de la diversidad sexual acrítica y destilada por el capitalismo rosa (Lechedevirgen, 2020b) y la homonormatividad (Duggan, 2003) y reformula una representación politizada y activista (Scerbo, 2020) capaz de generar imaginarios sociales contestatarios. Para visibilizar este replanteamiento propongo el concepto de “textura” para pensar en las imágenes como un tejido hecho de fibras que produce sensaciones visuales. El efecto que tienen estas texturas es prefigurar cuerpos disidentes sexuales que, como propone José Esteban Muñoz (2020), son apenas indicios de lo que podría ser lo cuir en México, o una de sus variaciones. Para evidenciar, la “textura” de las imágenes y de los cuerpos —que en las plataformas son datos— propongo un diagrama de flujo que reúne las claves que reimaginan y renuevan la visualidad de la disidencia sexogenérica en el contexto mexicano. Sin pretender ser universalizante, ni una propuesta acabada, esta figura es más una moción que puede seguir pensándose de la mano de mis hermanas vogueras y de lxs académiques aliades.

Figura 108

Diagrama de flujo de la composición política de la textura de la imagen ballroom. Este diagrama está inspirado en la propuesta de Tatiana Sentamans, (2014).



La introducción de nuevas imágenes con coordenadas representacionales o una alteración del orden simbólico convencional posibilita una transformación y enriquecimiento del imaginario colectivo. Las autorepresentaciones visuales que integran las experiencias de vida de una comunidad politizada, consciente de las asimetrías y opresiones de la sociedad cisheteropatriarcal en la que habita, forman parte de la corporalidad tanto de sus miembros como del colectivo mismo. Su producción de imágenes con nuevos significados en términos propios “abre una puerta a que la experiencia simbólica y real se nutra, creciendo de modo irregular, y desbordando los comportamientos estancos” (Sentamans, 2014, p. 38). Tanto las performances de vogue en los espacios públicos de distintas ciudades como sus imágenes en la arena digital conforman lo que Sentamans (2014) califica como un entramado de corporalidades que saturan el ojo social con figuras ilegibles que están configurando una nueva tradición de discontinuidad y pluralidad y, yo agregaría, de futuridad para las identidades cuir.

Con este diagrama de flujo pretendo ofrecer una guía para pensar en cómo la textura de las imágenes impregna en el imaginario social a través de su circulación en los soportes

sociotécnicos digitales y replantea lo que venimos considerando como disidencia sexual. En su composición se entrevé la importancia que tiene el autorretrato para esta comunidad, puesto que significa una forma de agencia o autocontrol de la subjetividad y del propio cuerpo. Las texturas son los componentes que emiten sensaciones y pueden ser percibidos por el ojo, el entendimiento sensorial y la impresión afectiva de quien se cruza con las imágenes.

El diagrama presenta diferentes tipos de texturas que la imagen ballroom suscita desde su arquitectura iconográfica y desde lo que no es explícito en ellas pero puede advertirse como deseo. Estas texturas ejercen una resistencia explícita a la obligatoriedad de la heterosexualidad y la cisgeneridad impuestas por la familia, el Estado y las industrias creativas. Buscan maneras distintas de habitar de otro modo en la complejidad de la hiperconectividad Onlife. Por medio de estos componentes los cuerpos reimaginan sus formas, contornos, superficies y dan paso a su organización en colectividad. En suma, las imágenes ballroom son la materialización de la textura imaginaria de lo que la comunidad concibe como cuerpos posibles. En otras palabras, representan la capacidad figural de los cuerpos al hacer vogue, cuya consecuencia es la generación de vínculos, la ampliación de su tejido comunitario y la movilización de otros cuerpos.

El Poder Figural de las Imágenes Ballroom

La orientación sexual, como obligatoria, menciona Sara Ahmed (2015), modela no solo la sexualidad sino las cosas que hacemos, la manera en que habitamos los espacios, la forma de los afectos y los modos de vivir. La heterosexualidad obligatoria moldea lo que es posible que hagan los cuerpos a fuerza de repetición. Por lo tanto, un cuerpo que hace vogue es una interfaz de movimientos de desapropiación (Rivera-Garza, 2013) de los guiones normativos de género. Presenta una archivo de poses maricas que reelabora otras figuraciones sociales.

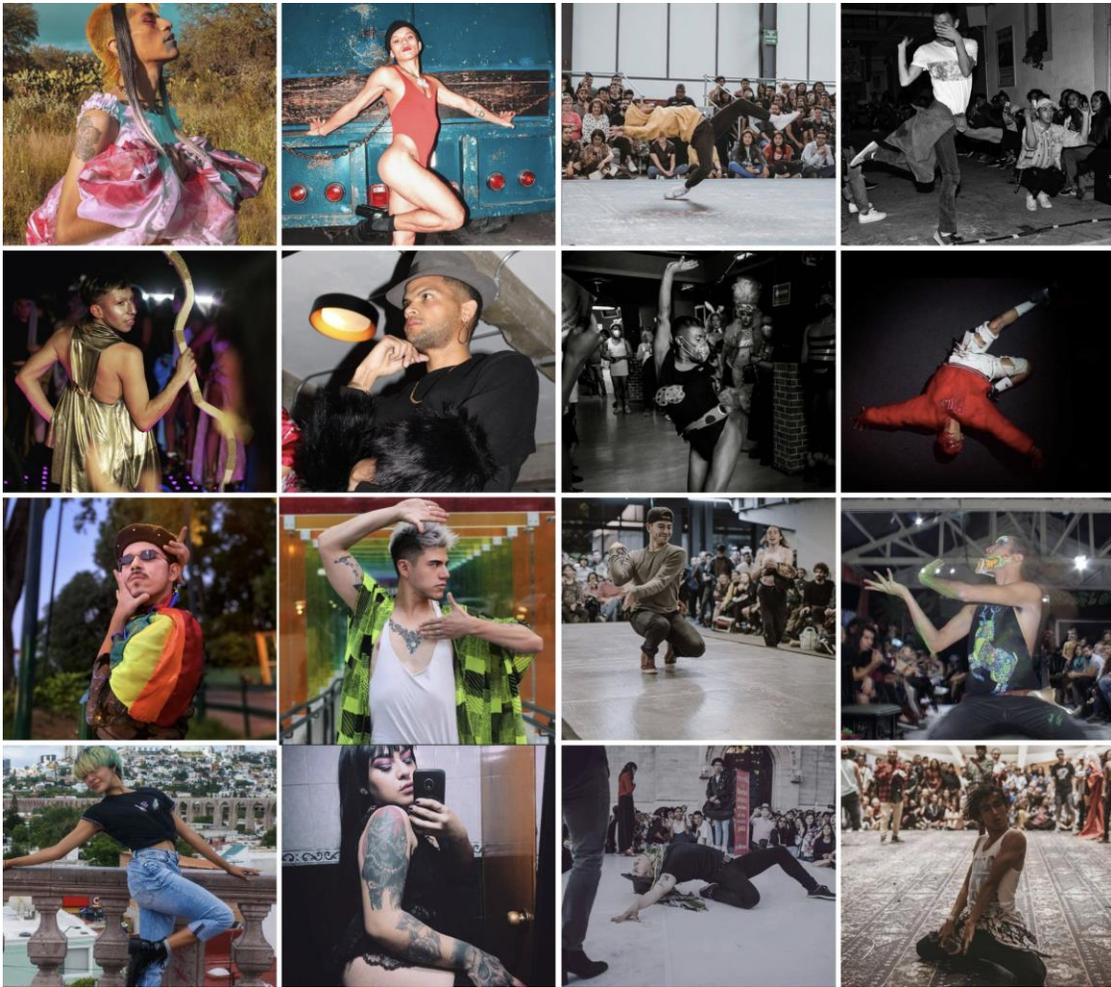
De la misma manera, las imágenes, en tanto que corporalidades de la imaginación política de dichos cuerpos, son más los movimientos del voguing que aquellos del mismo sujeto. Esto no supone un desdibujamiento de las vogueras, sino un entretejimiento con el cuerpo colectivo al que se pertenece o se aspira pertenecer, y es ahí donde radica su

potencia prefigurativa colectiva de futuridades cuir. Estas figuras o utopías cuir son avatares de una futuridad disidente que se gestan en lo cotidiano. Son “la invocación de una colectividad futura, un modo de ser queer que se registra como la iluminación de un horizonte de existencia” (Muñoz, 2020, p. 68). Por lo tanto, en su arquitectura figural se reúnen los elementos necesarios para persistir en sus contextos, bajo sus términos y en relación con el poder que las piensa. Es decir, no dejan de tener una relación con el sistema que las contiene, que puede ser de diálogo, de negociación o de negación.

Así, las imágenes ballroom integran en diferentes capas, elementos que desbordan la imagen misma, que operan a nivel de la insinuación, de la figura contenida en la imagen, como explica Vóctoria Pérez-Royo. Las imágenes ballroom tienen como ápice el cuerpo y sus elementos protésicos que le dan sentido. A la vez, estas imágenes donde los cuerpos se despliegan cumplen una función protésica en tanto que, de igual forma, devienen corporalidad, dicen sobre esos cuerpos, lo reimaginan y lo recomponen. En ellas el género es un vector que permite que permite la proliferación de sentidos y líneas de fuga. Reescribir el género en otros términos, desde el cuerpo y sus corporalidades, desde la imaginación política, porque es siempre con lxs otrxs, es una constante.

Figura 109

Panel de fotografías en un muestreo por conveniencia del corpus extraído con métodos digitales.



Siguiendo la lógica del diagrama de flujo, las fotografías reunidas en la Figura 111 integran, cada una, una figura que no está en la composición de la imagen pero sí en su intención; es el ausente pero implícito. Pueden ser muchas cosas pero, en general, estas imágenes ballroom estriban en el orgullo de ser quien se es, en la rabia de contener históricas formas de opresión, un modo de habitar en el mundo y una deseo de ampliar lo visible. Recordemos que imagen no es sinónimo de figura. Una imagen, que es lo que se evidencia, por ejemplo un rostro en pose, contiene en sí misma la capacidad figural de germinar, en el imaginario, figuras cargadas de sentido. Así, al mirar una de estas imágenes se nos revela la figura del orgullo, la de la rabia, la del deseo, etcétera.

En un segundo momento, al observarlas podemos hallar en ellas un deseo ¿qué quieren las imágenes? Se preguntaba W. J. T. Mitchel, entonces localizamos que hay una politización que se advierte en los rasgos de los performances que los cuerpos citan en la

imagen. Percibimos un deseo de transformación ya sea del momento, del espacio, o bien, del entendimiento de quien está presenciando/observando/sintiendo-con la imagen y de la propia corporalidad.

En las acciones que notamos los cuerpos realizan encontramos como clave la autorrepresentación o el ímpetu por ser capturado en una imagen en términos propios. Todos los cuerpos despliegan un performance que en diferentes intensidades cuestiona, atraviesa y desmonta los guiones normativos del género. Con ello, se avista una autonomía, una agencia sobre el propio cuerpo que no encaja en aquellas poses del cuerpo desnudo de los museos, ni de los cuerpos sin ropa de los videos de la pornografía; son otra cosa.

Tratar de colocar a estas imágenes en los polos generizados de la vida sería ocioso. Querer imponerles un género u otro sería injusto e inútil. Dubitar en qué lugar sexogenérico ponerlas, es un efecto causado por la misma imagen está agrietando el régimen escópico encarnado en quien lo intenta. Con un poco de voluntad, advertimos que el cuerpo-imagen del ballroom puede desorientar los materiales del mundo (ropa, accesorios, espacios, la carne, la memoria); crispan las distinciones entre razas y clases (prietes, maricas, travestis, drags, lenchas); recrean fantasías como mundos posibles (los temas de los (kiki)balls); ejercen agencia performativa (moverse marica, joteando, torcerse); repolitizan los cuerpos como bellos (la belleza está en todes al caminar) y reivindican la autonomía sexual (el capital erótico también desapropiado).

Las imágenes de cuerpos que hacen vogue en el circuito de las plataformas están conectadas con la capacidad de generar otras figuras de cuerpos posibles en el imaginario social. Forman parte de la imaginación política de les usuaries quienes con el uso que le dan a los soportes que contienen sus imágenes, los siguen produciendo. De esta forma, prefiguran corporalidades que rompen con la performatividad obligatoria de la cisgeneridad y la heterosexualidad, del racismo y del clasismo. Los cuerpos y las identidades que reproducen la cultura de casas encuentran su materialidad gracias a la movilidad y circulación de sus imaginarios hechos materia visual electrónica.

La pose, una postura radical que las vogueras emplean para enfrentar las discriminaciones y violencias, se sofistican no solo con su práctica en pasarelas de los

(kiki)balls, sino que se nutre de las figuras de otras poses reproducidas en las historias y en el *feed* de IG —y otras plataformas—. Su repetición en cualquier momento y lugar favorecida por la ubicuidad del teléfono móvil, ejerce un efecto de propagación que moviliza a otros cuerpos a través de las texturas. Las poses, ya sean realizadas en el cuerpo, imaginadas en la mente de alguna voguera o figuradas en las imágenes de IG, son un tejido de micropolíticas que buscan la transformación de la realidad. La continuidad entre ellas es un hilván hecho con el cuerpo que se habita, el que se desea ser y el que se plasma en las diferentes superficies de la realidad.

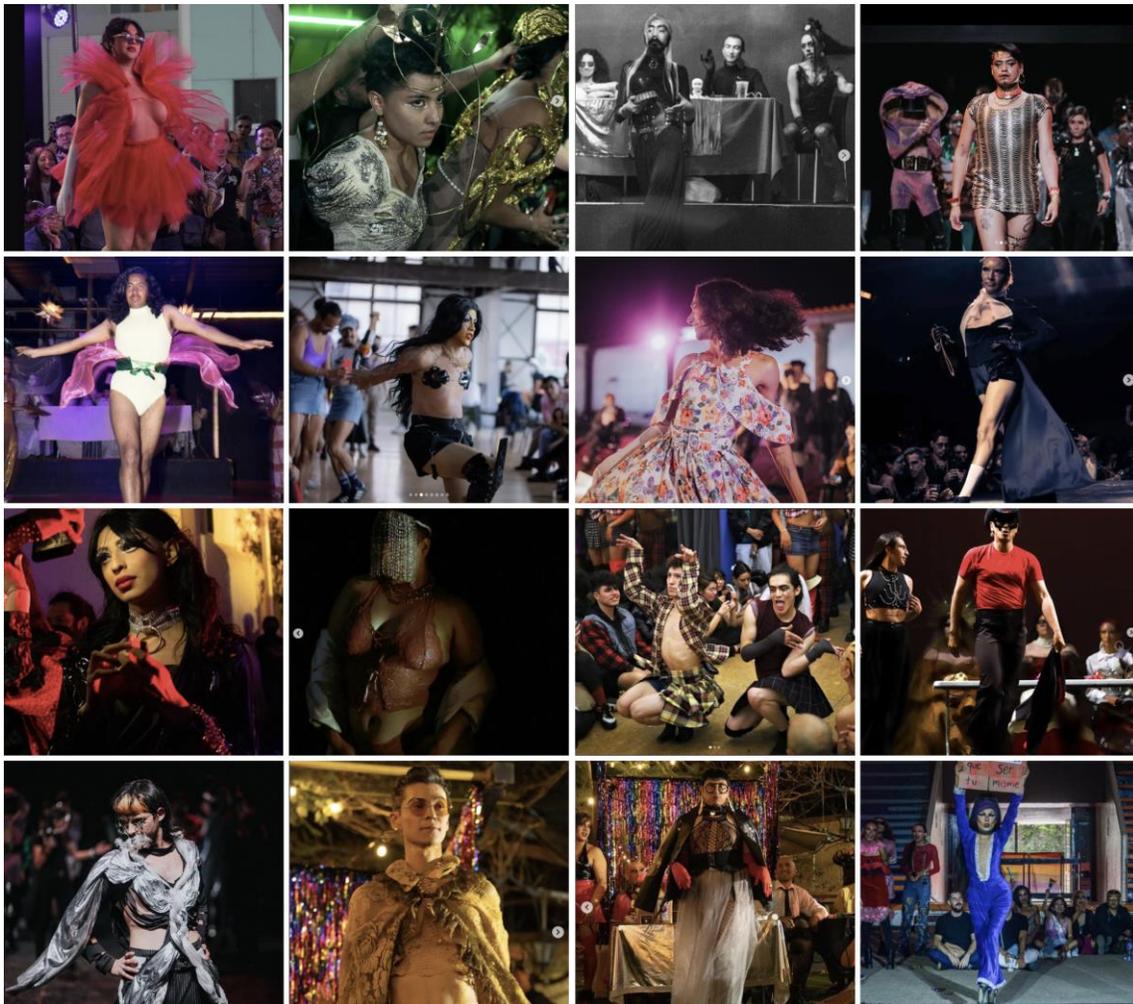
Ensamblajes con atuendos

Por otra parte, los atuendos —u ‘ofnis’ en el argot de las vogueeras mexicanas al retorcer el término anglosajón de *outfit*— son parte de la textura de las imágenes ballroom, de su mecanismo de ensamblaje entre las personas; del pegamento. Los atuendos que portan mis hermanas vogueeras de *Queerétara* en la Figura 112 se integran a la plasticidad de la figura que también visten la imaginación política de les usuaries, quienes al verlos circulando en la plataforma, reimaginan con ellos maneras de desapropiarse de las orientaciones normativas de sus cuerpos.

Ha sido importante notar cómo, después de un tiempo de estar asistiendo a prácticas, a competencias en (kiki)balls y de la convivencia cotidiana en la comunidad, se genera un cúmulo de imágenes que principalmente se archivan en Instagram. Proviene de los teléfonos de todas las personas de la comunidad, se suelen compartir por WA, al chat común que tenemos en *Queerétara* y, de ahí, cada quién recupera las que le apetecen. Estas suelen aparecer publicadas periódicamente en las redes socio digitales personales, donde las demás podemos manifestar nuestras reacciones y continuar con la conversación por un plazo de tiempo más amplio. Esta es una ecología política del compartir cosas (The Care Collective, 2021) que como prácticas constantes, ayudan a las personas a gestionar y sostener su realidad.

Figura 110

Panel de fotografías en un muestreo por conveniencia del corpus extraído con etnografía digital.



La teoría de los ensamblajes nos ha hecho ver que los cuerpos y los atuendos, por ejemplo, en tanto que objetos materiales del mundo, con el contacto, causan efectos en la subjetividad porque dejan sus impresiones sensoriales en los cuerpos (DeLanda, 2021). Al pasar a la materialidad digital como imágenes en un dispositivo electrónico, también provocan efectos en la subjetividad, no por el contacto “convencional” pero sí por su expresividad. “Lo material y lo expresivo son componentes de los ensamblajes” (DeLanda, 2021, p. 68), de tal forma que se crea entre atuendos–cuerpos–imágenes un ensamblaje que desterritorializa la identidad de las personas. Desterritorializar la identidad implica que se crispa el hábitus; las repeticiones habituales que permiten asociaciones mantenidas por la

rutina (DeLanda, 2021). Si consideramos que, como explica Ahmed, la heterosexualidad trabaja a golpe de repeticiones –y así el racismo, la cisonormatividad, etc.– el ensamblaje con los atuendos que al portarlos o al verlos en cuerpos para los que no fueron pensados, genera una desterritorialización de la identidad.

Esta lógica explica cómo al experimentar las imágenes de vogueras travestis que con sus atuendos desmontan los guiones de género, sucede una expresividad que deja sus impresiones en los cuerpos, en la subjetividad. No es baladí, que después de un tiempo en la escena ballroom la mayor parte de las personas experimentamos tránsitos identitarios. En efecto, la confección de atuendos, el portarlos y venderlos en las pasarelas y el volverlos a ver circulando en las plataformas, provoca ensamblajes con la cultura ballroom. Aunque el la teoría de los ensamblajes la desterritorialización de la identidad es negativo, en el caso de la comunidad ballroom no es así. Hay que tomar en cuenta que las identidades con las que llegamos a la comunidad han sido disciplinadas en el régimen de la cis-heteronormatividad donde nuestra agencia queda anulada o severamente limitada para decidir quienes queremos ser. Así que una desterritorialización es semejante a una desorientación cuir de la identidad, para devenir constantemente en quien se quiere llegar a ser.

Andrea Saltzman (2020) sostiene que la vestimenta es la metáfora de la piel y que entre la gestualidad del cuerpo y el vestido emerge un espacio creativo que alude a la transformación (Saltzman, 2020). Esta idea me transporta al ‘código in vivo’ de *Hechizar*, una palabra muy empleada por las vogueras para explicar que alguna prenda de ropa tiene que ser modificada para convertirse en un gran *look*. Así, entre la imaginación del cuerpo y las posibilidades de la prenda emerge un ensamblaje creativo que transforma la subjetividad. Andrea Saltzman, igualmente destaca que nuestro cuerpo como concepción social es un cuerpo vestido, y a través de los atuendos se plantean relaciones espaciales complejas y dinámicas entrelazadas con la trama social (Saltzman, 2020, p. 20). En esta lógica los atuendos que visten las vogueras en la Figura 112 son formas de ensamblarse con lxs demás, de generar un mundo social donde sus identidades estén cuidadas, acuerpadas, enredadas. Estos ofnis (sic) han provocado cambios en quienes son, y han también dejado impresiones

en quienes las miramos y nos conectamos intersubjetivamente con ellos provocando una ensamblaje disidente y político.

Mis hermanas Kai y Libra, una mañana de domingo me enseñaron ir a la paca al mercado del Tepetate, en Querétaro. Las fotos que están colocadas al centro en el montaje fotográfico de la Figura 113 son ellas, respectivamente, eligiendo prendas en la paca. Los alucinantes atuendos con que las vogueras caminan y batallas sus categorías en los (kiki)balls y mucha de la ropa del día a día proviene de las mejores pacas. Pasa por un proceso minucioso de selección y de imaginación para *Hechizar* cualquier *look*. Libra es una de las vogueras queretanas que hace *crossover* con el Drag, mientras que Kai es una chica trans, ganadora legendaria de Runway Europeo con un exquisito gusto para la moda y para cautivar en la pista. Ambas, son parte de la primera generación de vogueras en la ciudad y su acompañamiento para mostrarme esta práctica de cuidado trans (Malatino, 2021) me hizo comprender la trascendencia de la ropa como un elemento que ensambla la identidad, la política disidente y el activismo emancipador.

Los comentarios que están alrededor de las fotografías en el montaje, corresponden a la categoría de cuidados, los cuales categoricé como ropa, atuendo y looks para destacar la manera en que estas materialidades con las que vestimos el cuerpo operan como lazos, hilos que se enrollan (Pérez-Bustos, 2021) en ‘algo más grande’; la cultura ballroom. De este modo, al recordar a las hermanas vogueras en charlas y reuniones en la vida cotidiana, se recuerdan también sus atuendos, su estilo, su audacia para *Hechizar*. Las publicaciones que coloco alrededor de las fotografías confirman la potencia de ensamblaje que hay entre cuerpo–atuendo–imágenes.

Figura 111

Montaje fotográfico que incluye fotografías de Kai y Libra (de izquierda a derecha) en la paca y publicaciones sobre la ropa y los atuendos.



Las formas en que nos cuidamos y cuidamos de lxs demás varían a partir de los contextos, los ejes de privilegio o desigualdad presentes, y de las identidades. Para las personas en el ballroom, una forma de cuidado es la ropa, compartirla, regalarla, ofrecer los secretos para *Hechizarla* y transmitir los lugares dónde adquirirla e intercambiarla. Incluso, estoy considerando que la comunidad ballroom tiene prácticas anticapitalistas y prácticas de moda justa que nos invitan a vestir con ética (D. Riezu, 2021). Recuerdo haberme percatado de la aceptación por parte de la comunidad cuando la hermana mayor y fundadora de la escena queretana me obsequió un vestido. Sin embargo, la primera que me acompañó en mi transitar hacia el travestismo fue mi hermana Zafiro, quien con paciencia y delicadeza trans me enseñó a maquillar, me prestó su ropa y esperaba a que entráramos juntas al *C'est la pose*. Luego fui notando cómo mis hermanas voguearas se regalaban y prestaban ropa u ofnis (sic) completos, ya fuera para las batallas o para lucir bravas en su cotidianidad.

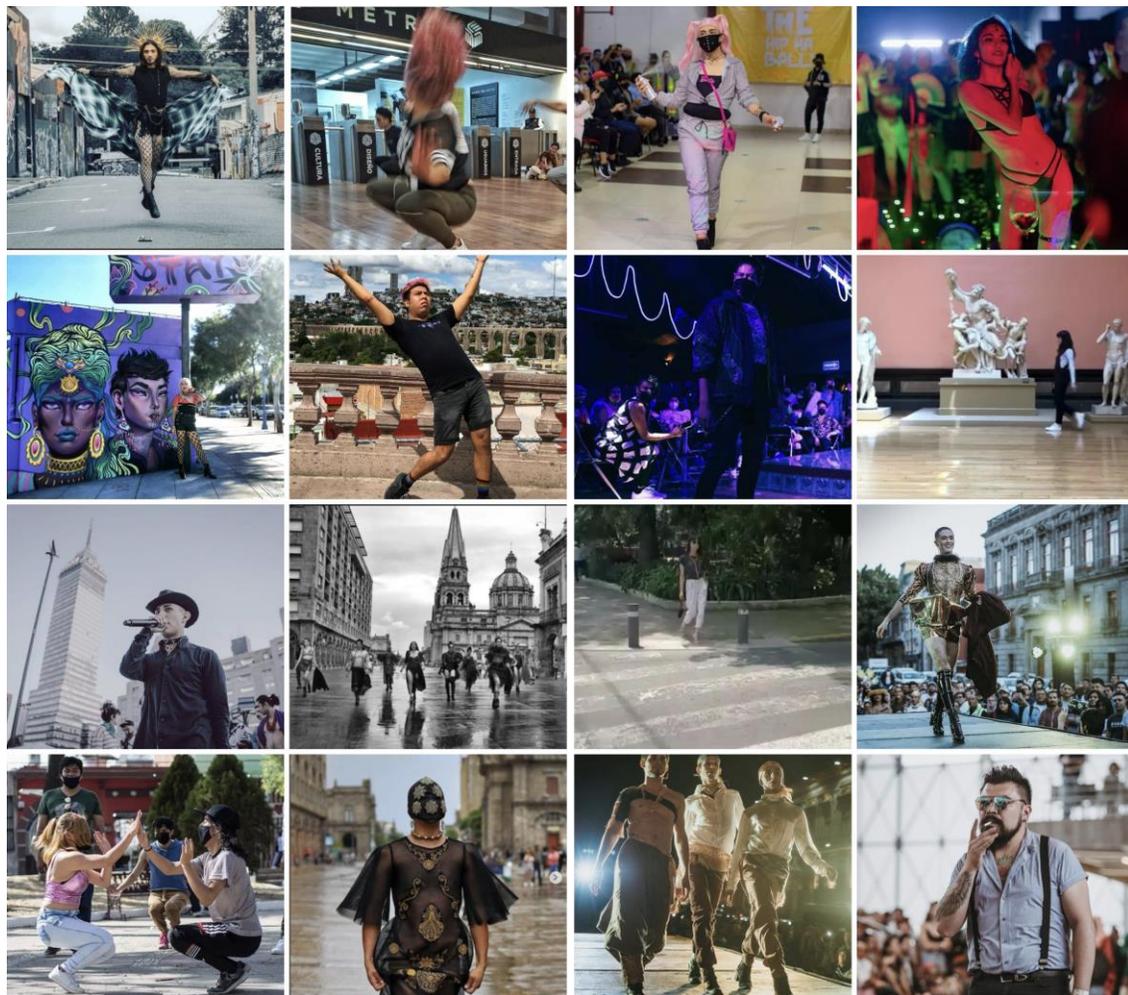
Estas prácticas son para la comunidad *Ballroom* una forma de vincularidad que permite la generación de afectos y, por ende, propicia el nacimiento y sostenimiento de las familias elegidas. Las imágenes de atuendos en la esfera digital son vectores de polinización que visten y rediseñan las figuras en la imaginación de las personas del colectivo. Son utopías que generan “momentos de alegría relacional *queer* [...] vistos como si tuvieran la capacidad de reescribir un mapa general de la vida cotidiana” (Muñoz, 2020, p. 68) (Muñoz, 2020, p. 68) en sus propios términos, alejados por un momento del asedio del mundo normativo.

Desobedientes: Hacerse un Lugar en los Espacios Públicos

Una pregunta simple –y que ya he hecho párrafos antes– es; ¿qué quieren las imágenes? cuya intención es catapultar la mirada analítica hacia modos en los que las imágenes parecen cobrar vida y desear cosas, más que focalizar el simple significado, como arguye Mitchell (2017). En tal sentido, es necesario concebir las imágenes como vivas a partir de la idea de que quienes las observan desarrollan una relación intersubjetiva con ellas y las dotan de características humanas (Mitchell, 2017). Este enfoque me lleva a descubrir que las imágenes ballroom presentan una ambigüedad productiva, ya que además de poder advertir lo que desean, puedo percibir aquello de lo que carecen.

Figura 112

Panel de fotografías en un muestreo por conveniencia del corpus extraído con métodos digitales donde los cuerpos están en contacto con el espacio público.



Llegado este punto, me pregunto ¿Qué falta en las fotografías que muestran cuerpos vogueando, posando, haciendo *chanting* o haciendo un *runway*? Como en el montaje de la Figura 114. La respuesta me viene de la mano de Berlant y Warner (2000), quienes plantean que los espacios públicos son concebidos como pulcros y limpios de emociones y afectos. Esta percepción está alimentada a partir de que “la heterosexualidad nacional es el mecanismo mediante el cual una cultura nacional central puede imaginarse el espacio esterilizado de un sentir sentimental” (Berlant y Warner, 2000, p. 313). Las calles, el barrio, las plazas, los jardines y el metro que se visualizan en el montaje fotográfico de la Figura 114 no son superficies asépticas de emociones sino, por el contrario, han registrado a golpe de repetición los afectos cisheterosexuales cifrados en las demostraciones performativas de los cuerpos que les transitan.

Son espacios sociales impregnados de una heterosexualización público debido a la repetición de diferentes formas de conducta heterosexual: imágenes en anuncios espectaculares, la música que se toca, demostraciones de intimidad heterosexual, etc. (Ahmed, 2015, p. 228). Un proceso del que no se percatan los sujetos heterosexuales pero sí experimentamos quienes nos sentimos incómodos o corremos riesgos al momento de ser quienes queremos ser.

Aunado a ello, está la normalización de la violencia homófoba y transfóbica que ha venido junto con la violencia sociopolítica en los últimos años con el recrudecimiento de la lucha contra el crimen organizado en todo el país. En América Latina, México ocupa el segundo lugar, después de Brasil, en transfemicidios (Statista, octubre de 2021) cuyos cuerpos suelen ser basurizados o expuestos como formas de violencia expresiva y escarmiento. Lo que no muestran estas imágenes, pero sí denuncian, es la incomodidad y el peligro que las personas no binarias y trans del ballroom experimentan constantemente antes y después de tener prácticas públicas de vogue. Dichas prácticas son comunes en plazas, parques y jardines de diferentes delegaciones de CDMX desde 2015, donde las vogueras pueden ocupar los espacios en los términos que su performance lo requiere, aunque no están exentas de ser agredidas, como ya hemos visto. En otras ciudades del país son menos frecuentes y pueden dar paso a muestras de violencia explícita. Los espacios para

las vogueras se vuelven públicos a golpe de vogueo y de cuerpos maricas y travestis celebrándose en comunidad.

Las imágenes ballroom del montaje muestran un entramado que hace posible su tránsito por los lugares públicos. Los atuendos disruptivos, la abyección del maquillaje, la bocina que reproduce los *beats* de la música estridente del vogue y el *chanter* que describe con gritos espontáneos las secuencias de vogueo, conforman una ecología de materialidades que descoloniza el territorio y, al mismo tiempo, sostiene a esos cuerpos en un espacio que no fue edificado para contenerlos. Su performance radical desorienta las normas y escampa el horizonte de asfalto y adoquín para generar una especie de grieta espacial que permite la existencia de vidas alternativas. Los cuerpos juntos se vuelven una infraestructura (Butler, 2018) que sostiene sus vidas y hace posible la suspensión del asedio.

Voguear en las calles es un acto de subversión y resistencia que hace visible la metáfora de “poner el cuerpo” y con ello *hackear* el hecho de que “las personas *queer* y otros sujetos minoritarios continúan siendo alejados de la esfera pública” (Muñoz, 2020, p. 112). La vulnerabilidad de aparecer en escena no se supera, como menciona Judith Butler (2018). Por el contrario, es la causa de la movilización colectiva. Las imágenes ballroom tienen estas acciones como un “ausente pero implícito” que reapropia los lugares para convertirlos en *espacios cuir* (Kokalov, 2021) donde la lógica capitalista se suspende por momentos y da paso a otras economías afectivas. El conocimiento de las hermanas que dirigen las prácticas de vogue no suele cobrarse, los atuendos no suelen comprarse en almacenes. Por el contrario, se trata prácticas democratizadoras que operan en la lógica del trueque en una economía cuir de reciclaje, transformación y/o reorientación de los objetos del mundo.

Con las imágenes ballroom en la esfera digital ocurre algo similar. Las plataformas no son lugares neutros ni libres de valores, vienen con los valores neoliberales con que fueron diseñadas inscritos en sus arquitecturas (Van Dijck, Poell y De Waal, 2018). La digitalidad es un espacio público expandido (Reguillo, 2017) y la visualidad de estas corporalidades en el *feed* y en las historias de IG fisura la superficie tecnosocial con su contenido disidente sexual y sus poses de orgullo y rabia radical. Abren paso a “otra perspectiva de leer el espacio público como espacio de posibilidad” (Henaro y Peniche, 2021, p. 159) ya sea para el goce,

el juego, la rabia o la denuncia. Las imágenes de espacios públicos cuirizados por el performance del vogue en la arena digital, son un *mise en abyme* que atraviesa las capas de los espacios que habitamos para dejar su huella. Así, la imaginación, las calles y las plataformas son susceptibles de contener vidas disidentes sexuales y sus fantasías.

Ensamblar horizontes de anti-futuro: a modo de conclusión

El propósito de esta investigación ha sido trazar las estrategias de subsistencia con las que la comunidad ballroom mexicana da forma y materializa sus modos de habitar el mundo a pesar de los escenarios de precarización a los que se enfrenta. El reto para la sociedad mexicana actual es concebir que todas las personas tienen derechos, que los proyectos de vida de personas fuera de las normativas de género, sexualidad e identidad son legítimos y posibles. Por eso, seguir el rastro a esas otras maneras de existencia nos abre posibilidades para repensar las categorías que hasta ahora creíamos como fijas, tales como hombre, mujer, comunidad, individualidad, cuerpo y persona, para reconfigurarlas y abrirlas con el fin de que integren y dignifiquen más formas de vida.

Ante este reto, me propuse realizar un estado del arte sobre cómo se ha investigado académicamente la cultura ballroom, encontrándome con que es un fenómeno contracultural poco explorado en este campo y casi inexistente en los intereses de la academia mexicana. Este déficit en los estudios científicos abre algunas preguntas como ¿Quiénes tienen acceso a los espacios desde donde se produce conocimiento en México? ¿Con qué valores, esquemas de pensamiento y aproximaciones se generan qué tipo de ideas en el ámbito académico? Los primeros dos hallazgos de esta investigación suceden en este capítulo que construye el estado del arte. Por una parte, hay una brecha importante en estudios científicos que indaguen sobre las vidas, mundos sociales y experiencia de las personas que se viven dentro de las identidades trans, travesti, no binarie, marica, lencha, intersexuales y otras que conforman las comunidades ballroom y, por ende, están dentro del paraguas LGBTI+. Por otra, no existen estudios que reconozcan cómo las tecnologías digitales y otras han sido actores sociales en la construcción de las formas de habitabilidad de la comunidad ball y de estas identidades.

Sostengo que este hueco se debe a la incomodidad que los estudios queer/cuir generan en prácticamente todas las esferas de producción del conocimiento. “A treinta años del inicio de ese campo teórico, pensar lo queer/cuir en América Latina implica enfrentarse tanto con los avances en algunos derechos [...] como con los discursos de odio, las políticas sexuales de sectores reaccionarios y la fragilidad de algunas emancipaciones” (Parrini et al., 2021). Ante este escenario, decidí prestar atención al hecho de que mi primer contacto con la cultura ballroom y sus comunidades se dio por medio de la aplicación de Instagram en un teléfono móvil. Así, descubro que no fue baladí esta iniciación a través de la mediación tecnológica, ya que poco a poco me fui percatando del rol de actor (Latour, 2008) que la tecnología digital tiene para los miembros de esta comunidad. De ahí la iniciativa de indagar su sociabilidad desde el campo de la cultura digital.

En la revisión de la literatura me percaté de que los estudios sobre comunidades de práctica y cultura participativa (Jenkins et al., 2016) LGBTI+ en internet son bastos en lengua inglesa, no así en español ni realizados desde la academia mexicana. En todo caso, hay una disparidad cuantitativa entre los estudios que indagan sobre comunidades de personas gays y lesbianas y aquellos que abren el espectro hacia las otras identidades del acrónimo LGBTI+ tales como trans, travesti, no binaries e intersexuales. Sin duda, la investigación científica que se realiza en las distintas sociedades está determinada por los valores morales y éticos, así como por las arquitecturas mentales patriarcales, sexistas y misóginas de quienes investigan. Debido a esto, investigar sobre la comunidad ballroom en el ámbito de los estudios de cultura digital y de los estudios críticos de género representa un reto significativo y una práctica activista política dentro de la academia mexicana.

El resultado de la revisión de la literatura me permitió ofrecer un esquema que organiza los campos y las temáticas de lo que hasta el momento se ha estudiado sobre la cultura ballroom y sobre las comunidades LGBTI+ en internet. Además, luego de reconocer el hueco en la literatura, propongo dos nuevos campos para añadir a la producción científica que entronca los estudios de cultura ballroom y los estudios de comunidades LGBTI+ tales como Cuerpos-Corporalidades y Tecnologías. En el primero sugiero los temas de

representaciones, imaginarios, imágenes, prótesis, objetos y materialidades. En el segundo; técnicas, plataformas, datos, metadatos, ropa, hechizos y dispositivos electrónicos.

No podemos cambiar algo que no se ve (Segato, 2016), nos plantea Rita Segato en *La guerra contra las mujeres*, por lo que hacer visible aquello que permanece oculto es una labor para la transformación. La sociabilidad de la comunidad ballroom en redes socio digitales estriba en la visibilización de un repertorio de prácticas y experiencias con las que esta encuentra nuevas posibilidades de reproducción y subsistencia. De ahí que, el objetivo de esta investigación ha sido explicar el funcionamiento de los elementos que visibilizan a la comunidad ballroom mexicana con los cuales genera mundos sociales de habitabilidad cuir en contextos adversos de transhomofobia.

En este proceso, el reconocimiento de que la tecnología ha sido un actor crucial para el sostenimiento de la cultura ballroom ha sido necesario y una potencia para su estudio. Entender que opera más allá de una mera herramienta que cobra características de actante me ha permitido reconocer las formas en que las personas disidentes sexuales configuran sentidos que les dotan de la agencia necesaria para resistir la discriminación de sus contextos. Para explicar la mediación tecnológica de la cultura ballroom, me he guiado por las preguntas siguientes: ¿cuáles son las prácticas que la comunidad ballroom mexicana realiza para dar visibilidad y sostenimiento a su cultura? ¿de qué forma las experiencias generadas por las prácticas de la comunidad ballroom generan mundos sociales donde las personas pueden habitar en términos propios? ¿cómo se entienden los mundos sociales de habitabilidad cuir en contacto con las normatividades y los discursos hegemónicos sobre el sexo, el género, la raza, la clase, y el estado serológico?

Estas preguntas de investigación han experimentado modificaciones como en todo estudio de enfoque cualitativo, lo que el tiempo me mostró fue que tenía que hacer preguntas que me permitieran posibilidades de interpretación. Por lo tanto, preguntar por las prácticas de visibilidad con las que la comunidad ballroom construye su cultura me permitió integrar una amplia gama de acciones de entre las cuales las prácticas en la coproducción de datos cuir son actualmente un bastión importante para su sostenimiento. Preguntar por la forma en que experimentan dichas prácticas con la tecnología para la construcción de sus

mundos sociales me abrió el campo para entender aquello que es importante para este grupo y la forma en que produce significados y sentidos nuevos para restaurar las huellas de la violencia que recibe. Preguntar por los mundos sociales me proporcionó las claves para entender las maneras de habitar de las personas en el ballroom y cómo recrean espacios de cuidado en sus propios términos.

Las investigaciones sobre cultura digital necesitan estar conectadas con su contexto, sus actores y la realidad social de sus escenarios para evitar tecno-utopías donde al centro esté la tecnología y no las personas (Franco, 2022; Gómez Cruz, 2022; Gómez-Cruz et al., 2023). Además, había que considerar que los estudios queer/cuir han apostado por trabajar dentro, en contra, a través e incluso más allá de los límites disciplinarios, borrando así las distinciones entre el campo y sus métodos. Muchos investigadores abrazan una “sospecha del método” (Brim & Ghaziani, 2016, p. 16). Entonces ¿cómo hacer una metodología cuando todo lo cuir celebra los fracasos en adherirse a sistemas de clasificación estables o no estar contenido por límites disciplinarios, mientras que el método busca lo definido por técnicas ordenadas, específicas de la disciplina y fácilmente reproducibles? Este desafío me llevó a plantear una coalición metodológica que hiciera confluír diferentes ámbitos en los que la comunidad ballroom habita para tratar de dar cuenta de las cosas que le son importantes.

Ante este reto, propuse un abordaje al fenómeno de las comunidades ballroom desde tres perspectivas: a) métodos digitales para indagar en la producción de datos; b) Etnografía multisituada, para comprender “lo que está siendo” y c) Estudio visual para explorar uno de los bastiones de reproducción de esta cultura. Los datos obtenidos por la etnografía multisituada fueron codificados con ayuda de Atlas.ti que me permitió observar relaciones y patrones. Este engarce me permitió, en cierta medida, tejer una investigación donde se nutren y cruzan las reflexiones y donde apenas se delinear las condiciones de la creación de los mundos sociales queer/cuir, tratando de no sobre determinar las condiciones que hacen a estas vidas habitables.

La recolección de datos con Etnografía la efectué simultáneamente tanto en plataformas como en espacios físicos donde la comunidad realiza sus prácticas de vogue y

en las competencias de (kiki)balls. Esto me permitió cruzar reflexiones, observar patrones y visibilizar discrepancias. Durante mi asistencia a prácticas de vogue durante casi un año, pude constatar que, debido a la cantidad de cuentas públicas de casas de vogue y la frecuencia de publicaciones, la plataforma publicitaria predilecta por las personas de la comunidad ball es Instagram. Este avance me permitió realizar una recogida de datos con métodos digitales y obtener un corpus de imágenes, textos y gráficos etiquetados con el *hashtag* #Ballroommexicano, cuyo contenido analicé bajo la técnica de la Analítica cultural (Manovich, 2020a).

La simultaneidad en la recolección de datos y el hecho de estar aprendiendo el uso de software para la analítica cultural al mismo tiempo determinó mi escritura en la investigación. Así, los hallazgos en los datos están alimentados por la información recogida en mi observación participante y en las entrevistas. Siendo concomitante con los estudios cuir, considero que este tejido, en tanto que práctica queer/cuir, me permitió ver los lugares que no suelen ser mirados y hacer ciertas conexiones que, de no haberse dado de esta forma, no habrían sido posibles. Sin embargo, también me provocó saturación, complejidad y desorden. Puedo decir que intentar hacer métodos cercanos a las políticas queer/cuir, los cuirifica, los vuelve difusos y raros. Ahora sé que se trata de métodos encarnados cuya característica es indagar desde la experiencia compartida de la disidencia.

Las entrevistas fueron vitales para interpretar en contexto los datos provenientes de la arena digital, no porque fueran distintos, sino porque me permitieron mirar con profundidad lo que en la superficie digital se asoma, porque no todo lo que vivimos está datificado, hay todavía espacios de la experiencia disidente sexual que la tecnología no ha podido penetrar. Incursionar en el vogue, en las prácticas y en las competencias con las ahora hermanas vogueeras, ha sido un tránsito vital para la comprensión de la magnitud del fenómeno de la cultura ballroom.

Al inicio de la investigación me planteé cubrir el fenómeno a nivel Latinoamérica, por lo que decidí cartografiar a la comunidad ballroom de todo el continente en Instagram, a través de las cuentas públicas y colectivas de las Houses. Por medio de la técnica de bola de nieve y la predicción algorítmica alimentada por mis búsquedas en la plataforma, pude

rastrearlas para obtener su longitud y latitud prescrita en dichas cuentas. Como resultado, obtengo una suerte de contra-mapas –siguiendo la idea de contra-archivo– que dan cuenta de lo que los mapas en Latinoamérica no hacen, contar las historias queer/cuir. Son cartografías que proporcionan un registro de la vida cuir distribuida por la geografía de Abya Yala y pretenden contribuir a preservar nuestras historias y realidades en desarrollo. De esta manera, encontré que en Latinoamérica existen por lo menos 150 casas de la cultura ballroom en 11 países y en 44 ciudades, donde CDMX alberga la mayor densidad. Estos contra-mapas nos permiten reimaginar el territorio, pensarlo como hogar porque donde hay una casa, una familia ballroom, existe la posibilidad de pertenecer a una comunidad y persistir acompañades. Estos datos nos sugieren que la cultura ballroom es un movimiento (g)local, como explica Sayak Valencia, con capacidad de asumirse a las lógicas de la globalización y resignificarse a partir de las dinámicas de los contextos situados. En consecuencia, estos datos me permitieron delimitar la investigación a mi ámbito de gobernabilidad: México y específicamente Querétaro.

Dos conceptos se volvieron centrales para la investigación; las prácticas y las experiencias en cuya observación fue cobrando sentido el aproximarme a ellas desde una mirada transfeminista y queer/cuir. Respondiendo a la pregunta de investigación ¿Cuáles son las prácticas que la comunidad ballroom mexicana realiza para dar visibilidad y sostenimiento a su cultura? Encuentro que la cultura ballroom no tiene territorio, por lo tanto, está desterritorializada (Muñoz, 2023) y tiene como superficie la interfase de los cuerpos disidentes sexuales, de ahí que tenga la capacidad de ser reproducida en cualquier sociedad, contexto y época. Esta plasticidad para integrarse a las condiciones contextuales y a las necesidades identitarias de las personas es la principal práctica de la comunidad; reproducirse. Aquí la tecnología digital juega un rol crucial, ya que a través de ella puede lograrlo siendo fiel a su condición de desterritorialización. Aunque podemos pensar que las plataformas son un territorio (Srnicek, 2018), la comunidad ballroom no se circunscribe a habitar los mundos sociales digitales como entornos separados del mundo físico, sino que tanto las experiencias de vida de sus miembros como sus prácticas, se despliegan en un

tránsito que difumina estas fronteras. Por lo tanto, definir si las prácticas se realizan en lo digital o fuera de este campo, resulta inútil.

Teniendo como base el rastro de las experiencias de vida de una de las madres precursoras del sistema de casas ballroom en México y de la información distribuida en contra archivos LGBTI+ tanto en línea como físicos, llego a la conclusión de que la cultura ballroom se establece en México cuando las condiciones infraestructurales que sostiene a los cuerpos (Butler, 2018) disidentes sexuales permiten que se reproduzca. Por ejemplo, gracias al arduo trabajo activista y de militancias LGBTI+ que desde los años 70 lograron hacer visibles ante el Estado y la sociedad otras formas de estar en el mundo. Aunado a ello, los avances en materia de derechos que las legislaciones han integrado con el tiempo a las leyes para reconocer a las personas LGBTI+ como sujetxs de derecho. Además, el trabajo en el campo de la producción cultural que paulatinamente ha permitido representaciones de personas disidentes sexuales y con ello, lograr hacerse un espacio en el imaginario social heteronormativo. Sin duda, el advenimiento de internet como red global conectiva que permite el flujo de información y su gradual distribución en el territorio nacional cuyo acceso a través de teléfonos móviles y otros gadgets se ha popularizado.

De esta forma, encuentro que el sistema de casas ballroom en México nace de la mano del activismo desarrollado por las personas LGBTI+ en CDMX. Es decir, son activistas por los derechos LGBTI+ y sexuales quienes comienzan a indagar y a reproducir el ballroom. Esto implica una sensibilidad en las personas para entender su contexto y las formas de precariedad que vulneran su experiencia de vida. Esta característica la distingue de las escenas de otros países y permanece en las prácticas de la comunidad hasta hoy en día.

Por esta razón, otra de las prácticas que permite la subsistencia de la comunidad ballroom es lo que he denominado *activismo de celebración y politicidad*. Las cuentas públicas en Instagram que representan casas de familias ballroom, cuya práctica vital es bailar vogue, están conectadas entre sí, se siguen unas a otras y logran conformar un tejido que conecto con la noción de movimiento en red (Reguillo, 2017). Es decir, son grupos de personas politizadas que hacen redes que van de lo digital a lo analógico, de lo festivo al análisis reflexivo. Lo que hacen las prácticas de *activismo de celebración y politicidad* es crear

una consciencia de las opresiones sobre las personas disidentes sexuales empleando como canal el disfrute del performance del vogue.

En esta lógica, los contra-mapas del capítulo *Los Mundos Sociales del Ballroom Mediados por Instagram* revelan la dimensión transnacional de la cultura ballroom y son prueba de la forma en que la comunidad emplea IG para su reproducción, disseminación y gestión de las familias, los rituales y las identidades.

Desde sus inicios las colaboraciones realizadas tanto por vogueras como por las casas ballroom con otros actores como asociaciones activistas, instituciones, universidades, artistas, empresas, etcétera, han posibilitado su florecimiento y expansión. Estas coaliciones han permitido que sectores específicos de la sociedad consideren la existencia de vidas fuera del binarismo de género, la apertura de los esquemas artísticos para dar cabida a las prácticas de vogue, la visibilidad de violencias contra las personas que no se viven ni como hombres ni como mujeres. Aunque también recientemente, en algunos casos, dichas asociaciones desembocan en la despolitización de las vogueras, en conflictos entre ellas y en vigilancias que buscan capitalizar el vogue.

La reproducción de las familias ballroom en Latinoamérica y el México está dejando de obedecer las reglas originales del ballroom, la lógica de las estirpes encuentra en los territorios latinoamericanos emancipaciones que se materializan en los nombres de las casas de vogue. Esta ruptura implica el poder pensarse desde los propios contextos, con los imaginarios oriundos de la región y en concordancia con sistema de identidades que necesitan una familia y nuevos sentidos para subsistir. Considero que la emancipación es otra de las prácticas de las comunidades ballroom cuyo móvil es la desidentificación de las estructuras de poder dominante y el deseo de imaginar constelaciones propias. Del mismo modo, ocurre con la reconfiguración de las familias, que se ha visto cuestionada por la aparición de casas ballroom que no cuentan con la figura materna, sino que se conforman solo por hermanas vogueras que redistribuyen el trabajo de su mantenimiento como familia, de los cuidados y de los rituales como (kiki)balls y las prácticas públicas, entre otras.

La emancipación como una práctica mediada tecnológicamente por IG ocurre en diferentes ámbitos de la habitabilidad queer/cuir, por ejemplo, en el seguimiento de las

normas para batallar las categorías de vogue en los balls. En México –como en Colombia– categorías como *Realness* o *Sex Siren* cobran matices a partir de las necesidades de las identidades que las caminan. *Realness* no es más un performance de passing de la cisgeneridad, sino una manera de imaginarse desempeñando otros imaginarios de agenciamiento que van más allá del género elegido, de la sexualidad desarrollada. Lo mismo ocurre con *Sex Siren* donde los cuerpos autonometrados prietos, gordos, sidosos, travestis encuentran a través del ritual transformativo de la sensualidad aclamada por la audiencia, formas de justicia para las huellas de violencia sobre sus cuerpos. Incluso, la aparición de nuevas categorías oriundas de Latinoamérica como *Shake That Ass*, o *Vogue to Regaeton* son muestra de la potencia creativa para agenciar los cuerpos y las identidades a partir de la configuración del sistema sexo-género y de las tecnologías de mediación que están a su alcance, como la música, los videos o *Reels*, los *tik toks* y tutoriales con los que se apoyan para las prácticas.

El lenguaje común de estas comunidades sexodisidentes destaca como práctica performativa y como mediación tecnológica de la identidad. Por eso, autonometrarse con el género que se prefiere, renombrarse en comunidad o reconocerse mutuamente con los nombres elegidos, son acciones de agenciamiento que se materializan gracias a la mediación de las plataformas. En ellas es donde se hacen visibles ante el mundo y con ello tienden lazos para robustecer las esferas de cuidado intermitente que generan. Es parte de la artillería de lucha política en favor de las vidas disidentes marcadas por ejes de desigualdad de clase social, raza, sexualidad, género y estado serológico.

En la genealogía que ofrezco sobre Queerétara presento una discusión sobre la identidad y su materialización colectiva. La escena ballroom queretana me permite descifrar que la identidad es una práctica relacional más que una entidad en los mundos sociales del ballroom. Las vogueras experimentan tránsitos identitarios de género en concomitancia con las caminatas de las categorías de los (kiki)balls en las pasarelas, cuya lógica integra a los asistentes de manera activa a través de diferentes performances ante los cuales los participantes no son inmunes. Así, existe un eslabonamiento de transformación entre

cuerpos-performance-pasarela-comunidad. Esta lógica es parte de la noción de *vivir la fantasía*, un concepto propio de la comunidad ballroom mexicana.

Otra práctica es la de estar juntas, ya sea por medio de reuniones para practicar vogue en espacio públicos, reuniones en casas, o bien, por medio de la presencia digital y el acompañamiento que da la lectura de mensajes en el chat de WA de Queerétara. Este hallazgo no es menor, ya que implica la noción nativa de la comunidad ball de espacios seguros ambulantes, definidos como “reuniones donde haya más de una hermana voguera donde puedan cuidarse haciendo vogue”.

Como una de las respuestas a la segunda pregunta de investigación que he planteado como ¿de qué forma las experiencias generadas por las prácticas de la comunidad ballroom generan mundos sociales donde las personas pueden habitar? Encuentro que dichos mundos sociales ballroom funcionan u operan como una gota de agua. Con esta metáfora aludo a la maleabilidad característica que presentan ya que toman la forma de la superficie en que se derrama, su forma se moldea si dicha área se mueve o cambia, incluso se absorbe en el espacio o se evapora.

Con ella, hago referencia a su condición de adaptabilidad a las condiciones sociales, políticas y económicas de su contexto y a la capacidad de generar esferas más pequeñas de habitabilidad queer/cuir. Con ella, también me refiero a su condición de fluidez en tanto que se transforma con la llegada de nuevas personas a la comunidad y la partida de otras. Visualizo tres ámbitos como mundos sociales con características propias: **a)** las prácticas públicas de vogue, **b)** los (kiki)balls, **c)** las plataformas socio digitales y **d)** la casa primavera. Esta última es un inmueble donde viven algunas hermanas vogueras que funciona como centro de reunión, espacio para guarecerse y lugar de esparcimiento.

Compartir espacios, eventos y reuniones con las vogueras me ha dejado vislumbrar las opresiones y matices de las violencias que las acechan. En el capítulo sobre las *Estructuras de poder...* reconozco la colonialidad de género como una de las formas en que los cuerpos ballroom son despreciados en los contextos de territorios colonizados. Aquí el binarismo de género es un esquema de pensamiento con el que la población normativa justifica la violencia expresiva sobre quienes la cuestionan aludiendo a esencialismos biologicistas.

Asimismo, los valores capitalistas de corte neoliberal, la reducida noción de éxito a través de devenir sujetos consumidores y productores de capital ha generado las condiciones para que los cuerpos de las vogueeras sean considerados objetos de consumo. A estos dos factores sumo la gramática de la violencia, una suerte de lenguaje de menosprecio para las personas trans, travestis y homosexuales que presenta una larga data y ha sido fuertemente distribuida por la prensa amarillista de la industria editorial mexicana.

Esta gramática de la violencia que tiene como canal de distribución la imagen explícita de violencia, sangre, sobre #cuerposrotos, como lo llama Rosana Reguillo y que aquí específico como LGBTI+, se apropian de los canales de percepción de la población para abrirlos y meter contenidos que reproducen el odio, el menosprecio, y una pedagogía de la violencia hacia las personas LGBTI+. En este capítulo hago explícitos los casos de violencia contra las personas de la comunidad ballroom donde se observan las consecuencias del entronque de estas violencias en este momento histórico de transhomofobia generalizada.

Estas violencias logran colarse dentro de los mundos sociales de habitabilidad cuir del ballroom, como explico en el capítulo. Las personas vogueeras no están exentas de replicar las lógicas jerárquicas en las que están insertas por habitar contextos como el mexicano de alta densidad heteropatriarcal. En estas esferas de protección surgen disputas por la identidad a través de una suerte de competencia basada en las opresiones que un cuerpo puede mostrar que experimente. Una suerte de olimpiadas de la opresión para determinar en estos espacios de precarización de la vida, qué identidades deben ocupar posiciones de privilegio antes que otras. Estos conflictos dentro de la comunidad ball los atribuyo a la coyuntura transhomofóbica que impera en el imaginario colectivo contemporáneo que reformatea los aparatos de percepción que estetiza las formas de ver la violencia.

Las experiencias de las personas de la comunidad ballroom están mediadas por los datos que coproducen con las plataformas. Reconozco en el capítulo sobre *Una ecología de objetos digitales...* la producción de datos cuir como una práctica para generar materialidades digitales con las que la comunidad ball construye sus mundos sociales y reproduce su cultura. Propongo la noción de datos cuir y cuerpos datificados como conceptos que pueden a otros investigadores tener un aparato teórico para abordar

fenómenos donde intervengan personas de la disidencia sexogenérica y las tecnologías digitales. Los datos cuir de la comunidad ballroom integran elementos como la precarización de la vida experimentada a causa de ser una identidad trans, travesti o no binarie. Muestran la centralidad del cuerpo, las corporalidades y el performance como formas de hacer tejido conectivo con otras personas. Además, incorporan formas de cuidados extendidos propios de las personas de la disidencia sexual dotados de afectos que no se circunscriben a las emociones consideradas positivas, sino que en la rabia, la venganza y lo radical encuentran maneras de movilización de la vulnerabilidad.

En el capítulo *Plataformas de vigilancia, extractivismo de marcas y prácticas de cuidado* hago una observación crítica de cómo dichas plataformas extractivizan el trabajo vivo de las vogueras, las vigilan a través del seguimiento de sus huellas digitales e informan a terceras empresas sobre su existencia para que puedan, a su vez, aprovechar sus recursos simbólicos específicamente con mayor intensidad en la época del orgullo LGBTI+. Transforman los rituales de la cultura ballroom en espectáculo de consumo, en cuerpos abyectos susceptibles de ser vistos dada su extrañeza pero siempre manteniéndolos precarizados con retribuciones injustas o nulas. Subrayo las prácticas de cuidado que las familias ballroom despliegan ante esta lógica del capitalismo de vigilancia que nos dejan ver cómo negocian, dialogan y confrontan esta estructura de poder dominante.

En la textura política de las imágenes ballroom ofrezco un Diagrama de flujo de la composición política de la imagen ballroom para hacer visibles los componentes que integra y que están logrando reconfigurar lo que consideramos disidencia sexogenérica, lo LGBTI+, los cuerpos sexuados y las formas de resistir a través de la celebración, lo festivo y la estética radical. A través del análisis visual logro entrever que para que las comunidades ballroom se logren existe un ensamblaje de materiales u objetos como atuendos, accesorios, cuerpos, figuras, prácticas y espacios que posibilitan un tejido tecnológico con el que sostienen sus mundos sociales de habitabilidad cuir. En este entramado los materiales y los significados cobran otros valores que se alejan de aquellos que concebimos como convencionales. Así, las personas en la comunidad ballroom se desplazan a territorios de sentido más plenos

donde pueden encontrar la justicia transformativa –y en muchos casos reparativa– que sus entornos les niegan por su desobediencia al binarismo de género.

En suma, las mediaciones tecnológicas de la comunidad ballroom no se circunscriben a lo digital, las personas vogueras echan mano de técnicas y tecnologías distintas para reimaginar políticamente en colectivo mundos de dignidad compartida y celebración. Los mundos sociales son espacios que cobran distintas formas materiales con la característica de ser ambulantes y permitir el cuidado de quienes los ejercen, porque la habitabilidad es una práctica que se ejerce. Como tal, se abre y se cierra y en esa dinámica está su potencia de continuidad. Estos mundos que también metafórico como esferas, en efecto, no son perpetuas ni fijas, por el contrario, son efímeras (Muñoz, 1999, 2020, 2023) porque se alimentan de momentos que escapan a las imposiciones sociales y a la violencia. La tecnología digital es un actor que cobra, en su materialidad de datos cuir, una centralidad para las comunidades sexodisidentes, cuya relevancia se verá con el paso del tiempo. Finalmente, esta investigación deja claro que los datos no prescriben las vidas que las personas deben llevar, pero pueden construir las condiciones que les permitan dar forma a una vida por sí mismas.

Referencias bibliográficas

- Aguado, J. M. (2020). *Mediaciones ubicuas. Ecosistema móvil, gestión de identidad y nuevo espacio público*. Gedisa.
- Ahmed, S. (2015a). *La política cultural de las emociones*. UNAM-PUEG.
- Ahmed, S. (2015b). Sentimientos queer. En *La política cultural de las emociones* (p. 366). PUEG/UNAM.
- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra
- Ahmed, S. (2020). *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*. Bellaterra.
- Amit, V., & Rapport, N. (2002). *The Trouble with Community: Anthropological Reflections on Movement, Identity and Collectivity* (T. H. Eriksen, K. Gardner, & J. P. Mitchell, Eds.). Pluto Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt18mvnx3>
- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Morata. <https://edmorata.es/libros/etnografia-y-observacion-participante-en->

investigacion-cualitativa/

- Arnold, E. A., & Bailey, M. A. (2009). *Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/ AIDS*. 21(2-3), 171-188. <https://doi.org/10.1080/10538720902772006>.
- Arribas Lozano, A. (2020). ¿Qué significa colaborar en investigación? Reflexiones desde la práctica. En A. Álvarez Veinguer, A. Arribas Lozano, & G. Dietz (Eds.), *Investigaciones en movimiento: Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*. Clacso.
- Arvanitidou, Z. (2019). *Fashion, Dressing, and Identities in Ballroom Subculture*. 2(1).
- Austin, J. L. (2018). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bailey, M. (2009). Performance as Invention: Ballroom Culture and the Politics of HIV/AIDS in Detroit. *Souls. Gender and Sexuality II*, 11(3), 253-274. <https://doi.org/10.1080/10999940903088226>
- Bailey, M. (2014). Engendering space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, 21(4), 489-507. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2013.786688>
- Bailey, M. (2016). *Butch Queens Up in Pumps Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. The University of Michigan Press.
- Bakhshi, S., Shamma, D., Kennedy, L., & Gilbert, E. (2015). Why We Filter Our Photos and How It Impacts Engagement. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*, 9(1), Article 1. <https://doi.org/10.1609/icwsm.v9i1.14622>
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Barbosa, L. N. (2021). Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes. *Estudios Artísticos*, 7(10), Article 10. <https://doi.org/10.14483/25009311.17518>
- Barker, M.-J., & Scheele, J. (2017). *Queer una historia gráfica*. Editorial Melusina.
- Benjamin, W. (2017). *Mediaciones*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Berger, M. N., Taba, M., Marino, J. L., Lim, M. S. C., & Skinner, S. R. (2022). Social Media Use and Health and Well-being of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer

- Youth: Systematic Review. *Journal of Medical Internet Research*, 24(9), e38449.
<https://doi.org/10.2196/38449>
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1976). *La construcción social de la realidad* (Vol. 15). Amorrortu Editores. <https://www.jstor.org/stable/3466656?origin=crossref>
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Caja Negra Editora.
- Bernini, L. (2015). *Apocalipsis queer: Elementos de teoría antisocial*. Egales.
- Bersani, L. (1995). ¿Es el recto una tumba? En R. Llamas (Ed.), *Construyendo sidentidades: Estudios desde el corazón de una pandemia*. Sigo XXI.
- Blackwell, C., Birnholtz, J., & Abbott, C. (2015). Seeing and being seen: Co-situation and impression formation using Grindr, a location-aware gay dating app. *New Media & Society*, 17(7), 1117-1136. <https://doi.org/10.1177/1461444814521595>
- Bond, B. J., & Compton, B. L. (2015). Gay On-Screen: The Relationship Between Exposure to Gay Characters on Television and Heterosexual Audiences' Endorsement of Gay Equality. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 59(4), 717-732.
<https://doi.org/10.1080/08838151.2015.1093485>
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Taurus.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- Brickell, C., & Collard, J. (Eds.). (2019). *Queer Objects*. Rutgers University Press.
<https://manchesteruniversitypress.co.uk/9781526135766>
- Brim, M., & Ghaziani, A. (2016). Introduction: Queer Methods. *Women's Studies Quarterly*, 44(3/4), 14-27.
- Brito, A. (2023). *Los rastros de la violencia por prejuicio: Violencia letal y no letal contra personas LGBT+ en México, 2022* (p. 81) [Social]. Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana.
- Brouwer, D., & Licona, A. C. (2016). *Trans(affective)mediation: Feeling our way from paper to digitized zines and back again* Daniel C. Brouwer & Adela C. Licona. 33(1).
https://www.academia.edu/25530971/Trans_affective_mediation_feeling_our_way_from_paper_to_digitized_zines_and_back_again_Daniel_C_Brouwer_and_Adela_C_Licona

- Bucher, T. (2018). *IF... THEN Algorithmic Power and Politics*. Oxford University Press.
- Butcher, T., & DiggIt Magazine (Directores). (2021, abril 8). *Dra. Taina Bucher sobre poder algorítmico, política y sociabilidad*.
<https://www.youtube.com/watch?v=sJu30H4iG5Q>
- Butler, J. (2018). *Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y la repetición*. Paradiso Editores.
- Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Butler, J. (2021). *Deshacer el género*. Paidós.
- Byron, P., Robards, B., Hanckel, B., Vivienne, S., & Churchill, B. (2019). «Hey, i'm having these experiences»: Tumblr use and young people's queer (dis)connections. *International Journal of Communication*, 13, 2239-2259.
- Cabnal, L. (2017). Tzk'at. Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Iximulew-Guatemala. *Ecología política*, 54, 98-102.
- Castillo-González, M. C., Campo, A. M. del, & Martínez-López, C. (2022). Participación y conversación política en YouTube: #Ayotzinapa, #MichaelBrown y #BlackLivesMatter. *Virtualis*, 13(24), Article 24.
<https://doi.org/10.46530/virtualis.v13i24.402>
- Chatzipapatheodoridis, C. (2017). Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. *European journal of American studies*, 11(3), 1-15. <https://doi.org/10.4000/ejas.11771>
- Church, J. (2023). #Supercorp kissed...or did they?: Lesbian fandom and queerbaiting. *Journal of Lesbian Studies*, 0(0), 1-17.
<https://doi.org/10.1080/10894160.2023.2176973>
- Cifor, M., & McDonald, C. (2023). "I Hope We Leave More of a Record" Radical Queer Care within and for the AIDS INFO BBS's Caregivers Mailing List. *Feminist Media Histories*, 9(1), 78-97. <https://doi.org/10.1525/fmh.2023.9.1.78>
- Ciszek, E. L. (2017). Todo Mejora en el Ambiente: An Analysis of Digital LGBT Activism in Mexico. *Journal of Communication Inquiry*, 41(4), 313-330.
<https://doi.org/10.1177/0196859917712980>

- Cockayne, D. G., & Richardson, L. (2017). A queer theory of software studies: Software theories, queer studies. *Gender, Place & Culture*, 24(11), 1587-1594.
<https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1383365>
- Colosi, R., Cowen, N., & Todd, M. (2023). Sexual and gender identity work on social media. *Sociology Compass*, n/a(n/a), e13073. <https://doi.org/10.1111/soc4.13073>
- Corey, F., & Nakayama, T. (2012). deathTEXT. *Western Journal of Communication - WEST J COMM*, 76, 17-23. <https://doi.org/10.1080/10570314.2012.637542>
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The Mediated Construction of Reality*. Polity Press.
<https://www.wiley.com/en-ae/The+Mediated+Construction+of+Reality-p-9780745681306>
- Craig, S. L., & McInroy, L. (2014). You Can Form a Part of Yourself Online: The Influence of New Media on Identity Development and Coming Out for LGBTQ Youth. *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, 18(1), 95-109.
<https://doi.org/10.1080/19359705.2013.777007>
- Cruz, E. G. (2012). La fotografía digital como una estética sociotécnica: El caso de la Iphoneografía. *Aisthesis*, 52, 393-406.
- Cruz Sierra, S. (2018). Masculinidades. En *Conceptos clave en los estudios de género Volumen 2* (Vol. 2, pp. 168-182). UNAM.
- Cunningham, M. (2010). *The Slap of Love | Open City*. Open City.
<https://opencity.org/archive/issue-6/the-slap-of-love>
- Curiel, O. (2013). *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Impresol Ediciones.
- D. Riezu, M. (2021). *La moda justa. Una invitación a vestir con ética*. Anagrama.
- Dahl, U. (2018). *(The Promise of) Monstrous Kinship?: Queer Reproduction and the Somatechnics of Sexual and Racial Difference / Somatechnics*. 8(2), 195-211.
<https://doi.org/10.3366/soma.2018.0250>
- Dannyashkenasi. (2015, diciembre 3). SPEAKEASY GOES OFF TO THE BALLROOM – The Great Drag Balls of the 1920's/1930's. *Notes from a Composer*.
<https://dannyyashkenasi.com/2015/12/02/speakeasy-goes-off-to-the-ballroom-the->

great-drag-balls-of-the-1920s1930s/

- Dasgupta, R. K. (2019). *Digital Queer Cultures in India: Politics, Intimacies and Belonging*. Routledge India. <https://doi.org/10.4324/9781315207032>
- Davidson, G., & Rooney, M. (2019). *Queer Objects*. Routledge. <https://www.routledge.com/Queer-Objects/Davidson-Rooney/p/book/9780367729448>
- Davis, D.-A., & Craven, C. (2016). *Feminist Ethnography: Thinking through Methodologies, Challenges, and Possibilities*. Rowman & Littlefield.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.
- De Ridder, S., & Van Bauwel, S. (2013). Commenting on pictures: Teens negotiating gender and sexualities on social networking sites. *Sexualities*, 16(5-6), 565-586. <https://doi.org/10.1177/1363460713487369>
- DeLanda, M. (2021). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Tinta Limón.
- Derrida, J. (2007). *La hospitalidad*. Ediciones de la Flor.
- Detmer, D. (2013). *Phenomenology Explained: From Experience to Insight*. Chicago, IL: Open Court Publishing Company.
- Diario de Querétaro (Director). (2021). *La cultura Ballroom en Querétaro*. <https://www.youtube.com/watch?v=wuu2EgTHLjE>
- Díaz Álvarez, E. (2019). *El poder político del duelo público. Entrevista con Judit Butler*. 846, 39-45.
- Díaz, M. (2018). *El cuerpo como dato. Derechos Digitales*. Derechos Digitales.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- D'Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data Feminism*. The MIT Press.
- Domínguez Ruiz, I. E. (2021). *Se vende diversidad. Orgullo, promoción y negocio en el World Pride*. Egales.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2019). *Latinoamérica Queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Paidós.
- Drullard, M. (2022, agosto 2). *La ilusión de la representación: Una herramienta de lxs amxs para capturar nuestra fuga*. NGRXSMGZ

- <https://www.negrxs.com/n22/lailusiondelarepresentacion>
- Ducker, J. (2014). *Graphesis, Visual Forms of Knowledge Production*. Harvard University Press.
- Duggan, L. (2003). *The twilight of equality? : Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Beacon Press.
- Duguay, S. (2016). Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, and Queer Visibility Through Selfies: Comparing Platform Mediators Across Ruby Rose's Instagram and Vine Presence. *Social Media + Society*, 2(2), 2056305116641975. <https://doi.org/10.1177/2056305116641975>
- Duval, E. (2021). *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*. La Caja Books.
- Edelman, L. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Egales.
- Elmundo.es. (2009). *Una foto del cadáver del «jefe de jefes» cubierto de billetes desata la polémica | México | elmundo.es* [Periódico]. El Mundo. <https://www.elmundo.es/america/2009/12/18/mexico/1261156208.html>
- Enguix Grau, B. (2016). *Activismo y Prácticas Digitales en la Construcción de una Esfera LGTB en España Dados—Revista de Ciências Sociais*. 59(3), 755-787. <https://doi.org/10.1590/00115258201691>
- Espinosa, Y., Gómez Correal, D., & Ochoa Muñoz, K. (Eds.). (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca.
- Estrada, M. A. (2017). *Querétaro tiene más iglesias que espacios culturales | Querétaro*. <https://www.eluniversalqueretaro.mx/sociedad/09-04-2017/queretaro-tiene-mas-iglesias-que-espacios-culturales>
- Falconí, D., Castellanos, S., & Viteri, M. A. (Eds.). (2016). *Resentir lo queer en América Latina: Diálogos desde /con el Sur*. Egales.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Faris, M. J. (2019). *Queering Networked Writing: A Sensory Authoethnography of Desire and Sensation on Grindr*. 127-149. <https://doi.org/10.7330/9781607328186.c008>

- Fausto-Sterling, A. (2000). *Sexing the Body. Gender, Politics and the Construction of Sexuality*. Basic Books.
- Faye, S. (2022). *Trans. Una alegato por un mundo más justo y más libre*. Blackie Books.
- Fernández, R. (2023). *Instagram: Número de usuarios mensuales mundiales 2026*. Statista.
<https://es.statista.com/estadisticas/1038171/numero-de-usuarios-activos-mensuales-de-instagram-en-el-mundo/>
- Floegel, D. (2022). Porn bans, purges, and rebirths: The biopolitics of platform death in queer fandoms. *Internet Histories*, 6(1-2), 90-112.
<https://doi.org/10.1080/24701475.2021.1985833>
- Florêncio, J. (2020). *Bareback Porn, Porous Masculinities, Queer Futures: The Ethics of Becoming-Pig*. Routledge.
- Flores, V. (2013). *Interruptiones Ensayos de poética activista Escritura, política, educación*. Editora La Mondonga Dark.
- Flores-Márquez, D. (2021). Etnografía digital y sus reconfiguraciones permanentes. En D. Flores-Márquez & R. González Reyes (Eds.), *La imaginación metodológica. Coordenadas, rutas y apuestas para el estudio de la cultura digital* (pp. 91-116). Tintable Editorial.
- Floridi, L. (Ed.). (2015). *The Onlife Manifesto*. Springer International Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-319-04093-6>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós.
- Fox, R. (2012). *Gays in (cyber-) space: Online performances of gay identity*. AV Akademikerverlag.
- Franco, D. (2022). *Tecnologías de esperanza. Apropiaciones tecnológicas para la búsqueda de personas desaparecidas en México*. Tintable Editorial.
- Franklin, S., Lury, C., & Stacey, J. (2000). *Global Natura, Global Culture*. SAGE Publications Ltd
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually

- Existing Democracy. *Social Text*, 25/26, 56-80. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Friedman, E. (2017). *La Red Informativa de Mujeres de Argentina: Construyendo un Contrapúblico | Interpreting the Internet Feminist and Queer Counterpublics in Latin America*. UC Press.
- https://www.researchgate.net/publication/338719381_La_Red_Informativa_de_Mujeres_de_Argentina_Construyendo_un_Contrapublico_Capitulo_4_del_libro_Interpreting_the_Internet_UC_Press_2017
- Fuchs, C. (2014). Digital prosumption labour on social media in the context of the capitalist regime of time. *Time & Society*, 23(1), 97-123.
- <https://doi.org/10.1177/0961463X13502117>
- Fuentes, M. A. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Gagliardone, I. (2014). New media and the developmental state in Ethiopia. *African Affairs*, 113(451), 279-299. <https://doi.org/10.1093/afraf/adu017>
- Gagnon, T. (2019). Ethnography for a new global political economy? Marcus (1995) revisited, through the lens of Tsing and Nash. *Ethnography*, 20(2), 284-294.
- <https://doi.org/10.1177/1466138117740366>
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Galindo, M. (2022). *Feminismo bastardo*. Canal Press / Editorial Mantis.
- Galliano, A. (2020). *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro*. Siglo XXI Editores.
- Garber, E. (1990). A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem. *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*.
- García-Fernández, N. (2017). Passing. En *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega). Bellaterra.
- Gardella, A. (2019). *¡La Puebla Lucha! LGBTI Activism and Organizing against Violence in El Salvador*. <https://repository.arizona.edu/handle/10150/632570>
- Gavaldón, S., & Segade, M. (2020). Elements of Vouge. Un caso de estudio del performance

- radical. *Museo Universitario del Chopo*, 28.
- Geertz, C. (1986). Making Experience, Authoring Selves. En V. Turner & E. Bruner (Eds.), *The Anthropology of Experience*. University Of Illinois Press.
- Gill-Peterson, J. (2022). *Historias de la infancia trans*. Bellaterra.
- Gipsy Queer. (2020). *Amiga Mía*. <https://open.spotify.com>
- Goedel, W. C., & Duncan, D. T. (2015). Geosocial-Networking App Usage Patterns of Gay, Bisexual, and Other Men Who Have Sex with Men: Survey Among Users of Grindr, A Mobile Dating App. *JMIR Public Health and Surveillance*, 1(1), e4. <https://doi.org/10.2196/publichealth.4353>
- Gómez Cruz, E. (2022). *Tecnologías vitales. Pensar las culturas digitales desde Latinoamérica*. Puertabierta Editores.
- Gómez-Cruz, E., Ricaurte, P., & Siles, I. (2023). Descolonizando los métodos para estudiar la cultura digital: Una propuesta desde Latinoamérica. *Cuadernos.info*, 54, 160-181. <https://doi.org/10.7764/cdi.54.52605>
- Gomillion, S. C., & Giuliano, T. A. (2011). The Influence of Media Role Models on Gay, Lesbian, and Bisexual Identity. *Journal of Homosexuality*, 58(3), 330-354. <https://doi.org/10.1080/00918369.2011.546729>
- González Santos, S. P., & Boltvinik, I. (2014). Prácticas de preguntar: O cómo explorar el país de las maravillas. En E. Andión Gamboa (Ed.), *Dispositivos en Tránsito. Disposiciones y potencialidades en comunidades de creación*. Dirección General de Publicaciones/Centro Nacional de las Artes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gray, M. L. (2009). Negotiating Identities/Queering Desires: Coming Out Online and the Remediation of the Coming-Out Story. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 14(4), 1162-1189. <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2009.01485.x>
- Grint, K., & Woolgar, S. (1997). *The Machine at Work: Technology, Work and Organisation*. Polity Press.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2019). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.

- Guber, R. (2011). *Etnografía. Método, campo y reflexibilidad*. Siglo XXI Editores.
- Guerrero Pico, M. del M., Establés, M.-J., & Ventura, R. (2018). *Killing off Lexa: 'Dead lesbian syndrome' and intra-fandom management of toxic fan practices in an online queer community*. <http://repositori.upf.edu/handle/10230/35005>
- Gutierrez, E. O., & Lafont, E. C. (2016). Los métodos digitales: Miradas cercanas y distantes. Una discusión relevante. *Virtualis*, 7(14), Article 14. <https://doi.org/10.2123/virtualis.v7i14.185>
- Guyan, K. (2022). *Queer data. Using Gender, Sex and Sexuality for Action*. Bloomsbury Publishing.
- Haber, B. (2016). *The Queer Ontology of Digital | WSQ: Women's Studies Quarterly*. 44(3 & 4), 150-169.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Egales.
- Halberstam, J. (2011). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Halberstam, J. (2017). *Trans* Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Egales.
- Halberstam, J. (2020). *Criaturas salvajes. El desorden del deseo*. Egales.
- Hall, S. (2019). *Essential essays. Foundations of Cultural Studies* (D. Morley, Ed.; Vol. 1). Duke University Press.
- Hand, M. (2012). *Ubiquitous Photography. Digital Media and Society Series*. Polity Press.
- Hanhardt, C. B. (2016). *Making Community: The Places and Spaces of LGBTQ Collective Identity Formation*. En *LGBTQ America: A Theme Study of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer History* (M. E. Springate, Ed.). National Park Foundation. <https://www.nps.gov/articles/lgbtqtheme-community.htm>
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Harlem History. Around the block, around the world*. (2012, diciembre 13). <https://web.archive.org/web/20121213083348/http://harlemworldmag.com/harlemhistory/>
- Harlem World Magazine. (2021, junio 28). The Legendary Hamilton Lodge Ball Home at The

- Rockland Palace Dance Hall In Harlem 1920's. *Harlem World Magazine*.
<https://www.harlemworldmagazine.com/the-legendary-hamilton-lodge-ball-home-at-the-rockland-palace-dance-hall-in-harlem/>
- Hawkeswood, W., & Costley, A. W. (1996). *One of the Children: Gay Black Men in Harlem*. University of California Press.
- Heller, D. (2011). Visibility and Its Discontents: Queer Television Studies. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17(4), 665-676. <https://doi.org/10.1215/10642684-1302460>
- Helmond, A. (2015). The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready. *Social Media + Society*, 1(2), 2056305115603080.
<https://doi.org/10.1177/2056305115603080>
- Hepp, A., & Hasebrink, U. (2018). Researching Transforming Communications in Times of Deep Mediatization: A Figurational Approach. En A. Hepp, A. Breiter, & U. Hasebrink (Eds.), *Communicative Figurations: Transforming Communications in Times of Deep Mediatization* (pp. 15-48). Springer International Publishing.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-65584-0_2
- Herdeli, H. (2019). *Pose: Madres que posan y madres que pesan*. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional., Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Hernández-Álvarez, M. (2021). Salud y estallido social en Colombia. En A. Carbajal Rueda (Ed.), *¿Por qué estalló Colombia?* (pp. 7-28). Controversia Editorial.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Caja Negra Editora.
- Hewson, C. (2015). *Ethics issues in digital methods research* (H. Snee, C. Hine, Y. Morey, S. Roberts, & H. Watson, Eds.; pp. 206-221). Palgrave Macmillan.
<http://www.palgrave.com/page/detail/digital-methods-for-social-science-helene-snee/?isb=9781137453655>

- Hine, C. (2015). *Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday*. Bloomsbury Publishing.
- Hollander, A. (1993). *Seeing Through Clothes*. University of California Press.
- Honneth, A. (2011). *La Sociedad del desprecio*. Editorial Trotta.
- hooks, bell. (2020). *Teoría feminista: De los márgenes al centro*. Traficantes de sueños.
- hooks, bell. (2021). *Todo sobre el amor*. Paidós.
- House of Apocalipstick. (s. f.). *El Ballroom es*. Fanzine.
- House of Apocalipstick. (2017). *House of Apocalipstick*. <https://tipographo.github.io/>
- Hsu, V. J. (2022). T4t Love-Politics: Monica Roberts's TransGriot and Love as a Theory of Justice. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 9(1), 101-118.
<https://doi.org/10.1215/23289252-9475551>
- Hyde, J. S., Bigler, R. S., Joel, D., Tate, C. C., & van Anders, S. M. (2019). The future of sex and gender in psychology: Five challenges to the gender binary. *American Psychologist*, 74(2), 171-193. <https://doi.org/10.1037/amp0000307>
- IEDGE Business School. (2022). *Uso de Instagram en México 2022*.
<https://www.iedge.eu/instagram-en-mexico-2020-por-javier-garcia>
- ILSB (Director). (2019, noviembre 28). *#UnaDosisDeAcademia -Violencia y género -Sayak Valencia (Parte 2)*. <https://www.youtube.com/watch?v=2O7xuc4HsQA>
- Ingold, T. (2021). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge. <https://www.routledge.com/The-Perception-of-the-Environment-Essays-on-Livelihood-Dwelling-and-Skill/Ingold/p/book/9781032052274>
- Ishikawa, H. (2015). *Social Big Data Mining*. CRC Press. <https://doi.org/10.1201/b18223>
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12100qm>
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Regímenes escópicos de la modernidad*. Paidós.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, Bloggers, and Gamers*. NYU Press.
<https://nyupress.org/9780814742853/fans-bloggers-and-gamers>
- Jenkins, H., Ito, M., & Boyd, D. (2016). *Participatory Culture in a Network Era*. Polity Press.

- Kapadia, R. K. (2019). *Insurgent Aesthetics: Security and the Queer Life of the Forever War*. Duke University Press.
- Kaulback, M., & Maydell, E. (2023). Post-gay identities: Narrative analysis of homomascularity among gay and queer men in Aotearoa New Zealand. *Communication Research and Practice, 0*(0), 1-19.
<https://doi.org/10.1080/22041451.2023.2167509>
- Kember, S., & Zylinska, J. (2012a). *Life after New Media. Mediation as a Vital Process*. The MIT Press. <https://mitpress.mit.edu/9780262527460/life-after-new-media/>
- Kember, S., & Zylinska, J. (2012b). Life after new media: Mediation as a vital process. *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*, 1-268.
- Klitgård, M. (2019). Family Time Gone Awry: Vogue Houses and Queer Repro-Generationality at the Intersection(s) of Race and Sexuality. *Debate feminista, 29*, 108-133.
- Kozinets, R. V. (2010). *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. SAGE.
- Kristeva, J. (2015). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Kutuchief, B. (2022). Reels de Instagram: Una guía fácil para empresas. *Social Media Marketing & Management Dashboard*. <https://blog.hootsuite.com/es/reels-de-instagram-guia/>
- Labra, O. (2015). Social representations of HIV/AIDS in mass media: Some important lessons for caregivers. *International Social Work, 58*(2), 238-248.
<https://doi.org/10.1177/0020872813497380>
- LaRochelle, L. (2021). Queering The Map. *LUCAS LAROCHELLE*.
https://lucaslarochelle.com/wp-content/uploads/2021/01/QueeringTheMap_OnDesigningDigitalQueerSpace_LucasLaRochelle.pdf
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815355>

- Lawrence, T. (2011). Listen, and You Will Hear all the Houses That Walked There Before': A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing. *Introduction to Voguing and the Gay Ballroom Scene of New York City, 1989-92*.
- Lawrence, T. (2013, julio 16). *Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before': A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing*. Tim Lawrence. <https://www.timlawrence.info/articles2/2013/7/16/listen-and-you-will-hear-all-the-houses-that-walked-there-before-a-history-of-drag-balls-houses-and-the-culture-of-voguing>
- LeBreton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- Lechedevirgen, T. (2020a, mayo 17). Al Final del Arcoíris: Diversidad vs Adversidad sexual. *LECHEDEVIRGEN*. <https://www.lechedevirgen.com/news/al-final-del-arcoiris-diversidad-vs-adversidad-sexual/>
- Lechedevirgen, T. (2020b, julio 7). ANTI PRIDE ZINE. *LECHEDEVIRGEN*. <https://www.lechedevirgen.com/textos/anti-pride-zine/>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Lepecki, A. (2016). *Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín* [Revista]. Nexos. <https://cultura.nexos.com.mx/coreopolicia-y-coreopolitica-o-la-tarea-del-bailarin/>
- Lewis, H. (2020). *La política de todes. Feminismo, teoría queer y marxismo en la intersección*. Bellaterra.
- Lily, S. (2016). *Adiós, Chueca. Memorias del gaypitalismo: La creación de la "marca gay"*. Foca Ediciones.
- Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad hiperconsumista*. Anagrama.
- List Reyes, M. (2009). *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. Ediciones EON.
- Lugo, N., Melón, M. E., & Castillo, M. C. (2017). La representación del autismo en las narrativas de fan fiction.net: Los espacios de afinidad como oportunidad para la negociación de sentido. *Palabra Clave*, 20(4), 948-978.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

- <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Maciejowska, K. (2017). *A Brief History of Voguing*. National Museum of African American History and Culture. <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/brief-history-voguing>
- MacKee, F. (2016). Social Media in Gay London: Tinder as an Alternative to Hook-Up Apps. *Social Media + Society*, 2(3). <https://doi.org/10.1177/2056305116662186>
- Madison, D. S., & Hamera, J. (2006). Performance Studies at the Intersections. En *The Sage Handbook of Performance Studies* (D. Soyini Madison and Judith Hamera). Sage Publications.
- Malatino, H. (2021). *Cuidados trans*. Bellaterra.
- Manovich, L. (2017). *Instagram and Contemporary Image*. Cultural Analytics Lab. <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
- Manovich, L. (2020a). *Cultural Analytics*. The MIT Press Cambridge.
- Manovich, L. (2020b). *Cultural Analytics*. The MIT Press.
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24(1), 95-117. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>
- Marduk, S. (2022). *Ballroom, una utopía hecha realidad* [Spotify]. <https://open.spotify.com/show/0zUanVnjoZ12qBuRt2w8QL>
- Markham, A. N. (2015). Los métodos, políticas y lineamientos éticos de representación en la etnografía «online». *Manual de investigación cualitativa, Vol. 4, 2015 (Métodos de recolección y análisis de datos)*, ISBN 978-84-9784-311-9, págs. 316-368, 316-368. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7600675>
- Marres, N., & Weltevrede, E. (2013). SCRAPING THE SOCIAL? *Journal of Cultural Economy*, 6, 313-335. <https://doi.org/10.1080/17530350.2013.772070>
- Martin, D. (2003, mayo 26). Pepper LaBeija, Queen of Harlem Drag Balls, Is Dead at 53. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2003/05/26/arts/pepper-labeiya-queen-of-harlem-drag-balls-is-dead-at-53.html>
- Martín, F. R. S. (2021). Quipu, informática ancestral. Memoria efímera y opacidad cuir ante la transparencia colonial. *Revista Accesos, Universidad Complutense de Madrid*.

https://www.academia.edu/49571410/Quipu_inform%C3%A1tica_ancestral_Memoria_ef%C3%ADmera_y_opacidad_cuir_ante_la_transparencia_colonial

- Martínez Palacios, J. (2017). Contra-públicos feministas e innovaciones democráticas. Estrategias para una profundización democrática inclusiva. *Revista de estudios políticos*, 178, 105-136.
- Martínez Pozo, L. (2020). Problematizar la autoría: Articulación de conocimientos situados desde trayectorias de disidencia. En A. Álvarez Veinguer, A. Arribas Lozano, & G. Dietz (Eds.), *Investigaciones en movimiento: Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*. Clacso.
- Martini, M. (2011, junio 24). *¿Qué clase de guerra libra México en esta hora trágica? : La Talacha | Periodismo democrático y tropical*. La Talacha. Periodismo democrático y tropical.
<https://web.archive.org/web/20110624154452/http://latalacha.com.mx/2010/01/%C2%BFque-clase-de-guerra-libra-mexico-en-esta-hora-tragica/>
- Masanet, M.-J., & Buckingham, D. (2014). Advice on life? Online fan forums as a space for peer-to-peer sex and relationships education. *Sex Education*.
<https://doi.org/10.1080/14681811.2014.934444>
- Masanet, M.-J., Ventura, R., & Ballesté, E. (2022). Beyond the “Trans Fact”? Trans Representation in the Teen Series Euphoria: Complexity, Recognition, and Comfort. *Social Inclusion*, 10(2), 143-155.
- Mattoni, A. (2013). *Repertoires of communication in social movement processes*.
<https://cadmus.eui.eu/handle/1814/27277>
- Mazzone, G. B., & Peressini, G. (2013). Voguing: Examples of performance through art, gender and identity. *Mantichora. Italian Journal of Performance Studies*, 3(0), Article 0. <https://doi.org/10.6092/2240-5380/3.2013.108>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- McCaughey, M., & Ayers, M. (2013). *Ciberactivismo: Activismo en línea en teoría y práctica*. Routledge.
- McKinney, C. (2020). *Information activism: A queer history of lesbian media technologies*.

Duke University Press.

- McLachlan, S. (2022). Estadísticas de Instagram relevantes para tu negocio. *Social Media Marketing & Management Dashboard*. <https://blog.hootsuite.com/es/lista-completa-de-estadisticas-de-instagram/>
- Mehra, B., Merkel, C., & Bishop, A. P. (2004). The internet for empowerment of minority and marginalized users. *New Media & Society*, 6, 781-802.
<https://doi.org/10.1177/146144804047513>
- Mena Roa, M. (2021, noviembre 18). *Infografía: Los países con más asesinatos de personas trans*. Statista Infografías. <https://es.statista.com/grafico/23552/personas-trans-y-genero-diversas-asesinadas-y-paises-con-mas-victimas>
- Mijail, J. (2021). *Un manifiesto analquista. Tra(n)splantar: Poéticas anales y amor vegetal*. Catinga Ediciones.
- Miles, A. (2023, junio 11). Trans*formar los espacios de resistencia: Lo TERF y las subjetividades queer. *Zona Docs*.
<https://www.zonadocs.mx/2023/06/11/transformar-los-espacios-de-resistencia-lo-terf-y-las-subjetividades-cuir/>
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones.
- Molina, V. H. Á., & Mérida, A. F. (2021). Datificación crítica: Práctica y producción de conocimiento a contracorriente de la gubernamentalidad algorítmica. Dos ejemplos en el caso mexicano. *Administración Pública y Sociedad (APyS)*, 11, Article 11.
- Monjarás Reyes, R., & Mena Farrera, R. (2022). *El cuerpo situado en Grindr®. Experiencias de la sexualidad gay en la interacción digital | GénEron Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*. 30, 183-214.
- Monroy, N. (2017). *Política(s) de resiliencia, historias de resistencia y la construcción de sujeto desde la disidencia sexogenérica* [Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo].
https://www.academia.edu/35204761/Pol%C3%ADtica_s_de_resiliencia_historias_de_resistencia_y_la_construcci%C3%B3n_de_sujeto_desde_la_disidencia_sexogen

%C3%A9rica

- Moore, D. (2016, mayo 4). *Here's What Some Black LGBTQ People Are Doing to Survive in the Age of HIV*. Mic. <https://www.mic.com/articles/142415/here-s-what-some-black-lgbtq-people-are-doing-to-survive-in-the-age-of-hiv>
- Mora, V. (2021). *¿Quién teme a lo Queer? Continta Me Tiene*.
- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. Verso.
- Mowlaboucus, S. (2010). Look at Me! Images, Validation, and Cultural Currency on Gaydar. En *LGBT Identity and Online New Media*. Routledge.
- Muixí, N. (2020). *Cuerpos performativos en el voguing. Una etnografía sobre la casa Ubeta y la escena ballroom en Barcelona*. Universidad de Barcelona.
- Muñiz, E. (2014). *Prácticas corporales: Performatividad y género*. La Cifra.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/1348176?origin=crossref>
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra Editora.
- Muñoz, J. E. (2023). *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada en el mundo*. Caja Negra Editora.
- Neuhouser, Juliana, Argüelles, A., Cruz, R., & Díaz, A. (2023). *Polarización y transfobia: Miradas críticas sobre el avance de los movimientos antitrans y antigénero en México*. Comul.al.
- Oakley, A. (2016). Disturbing Hegemonic Discourse: Nonbinary Gender and Sexual Orientation Labeling on Tumblr. *Social Media + Society*, 2(3), 2056305116664217. <https://doi.org/10.1177/2056305116664217>
- Olshannikova, E., Olsson, T., Huhtamäki, J., & Kärkkäinen, H. (2017). Conceptualizing Big Social Data. *Journal of Big Data*, 4(1), 3. <https://doi.org/10.1186/s40537-017-0063-x>
- ONU Mujeres. (2023). *La pandemia en la sombra: Violencia contra las mujeres durante el confinamiento*. ONU Mujeres. [https://www.unwomen.org/es/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-covid-19-response/violence-against-women-during-covid-](https://www.unwomen.org/es/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-covid-19-response/violence-against-women-during-covid-19)

- O’Riordan, K., & Phillips, D. J. (2007). *Queer online: Media technology & sexuality*. Peter Lang. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/77520614.html>
- Ortuño, P. M. (2017). Activismo Transmedia. Narrativas de participación para el cambio social. Entre la comunicación creativa y el media art. *Obra digital: revista de comunicación*, 12, Article 12.
- Osorno, D. E. (2017). *La guerra de los Zetas. Viaje por la frontera de la necropolítica*. Debolsillo.
- Oyěwùmí, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Editorial en la frontera.
- Pafundi, M. (2022, junio 28). Cómo nace la cultura Ballroom: Celebración política LGBTI+. *Agencia Presentes*. <https://agenciapresentes.org/2022/06/28/como-nace-la-cultura-ballroom-celebracion-politica-lgbti/>
- Parra, N. (2021). *Historias de afectos. Acompañar la adolescencia trans*. Bellaterra.
- Parrini, R. (2018). *Deseografías. Una antropología del deseo*. Universidad Autónoma Mwtropolitana.
- Parrini, R., Manus, S. F. G. M., & Pons, A. (2021). Incomodidad y desplazamiento. Introducción al Dossier Potencias locales y regionales de lo queer/cuir en América Latina. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 7, 1-9.
- Parsons, J. T., Rendina, H. J., Lassiter, J. M., Whitfield, T. H. F., Starks, T. J., & Grov, C. (2017). Uptake of HIV pre-exposure prophylaxis (PrEP) in a national cohort of gay and bisexual men in the United States: The Motivational PrEP Cascade. *Journal of acquired immune deficiency syndromes (1999)*, 74(3), 285-292. <https://doi.org/10.1097/QAI.0000000000001251>
- Patiño, D. E. (2019a, junio 20). *The Church of OVAH: Transcendence in the House Ballroom Scene*. ArtsEverywhere. <https://www.artseverywhere.ca/the-church-of-ovah/>
- Patiño, D. E. (2019b, junio 20). *The Church of OVAH: Transcendence in the House Ballroom Scene*. ArtsEverywhere. <https://www.artseverywhere.ca/the-church-of-ovah/>
- Peña, M. (2021, marzo 21). ¿Te acuerdas de ManHunt? Pues le hackearon su base de

- datos. *Ulisex! Mgz*. <https://ulisex.com/te-acuerdas-de-manhunt-pues-le-hackearon-su-base-de-datos/>
- Pérez Cortés, J. C. (2021). *Anarquía relacional. La revolución de los vínculos*. Hacerse de Palabras.
- Pérez-Bustos, T. (2021). *Gestos textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pérez-Royo, V. (2022). *El poder figural de la verticalidad. Tránsitos entre imágenes materiales e inmateriales en el cuerpo-imagen*.
- Pérez-Royo, V. (Director). (2019). *El grado cero de la corporalidad* [Archivo de Video en YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Da7wAOYis&t=602s>
- Phillips, G., Peterson, J., Binson, D., Hidalgo, J., Magnus, M., & for the YMSM of color SPNS Initiative Study Group. (2011). House/ball culture and adolescent African-American transgender persons and men who have sex with men: A synthesis of the literature. *AIDS Care*, 23(4), 515-520. <https://doi.org/10.1080/09540121.2010.516334>
- Pinedo, J. (2023). MITOS CREACIONISTAS. *El Cohete a la Luna*. <https://www.elcohetelaluna.com/mitos-creacionistas/>
- Pink, S., Horts, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2019). *Etnografía digital. Principios y práctica*. Morata.
- Pino, B. (2022, junio 16). Orgullosos de ser uno mismo. *Integra Magazine*. <https://integramagazine.com/orgullosos-de-ser-uno-mismo/>
- Platero, L. (2012). *Intersecciones: Cuerpo e intersección en la encrucijada*. Bellaterra.
- Platero, L. (2020). Conocer nuestras genealogías. En VV. AA., *Transfeminismo o barbarie*. Kaótica Libros.
- Platero, L., Rosón, M., & Ortega, E. (Eds.). (2017). *Barbarismo queer y otras esdrújulas*. Bellaterra.
- Postill, J. (2010). Researching the Internet. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(3), 646-650.
- Preciado, P. B. (2009). Biopolíticas del género. En *Biopolítica. Conversaciones feministas* (pp. 1-9). Ediciones Ají de Pollo.

- Preciado, P. B. (2020a). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Preciado, P. B. (2020b). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolíticas*. Anagrama.
- Pullen, C., & Cooper, M. (2010). *LGBT Identity and Online New Media*. Routledge / Taylor & Francis Group. <https://www.routledge.com/LGBT-Identity-and-Online-New-Media/Pullen-Cooper/p/book/9780415998673>
- Queer Code. (2016). *Queer Code*. Queer Code. <https://queer-code.org>
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Centro de Investigaciones sociales (CIES).
- Quintana, L. (2021). *Rabia. Afectos, violencia inmunidad*. Herder Editorial.
- Ramírez-García, T., Montes de Oca, V., Mendoza-Pérez, J. C., Ramírez-García, T., Montes de Oca, V., & Mendoza-Pérez, J. C. (2022). Las personas LGBTQ+ durante la pandemia de Covid-19 en México. *Revista mexicana de sociología*, 84(1), 223-256. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2022.1.60230>
- Ramos, R. (2022). *Queering Puerto Rico's Map – KoozArch*. KoozArch Un-built imaginary. <https://koozarch.com/interviews/queering-puerto-ricos-map>
- Ramos, R., & Mowlabocus, S. (Eds.). (2020). *Queer Sites in Global Contexts: Technologies, Spaces, and Otherness*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003002338>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Reavis, D. (1986). Two-Headed and Headless. En C. Emmis (Ed.), *Texas Monthly* (Vol. 14, p. 110). Emmis Communications.
- Reckwitz, A. (2002). Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing. *European Journal of Social Theory*, 5(2), 243-263. <https://doi.org/10.1177/13684310222225432>
- Reguillo, R. (2017). *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. NED Ediciones / ITESO Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Reguillo, R. (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. NED Ediciones / ITESO Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Ricourte, P. (2019). Data Epistemologies, The Coloniality of Power, and Resistance. *Television & New Media*, 20(4), 350-365.

<https://doi.org/10.1177/1527476419831640>

- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Duoda: Revista d'estudis feministes*, 11, 13-37.
- Richard, N. (1997). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. *Revista iberoamericana*, 180, 345-361.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Ediciones / Metales Pesados.
- Rivas, F. (2021). Queer Codes. En *Metafísicas sexuales. Canibalismo y devoración de Paul B. Preciado en América Latina*. Egales.
- Rivera Colón, E. (2013). Between the Runway and the Empty Tomb: Bodily Transformations and Christian Praxis in New York City's House Ball Community. En *Christianity and Culture in the City: A Postcolonial Approach* (Samuel Cruz, pp. 49-67). Lexington Books.
- Rivera, D. P., & Nadal, K. L. (2019). The Intersection of Queer Theory and Empirical Methods: Visions for the Center for LGBTQ Studies and Queer Studies. En A. Ghaziani & M. Brim (Eds.), *Imagining Queer Methods* (p. 332). New York University Press.
- Rivera-Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Robledo Silvestre, C. (2017). *Drama social y política del duelo: Las desapariciones de la guerra contra las drogas en Tijuana*. El Colegio de México.
- Robles, A. (2021, agosto 4). De las drag balls a las kiki balls: La historia de la ballroom culture. *Alex Robles' Urban & Pop*. <https://www.alexurbanpop.com/blog/drag-balls-kiki-balls-historia-ballroom-scene/>
- Rodó-Zárate, M. (2021). *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones*. Bellaterra.
- Rodríguez Cano, C. A. (2021). Minería de datos y análisis de redes sociales: Malabarismos de una experiencia de investigación. En D. Flores-Márquez & R. González Reyes (Eds.), *La imaginación metodológica. Coordinadas, rutas y apuestas para el estudio de la cultura digital* (pp. 25-58). Tintable Editorial.
- Rodríguez, G. (2023, febrero 15). Danielle Guzter: El Ballroom es una celebración de

- nuestra existencia. *Proyecto Saltapatrás*.
<https://www.saltapatras.online/index.php/2023/02/15/danielle-guzter-el-ballroom-es-una-celebracion-de-nuestra-existencia/>
- Rogers, R. (2017). *Foundations of Digital Methods: Query Design*. 75-94.
<https://doi.org/10.25969/mediarep/12536>
- Rogers, R. (2019). *Doing Digital Methods*. SAGE Publications.
- Rogers, R. (2023). *Métodos digitales* (I.-N. Iruegas, Trad.). ITESO.
- Rubin, G. (2011). *Deviations: A Gayle Rubin Reader*. Duke University Press.
- Ruiz, L., & Natzahuatza, A. (2023). *Resistencias queer. Abrazo grupal*. Grijalbo.
- Sádaba, I., & Barranquero, A. (2019). Las redes sociales del ciberfeminismo en España: Identidad y repertorios de acción. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 19(1), Article 1. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2058>
- Sáez, J., & Carrascosa, S. (2011). *Por el culo. Políticas anales*. Egales.
- Saltzman, A. (2020). *La metáfora de la piel. Sobre el diseño de la vestimenta*. Paidós.
- Sandoval, C. (2000). *Metodología de la emancipación*. CIEG-UNAM.
- Saxe, F. (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales*. Ediciones UNGS / Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Scerbo, R. (2020). ARTivismo político y teoría queer: Hacia una politización de la autobiografía femenina. *Debate Feminista*, 59(30), 48-71.
- Schatzki, T. R. (2021). Practice mind-ed orders. En T. R. Schatzki, K. K. Cetina, & E. von Savigny (Eds.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Routledge.
- Scolari, C. A. (2018). *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Gedisa.
- Sedgwick, E. K. (2018). *Tocar la Fibra Afecto, Pedagogía Performatividad*. Editorial Alpuerto.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Sentamans, T. (2014). Redes transfeministas y nuevas políticas de la representación sexual (I). Diagramas de flujos. En VV. AA. *Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 31-44). Txalaparta.
- Serra, C., Garaizábal, C., & Macaya, L. (Eds.). (2021). *Alianzas rebeldes. Un feminismo más*

- allá de la identidad*. Bellaterra.
- Shield, A. D. J. (2018). Grindr Culture: Intersectional and Socio-Sexual. *Ephemera: Theory and Politics in Organization*, 18(1), 149-161.
- Shock, S. (2021, junio 18). *Reivindico mi derecho a ser un monstruo // Susy Shock*.
<https://revistaplastico.com/2021/06/18/reivindico-mi-derecho-a-ser-un-monstruo-susy-shock/>
- Siles, I., Gómez-Cruz, E., & Ricaurte, P. (2023). Toward a popular theory of algorithms. *Popular Communication*, 21(1), 57-70.
<https://doi.org/10.1080/15405702.2022.2103140>
- Silvia L. Gil. (2022, marzo 7). *#8M Feminismos construyen un nuevo nosotras—Silvia L. Gil* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZZm63SxAhvk>
- Sloterdijk, P. (2011). *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Siruela.
- Sloterdijk, P. (2012). *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Ciruela.
- Solís, R. (2022). *La batalla trans*. Bellaterra.
- Soria Guzmán, I. (2021). Feminismo y Tecnología: Software Libre y Cultura Hacker Como Medio Para la Apropiación Tecnológica, Una Propuesta Hackfeminista. *Digital Scholarship in the Humanities*, 36(Supplement_1), i89-i100.
<https://doi.org/10.1093/llc/fqaa040>
- Spivak, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial: Hacia una crítica del presente evanescente*. Ediciones AKAL.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra Editora.
- Statista Research Department. (2023). *Usuarios de Instagram en México por edad 2023*. Statista. <https://es.statista.com/estadisticas/1075549/instagram-usuarios-mexico-edad/>
- Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Duke University Press.
- Stone, S. (2020). *La guerra del deseo y la tecnología (y otras historias de sexo, muerte y máquinas)*. Holobionte Ediciones.
- Sued, G. (2022a). Una mirada a la plataformización en México: Desde las transformaciones

- económicas hacia las socioculturales. *Global Media Journal México*, 19(36), Article 36. <https://doi.org/10.29105/gmjmx19.36-470>
- Sued, G. (2022b). *Datos*. En *Curso intersemestral "Perspectivas de la cultura digital contemporánea: Plataformas, datos, algoritmos y usuarios en interacción"*. [Clase].
- Sued, G. E. (2021). Métodos digitales para estudiar la cultura y la vida digital: Fotografías mexicanas en instagram. En D. Flores-Márquez & R. González Reyes (Eds.), *La imaginación metodológica. Coordinadas, rutas y apuestas para el estudio de la cultura digital* (pp. 57-89). Tintable Editorial.
- Sued, G. E. (2022). Entrenar al algoritmo: Gobernanza, agencia y literacidad en el uso de YouTube. *Contratexto*, 037, Article 037. <https://doi.org/10.26439/contratexto2022.n037.5331>
- Sued, G. E., Castillo-González, M. C., Pedraza, C., Flores-Márquez, D., Álamo, S., Ortiz, M., Lugo, N., & Arroyo, R. E. (2022). Vernacular Visibility and Algorithmic Resistance in the Public Expression of Latin American Feminism. *Media International Australia*, 183(1), 60-76. <https://doi.org/10.1177/1329878X211067571>
- Susman, T. (2000). *The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls* [PDF]. 9(15). <https://doi.org/10.13023/DISCLOSURE.09.15>
- Szulc, L. (2014). The Geography of LGBTQ Internet Studies. *International Journal of Communication*, 8(0), Article 0.
- Szulc, L. (2020). Digital Gender Disidentifications: Beyond the Subversion Versus Hegemony Dichotomy and Toward Everyday Gender Practices. *International Journal of Communication*, 14(0), Article 0.
- Szulc, Ł., & Dhoest, A. (2013). *The internet and sexual identity formation: Comparing Internet use before and after coming out | Communications*. 38(4), 347-365.
- The Care Collective. (2021). *El manifiesto de los cuidados. La política de la interdependencia*. Bellaterra.
- Toret, J. (2015). *Tecnopolítica y 15M: La potencia de las multitudes conectadas. Un nuevo paradigma de la política distribuida*. Editorial UOC.
- Trejo-Olvera, N. (2022). Plataformas de vigilancia, extractivismo de marcas y prácticas de

- cuidado en la comunidad ballroom mexicana. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 14(2), Article 2. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15495>
- Trejo-Olvera, N., & Ruiz-Tresgallo, S. (2021). Los imaginarios disruptivos del cuerpo queer: Un análisis de la masculinidad disidente en la ilustración mexicana del siglo XXI. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 7, 1-33. <https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.616>
- Trench, C. J. (2014). *Performativity's Moment: Vogue, Queer Video Production, and Theoretical Discourse*. University of Pennsylvania.
- Treré, E. (2019). *Activismo mediático híbrido. Ecologías, imaginarios, algoritmos*. Friedrich Ebert Stiftung.
- Tripaldi, L. (2023). *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*. Caja Negra Editora.
- Trujillo, G. (2022). *El feminismo queer es para todo el mundo*. Catarata.
- Tucker, R. (2021). *And The Category Is... Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community*. Beacon Press.
- Tudor, M. (2022). A queer kind of dwelling: Digital throwness and existential security among sexual minorities in Russia. *New Media & Society*, 14614448221109801. <https://doi.org/10.1177/14614448221109801>
- UAQ. (2018). *Ciencias Políticas y Sociales ofrece Primera Semana de la Diversidad—Noticias UAQ*. Universidad Autónoma de Querétaro NOTICIAS. <https://noticias.uaq.mx/index.php/vida/2192-ciencias-politicas-y-sociales-ofrece-primera-semana-de-la-diversidad>
- Valencia, S. (2012). Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo. *Relaciones Internacionales*, 19, Article 19.
- Valencia, S. (2015). Del Queer al Cuir: Ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local. En F. Lanuza & R. Carrasco (Eds.), *Queer & Cuir Políticas de lo irreal* (pp. 19-37). Editorial UAQ / Fontamara.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós.
- Valencia, S., & Herrera Sánchez, S. (2021). *Transfeminismos y políticas postmortem*. Sayak

- Valencia dialoga con Sonia Herrera Sánchez*. icaria editorial.
- Valencia, S., & Olvera, A. L. (2019). *De profesión, femeninas: Género, prostética y estéticas como trabajo contemporáneo* (46). 23(46), Article 46.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-46.pfge>
- van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo Veintiuno.
- van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2018). *Platform Society. Public values in a connective world*. Oxford University Press.
- van Es, K., & Schäfer, M. T. (Eds.). (2017). *The Datafied Society. Studying Culture through Data*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789462981362>
- Vasallo, B. (2019). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. La Oveja Roja.
- Ventura, R., Guerrero-Pico, M., & Establés, M.-J. (2019). *Ciberactivismo fan lesbiano: Acciones de protesta no violenta frente a las representaciones heteronormativas de personajes LGBTQ en televisión / Comunicación para el cambio social: Propuestas para la acción*. 137-157.
- Verbeek, P. (2005). *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. The Pennsylvania State University Press.
<https://www.psupress.org/books/titles/0-271-02539-5.html>
- Vergara Maldonado, C. (2020). Reflexiones sobre heteronormatividad: Los modelos y representaciones de familia en una web de salud desde la multimodalidad. *Perspectivas de la comunicación*, 13(1), 85-104. <https://doi.org/10.4067/S0718-48672020000100085>
- Verkuylen, G. (2020). Wish You Were Queer: Exploring the Potential of Queer Play Parties to Arouse Social Change. *World Futures*, 76(5-7), 477-496.
<https://doi.org/10.1080/02604027.2020.1778357>
- Vidarte, P. (2021). *Por una política a carapero. Placeres textuales para las disidencias sexuales*. Traficante de sueños.
- Vila, F., & Sáez, J. (2019). *El libro del buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*. Ayuntamiento de Madrid.

- Wajcman, J. (2006). *El tecnofeminismo*. Ediciones Cátedra.
- Wargo, J. M. (2017). Designing more just social futures or remixing the radical present? Queer rhetorics, multimodal (counter)storytelling, and the politics of LGBTQ youth activism. *English Teaching: Practice & Critique*, 16(2), 145-160.
<https://doi.org/10.1108/ETPC-06-2016-0069>
- Wark, M. (2021). *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista*. Holobionte Ediciones.
- Warner, M. (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text*, 29, 3-17.
- Wayar, M. (2021a). *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.
- Wayar, M. (2021b). *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena*. Editorial Muchas Nueces.
- Wellman, B., Quan-Haase, A., Boase, J., Chen, W., Hampton, K., Díaz, I., & Miyata, K. (2003). The Social Affordances of the Internet for Networked Individualism. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 8(3), JCMC834.
<https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2003.tb00216.x>
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning, meaning, and identity* (pp. xv, 318). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803932>
- White, M. (2016). *Mapas de la práctica narrativa*. Parnas Chile Ediciones.
- Winocur, R. (2007). Nuevas tecnologías y usuarios. La apropiación de las TIC en la vida cotidiana. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 73, 109-117.
- Wittel, A. (2001). Toward A Network Sociality. *Theory Culture & Society - THEOR CULT SOC*, 18, 51-76. <https://doi.org/10.1177/026327601018006003>
- Wong, J. O., Benjamin, M., & Arnold, E. A. (2020). 'I want the heart of fierceness to arise within us': Maintaining public space to promote HIV-related health with House Ball Community members in an era of gentrification. *Culture, Health & Sexuality*, 22(4), 444-458. <https://doi.org/10.1080/13691058.2019.1606281>
- Yep, Gust. A., Lovaas, K. E., & Elia, J. P. (2014). *Queer Theory and Communication: From Disciplining Queers to Queering the Discipline(s)*. Routledge.
- Zafra, R. (2020). *Cuerpos ¿que importan? Reflexiones sobre trabajo creativo y cultura red*

[Clase Magistral]. TRANS UNAM, UNAM. <https://www.transdrama.org/2020/cm-remedios-zafra.html>

Zafra, R., & López-Pellisa, T. (Eds.). (2019). *Ciberfeminismo. De VNS a Laboria Cuboniks*. Holobionte Ediciones.

Zibechi, R. (2015). *Latiendo resistencia. Mundos nuevos y guerras de despojo*. El Rebozo.

Zuboff, S. (2021). *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*. Paidós.