



# **UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO**

**Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Antropología  
Carrera de Antropología Social**

**IDENTIDADES EN MOVIMIENTO: GÉNERO Y PERFORMATIVIDAD EN LA  
COMUNIDAD BALLROOM CHILENA**

**Tesis para optar al grado de Licenciada en Antropología Social y Título  
Profesional de Antropóloga Social**

**Autora: Mirko Alexis Angel Narea  
Profesora guía: Javiera Bustamante**

**Santiago, Chile  
2024**

### **Agradecimientos.**

Primero me tomo esta sección para agradecer a mis padres, a mi madre porque me enseñó lo que es amar, a mi padre porque inculcó en mí la resiliencia y dedicación para conseguir las metas que me propongo. Ambos son ejemplo de familia para mí, ejemplo que en adelante replico de forma trans-formadora gracias a *ballroom*. A esta comunidad le entrego mis más profundos agradecimientos, el espacio que me brindan, los aprendizajes y ternezas que me entregan constantemente son impagables. Me es imperante decir aquí que el proceso de investigación fue hermoso, edificante a nivel profesional y personal. Fue grato encontrar puntos en común, además de ver una mirada crítica tanto de la sociedad como de la propia comunidad. Sin embargo, ver que esas críticas provienen desde una mirada compasiva y afectuosa del futuro fue lo más gratificante. Ver que se interpela desde el amor y el respeto a la cultura y a sus habitantes, que la constante es construir, reparar, y finalmente entregar valor y un lugar a las corpo-realidades más diversas dentro del común chileno, entrega esperanza en una comunidad que hoy en día digo que habito orgullosa.

El poder que *ballroom* me ha demostrado que posee antes y durante esta investigación es sobrecogedor. En la madrugada de un domingo primaveral, mientras escribo estas palabras con el florecer de una sonrisa en mi rostro, conmovida por la precipitación de mis propias emociones, desde el más profundo agradecimiento personal, reconozco que las reflexiones y vivencias reflejadas acá son en última instancia un trabajo en mí misma, no solo en mi búsqueda profesional, sino que en mi búsqueda existencial por entero. Los procesos por los cuales he pasado desde que inicie este proyecto antropológico, las transformaciones que ha tenido en mí y mis percepciones, son el resultado más visible para mí de lo que *ballroom* significa para una existencia cuir en el Chile de hoy. En especial quiero agradecer a las *Fem Queens*, las mujeres trans y travestis que he conocido estos años, su existencia es una guía para mí, espero hacerles un poco de justicia en estas páginas.

Esta literatura honesta, que abre en canal mi experiencia como investigadora, busca extender un sentimiento esperanzador y motivador, para que el momento siguiente al término de esta obra científica, esté lleno de pensamientos compasivos, inclusivos, y con ello, de posteriores acciones comunitarias encaminadas hacia una trans-formación de lo social, hacia mejoras en la vida de las personas trans\* y no binarias más allá de los hermosos límites de *ballroom*.

## Índice

Agradecimientos. ....	2
Resumen.....	5
Abstract.....	6
Ressumo .....	7
1. Introducción. ....	8
2. Antecedentes. ....	12
2.1. <i>Ballroom made in USA</i> : Orígenes de una cultura en contextos de subalternidad. ....	13
2.2. El Chile postdictadura en perspectiva y retrospectiva disidente.....	15
2.3. La cultura <i>Kiki</i> chilena: huellas de resistencia y celebración.....	18
3. Problema de investigación. ....	20
3.1. Pregunta de investigación. ....	23
3.2. Objetivo principal. ....	23
3.3. Objetivos específicos. ....	23
3.4. Hipótesis.....	24
4. Estado del Arte.....	25
4.1. Continuos y discontinuos del género.....	25
4.2. El ‘giro performativo’ y otros énfasis sobre los cuerpos.....	29
4.3. Identidad y subalternidad a través de la historia de culturas disidentes. ....	32
5. Marco Teórico.....	36
5.1. (Des)identificaciones de género y disidencia. ....	36
5.2. Énfasis sobre los(as/es) cuerpos(as/es). ....	40
5.3. La performance inter/subjetiva.....	42
5.4. Danzas y antropologías: consideraciones en torno a las artes de la movilización comunicativa.....	44
6. Marco Metodológico. ....	47
6.1. Etnografía encarnada, auto etnografía y/o “etnografía de la(el/le) yo”. ....	49
6.2. La entrevista: método dialógico e inter/subjetivo. ....	53
7. Resultados de Investigación.....	55
7.1. Ensamblajes colectivos de la disidencia: dinámicas Kiki en la sociedad chilena.....	55
7.2. Relato etnográfico encarnado. Procesos inter/subjetivos en las corporalidades de ballroom.....	66

7.3. Performances testimoniales. Análisis de ballroom como despliegue de las disidencias en Chile. ....	82
8. Conclusiones. ....	91
9. Glosario. ....	94
10. Referencias bibliográficas. ....	99
ANEXOS .....	104

## Resumen

El presente trabajo antropológico observa y retrata las corporalidades y sus expresiones a través de la danza y las artes performáticas, para configurarse como un aporte en las discusiones en torno a conceptos como la identidad de género, la performatividad, lo *queer*, trans y no binario. Empero, el propósito que antecede a todo ello es un trabajo que sobrepasa aquellas discusiones e interpela el constante esfuerzo reflexivo que mantienen las investigaciones en ciencias sociales, esto es, el aportar a la reconciliación, comprensión y aceptación de nuestras propias corporalidades en respuesta a las convenciones hegemónicas que tanto han dañado las formas en que desde las comunidades disidentes nos vemos y valoramos. Para ello, las indagaciones que guían aquel interés cuestionan ¿De qué manera el proceso de construcción de identidades de género se ve influenciado por la performatividad artística y la visibilización de corporalidades disidentes, que expresan les habitantes de la comunidad *ballroom* chilena? Buscando ahondar en los procesos de conformación identitaria que se expresan dentro del universo de la comunidad *ballroom* chilena, a través de sus expresiones como el *voguing*, el maquillaje, el vestuario, entre otras. Los objetivos de la investigación, por ende, apuntan a analizar las formas en que la performatividad artística, y la visibilización de corporalidades, influyen en el proceso de construcción de identidades de género entre les habitantes de la comunidad *ballroom* chilena. Fundamentalmente a través de una comprensión profunda y empática de las dinámicas, prácticas, significaciones y percepciones que las personas de la propia comunidad tienen de sí mismas, así como respecto a conceptualizaciones como el género, el cuerpo, la identidad, etc. Indagaciones conducidas por el método etnográfico clásico de observación participante, acompañado por otros métodos de recolección y análisis de datos como la auto-etnografía y la entrevista.

**Palabras clave:** Ballroom, LGBTIQ+, Identidades de género, Performatividad.

## **Abstract**

The anthropological work presented here gazes and depicts at the dissident bodies and their expressions through dance and performative arts, to set itself as valuable input towards the discussions around concepts like gender, identity, performativity, queering, trans and non-binary being. However, the purpose preceding all that is an effort that exceeds those discussions and questions the persistently reflecting drive the investigations in social sciences maintain, that is, to contribute to the reconciliation, understanding and embracing of our own bodies in response to the hegemonic conventions harming the ways in which us dissident communities see and value ourselves. For that purpose, the inquiries guiding this study questions: In which ways the process of constructing our gender identities is affected by the dissident artistic performativity and body highlighting, that the inhabitants of the chilean ballroom community express? Looking to delve in the processes of identity conforming expressed inside the universe of the chilean ballroom community, through expressions such as voguing, putting on makeup, dressing up, etc. The objectives of this investigation, thereby, aim to analyze the ways in which the artistic performativity, and the body highlighting, affect the process of gender identifying oneself between the inhabitants of the chilean ballroom community. Done fundamentally through a deep and empathic understanding of the dynamics, practices, meanings and perceptions the community have about themselves, as they do about concepts like gender, embodiment, identity, etc. Inquiries conducted with the classic ethnographical method of participant observation, along with other methods of collecting and analyzing data such as the auto-ethnography and the anthropological interview.

**Keywords:** Ballroom, LGBTIQ+, Gender identity, Performativity.

## **Ressumo**

O presente trabalho antropológico observa e retrata as corporalidades e sus expressões através da dança e as artes performáticas, para se-configurar como uma contribuição nas discussões em torno de conceitos como a identidade de gênero, a performatividade, o *queer*, trans e não binário. No entanto, o propósito que precede tudo isso é um trabalho que supera essas discussões e desafia o constante esforço reflexivo que mantém as investigações em ciências sociais, ou seja, contribuir na reconciliação, compreensão e aceitação de nossas próprias corporalidades em resposta às convenções hegemônicas que tanto danificaram as formas em que a partir das comunidades dissidentes nos vemos e nós valorizamos. Para isso, as indagações que orientam aquele interesse questionam ¿Como o processo de construção de identidades de gênero é influenciado pela performatividade artística e a visibilidade de corporalidades dissidentes, expressas pelos habitantes da comunidade *ballroom* chilena? Buscando aprofundar nos processos de conformação identitária que se expressam dentro do universo da comunidade *ballroom* chilena, através de suas expressões como o *voguing*, a maquiagem, o figurino, entre outras. Os objetivos da pesquisa, portanto, visam analisar as formas pelas quais a performatividade artística, e a visibilidade das corporalidades, influenciam no processo de construção de identidades de gênero entre os habitantes da comunidade *ballroom* chilena. Fundamentalmente através de uma compreensão profunda e empática das dinâmicas, práticas, significações e percepções que as pessoas da própria comunidade têm de si mesmas, bem como em relação a conceituações como o gênero, o corpo, a identidade etc. Indagações conduzidas pelo método etnográfico clássico de observação participante, acompanhado por outros métodos de recolecção e análise de dados como a autoetnografia e a entrevista.

**Palavras-chave:** Ballroom, LGBTIQ+, Identidades de gênero, Performatividade.

## 1. Introducción.

*El punto de partida de mi trabajo reside en una cuestión que yo colocaría en el primer punto de la agenda para el nuevo milenio: no se trata de saber quiénes somos sino, más bien, por fin, en qué queremos convertirnos.*  
Braidotti, "La agenda para el nuevo milenio"<sup>1</sup>.

Al abrir la discusión en torno al género en el Chile actual, el escenario presenta complejidades necesarias de considerar previo a las reflexiones y críticas profundas que se plantean más adelante; y es que en la última década la situación sociopolítica de las disidencias ha sufrido avances y retrocesos reiterados. Desde la promulgación de la Ley de Identidad de Género (n°21.120)<sup>2</sup> que el desenfado con el que se han tratado los procesos identitarios de las personas cuir ha sido problemático en niveles tan distintos como en lo mediático, legislativo o laboral. La opinión pública no había estado antes tan involucrada en evaluar o cuestionar la construcción individual de la población LGBTINB+ (Barrientos, 2015), desde la religión hasta los deportes<sup>3</sup>, el escrutinio para con las vivencias trans<sup>\*4</sup> y no binarias ha superado nuevos límites. A lo cual se añaden como agravantes la criminalidad y violencia por razones de odio<sup>5</sup>, fomentado en ciertos sectores por el ambiente político que hoy envuelve al país.

En este contexto es que la presente investigación antropológica se inserta específicamente en un trabajo colaborativo con la comunidad *Kiki de ballroom* en Chile. Es posible sintetizar ésta como un espacio de encuentro comunitario que recibe principalmente a poblaciones disidentes en su amplio espectro, ya sea por condiciones de clase social, racialización o identidad de género. En ella se replican eventos de celebración y visibilización llamados *balls*, dinámicas que en conjunto con otros elementos sociales y disciplinares (Riquelme, 2018) –como lo son las *Houses*, las categorías o las figuras– construyen una posibilidad transformadora del panorama social hegemónico.

---

<sup>1</sup> Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (p.14). Ediciones Akal.

<sup>2</sup> Ley 21.120 de 2018. RECONOCE Y DA PROTECCIÓN AL DERECHO A LA IDENTIDAD DE GÉNERO. 28 de noviembre de 2018. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1126480>

<sup>3</sup> Un ejemplo puede verse con la boxeadora argelina que enfrentó críticas y comentarios odiosos producto de su apariencia en los Juegos Olímpicos de París 2024. Más información en: <https://www.bbc.com/mundo/articles/c1343x4ry60o>

<sup>4</sup> El neologismo trans\*, añade el símbolo "\*" para consignar el término dentro de la discursividad como concepto paraguas, incluyendo con esto a las identidades transexuales, transgénero, transformistas y travestis.

<sup>5</sup> Para información más detallada revisar: <https://www.movilh.cl/casos-y-denuncias-por-homo-transfobia-aumentan-un-52-en-chile-registrandose-el-mayor-numero-de-abusos-de-la-historia-2/>



A partir del 2010 aproximadamente, con la proliferación masiva de las redes sociales y otros medios virtuales, la visibilidad de la cultura *ballroom* global, en especial de sus formas artísticas como el *voguing*, adquirieron una preponderancia imprevista en las discusiones respecto al género y las luchas disidentes a nivel internacional, desde Estados Unidos, a Europa, América Latina o incluso Asia. Hoy existen distintos referentes reconocidos de la comunidad en espacios variados<sup>6</sup> del escenario social.

En respuesta a ese clima mediático es que el accionar de estas líneas estudia respecto a las construcciones identitarias considerando la afectividad. La pregunta de investigación nacida a partir de esa consideración es: ¿De qué manera el proceso de construcción de identidades de género se ve influenciado por la performatividad artística y la visibilización de corporalidades disidentes, que expresan les habitantes de la comunidad *ballroom* chilena? Es requisito para responderla entender que la afectividad tiene como mínimo dos dimensiones, acepciones que dan profundidad al término, una es un adjetivo y la otra un verbo, Afecto y Afectar. En esta investigación aparecen ambas, por un lado queda manifiesta la participación comunitaria en los procesos de identificación inter/subjetiva, mientras que por otro se añaden los vínculos que desde y en aquellos procesos nacen. En ese sentido, el objetivo principal es: Analizar las formas en que la performatividad artística, y la visibilización de corporalidades, influyen en el proceso de construcción de identidades de género entre les habitantes de la comunidad *ballroom* chilena.

Suele investigarse *ballroom* para conocerse hasta qué punto es subversivo, sin embargo me pregunto ¿Es realmente rebuscar en sus limitaciones el fin con que observamos o nos acercamos a la disidencia? ¿No ofrece más oportunidades observar estos espacios desde su potencial trans-formador? Este ha sido un cuestionamiento articulador para la escritura, no necesariamente con el fin de resolverlo, sino que a modo de guía para lo expresado. Es así desde un inicio, pues se plantea un capítulo inicial de Antecedentes que se adentra en la pugna que aparece constantemente entre potencialidades y contingencias, fallos y aciertos, todos en la compleja trama histórica de contextos y procesos que tanto la comunidad LGBTINB+ como *ballroom* en particular encarnan, internacional y nacionalmente.

Como capítulo siguiente se construye una Problematización que acude a la danza y el cuerpo, para enfocar la mirada antropológica sobre las imbricaciones entre identidad y performatividad como problemática de estudio

---

<sup>6</sup> Un ejemplo apareció en los mismos Juegos Olímpicos de París 2024. Véase: <https://www.sortiraparis.com/en/what-to-see-in-paris/shows/articles/310385-paris-sports-ball-voguing-during-the-olympic-games-at-the-parc-des-champions-du-trocadero>

atingente al momento actual del país. Problema que luego se traduce en tres objetivos específicos: (1) Caracterizar desde los discursos de los actores, a la comunidad *ballroom* y sus particularidades en el contexto chileno; (2) Caracterizar las performatividades artísticas y de género que la comunidad *ballroom* construye y expresa; y (3) Analizar las implicancias de las performatividades artísticas y expresiones del cuerpo desplegadas por la comunidad *ballroom*, y su impacto en la construcción de las identidades disidentes en los habitantes de la comunidad *kiki* de Chile.

Para el Estado del Arte, se dividió el capítulo en tres grandes temáticas relativas a la pregunta de investigación. La primera temática se dedica a la literatura asociada con los estudios clásicos del género, mientras que la segunda se detiene específicamente en el 'giro performativo', así como en las obras que ponen al cuerpo como objeto de estudio principal. El último apartado rescata la literatura dedicada a evidenciar las realidades disidentes en la historia, todas ellas desde una mirada testimonial de la otredad sexogenérica.

El siguiente capítulo detalla el Marco Teórico que rige las formas de entender la estructura discursiva de esta investigación, cuyas conceptualizaciones se dividen en cuatro grandes constructos. El primero de ellos es la categoría de género, específicamente desde una perspectiva cuir y disidente. El segundo refiere a las concepciones que rodean al cuerpo y su agencia. En tercer lugar el concepto que se construye es el de la performance en sus distintas definiciones analíticas. Para finalmente cerrar el capítulo conceptualizando respecto de la danza como categoría desde la antropología y las ciencias sociales.

El capítulo siguiente corresponde al Marco Metodológico, esto es, las consideraciones metodológicas que condujeron el presente estudio. La metodología principal fue la observación participante clásica, con un trabajo etnográfico presencial en distintas instancias comunitarias convocadas por la escena *Kiki* chilena, principalmente los *balls*. En adición, diferentes colaboradores aportaron a lo largo de la investigación con sus testimonios y reflexiones detalladas mediante el método de la entrevista semiestructurada. Todo ello, acompañado de un proceso auto-etnográfico con implicaciones y reflexiones horizontales entre objeto de estudio e investigadora.

Posterior a las metodologías, el capítulo siguiente aborda el cuerpo reflexivo en plenitud, donde se detallan los Resultados de Investigación. Este acápite se ramifica en tres subapartados, cada uno dedicado a responder concretamente a un objetivo específico. El primero identifica, mediante los testimonios y observaciones del campo mismo, las dinámicas y estructuras que componen la comunidad. En cambio, el segundo recurre a las mismas

narrativas del trabajo etnográfico, pero esta vez para caracterizar las performances observadas como elemento disciplinar de la cultura. Para ello hace uso de recursos fotográficos que ilustran el relato y sus correspondientes análisis. En el último subapartado el énfasis acentúa las reflexiones previas, y añade nuevas en cuanto a las implicancias concretas que expresa la comunidad *ballroom* chilena y los procesos inter/subjetivos LGBTINB+. Un capítulo final de Conclusiones sintetiza y recupera los principales argumentos para a su vez destacar apreciaciones o alcances de la investigación.

Para finalizar, cabe aclarar que a lo largo de estas palabras se tensiona el lenguaje utilizado, dadas las iniciativas de uso de lenguaje inclusivo y su importancia para (re)presentar información respetuosa, incluso –y quizás con mayor énfasis– en contextos académicos. Por ende, la tesis presentada a continuación hace uso intencional de la ‘e’ en reemplazo de la vocal con que terminan palabras generizadas en femenino o masculino, sin obviar por supuesto esfuerzos previos de agotar otros recursos lingüísticos para evitar palabras generizadas. Su reemplazo tiene como objetivo la generación de un espacio discursivo para incluir en el lenguaje, tanto cotidiano como académico, a personas que se identifican en el no binarismo sexogenérico, lo cual implica un posicionamiento con mayor pertinencia a esta investigación basada y construida a partir de la existencia disidente en el Chile contemporáneo. En línea con ello, la intención última es movilizar al conjunto social, conmover si se quiere, aportar al despliegue de las conciencias a través de las expresiones corporales, al acompañamiento reflexivo de los devenires posibles que plantea *ballroom* para la población LGBTINB+ chilena. En ese sentido, “escribir es un gesto del cuerpo” (Anzaldúa, 2015).

## 2. Antecedentes.

La constatación de posibles problemáticas de análisis etnográfico va acompañada –si no originada– por un proceso de inserción y cuestionamiento a los contextos que sitúan aquello que se experimenta de manera cada vez más tensionada. Y para ello, a efectos de esta investigación, la primera labor consiste en identificar los devenires de la comunidad LGBTINB+<sup>7</sup>, tanto en sus condiciones globales a lo largo de los procesos de reivindicación feminista y cuir iniciados en la segunda mitad del siglo XX, como en sus particularidades en contexto chileno tras la incorporación de aquellas y otras reivindicaciones en los escenarios locales; insertando en ambos casos a la cultura *ballroom*, por cuanto espacio fructífero para la reflexión antropológica.

El siglo XX da un paso más allá que simplemente acabar el molde del mundo moderno, los cuestionamientos y evoluciones desarrolladas en este período de la modernidad constituyen un paso decisivo para las ciencias actuales, tanto así que queda identificado como hecho fundante de los estudios de género (Barrientos, 2015). Entre las transformaciones producidas por este vuelco epistémico, una de las más influyentes en las sociedades contemporáneas proviene del proceso de individualización que surge desde aquella época, en especial sobre los paradigmas de la sexualidad. Dice el psicólogo Jaime Barrientos que "la sexualidad contribuye a definir estatus radicalmente diferentes para hombres y mujeres, eventualmente también para ricos y pobres" (2015, p.14), lo cual ya a inicios del siglo XIX prueba ser una realidad que guía las discusiones de género entorno a las prácticas o preferencias sexuales de uno u otro grupo social, pues es a través de las cuales los dispositivos de control normativo plantean un ideal de sexualidad profundamente enraizado en la moralidad cristiana y su vinculación con las estructuras políticas, económicas y sociales dentro del sistema-mundo que se estaba gestando.

A pesar de aquellos vínculos, la modernidad y su proceso de individualización de las subjetividades produjo una desconexión cada vez mayor frente a las concepciones modernas en temas como la reproducción o la libido (Barrientos, 2015), pues con la institución del sujeto como unidad autosuficiente, divisible respecto del marco socializado colectivamente, llega la separación de las decisiones sobre los cuerpos en esferas distintas entre lo

---

<sup>7</sup> Sigla que representa al universo demográfico denominado como Lesbiana, Gay, Bi, Trans, Inter, No Binario, u otra población parte de la diversidad sexogenérica, que se distingue del cis-heterosexual convencional. Para más información refiérase a: <https://www.iprofesional.com/health-tech/323354-perfiles-sexuales-que-significa-cada-letra-de-la-sigla-lgbtqi>

público y lo privado. Producto de la desconexión mencionada los paradigmas sexuales y del cuerpo quedan circunscritos –limitados si se quiere– al espacio privado de la intimidad. "En esta época, las trayectorias y las experiencias sexuales comienzan a diversificarse fuertemente y llegan a ser uno de los principales fundamentos de la construcción del sujeto y la individualización" (Barrientos, 2015, p.18), dice el autor de *Violencia homofóbica en América Latina y Chile*, lo cual revela atisbos cada vez más conscientes de lo que hoy conocemos como la construcción de la identidad de género.

Las discriminaciones producto de la heteronormatividad binaria, que afecta las opciones de vida de hombres y mujeres –con mayor fuerza la de estas últimas–, los contextos de posguerra y globalización, y sus críticas lideradas por el pensamiento feminista y decolonial, movilizaron las discusiones a la esfera pública. Nuevamente la habitabilidad de ciertos cuerpos tensionaba las estructuras sociales, esta vez con el rol de la mujer como el epicentro del efecto centrífugo para los cambios posteriores. En los 70' desde el feminismo comienzan a teorizarse las distinciones entre el sexo y el género, en un principio como parte de las realidades estadounidenses, entendidas desde parámetros puramente biológicos. Luego, gracias a las críticas decoloniales el problema comienza a definirse en torno a las representaciones y prácticas sociales que encarnan aquellas diferencias biológicas entre hombre y mujer (Lamas, 2000).

Con lo dicho hasta el momento logra aparecer con claridad el panorama histórico de las discusiones de género a nivel global entre los siglos XX y XXI, sin embargo, faltan aún componentes contextuales importantes de esquematizar: el primero es entender de mejor forma la participación de las vivencias LGBTINB+ y sus luchas en el panorama local; y para ello, además se requiere revisar esas luchas en conjunto con una mirada a los inicios de la cultura *ballroom*. Ésta se entiende –tal cual se caracterizará a continuación– como un espacio construido de forma colectiva para la resignificación y reapreciación de personas trans, no binarias, racializadas y *queer* en general, a través de la deconstrucción de estructuras o estándares establecidos por la heteronormatividad, como por ejemplo la familia, el parentesco, la belleza hegemónica, e incluso las etiquetas identitarias tradicionales.

## **2.1. *Ballroom made in USA*: Orígenes de una cultura en contextos de subalternidad.**

Al mismo tiempo que las discusiones respecto al género y sus implicancias en las sociedades globalizadas eran alimentadas por los fundamentos teóricos del feminismo en los 70', el fundamento práctico estaba en gran medida

influenciado por la contingencia de las vivencias LGBTINB+; y con su historia los orígenes de *ballroom* corresponden a esa contingencia.

Desde principios de los 60' en Estados Unidos las divisiones raciales iniciaron un descontento creciente en la población afrodescendiente norteamericana<sup>8</sup>, pues incluso en espacios como los concursos de belleza *drag* (*drag balls* en inglés) exigían cánones estéticos 'blancos' (Lawrence, 2019). En un plano general, la situación paradójica en Nueva York mantenía a su población vulnerable entre esa prometida “prosperidad y jolgorio que trataban de imprimir los gloriosos años veinte y la macabra escena que retrataba la precariedad laboral, el hacinamiento, la inanición y la miseria que rebasaba los bordes de aquellas manzanas de edificios” (Riquelme, 2018, pp.13-14). Ante ello, las personas LGBTINB+ afectadas comenzaron a construir y congregarse en espacios propios de desenvolvimiento y entretenimiento, generalmente en clubes o discotecas. Allí se mantuvo la costumbre de celebrar *balls*, pero esta vez enfocadas a la libre expresión de personas negras y *queer*, así como a ofrecerles un refugio durante las noches neoyorquinas.

En 1972, acompañando los mencionados inicios sociales, económicos y políticos de la hoy denominada cultura *ballroom*, una trabajadora social conocida como Lottie LaBeija, propuso a Crystal LaBeija –una importante figura dentro de los concursos de belleza *drag*– crear un espacio de cobijo y celebración para personas LGBTINB+, que pudiese entregar las herramientas que supone tener una familia nuclear. De tal modo, la traducción de aquellas aspiraciones que albergaba Lottie transformaron a Crystal en la primera *madre* de *ballroom*, madre de la *House of LaBeija*, la primera 'casa' dentro de la cultura. Las casas en la comunidad representan hasta los días de hoy –aunque se organicen en el circuito de competencias dentro de los eventos llamados *balls*–, justamente los valores de resguardo y guía que LaBeija y las otras figuras pioneras persiguieron al emular la estructura de familia. Desde entonces, “referenciando las glamorosas casas de moda cuyo glamur y estilo admiraban, otras reinas negras empezaron a formar (...) familias que, lideradas por una madre y en ocasiones un padre, sociabilizarían, mirarían por sus pares, y se prepararían para los *balls*” (traducción propia de Lawrence, 2019,

---

<sup>8</sup> Información detallada al respecto en: Peniel, J. (2006). *Waiting 'til the midnight hour: a narrative history on Black power in America*. Henry Holt and Company. O en: Van Deburg, W. (1992). *New day in Babylon: the Black Power and American culture, 1965-1975*. University of Chicago Press. Para información relacionada desde una perspectiva de género, consultar: Martin, N. (6 de enero de 2014). *Women key in shaping Black Panther Party*. The Clayman Institute for Gender Research. <https://web.archive.org/web/20161002153416/http://gender.stanford.edu/news/2014/women-key-shaping-black-panther-party>

p. 4)<sup>9</sup>. Algunas de las *houses* con reconocimiento mundial actualmente, provenientes de los años pioneros, son Xtravaganza, Ninja, Ebony, Chanel, entre otras.

Propiciado por la música, los ídolos pop y del mundo de la moda, y el ambiente mismo de los *balls*, es que nace durante los primeros años de la década de los 80' el estilo de baile insigne de la cultura *ballroom*: el *voguing* (Lawrence, 2019). De la mano de éste, el alcance mediático de las personas LGBTINB+, negras y latinas vino a representar un aporte significativo en las luchas de los 80' en adelante, por el reconocimiento de derechos para las personas disidentes, o por la respuesta efectiva a la pandemia del VIH/Sida (Arnold & Bailey, 2009). Con el nacimiento de esta cultura y sus aportes a la visibilidad incrementada de las vivencias LGBTINB+, *ballroom* hoy se define como;

*Un baluarte para la experimentación de variadas "nuevas" experiencias y subjetividades que, en medio de un proceso de subjetivación desde una marginalidad sexual, significó a tantas actividades y prácticas vinculadas con el uso del cuerpo como disciplinas disruptivas, no hegemónicas y contestatarias* (Riquelme, 2018, pp. 16-17).

Cuya activación en distintos territorios, veremos a continuación cómo ha contribuido de diversas formas a la incorporación de las disidencias en la sociedad, gracias principalmente a la complejización de los discursos presentes en el tejido social actual.

## **2.2. El Chile postdictadura en perspectiva y retrospectiva disidente.**

Esta reconstrucción histórica tiene por objetivo reconocer los roles y espacios que han ocupado –involuntariamente en general– las disidencias dentro de la construcción reciente de la sociedad chilena. Para conocer sobre los espacios sociales disponibles para disidencias en los años postdictadura, primero hay que entender que "hasta principios de los setenta, la mayor parte de los lugares que convocaban a un público homosexual, en ciudades como Santiago y Valparaíso, no eran exclusivamente para clientes gay" (Contardo, 2011, pp. 28), sino que se debía únicamente a la escasa mezcla de tolerancia y primar ganancia que algunos dueños de antro disponían. De hecho, contrario al imaginario construido hoy sobre ciertos espacios, "ni los bares de calle Merced y Monjitas, ni los prostíbulos con espectáculos de transformismo —como La

---

<sup>9</sup> "referencing the glamorous fashion houses whose glamour and style they admired, other black drag queens started to form (...) families that, headed by a mother and sometimes a father, would sociali[z]e, look after one another, and prepare for balls" (Lawrence, 2019, p. 4)

Carlina, de calle Vivaceta, o los burdeles de la calle Clave de Valparaíso—eran espacios específicamente creados para convocar a personas homosexuales" (Contardo, 2011, pp. 28). Recién a principios de los 80' es que aparecen abiertamente los primeros lugares enfocados a público LGBTINB+, con las aperturas de *Fausto Discoteque* en 1979 y *Quásar* en 1980. En cuanto a los espacios políticos, "el primer movimiento con un sentido político claro fue el grupo lésbico Ayuquelén, creado en 1984 por un puñado de mujeres feministas" (Contardo, 2011, pp. 10), convocadas por las muertes constantemente omitidas y desidiosas de personas disidentes, entre las que Mónica Briones destaca de forma emblemática<sup>10</sup>.

Al tiempo que aquello ocurría, el mismo año 1984 registró la primera muerte por causas asociadas al virus de inmunodeficiencia humana. Sin embargo, recién se manifestó su repercusión a escala social cuando el Estado adoptó una postura estigmatizante y excluyente. Esta postura "implicó el surgimiento de una jerga poderosa, y en el centro de ese nuevo lenguaje estaba la expresión «grupo de riesgo». Uno de esos grupos —el de los hombres homosexuales— encarnó la epidemia" (Contardo, 2011, pp. 12) no solo en términos hospitalarios, sino que en el amplio espectro de la realidad social: en trabajos, grupos familiares, de amistades, en atenciones institucionales, etc. Ante escenarios tan inhóspitos para las disidencias, "en nuestro país fue la urgencia de la epidemia la que dio el impulso definitivo para que surgieran organizaciones con una plataforma política nítida" (Contardo, 2011, pp. 13), ejemplo de ello son *Acción Gay* nacida en 1987, o el *MOVILH* histórico conformado en 1991.

Durante los primeros años de la década de los noventa, el escenario para las disidencias tuvo múltiples avances y retrocesos, debido a la volatilidad de los discursos manejados públicamente por parte de las autoridades.

*La mayoría de los artículos y reportajes que aludían a la homosexualidad en Chile se relacionaban con el sida y la prostitución masculina, y describían, más que a una comunidad de personas, el estereotipo de una criatura escurridiza y atemorizada* (Contardo, 2011, pp.13).

Y a pesar de aquellos prejuicios, en el ámbito legal se logró derogar la Ley de Estados Antisociales (n°11.625), que penaba abiertamente la

---

<sup>10</sup> Caso reconocido como el primer crimen registrado mediática y popularmente asociado a motivos lesbofóbicos. Su cierre abrupto e inconcluso es razón de activación constante para la comunidad LGBTINB+, tanto así que desde 2015 origina la conmemoración del Día de la Visibilidad Lésbica en Chile. Más información en: <https://www.rompiendoelsilencio.cl/quien-fue-la-escultora-monica-briones-puccio-la-historia-que-inspira-el-dia-de-la-visibilidad-lesbica-en-chile/>



homosexualidad. A fines de la década, se consiguió además modificar el art. 365 del Código Penal, que amenazaba aún a las disidencias con la figura de la sodomía. Su peligro radicaba en el hecho de que "funcionaba más bien como un símbolo de que la cercanía entre personas del mismo sexo —varones en este caso— tenía un límite, y que ir más allá era entrar en el terreno de lo criminal" (Contardo, 2011, pp. 24).

Apenas entrado el nuevo milenio, las figuras reivindicatorias de los derechos de personas trans aparecen con el nacimiento de *Traves Chile*, primera agrupación trans politizada del país. Sin embargo, aun cuando se constituyeron en el activismo, hoy en día sus luchas son el foco inconcluso del movimiento LGBTINB+. La primera década de los 2000 estuvo caracterizada por esa constitución débil, por un movimiento disidente aislado y silenciado, que perdió conciencia política de sus pares a pesar de los esfuerzos de figuras como Pedro Lemebel<sup>11</sup> o *Hija de Perra*<sup>12</sup>. No fue sino hasta 2012 que el movimiento revivió, dada la lamentable muerte de una juventud homosexual. El caso de Daniel Zamudio<sup>13</sup> remeció a la sociedad a tal punto, que las autoridades del país se vieron presionadas a promulgar por fin una Ley Antidiscriminación (n°20.609), conocida coloquialmente como *Ley Zamudio*, legislación que por su ausencia hasta entonces no asistió a tiempo a las constantes víctimas ya registradas a lo largo de la historia reciente de nuestra sociedad.

Finalmente, las últimas victorias políticas están encabezadas por la promulgación de la Ley de Identidad de género (n°21.120) en 2018; y la promulgación de la Ley de Matrimonio Igualitario (n°21.400), que viene a actualizar la situación de parejas homosexuales luego de que el Acuerdo de Unión Civil promulgado en 2015 demostrara ser insuficiente en la cobertura de las demandas proclamadas desde los colectivos gay y lésbicos tradicionales.

---

<sup>11</sup> Sobre este importante escritor y artista visual véase: Miranda & Ortiz. (1 de febrero de 2015). *Pedro Lemebel, un escritor rebelde y gay*. La Nación. <https://www.nacion.com/viva/cultura/pedro-lemebel-un-escriptor-rebelde-y-gay/AG55254FUVXVN6ELUXAVKJ6UY/story/>

<sup>12</sup> Véase el reciente *fanzine* para información detallada sobre esta artista y *performer* del mundo *underground* chileno: Colección Vagabunda (2023). *Perra, Perra, Perra Culiá: Contra el Estado y la normatividad. Palabreos inmundos de Hija de Perra*. Editorial La Debacle & Editorial Dimensión.

<sup>13</sup> Información detallada sobre el caso y su repercusiones en: <https://www.homosensual.com/lgbt/gay/daniel-zamudio-caso-de-homofobia-que-indigno-a-chile/>

### 2.3. La cultura *Kiki* chilena: huellas de resistencia y celebración.

En contraste con el alcance de las comunidades pioneras<sup>14</sup> de *ballroom* – denominadas *majors* dada su constitución internacional–, en las últimas dos décadas distintos territorios han visto nacer sus propias comunidades, con las particularidades propias de cada contexto. Como resultado se da la aparición de comunidades locales bajo el nombre distintivo de *kiki*, caracterizadas por ser espacios conscientes, contingentes y activos en los contextos que los originan. Entre aquellas comunidades *kiki* se encuentra Chile, entendiendo que las diversidades sexogenéricas han acompañado –y en ocasiones causado– los procesos previamente mencionados de discusión política sostenidos a lo largo de la historia reciente del país. Desde la proliferación del ‘artivismo’<sup>15</sup> como herramienta de resistencia en dictadura (Molloy, 2009), en adelante el espacio en las artes performáticas para la visibilización de discusiones sociopolíticas acogió a diferentes agrupaciones disidentes<sup>16</sup>, entre ellas *ballroom*.

En tiempos de dictadura militar irónicamente aparecieron las primeras manifestaciones de resistencia y lucha por las diversidades sexogenéricas en Chile. Al inicio como hechos aislados, tal cual la llamada ‘manifestación de las locas’ en 1973 (Contardo, 2011). Posteriormente se constituyeron movimientos politizados por la liberación y reivindicación de derechos LGBTINB+ como los ya mencionados Ayuquelén, Acción Gay, o el MOVILH (Memoria Chilena, s.f.). Aquellas agrupaciones, incluyendo a las dedicadas al ‘artivismo’, han empujado la inclusión social en temáticas como la salud, la educación, o los medios de comunicación (SERNAMEG, 2023).

En cuanto a la comunidad *kiki* chilena, desde 2014 Muva Keller, Tofuquing Keller (Riquelme, 2018), Kriss Antraxx, y otras personas, incorporan a sus propias luchas disidentes el *voguing* como expresión de resistencia y visibilidad. Su nombre fue tomado de la famosa revista de moda homónima Vogue, pues es también una danza caracterizada por poses que asemejan las de las fotografías editoriales, así como las caminatas y movimientos estilizados desplegados en las grandes pasarelas. Actualmente existen tres estilos de

---

<sup>14</sup> Para mejor y más información, un interesante e ilustrativo trabajo sobre las pioneridades de la comunidad se encuentra en el siguiente enlace:

<https://artsandculture.google.com/story/FQUxrVaINCiyKQ>

<sup>15</sup> Contracción gramatical entre las palabras arte y activismo, para hacer referencia a las manifestaciones artísticas producidas e interpretadas con una intención explícita y consistente de promover la discusión política entorno a temáticas contingentes.

<sup>16</sup> Ejemplo de ello son agrupaciones como Las Yeguas del Apocalipsis, o la reciente Guerrilla Marika. Más información sobre la segunda en: <https://registrocontracultural.cl/un-carnaval-liberado-por-antonia-dmarco/>

*Vogue: Old Way* (pre-1990); *New Way* (pos-1990); y *Vogue Femme* (circa 1992)<sup>17</sup>. Una vez que el *voguing* comenzó a masificarse por medio de clases de danza impartidas por las mismas personas mencionadas antes, les nuevas *voguers* abrieron espacios adicionales de entrenamiento y encuentro entre sí, tejiendo un circuito entre los sectores de Barrios Bellavista, Lastarria e Italia – en especial en el Centro Cultural GAM y el Parque San Borja (Riquelme, 2018, p.34).

En el transcurso de un par de años desde entonces, ese tejido empieza a autodenominarse como comunidad *ballroom* –diferenciada desde un inicio de la escena *mainstream* o *major*–, aunque ya desde 2015 se habían comenzado a celebrar los primeros *balls* chilenos a cargo de *House of Keller*, y luego de *Houses* como Antraxx, Addams o Blackmoon (Riquelme, 2018). A partir de ese momento la comunidad *kiki* chilena creció hasta hoy encontrar más de 15 *houses* activas –tales como Horses, Riot, Burberry, Nebula, Trinity, Drakan, etc.–, repartidas entre comunidades regionales desde el norte al sur del país.

---

<sup>17</sup> Traducción propia del sitio original: <https://artsandculture.google.com/story/0wXxcHgGJhg-CA>

### 3. Problema de investigación.

Entre las expresiones artísticas consideradas capaces de plasmar de mejor forma la performatividad del cuerpo propio destaca como protagonista indiscutida la danza, tenida como campo de estudio antropológico desde mediados del siglo pasado. Para la antropología pasa a entenderse que la danza –tal como ya señalaba Levi-Strauss en su estudio del ritual–:

*No es una mera representación, sin mediaciones, de lo que se dice, de lo que está cristalizado en un texto o en un guión preestablecido, consiste más bien en una traducción, una transformación y, por lo tanto, un desplazamiento, una reelaboración, recreación e interpretación de lo relatado o de lo fijado por medio de la escritura* (Díaz, 2014, pp. 34).

Es, en pocas palabras, la unión corporizada entre la cultura y sus subjetividades. En la disciplina misma esa conexión cercana es posible de encontrar presente desde sus orígenes, dado su nacimiento vinculado a las artes escénicas, al ritual y el arte folclórico, así como en su actual proximidad con los estudios de la performance en ciencias sociales. En razón de ese vínculo este trabajo antropológico se transforma en un lente que servirá para mostrar el rol que le otorgamos a nuestros movimientos, a nuestras extremidades, a nuestro ritmo y coordinación en los procesos de identificación de género intersubjetiva, y cómo ésta a su vez presenta posibilidades respecto de la apreciación y visibilización del cuerpo.

No solo interesa la danza por estar considerada en la comunidad *ballroom* como catalizadora para expresar las emociones, sensaciones y pensamientos que nos abordan, sino que es interesante de observar además por su calidad de arte. En este sentido, encierra en su práctica una intención comunicativa que comparte lo que queremos expresar, y una vez colectivizado es capaz de hacer parte a espectadores y colaboradores en el festejo, el dolor o la furia con que liberamos cada movimiento. En consecuencia, sus implicancias en las dinámicas comunitarias de la comunidad *ballroom* chilena son primordiales para la visibilidad que a continuación pretende darse desde las personas disidentes pertenecientes al mundo *kiki* nacional.

En otras palabras, con la danza como lente, el foco principal estará puesto en las performatividades que, a través del cuerpo y su movimiento en las prácticas de *ballroom*, permiten ir construyendo y/o trans-formando las identidades de género con que las disidencias que participan de la comunidad se perciben a sí mismas. Y es que, como explica la autora Adriana Guzmán, para las antropologías de la danza y la performance:

*Tampoco hay personas ni culturas que no sean, también, cuerpo; en esta medida, cuando aparecen cuerpos en movimiento, no es sólo la coreografía la que está ante la mirada, sino todo el entramado que constituye a los cuerpos –que incluye los modos de conceptualizarlos y vivirlos– (INAH, 2015, pp.46).*

Cuando se habla de identidades de género, la referencia apunta con especial énfasis hacia las identidades disidentes (CUDS, 2011). Es necesario abordar particularmente tras constatar la situación de constante cuestionamiento que enfrentan las personas trans, no-binarias, gays, lesbianas, etc. Incluso en sus esferas más constitutivas –como son la identidad o la sexualidad– son invisibilizadas, vulneradas, e incluso violentadas por el hecho de expresarse fuera del binarismo heterosexual. Ante la cisnormatividad, entonces, se podría considerar que la vivencia que expresan las personas al bailar *voguing* entrega una mirada particularmente edificante respecto de las imbricaciones que unen la performatividad de la danza, con las identidades de género que construyen las disidencias en Chile.

A la luz de las consideraciones teóricas y contextuales detalladas a lo largo de la sección preliminar de esta investigación, aparecen diversos argumentos que justifican el interés no solo académico, sino que también social que impulsan su escritura. En el ámbito académico esta investigación se inscribe en los crecientes estudios *cuir* (CUDS, 2011). La participación de profesionales feministas y disidentes, la incorporación de voces diversas, y la ampliación y transformación de las formas y metodologías con que se construyen los conocimientos en ciencias sociales, conforman hoy un ambiente propicio para este tipo de estudios etnográficos en que las vivencias se hacen parte del saber.

Sin embargo, no solo del saber teórico se hacen parte, sino que sobre todo ocupan un rol fundamental en el accionar social de los territorios observados. La existencia de *ballroom* es relevante de estudiar no solo por su calidad de espacio para disidencias, sino que además por cuanto es reflejo de una necesidad de visibilizar y tensionar la existencia de corporalidades diversas, no conformes con la belleza normativa. A través del *voguing* y otras expresiones performáticas, les *habitantes* –como se denominan a sí mismos les participantes de la comunidad– de *ballroom* en Chile celebran su diversidad y la muestran a la sociedad incluso en campañas publicitarias o eventos masivos (Gómez, 2023).

En ese sentido, la relevancia principal de esta investigación refiere a los aportes que pretende ofrecer al diálogo y abordaje de las contingencias que los grupos disidentes enfrentan en Chile actualmente por concepto de

identidades sexogenéricas. Y es que, tanto desde una perspectiva histórica como situacional en el presente, es imperante reconocer lo significativa que ha sido esa vivencia disidente en la formación de quien escribe estas palabras. Es nutritivo para el análisis reconocer la interpelación –tanto a investigadores como instituciones– que las condiciones en que es posible habitar la academia, así como la sociedad entera, producen a las personas LGBTINB+ que acceden a aquellos espacios teóricos, y la interpelación que desde allí hace florecer al quehacer antropológico en su conjunto. De modo tal, que las problemáticas presentadas en adelante tienen como fin hacerse parte de la discusión social y activa, sin duda una posición que como disciplina la Antropología está llamada a ocupar.

Ahora bien, habiendo argumentado las perspectivas etnográficas que motivan la investigación, es momento de formular una pregunta que sirva de guía posteriormente. Para ello es útil destacar algunos datos relacionados a lo anteriormente presentado. En primer lugar, la comunidad *ballroom* es un espacio principalmente habitado por personas trans y no-binarias, por tanto, las problemáticas a observar estarán ligadas en gran parte a sus vivencias como personas LGBTINB+. El baile como expresión es muestra de esas vivencias, y la comunidad es un espacio co-construido a partir de las mismas, lo cual termina por replantear el énfasis que se hace al hecho de que la familia nuclear –junto a los espacios públicos– es percibida como uno de los principales ámbitos de discriminación para personas LGBTIQA+ en Chile (SPD, 2021). Por último, he de mencionar que al formular el siguiente cuestionamiento permanece en mente la interseccionalidad de la comunidad y las personas que la habitan, y con ello se reconoce que las observaciones posteriores pueden ampliar las perspectivas inicialmente expuestas.

### **3.1. Pregunta de investigación.**

- ¿De qué manera el proceso de construcción de identidades de género se ve influenciado por la performatividad artística y la visibilización de corporalidades disidentes, que expresan les habitantes de la comunidad *ballroom* chilena?

### **3.2. Objetivo principal.**

- Analizar las formas en que la performatividad artística, y la visibilización de corporalidades, influyen en el proceso de construcción de identidades de género entre les habitantes de la comunidad *ballroom* chilena.

### **3.3. Objetivos específicos.**

1. Caracterizar desde los discursos de les actores, a la comunidad *ballroom* y sus particularidades en el contexto chileno.
2. Caracterizar las performatividades artísticas y de género que la comunidad *ballroom* construye y expresa.
3. Analizar las implicancias de las performatividades artísticas y expresiones del cuerpo desplegadas por la comunidad *ballroom*, y su impacto en la construcción de las identidades disidentes en les habitantes de la comunidad *kiki* de Chile.

### **3.4. Hipótesis.**

Considerando los posicionamientos históricos de las personas que habitan la comunidad *ballroom*, así como el devenir sociopolítico de la comunidad que se constituye a partir de los orígenes relatados en capítulos previos, esta aproximación primera sigue las realidades reflejadas por la propia vivencia y performatividad del participar en *ballroom*, y su significado o relevancia para las personas LGBTINB+ del país. En ese sentido, se podría considerar la performatividad diversa e inclusiva que *ballroom* permite desplegar como una herramienta que funciona como un proceso dialógico que expresa, revela, y a la vez interviene las performances desplegadas, tanto artísticas como cotidianas a la interacción social. Busca profundizarse en la consolidación de esta como un espacio importante de autoconocimiento, validación, desarrollo y sociabilización de las identidades disidentes, de manera que otorgaría herramientas que permitirían luego desenvolvimientos transformadores para la sociedad en términos de inclusividad en espacios laborales, comunicacionales, políticos, institucionales, etc. Así mismo, unificaría en la persona los procesos de expresión individual y de representatividad política, mezclando elementos estéticos y artísticos con el discurso consciente de las contingencias sociales.



#### 4. Estado del Arte.

A partir de los cuestionamientos y objetivos transversales a esta investigación, y considerando los contextos que enmarcan el trabajo en terreno a realizar, surgen términos medulares que hace falta actualizar y profundizar para una comprensión cabal de lo expuesto por quienes serán colaboradores y gestores principales del conocimiento a generar. Tal propósito da origen a esta sección que, por medio de una revisión de diferentes autores y sus postulados, permite construir históricamente las comprensiones que se tienen hasta el momento de tres grandes temáticas a considerar: (1) Género y su impacto en las categorizaciones sexuadas; (2) Performatividad en términos de las comprensiones históricas sobre la construcción de corporalidad; y (3) Identidad de género, especialmente a partir de las disidencias y sus vivencias.

##### 4.1. Continuos y discontinuos del género.

Entre las escritoras fundantes del concepto de género se cuenta a la antropóloga Margaret Mead. En su texto *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas* (1973) la autora identifica ya para mediados de los años 30' la premisa que origina las posteriores teorizaciones de género en los 50', esto es, lo que llamaría la academia como perspectiva constructivista del género. Su análisis a través de los temperamentos de mujeres y hombres de tres 'sociedades primitivas', termina por demostrar que las disposiciones socialmente aceptadas para uno u otro sexo no son dadas de forma esencialista por la composición biológica de cada uno, sino que son más bien convenciones de tipo estructuralista, es decir, configuraciones normativas construidas socialmente.

A mediados del siglo XX, Simone De Beauvoir aporta a la fundación de la teoría de género con *El segundo sexo*, texto de 1949 en el cual revisa historiográficamente las posiciones y construcciones sociales del sexo femenino en las sociedades occidentales tradicionales. Expone, en la línea de Mead, que "en la sociedad humana nada es natural y la mujer es uno de tantos productos elaborados por la civilización" (De Beauvoir, 2015, p.896). Y a pesar de ser parte de los primeros textos reflexivos sobre 'diferencia sexual' –como lo define la corriente europea de estudios de género–, contiene análisis atingentes al momento actual que viven las conceptualizaciones en el tema pues, aunque algunos elementos contemporáneos a su escritura aparecen hoy obsoletos, plantea una posibilidad por medio de la conciliación. Dice la autora que "es necesario, entre otras cosas, que más allá de sus diferenciaciones

naturales los hombres y mujeres afirmen sin equívocos su fraternidad" (De Beauvoir, 2015, p.902).

Posterior a la oleada radical del feminismo de los 70', caracterizado por la disputa dicotómica entre sexo y género y su homologación con las diferenciaciones sociales entre hombres y mujeres, Teresa De Lauretis en los 90' aporta a la incorporación de las teorías *queer* dentro del denominado 'giro performativo', así como en las luchas sociopolíticas del feminismo de fines de siglo. El término 'teoría *queer*' fue acuñado por ella, como parte de sus reflexiones dentro del libro *Technologies of Gender* (1987). Este es una recopilación de escritos que, a través del análisis a distintas producciones discursivas, cinematográficas y de ficción, profundiza en los cuestionamientos que plantea desde esos años la diversidad sexual a las conceptualizaciones clásicas del género. Al estar vinculadas éstas con la 'diferencia sexual', la autora advierte las limitaciones internas del feminismo dada la interpretación moderna del género y su binariedad normativa. Junto a Butler, Anzaldúa, y otros pensadores, hace parte de las primeras adscripciones a lo *queer* como superación de ese género heteronormado que permea las luchas por la diversidad e igualdad de derechos; aunque ella misma abandona a los pocos años el concepto debido a que lo considera vaciado de su contenido político, gracias a su masificación en las dinámicas mercantiles y publicitarias del capitalismo estadounidense.

Paul Preciado, en conjunto con Jack Halberstam y Marie Hélène Bourcier, colaboran en las teorizaciones *queer* del nuevo siglo, en el que cada vez influye más la inclusión de las diversidades sexogenéricas al interior de las discusiones sociales de los feminismos, y en la política en general. En su texto *Retóricas de género* (2003) los autores dialogan con las discusiones teóricas influyentes en los paradigmas de género, lo *queer* y los feminismos. La revisión incluye el desarrollo histórico de diferentes conceptos y teorías de género, desde el concepto de género mismo, pasando por sus transformaciones, hasta la performatividad y las teorías *queer*.

Explica Preciado los orígenes psicoanalíticos de las nociones de género, *camp*<sup>18</sup> y performance, así como pone en relevancia los peligros que como corriente supone, dada su naturalización de la vida sexual desde la figura fálica y su masculinidad asociada. A esto luego incorpora su noción del cuerpo y la sexualidad, desarrollada a través del concepto de prótesis proveniente de su obra *Manifiesto contrasexual* (2002); libro que revisa la corporalidad sexuada

---

<sup>18</sup> Para entender las implicancias del término en las discusiones de género véase: <https://letraurbana.com/articulos/que-es-la-estetica-camp/>

históricamente, mediante un análisis del 'dildo', las extremidades y el ano como parte de una tecnología humana que moldea la sexualidad sobre los cuerpos.

Por su parte, en los apartados finales de la misma obra compilatoria, Halberstam acude a sus investigaciones con *drag kings* para reflexionar sobre la resistencia o reticencia social a parodiar la masculinidad, situación que, al contrario, para él se da con facilidad en el caso de las parodias a la feminidad que hacen las *drag queens*. Finalmente, Bourcier (2003) analiza críticamente el rol de la pornografía moderna en la perpetuación de las categorizaciones sexuales psiquiátricas y anatómicas provenientes de la medicina del siglo XX; a la vez que rescata los aportes de la performatividad y representatividad *queer* en la superación de aquella pornografía sexista y patriarcal, a través de lo que ella denomina 'post-pornografía'.

Dentro de aquellos primeros años del siglo XXI aparece otro aporte importante para la deconstrucción del binarismo de género. Joan Roughgarden, con su libro *Evolution's Rainbow* (2004), revisa la diversidad que existe en la sexualidad de las especies, la cual difiere entre “muchos estilos de cuerpos, organizaciones familiares, patrones de vinculación entre y dentro de los sexos, cada uno con su propio valor y lógica interna” (traducción propia de Roughgarden, 2004, p.5)<sup>19</sup>. La propuesta de la bióloga invita a revisar la teoría misma de la evolución como sustento de la heteronorma patriarcal, e incluso aborda problemáticas como la responsabilidad colectiva en las labores de cuidado y desarrollo humano, así como el relativismo del género y la sexualidad dentro de la diversidad de culturas presentes en las sociedades del mundo.

Con la llegada de la teoría *queer* a otros contextos globales, su conceptualización inició distintos procesos de crítica, análisis y redefiniciones situadas según el territorio en que se reproduce. De ese modo, el contexto histórico de lucha disidente en América Latina tradujo para sí lo que en los 80' los movimientos de liberación sexual adoptaron para reivindicar la situación estadounidense. Parte de esa contextualización hace el libro *Nación Marica, prácticas sexuales y crítica activista* (2009) de Juan Pablo Sutherland que, por medio de su mirada reflexiva a distintas producciones artísticas y culturales, vincula las teorizaciones nacientes de este siglo con el devenir de las revueltas disidentes de los 90' en Latinoamérica y el Caribe. Y desde entonces aprovecha esa vinculación para ahondar en los proyectos políticos

---

<sup>19</sup> “many styles of bodies, family organizations, and patterns of bonding between and within sexes, each with its own value and its own internal logic” (Roughgarden, 2004, p.5).

provenientes de “una larga disidencia cultural y sexual contenida en muchos años, que siempre formaron parte de una batalla, de una denuncia, de una mirada crítica” (Sutherland, 2009, p.7).

Así mismo, desde la antropología Aurelia Martín (2008) reconstruye los espacios del género en los inicios de la teoría antropológica. En su libro *Antropología del género*, divide en cuatro acápites esta historiografía, en la que incluye primero, las categorías de género y feminismo en sus conceptualizaciones pasadas hasta dar con las actuales. Luego de ello, como segunda sección revisa los aportes pioneros, pero a menudo obviados en la época, de antropólogas y pensadoras respecto al sexo y sus constructos asociados. Posteriormente plantea “un diálogo entre las teorías clásicas y contemporáneas en torno a la posición social de las mujeres y los planteamientos derivados de la perspectiva de género” (Martín, 2008, pp.12). De modo tal que, en su cuarto capítulo se dedica a abordar extensamente las áreas actuales en que las teorizaciones de género se insertan para problematizar y transformar el pensamiento sexista.

En una labor similar, Miguel A. López junto a varios autores colaboradores, plantean una revisita a la historia de las artes y las ciencias sociales en el sur –entendido como una posición geopolítica designada dentro de la reproducción del sistema-mundo moderno–, por cuanto constructoras de las estructuras sociopolíticas que rigen las identidades y los cuerpos latinoamericanos. Plantean reflexiones desde diferentes naciones del cono sur, considerando sus herencias coloniales y neoliberales, revelando las experiencias de los cuerpos sexuados de la disidencia, con el fin último de ir “trasformando radicalmente el concepto de democracia, al devolver al espacio público aquellos cuerpos y voces que habían sido previamente expulsados y marcados como anormales o enfermos” (A. López, et.al., 2010, p.9).

Dentro de las producciones de los últimos años esa labor de contextualizar las categorías, conceptos y teorías académicas en otros sectores globales permanece vigente, de modo que eventualmente todos los territorios posibles sean productores ‘igualitarios’ del conocimiento. Tal es la constatación que motiva a Lucas Platero y sus colegas a escribir *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (2017), obra en que los autores abordan la tensión que ha producido el lenguaje tanto académico como cotidiano en la normatividad, al incluir dentro de los procesos discursivos diferentes extranjerismos, barbarismos y esdrújulas –como propone el propio texto–, por encima del hablar convenido como correcto o válido formalmente. Estructurado como un glosario, el libro recopila diferentes términos asociados a las teorías de género, disidencias y feminismos, cada uno de los cuales corresponde a

significaciones cambiantes según sus usos históricos, quiénes los usan, y las situaciones de enunciación en que se emiten.

Mediante esta revisión de los procesos académicos, se puede considerar la distinción entre sexo y género como un vuelco descentralizador frente a concepciones centradas en la masculinidad que, por tanto, contiene la potencialidad de proponer y crear realidades sociales más igualitarias para identidades no masculinizadas. Sin embargo, la conceptualización de lo que se entendía por género aún seguía las pautas determinadas anteriormente por las ideas entorno al sexo. Allí radica la crítica actual, pues "cuando se piensa en la palabra 'género' en la década de los setenta, no se pretendía sustituir el término 'sexo' por la categoría género; sino más bien, complementarlo" (León, 2015, p.43). Esto a diferencia de los debates actuales, en que la distinción entre sexo y género no se detiene en el binarismo sexual ni el determinismo genital, sino que incorpora dentro de la identidad de género las autopercepciones trans, no-binarias y *queer* en general, con el objetivo de superar las categorías sexuales convenidas por la heteronormatividad patriarcal.

Dadas esas transformaciones teóricas y la reciente inclusión de las diversidades sexogenéricas dentro de las luchas históricas de clase, género y raza, propongo en adelante una organización de las producciones científicas que permita identificar de mejor forma dos momentos importantes de las teorizaciones de género para el contexto de esta investigación. El primero refiere a las concepciones del género desde la performatividad y los estudios del cuerpo; mientras la segunda recopila las construcciones teóricas desde los procesos identitarios que han movilizado los lindes del género y la sexualidad en la contingencia de la resistencia.

#### **4.2. El 'giro performativo' y otros énfasis sobre los cuerpos.**

Para entender la performatividad de género sin duda la referencia obligada es Judith Butler (1988; 1993a; 1993b; 2004; 2007), quien desde los 90' inicia los estudios performativos contemporáneos. Basada en los planteamientos de Foucault, y especialmente en la teoría de los actos de habla de Austin (1955), la autora ofrece una mirada a las expresiones del género como una invocación de la ley heterosexual (Butler, 2007), es decir, devela las imposiciones de género por cuanto cánones que construyen al ser sexuado por medio de la repetición y perpetuación discursiva de su fuerza heteronormativa. Esto implicó una separación definitiva entre el sexo y el género, pues acabó por reemplazar la visión naturalista de la sexualidad, y ayudó a comprender las

operaciones estructurales en relación –conforme o disconforme– con el desarrollo sexual específico de cada persona.

A la par que la categoría género era el foco de este 'giro performativo', en la antropología “el cuerpo” comenzó a ser también objeto de observación y reflexión considerable. Uno de sus textos impulsores es el de Lock, pues en *Cultivating the body* (1993) dedica su análisis a la comprensión del cuerpo –y su reproducción– “como un producto del contexto social, cultural, e histórico específicos” (traducción propia, p.134)<sup>20</sup>. La autora, influenciada ya por las propuestas pioneras de Marcel Mauss ([1934], 1996), aborda temas como la construcción social de los cuerpos –ejercicio similar al que hace Roughgarden (2003) posteriormente–; la patologización y el tratamiento a los cuerpos enfermos; los procesos de subjetivación; la alteridad y la agencia; la normalización de ciertos cuerpos; o el poder político que estos encarnan.

David Le Breton se consagra como otro de los autores centrales de la antropología del cuerpo, y demuestra esa incidencia con su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* ([1990], 2002). El texto es un análisis del mundo moderno mediante las prácticas, discursos, imaginarios y representaciones que construye de los cuerpos. En él, el autor discute la fragmentación del cuerpo y la mente producto de la modernidad, en contraste con la situación previa en las sociedades antiguas que concebían a la persona como parte integrada de la experiencia sensible en el mundo. La modernidad aparece en sus palabras como un proceso que requiere de la individualización de las personas para lograr su aprehensión, en un intento por predecir y moldear el desarrollo colectivo.

Las condiciones particulares en las sociedades occidentales y colonizadas, dice Le Breton, racionalizan una división entre naturaleza y cultura que se reproduce en la separación del cuerpo y la mente –así como en las dicotomías clásicas entre hombre/mujer y sexo/género–, y en la encarcelación de éste en los ideales de belleza y bienestar cada vez más relacionados con el mercado. Por último, plantea el antropólogo las discusiones recientes que reivindican los cuerpos ante las consecuencias de la ciencia médica del siglo XX, en especial la paradoja de la medicina, que la tensiona entre los fascinantes descubrimientos e imaginarios exotizados –y erotizados– de los cuerpos ajenos, al tiempo que insiste en sus intentos por superar los límites de la carne propia.

En el nuevo milenio, con el progresar de las discusiones sociopolíticas respecto de las experiencias corporales, y la desigualdad que algunas sufren

---

<sup>20</sup> "as a product of specific social, cultural, and historical context" (Lock, 1993, p.134).

por las representaciones heteronormativas, Butler hace el esfuerzo constante de retomar su noción de performatividad. En *Críticamente subversiva* (2002) aclara algunas conceptualizaciones de su obra original, a la par que actualiza otras a la luz del devenir activista. Incita a incorporar las interpelaciones desde las propias exclusiones de la producción de las políticas *queer*. La confusión y crítica que suscitó en su tiempo el concepto de performatividad de Butler, respondía a la asunción de que los roles de género eran parte de las elecciones conscientes que cada individuo era libre de optar o desechar.

Esa supuesta capacidad de decidir, y la flexibilidad de los roles conceptualizados por la lectura de Butler en los 90', aclara ella que no eran parte de sus reflexiones, al contrario, su pensamiento pretende revelar que las imposiciones o normas invocadas son binarias, rígidas y limitantes, lo cual justamente es causa del conflicto sobre las corporalidades disidentes y alternas que entran en disputa. La performatividad es efecto de esas normas rígidas, pero el concientizarlas otorga la posibilidad de subversión en pos del cambio, y esa es la propuesta de la autora. La performatividad en el fondo habla desde la relación de dos proporciones diferentes: desde las estructuras del mundo heteronormado, a la vez que desde le individuo y su agencia.

Silvia Citro representa otro de los esfuerzos de recuperación y actualización teórico del nuevo milenio, en su caso enfocados a las reflexiones sobre el cuerpo y su lugar en la investigación antropológica. *Cuerpos plurales* (2010) es el texto en que recopila esa genealogía del campo de estudio que persigue la Antropología del cuerpo, no obstante, no lo hace perpetuando al cuerpo como objeto circunstancial, sino que recopila a la vez las perspectivas de algunas corporalidades históricas en un ejercicio proposicional de diálogo entre actores y disciplina. El libro compila trabajos en diversas áreas de la investigación sociocultural, a partir de las que la autora no solo busca mostrar experiencias que invitan a reflexionar sobre la construcción y vivencia en-del cuerpo, sino que además tensionan la posición del cuerpo de les propias etnógrafas dentro de la investigación de campo.

Lucas Platero, con su obra *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (2012), busca incorporarse al panorama reciente de las expresiones performativas *queer* en España, como lo son el mundo *bear*, *butch* o *femme*, siempre desde la mirada inclusiva de la interseccionalidad. El autor incluye poblaciones extranjeras, diaspóricas y gitanas a su análisis de la diversidad de expresiones de género y ciudadanía, que el mundo global hoy en día interviene e intenta moldear mediante mecanismos sexistas, raciales, etarios, religiosos, etc.

A partir de la experiencia de las corporalidades disidentes en Chile, extrapolando en ocasiones a la situación de colonialidad y neoliberalismo en Latinoamérica, y movilizando el análisis a través de las representaciones que aquellos contextos construyen sobre las personas, Marla Freire en *Territorios políticos, cuerpos politizados* (2014) vincula las corporalidades latinoamericanas con las teorizaciones de género, de la performance, y las investigaciones antropológicas del cuerpo. Aborda las dimensiones estéticas, los imaginarios, los cánones, y las resistencias que ante ellos nacen para reconstruir el devenir de los cuerpos subalternos. Todo ello, propone la autora, con el fin de ofrecer una deconstrucción más allá del cuerpo individual, una que se sume a la expresión colectiva del activismo feminista y *queer*, para en última instancia deconstruir la política, la economía y la sociedad chilena en su conjunto.

Reivindicaciones similares propone el compendio de obras en *Cuerpos sin patrones: resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. En este Contrera & Cuello (2016) recopilan escritos de autores comprometidos con la liberación de las corporalidades no hegemónicas desde el feminismo y lo queer, en pos de la liberación de cuerpos gordas alejadas de los estándares establecidos por la heteronorma. En especial, para la lectura de esta investigación, se torna relevante el capítulo que dedica Lucrecia Masson dentro del texto, pues nos ayuda a entender las corporalidades liberadas por cuanto espacios personales de disidencia y resistencia.

Finalmente, tras la revisión del concepto, hace falta reconocer el vicio en la interpretación que hacen ciertas discursividades intencionadas políticamente respecto a la maleabilidad de lo que la performatividad representa en la expresión del género, y que ponen un contrapeso a los aportes fundantes de Butler. Actualmente aquellas tergiversaciones han conducido a los pensadores del género a distanciarse o tensionar el concepto, incluyendo en este esfuerzo las revisiones de la propia Butler frente a lo que implica la performatividad.

#### **4.3. Identidad y subalternidad a través de la historia de culturas disidentes.**

En este apartado la propuesta es analizar los procesos de construcción de las identidades de género en la contingencia del activismo disidente, para así revelar conceptualizaciones relevantes al contexto teórico y práctico que circunscribe a esta investigación. El primero de ellos corresponde a un trabajo pionero del antropólogo Gilbert Herdt entorno a las categorizaciones del género, que con los movimientos históricos llegaron a agruparse de diferentes maneras, hasta hoy en día reconocerse los términos cis, trans, no binarie, y



otros en gran parte de la cultura occidental. En *Third sex, Third gender* (1996), los autores que colaboran en la obra recorren las historiografías de diversas sociedades en un análisis que plantea –como indica el título de la obra– la existencia de configuraciones sexogenéricas rastreables hasta la antigüedad, tanto en Oriente como Occidente. Incluye esta recopilación uno de los trabajos célebres en las investigaciones asociadas a las identidades de género, el capítulo llamado *Transcending and Transgendering*, escrito de Anne Bolin que profundiza en la transición MTF (*Male To Female*) que las transfeminidades reivindican frente al “Western biocentric model of sex” (Bolin, 1996, p.448).

Otro texto relevante en la teorización de la identidad de género es el de Petra Ramet, quien en *Gender reversals and gender cultures* (1996) reúne los tránsitos de distintos cuerpos, expresados en el trabajo de autores que buscan reflejar la construcción de identidades diferenciadas por el influjo de las situaciones sociopolíticas, o las propias circunstancias materiales de la carne. Revisa las identidades exóticas en el arte, así como los entendimientos que poseen distintos territorios orientales, en contraste –o no– con el occidente. La autora demuestra en sus páginas las relaciones entre la existencia metafísica de las personas –a través de la religión, el arte y las tradiciones– y el proceso de reversión en las identidades trans\* a lo largo de la historia.

La fuerza del concepto de identidad de género se incrementa con el nuevo milenio y sus paradigmas llevados a la práctica social, y en esa línea –junto al ‘giro performativo’, las teorías *queer*, y los feminismos actuales– Josefina Fernández muestra en profundidad las identidades travestis y su historia en Argentina. Los momentos de su texto *Cuerpos desobedientes* (2004), revisan en un principio las cronologías del travestismo como concepto e identidad construida desde el ojo ajeno. Mientras que luego dedica el espacio en sus páginas para la propia voz de las travestis argentinas. Reflexiona junto a ellas acerca de las vivencias a las que han sido marginalizadas como lo es la prostitución, la criminalización o patologización, el abuso, y el abandono sistemático, pero incorpora las agencias y discursividades que por cuanto identidades vulneradas crean en respuesta.

Desde el mundo anglosajón Jack Halberstam también comienza a pensar, en base a los aportes de Foucault, en una vivencia *queer* actual, que se separa de los moldes que la heteronormatividad establece. En *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives* (2005), el autor desarrolla como hipótesis la cotidianeidad particular que las personas disidentes construyen para sí mismas, con tiempos y espacios propios, alejados de los ciclos vitales y las rutinas que la tradición cishetero imagina como proyecto de vida común. Cuestiona los constructos sobre la familia, la parentalidad, el ocio, los vínculos

colectivos y las relaciones íntimas, pues desde la disidencia aparecen nuevos modos, transformadores y reparadores, de vivirlos.

En continuación de aquellos aportes al conocimiento identitario, María Soledad Cutuli escribe su obra titulada “Maricas” y “travestis” (2013). En esta ocasión el texto se apoya en un trabajo de campo etnográfico al interior de los espacios de socialización de las diversidades sexogenéricas bonaerenses, que viene a complementar las entrevistas que muestran la realidad travesti y disidente desde la perspectiva de sus propios participantes. Ese trabajo etnográfico además plantea la superación del estigma de la calle como espacio asociado a la construcción identitaria de las travestis, pues logra demostrar que existen muchos otros espacios y situaciones que conforman su expresión cotidiana.

En nuestro lado de la cordillera, la discusión identitaria y sus reflexiones académicas proviene desde una influencia travesti y marica similar a la que contextualiza Cutuli (2013) desde la calle y otros espacios públicos. Sin embargo, como discute en su trabajo Martín Riquelme, el arte y la performance en Chile han acompañado y propiciado de manera especial la inmersión visible de las identidades disidentes. En *La escena del Voguing en Santiago de Chile* (2018), el autor aprovecha el contexto de la cultura *ballroom* chilena, y su historia como espacio de acogida y celebración de personas LGBTINB+ desde sus inicios en Estados Unidos, para mostrar las construcciones identitarias en su aspecto sociabilizado. Da a conocer la importancia y posición que ocupa la comunidad en los procesos históricos de las identidades disidentes en Chile, así como las relaciones –causales, dialécticas, y a la vez subordinadas– del caso chileno con los contextos globales que intervienen en la construcción de identidades trans\*, intersexuales y no binaries.

A partir de aquellas vivencias trans\*, se torna interesante el trabajo compilado por el Instituto electoral de la Ciudad de México, pues en su revista *INCLUSIVE* (2019) dan cabida a las experiencias diversas, desde las infancias trans, masculinidades trans, hasta las transformaciones propuestas por las identidades no binarias, con la finalidad de actualizar los modos de pensar, accionar y luego sociabilizar las percepciones y realidades de las personas disidentes. Los colaboradores de la obra plantean a través de esos discursos encarnados, desafíos y cambios para las políticas estatales de México, por supuesto, no inadvertidas para el resto de las naciones en América Latina.

El caso chileno de la comunidad *ballroom* ha probado otorgar una perspectiva importante en la comprensión de la disidencia chilena actual, por ello, en *Performances disruptivas* (2021) Victoria Díaz trabaja íntimamente –específicamente junto a *House of Addams*– para ahondar en las

construcciones identitarias LGBTINB+ del país. La autora, en el contexto de pandemia por COVID-19 trabaja en terrenos antropológicos novedosos y analiza mediante ellos, las implicancias de la performance artística en la autoidentificación que permite a las personas disidentes del Chile actual desplegar sus procesos de identificación sexogenérica.

A modo concluyente, en el caso de las obras que abordan las construcciones identitarias es importante rescatar la visibilización que han impulsado en favor de las alteridades históricamente marginadas de la construcción académica, especialmente en el contexto chileno. Sin embargo, con ello se desprende al mismo tiempo, un problema recurrente en las investigaciones en ciencias sociales. El vicio actual de las obras fundantes que se mencionan en este apartado, así como aquellas alejadas de los discursos decoloniales que abordan las investigaciones más recientes, es el esencialismo en que suelen caer, esto es, idealizan el sentido de pureza cultural en ellas –quizás incluso de forma exotizante en algunos momentos–. Con ello resurgen los conflictos de representatividad o verosimilitud con que la otredad ha luchado, y de la que se han tenido que hacer cargo las investigaciones recientes, especialmente con un posicionamiento activo desde la academia y su capacidad generadora o transformadora de la realidad.

## 5. Marco Teórico.

En concordancia con las actualizaciones académicas presentadas previamente, es necesario incorporar algunas conceptualizaciones en torno a las temáticas centrales que arman esta investigación, de modo que los diálogos abiertos en adelante con figuras importantes de la comunidad *ballroom* chilena sean posibles de analizar y mantengan inteligibilidad para con los lectores. Diálogos sostenidos entre emisores y receptores de saberes diversos, multidisciplinarios, corales, decoloniales y disidentes; habitantes de una actualidad envuelta en procesos de destrucción, deconstrucción y reconstrucción ante los supuestos dados por la razón universal del Occidente ilustrado. Inter/subjetividades que encarnan aquellas transformaciones, y que como parte de su accionar despliegan:

*Nuevos o renovados planteamientos que se han centrado en cambiar las divisiones por fusiones –con todo y sus fisiones–; en pensar ya no en términos de conjunto, sino de unidad; en romper con los modelos de interpretación que piensan a los signos con significaciones intrínsecas, inamovibles, fijas (INAH, 2015, P.4).*

De modo que, como perspectiva inicial para establecer los puntos dialógicos de esta investigación, sus marcos teóricos, y el posterior campo, lo referente a las vivencias cuir es un entendimiento basal, y por consiguiente, lo es igualmente la comprensión de aquello que se entiende por identidad(es) de género, justamente por cuanto procesos inter/subjetivos y vivenciales. En ese sentido, aparece como segunda conceptualización necesaria lo entendido aquí por corporalidades, en cuanto materialidad que encarna la unidad entre cuerpo y alma, en superación de aquella separación binaria y normativa.

A ello se le añaden en tercer lugar algunas consideraciones en torno a lo que encarna la performance como concepto, fundamentalmente en relación con las corporalidades generizadas que despliegan y presencian sus accionares a través de diversos lenguajes. Por último, y ya que los términos anteriores implican el otorgar corporalidad a las realidades que colaboran con el conocimiento a generar, la conceptualización que cierra esta sección pretende esclarecer aquello que se entiende por danza en esta investigación, como movimiento encarnado, performativo y orgánico dado su sentido rítmico.

### 5.1. (Des)identificaciones de género y disidencia.

Esta sección discute en primera instancia sobre las políticas de la diferencia, y cómo las mismas han construido subjetividades que desconectan la mente de las corporalidades, en un proceso que por supuesto no está exento de

tensiones y resistencias. Bajo esta premisa es constatable el hecho de que “el concepto de diferencia ha sido envenenado y se ha convertido en un equivalente de la inferioridad: ser diferente a significa valer menos que” (Braidotti, 2002, p.16) para efectos del vivir en las sociedades modernas y, sin embargo, “las transformaciones, las metamorfosis, las mutaciones y los procesos de cambio se han convertido en algo familiar para la mayoría de los sujetos contemporáneos” (Braidotti, 2002, p.13). Ante tal disyuntiva aquí la conceptualización avanza hacia una visión positiva del sujeto, que comprende su devenir “como estructura afectiva, positiva y dinámica, que choca con la imagen racionalista tradicionalmente proyectada por la filosofía institucionalizada” (Braidotti, 2002, p.21).

Hoy en día el(la/le) sujeto(a/e) implicado(a/e) dentro de las demandas feministas y cuir, no corresponde con la institución heteronormativa denominada Mujer por el pensamiento clásico de la modernidad binaria, sino que es reconocido(a/e) como “un sujeto en construcción, mutante, lo otro de lo Otro, un sujeto encarnado posmujer transmutado en una morfología femenina que ha experimentado una metamorfosis esencial” (Braidotti, 2002, p.26). Al que la autora otorga motivaciones en tanto:

*Lo «femenino» no es ni una entidad esencializada ni inmediatamente accesible: es, por el contrario, realidad virtual, en el sentido de que es el efecto de un proyecto, de un proyecto político y conceptual de trascender la posición de sujeto tradicional («molar») de la mujer (Braidotti sobre Irigaray, 2002, p.39).*

Sujeto(a/e) político(a/e) cuya metamorfosis, entendida como el proceso de construcción inter/subjetiva, “tanto a escala micro como a escala macro, demanda un incremento de las complejidades, tanto en términos de géneros como a través de las etnicidades, las clases y la edad” (Braidotti, 2002, p.30). Proyecto que a su vez, hace parte de la *Antropología del género* cuando ésta afirma que:

*No es que exista un tercer género, que parecería una mediación simbólica (...), sino que la categoría género está por encima del pensamiento binario. Es un concepto abstracto, mucho más difícil de comprender para formas de pensamiento acostumbradas a las oposiciones, pero, precisamente por ello, mucho más fiel a la realidad y más tendente a la objetividad que persigue la ciencia (Martín, 2008, p.62).*

Desde estas reflexiones comprometidas se desprenden las limitantes que tensionan el binarismo en las políticas de construcción, ya no solo de la diferencia, sino que principalmente de la (des)igualdad del Yo incorporado en

el Nosotros. La Antropología del género –y en su interior especialmente las disidencias desde los cuerpos y las teorías cuir desde el pensamiento– aporta(n) a la comprensión de la(s) identidad(es) de género por cuanto “categoría analítica abstracta aplicable a la construcción de la masculinidad, la feminidad, la androginia u otras categorías socio-biológicas definidas en cada sociedad que permite estudiar los roles, estereotipos, relaciones de poder y estratificación establecidas” (Martín, 2008, p.68).

Sin embargo, debe considerarse que en tanto abstracción analítica, la categorización anterior corre el riesgo de entramparse en la discusión con los *imaginarios sociales* que Cornelius Cartoriadis (1975) devela, trampa que perpetúa los binarismos separatistas entre mente y cuerpo, hombre y mujer, individuo y sociedad, etc. Ante ello es imperante recordar la propuesta de *flexibilidad encarnada* planteada para esta investigación y quienes en ella colaboran. Flexibilidad que entiende la multi-estratificación e inter/subjetividad de las construcciones identitarias generizadas. Y es que es patente en la realidad el hecho de que no somos únicamente cuerpos sexuados, por tanto, “el concepto no es exhaustivo. No porque una «persona» con un género predeterminado sobrepase los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente” (Butler, 2007, p.49) dadas las variables situadas que dialogan e intervienen a cada subjetividad –ya sean históricas, raciales, religiosas, etc.–. En ese sentido Rosi Braidotti (2002) se suma con su visión no unitaria de los sujetos en cuanto inter/subjetividades sociales, culturales, simbólicas, y tecnológicas.

La avenencia frente a la propuesta conceptual hasta el momento propone, en conjunción con las palabras de Braidotti, “elaborar (...) una crítica de las categorías de identidad que generan, naturalizan e inmovilizan las estructuras jurídicas actuales”, entendiendo como su marco de referencia al presente histórico y contingente que regula los devenires de los sujetos en sociedad, y en él se sostiene que “la construcción variable de la identidad es un requisito metodológico y normativo, además de una meta política” (Butler, 2007, pp.52-53).

Junto a estos replanteamientos paradigmáticos de la vivencia social, la identidad como concepto es tensionada en su dificultad aún existente por evidenciar la naturaleza procesual de la construcción inter/subjetiva en las personas. Como se ha discutido hasta el momento, actualmente las identidades de género son estudiadas como procesos que reconocen una identidad inicial y su transformación en una identidad final binaria o tercerizada, sin dar suficiente énfasis al carácter cambiante del autodescubrimiento orgánico del ‘ser’ producto de los ciclos vitales –tanto

individuales como sociales—, observables en las elecciones estéticas, las formas lingüísticas, las contingencias sociopolíticas, y expresiones corporales que van en concordancia con, o en resistencia a, los(as/es) referentes de cada época. Ante esa limitante, Braidotti (2002) acuña formas interesantes de nombrar estas complejidades, una de ellas es el concepto de *figuración*, que viene a contender el concepto de identidad hegemónico.

A través de las *figuraciones* la autora refiere al proceso cambiante de identificación inter/subjetiva, situada, generizada e intervenida por el poder. De ellas dice que “no son modos de pensar figurativos sino, antes bien, formas de trazar mapas más materialistas de posiciones situadas, o inscritas y encarnadas” (Braidotti, 2002, p.14). Mapas que se sitúan, que se hacen carne, que se expresan, y que se politizan. Por ello, concuerdo con la autora en que las identidades se construyen “en los espacios que fluyen y que generan conexiones entremedias”, y producto de tales devenires “vivimos en un constante proceso de transición, de hibridación y de nomadización, y estos estados y etapas intermedias desafían los modos establecidos de representación teórica” (Braidotti, 2002, p.15) que son (re)producidos por la normatividad social sobre las corporalidades generizadas.

Como materialidades politizadas, estas identidades son capaces de mostrar los flujos y destinos del poder, pero sobre todo, son interesantes porque en esa capacidad también permiten visibilizar, encontrar, o levantar estrategias de resistencia individual y/o colectiva. En cuanto carnes adscritas a lo cívico “son localizaciones geopolíticas e históricas sumamente específicas; en otras palabras, historia[s] tatuada[s] en el cuerpo” (Braidotti, 2002, p.16), continuos que superan etiquetas impuestas, especialmente visibles desde las corporalidades trans\* y no binarias.

Aquellas figuraciones contrahegemónicas o antihegemónicas “encarnan, materialmente, las etapas de la metamorfosis que experimenta una posición del sujeto hacia todo aquello en lo que el sistema fallogocéntrico *no* quiere que se convierta” (Braidotti, 2002, p.27). Conversiones disidentes que se reivindicán desde su ininteligibilidad frente a la heteronorma, en contraposición a los géneros inteligibles “que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (Butler, 2007, p.72). Lectura que ignora el poder/potencia que reside en esas disidencias, pues “la política está tan unida a la constitución y a la organización del afecto, de la memoria y del deseo como a la cuestión de la conciencia y de la resistencia” (Braidotti, 2002, p.36). En otras palabras, abren posibilidades a la constitución de individualidades deseantes y conscientes de

los futuros realizables desde las resistencias a la homologación, absorción, invisibilización o desaparición de las diversidades.

Finalmente, la propuesta de conceptualización construida aquí entiende a la(s) identidad(es) de género como afirmación encarnada e inter/subjetiva, levantada en “rechazo no sólo de identidades esencialistas sino, también, de una dialéctica de la negación como lógica constitutiva del sujeto” (Braidotti, 2002, p.45). Con la intención de, en última instancia, reconocer y hacer inteligible a las disidencias en el análisis antropológico contemporáneo. Y así, a su vez, las realidades contingentes de la disidencia sean capaces de desplegar estrategias para incorporar y moldear los devenires de la sociedad chilena. Razón de ello es necesario mantener en mente el hecho de la carne; de que “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones»” (Butler, 2007, p.85), y de que su propuesta política feminista tiene como motor actual:

*Un anhelo de libertad, de dignidad, de justicia, de luminosidad y de felicidad. Estos valores pueden traducirse en ideas y políticas racionales, pero también forman un sustrato de deseo que motiva primeramente toda la acción posterior. La política comienza con nuestras pasiones* (Braidotti, 2002, p.83).

## **5.2. Énfasis sobre los(as/es) cuerpos(as/es).**

Para la medicina moderna “el «cuerpo» emerge como un objeto de prácticas gerenciales de cuidado de sí que, a su vez, exige de la crítica social y cultural nuevas herramientas de «alfabetización corporal»” (Braidotti, 2002, p.35), y por ende, es visto(a/e) por sus 'limitaciones' corpóreas y el nivel de gestión individual que alcanza cada una en las lógicas 'biopolíticas' del capitalismo. El cuerpo moderno se encuentra definido por la contradicción naturaleza/sociedad en términos ilustrados, visible en el pensamiento cristiano tradicional, pues “a pesar de la valoración en muchos aspectos negativa con la que cargaba el cuerpo, la persona no podía concebirse escindida de esa corporalidad” (Citro, 2010, p.14) procreadora y a la vez libidinosa. La antropóloga anteriormente citada describe ese esencialismo paradójico del cuerpo diciendo que;

*Mientras las ideologías hegemónicas consolidaban la idea de un individuo autónomo y racional, que libremente pactaba su vida política a través del contrato social y de sus intercambios económicos en el mercado, las nuevas tecnologías del poder, presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por*



*instituciones muy diversas, disciplinaban a las masas* (Citro, 2010, p.20).

Ante ello, rescato por el contrario el hecho mencionado de la *flexibilidad encarnada*, de la corporalidad que reconcilia ese paradigma binario, materialización orgánica de la carne y su vivencia social. Y es que para efectos de esta investigación "el cuerpo no es un objeto de estudio más ni un mero signo, símbolo, significado, o espejo y mediador de la cultura, sino *el* objeto central de la investigación" (Esteban, 2008, p.137), lejos de determinismos tanto biológicos como sociales. Adhiero a la concepción de que el cuerpo es "una entidad biológica, un banco de datos genéticos y, a la vez, también continúa siendo una entidad biosocial, es decir, un fragmento de memorias codificadas, personalizadas. En este sentido, es parte animal y parte máquina" (Braidotti, 2002, p.37). De acuerdo con ello, los(as/es) sujetos(as/es) se configuran en semejanza al cuerpo *cyborg* que compone Haraway (1991), en un proceso onto-epistémico dialéctico, "hecho de desplazamientos y de negociaciones constantes entre diferentes niveles de poder y de deseo, es decir, entre elecciones voluntarias e impulsos inconscientes" (Braidotti, 2002, p.38).

Cuando Braidotti (2002) habla sobre la condición encarnada de las inter/subjetividades, la primera simplificación moderna que desecha refiere a su reducción naturalista y biologicista, en la que es determinante el factor binario de la genitalidad convencional. Lejos de tales atrofias es preferible para estas reflexiones, reconocer que "el cuerpo viene a ser una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas: no es una esencia, y mucho menos una sustancia biológica, sino un juego de fuerzas, una superficie de intensidades, puros simulacros sin originales" (Braidotti, 2002, pp.36-37). Con tal aseveración se hace referencia al nivel representativo del cuerpo, percibido –y valorizado en consecuencia– por su disponibilidad al análisis de los sentidos y de las estéticas. Escrutinios que no necesariamente refieren a las autopercepciones o estandarizaciones construidas sobre el cuerpo propio, aunque no puede negarse que las apreciaciones externas influyen en aquellas internas/internalizadas. El cuerpo queda entonces configurado como materialidad 'sienti-pensante' desplegada en el mundo como "un proceso de intersección de fuerzas (afectos) y variables espacio-temporales (conexiones)" (Braidotti, 2002, p.37).

Este mismo énfasis sobre las corporalidades en cuanto encarnación rizomática, permite discutir la composición intensa, compleja, deseante y pulsante del(la/le) ser encarnado(a/e). Revela a partir de ella que el deseo expresado por otro "(homo/hetero/«perverso»)", o de un estilo de vida, sexual

es mucho menos importante que el desplazamiento estructural que entraña este proceso en las estructuras de los sujetos deseantes" (Braidotti, 2002, p.82). Es decir, ese deseo o libido no alcanza relevancia propia en las interacciones o percepciones individualistas de la modernidad, sino que adquieren relevancia cuando, y en cuanto, permiten designar posicionamientos relativos a las contiendas del poder dentro de las estructuras sociales. Las inter/subjetividades encarnadas son, finalmente:

*Una interfaz, un umbral, un campo de intersección de fuerzas materiales y simbólicas; es una superficie de inscripción para múltiples códigos (la raza, el sexo, la clase, la edad, etc.): es una construcción cultural que capitaliza energías de naturaleza heterogénea, discontinua e inconsciente* (Braidotti, 2002, p.41).

### **5.3. La performance inter/subjetiva.**

En el ámbito de la(s) Antropología(s) del(los) cuerpo(s) y la performance, las discusiones sobre los(as/es) sujetos(as/es) encarnados(as/es) tenidas hasta este punto, han dedicado ya varias décadas al reconocimiento y la contemplación renovada de las expresiones *corporalizadas* dadas las resistencias que son capaces de activar frente a la normatividad de la *razón universal*. Han reconocido el valor de los "cuerpos en-el-mundo que sustentaron estas primeras rupturas, como la *bohemia*" (Citro, 2010, p.24), los *hippies*, las afrodiásporas, o las disidencias sexogenéricas. A ello se han dedicado principalmente por medio del énfasis a las corporalidades desde sus despliegues *en-el-mundo*, por cuanto forma material de las performances que se exhiben en la cotidianidad social. "De este modo, la imagen corporal y las prácticas corporales alternativas de aquellos jóvenes se convirtieron en símbolo y a la vez sitio de disputa desde donde ejercer una crítica y resistencia cultural más amplia" (Citro, 2010, p.33), a lo cual añadido hoy el legado de las generaciones previas, no solo sus activaciones o transformaciones desde las juventudes.

Lejos de los abordajes clásicos desde las disciplinas artísticas o sociológicas, "un fenómeno como el o la performance, que abarca todos estos campos, no se podía estudiar dentro de formaciones disciplinarias establecidas" (Fuentes & Taylor, 2011, p.13), en cambio, le requiere un abordaje integral y multidisciplinario capaz de incorporar los múltiples niveles en los que opera la expresión performática. Los despliegues performativos en cuanto *acto escenificado* "interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta" (Fuentes & Taylor, 2011, p.9), por ende, demandan conceptualizaciones novedosas de ellos, conceptualizaciones que contengan

y expresen los contextos y contingencias que las inscriben, considerando sus implicaciones en procesos intersubjetivos que demuestran ser identitarios, estéticos, encarnados y socializados. En la tradición de la 'originalidad' que tensiona Taylor, desde el área artística "los estudios del performance heredan su propensión vanguardista que valora la originalidad, la transgresión y la 'autenticidad'", mismos que heredan a la vez "prejuicios colonialistas vanguardistas que consideran a lo no occidental como materia prima a ser apropiada y transformada en 'original' en Occidente" (Fuentes & Taylor, 2011, p.17).

Sin embargo, ante esta tradición imperialista, extractivista y normativa, las performances quedan entendidas en principio como *actos corporizados* "significantes que involucran disposiciones o hábitos (a la manera de una memoria cultural corporizada), los cuales, no obstante, pueden operar activa y creativamente en la redefinición de las condiciones actuales de la existencia intersubjetiva" (Citro, 2010, p.46). Razón de ello, las reflexiones de este estudio trans-ponen el hecho de que la performance, en tanto *acto reiterado*, "hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual" (Fuentes & Taylor, 2011, p.19). Y es que:

*De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos. Éste es un ejemplo de cómo el performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota in situ y cobra fuerza local* (Fuentes & Taylor, 2011, p.11).

Fuerza o potencia que lo instaura como *acto político*, entendiendo lo político "más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática" (Fuentes & Taylor, 2011, p.8). Pero que a la vez, en su capacidad de comunicar e incluso materializar legal e institucionalmente (Austin, 1955; Butler, 2007[1990]) motivaciones, intereses, emociones, y posicionamientos políticos, determina además a la performance en su cualidad de *acto discursivo*.

Por otra parte, y en línea con las construcciones conceptuales de la performance como discursividad, es importante reconocer su carácter socializado y socializable, esto es, su capacidad –ritual si se quiere– de invocar, evocar y/o traspasar saberes sociales situados. Como tal, mezcla las subjetividades con las relaciones colectivas y la cotidianidad, resultando en

“un proceso social en el cual los actores, individual o colectivamente, despliegan hacia otros un sentido consciente o inconsciente de su situación social” (INAH sobre Alexander, 2015, P.63). En otras palabras, la performance es un *acto de transferencia* “que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (...) o comportamientos reiterados” (Fuentes & Taylor, 2011, p.19). Este despliegue “orienta a pensar lo social en términos de prácticas, relaciones, flujos, transformaciones y contradicciones” (INAH, 2015, P.10), todas ellas visibilizadas y encarnadas en las inter/subjetividades y su convivencia.

En conclusión, “a partir de la puesta en acción de constelaciones particulares del tiempo, espacio y cuerpo, el performance puede (re)presentar, diseccionar o transformar las relaciones sociales, para así hablar de/por/al poder” (INAH, 2015, P.11). Este acápite entrega ideas capturadas en torno a los despliegues performativos en tanto materialidad accionada *en-el-mundo*, esto es, *acto: escénico/situado, reiterativo, político, discursivo/comunicativo, transmisor/difusor*. En palabras de las antropólogas Anne W. Johnson y Adriana Guzmán: “El performance, tan polisémico que en ocasiones es ‘la’ performance, denota comunicación artística y repetición corpórea –que no es automatismo ni igualdad–, pero también señala la fuerza de la presencia, de la acción, sus consecuencias e implicaciones ‘performativas’” (INAH, 2015, P.5).

#### **5.4. Danzas y antropologías: consideraciones en torno a las artes de la movilización comunicativa.**

En principio, a través del análisis antropológico propuesto, “pensar la danza como performance hace posible destacar que el mundo es más que significados, pues el cuerpo y sus potencialidades –percepciones, sensaciones, pulsiones, afectos– son una forma contundente de decir y estar” (INAH, 2015, p.49), de dialogar con otras corporalidades; comunicación dialéctica que implica dudas, respuestas, desacuerdos y reencuentros. Diálogo que hace parte del proceso de (re)conocer(se) inter/subjetivamente mezclando los estímulos sensoriales con el inconsciente, y activando con ello musicalidades y gustos, además de otros rastros sobre la piel o la vista. Esta es, en otras palabras, una práctica que no implica solo estética, sino que otorga significaciones, o las incorpora como parte de un proceso consciente de performatividad encarnada. Por cuanto accionar consciente, los medios con los cuales es desplegada la danza son percibidos entonces como materialidades que “pueden ser escuchadas, partícipes de diálogos,

presenciadas, confidentes y amigas”<sup>21</sup> (traducción propia de Rigby sobre Gronda, 2015, p.44). En última instancia, la danza en tanto *performatividad encarnada*:

*Engendra una subjetividad relacional y deconstructiva, en la que el ser es experimentado de modo inseparable de, e irreducible a, el cuerpo (...); un cuerpo, en ocasiones conforme pero no poco frecuentemente problemático, que resulta tener relativamente su propia agencia autónoma*<sup>22</sup> (traducción propia de Rigby, 2015, p.44).

Así como se ha mencionado el carácter consciente de la danza en el párrafo previo, es de interés para quien escribe retomar en profundidad el mencionado carácter de práctica de esta *performatividad encarnada*. Cuyo despliegue constante implica y deviene en herramienta para expresarse *en-el-mundo*, pero que al mismo tiempo condiciona y transforma las corporalidades danzantes no solo a nivel de prácticas, sino que también a nivel anatómico. Se entiende entonces la danza como disciplina que le requiere a las corporalidades el “familiarizase con sus capacidades y limitaciones, sus tendencias y resistencias, y constantemente sintonizarse a los espacios donde les lleve éste en la volátil comunión corporal con una o más otredades”<sup>23</sup> (traducción propia de Rigby, 2015, p.44). Disciplina que –al ser performativa– supone una reiteración, una constancia, o como mínimo una entrega o intencionalidad capaces de transmitir aquello que motiva a movilizarse.

Por otro lado, el factor más relevante para efecto de las reflexiones a continuación, dicen relación con la danza y su comprensión en tanto despliegue intersubjetivo, performático y encarnado de las disidencias. Se ha configurado –como ejemplifica el ‘artivismo’ en Chile– como una forma de expresión artística y cultural capaz de introducir a las identidades no-conformes en diferentes espacios de la sociedad. De acuerdo con esa potencialidad de inclusión y socialización, el término de *efímera* (*ephemera*) introducido por José Esteban Muñoz (2009) es interesante de incorporar aquí. En su visión, *efímera* “son los remanentes con frecuencia imbuidos en los actos cuir [*queer acts*], en las historias que nos contamos unos a otros y en los

---

<sup>21</sup> “Can be listened to, engaged in dialogue, trusted, witnessed and befriended” (Rigby sobre Gronda, 2015, p.44).

<sup>22</sup> “Engenders a relational and deconstructive subjectivity, in which selfhood is experienced as neither separable from, nor reducible to, the body (...); a body, sometimes agreeable but not infrequently pesky, that turns out to have its own relatively autonomous agency” (Rigby, 2015, p.44).

<sup>23</sup> “Familiarizing yourself with its capacities and constraints, its tendencies and resistances, and attuning yourself constantly to where it is taking you in your volatile corporeal communion with one or more others” (Rigby, 2015, p.44).

gestos físicos comunicativos”<sup>24</sup> (traducción propia de Muñoz, 2009, p.65); despliegues patentes para el autor en las danzas. Son memoria, emotividad y corporalidad puestas en movimiento como “fundamentos de un léxico visual en el que los gestos hablan fuerte y claro”<sup>25</sup> (traducción propia de Muñoz, 2009, p.67). Son, sin embargo, gestos; subterfugios u ostensiones de la corporalidad manifiestos de forma rítmica y artística, que “transmiten conocimiento efímero sobre historias cuir perdidas y posibilidades al interior de una cultura pública mayormente fóbica”<sup>26</sup> (traducción propia de Muñoz, 2009, p.67).

Así, a modo de conclusión, la danza hace referencia en adelante a las prácticas artísticas capaces de movilizar materialidades más allá del propio cuerpo, despliegues estéticos concientizados e intersubjetivos de sentimientos, motivaciones, intenciones, quiebres y resistencias. Gestos capaces de trascender, enlazar o activar el presente con el pasado y los posibles futuros. La danza, finalmente, “como energía, nunca desaparece; es simplemente transformada”<sup>27</sup> (traducción propia de Muñoz, 2009, p.81) en *efímera*, en gestos encarnados en las memorias y devenires.

---

<sup>24</sup> “Are the remains that are often embedded in queer acts, in both stories we tell one another and communicative physical gestures” (Muñoz, 2009, p.65).

<sup>25</sup> “Foundation of a visual lexicon in which the gesture speaks loud and clear” (Muñoz, 2009, p.67).

<sup>26</sup> “Transmit ephemeral knowledge of lost queer histories and possibilities within a phobic majoritarian public culture” (Muñoz, 2009, p.67).

<sup>27</sup> “Like energy, never disappears; it is simply transformed” (Muñoz, 2009, p.81).

## 6. Marco Metodológico.

Para efectos de lo investigado el trabajo interpersonal y colaborativo que se propone sigue un enfoque cualitativo de la antropología. Por ende, su finalidad se alinea con aquella establecida por la labor situada de las ciencias sociales contemporáneas, la cual busca “procurar que el debate democrático esté mejor informado y se centre en las preguntas correctas; además, puede contribuir a redefinir siempre los términos del debate, revelar las certezas estereotipadas y las imposturas, acusar y cuestionarlo todo siempre” (Piketty, 2014, pp. 17).

En ese sentido, la investigación habida aquí se plantea como parte del *giro ontológico* (Tola, 2016) que han adoptado las etnografías actuales, principalmente como parte de la construcción de saberes feministas y decoloniales al interior de las ciencias sociales latinoamericanas y del caribe. Al inscribirse dentro de los procesos de deconstrucción del conocimiento impulsados por el feminismo, favorece el trabajo de campo abierto al cuestionamiento de los binarismos europeos, crítica que en tanto situada supone “un posicionamiento ético-político que implica desprenderse de los presupuestos y repertorios conceptuales del proyecto neocolonial europeo” (Tola, 2016, pp.132), de modo tal que, la antropología ontológica puesta en práctica en adelante apunta a redefinir “las nociones de mundo, representación, creencia e, incluso, diferencia” (Tola, 2016, pp.132).

Como parte de aquellas deconstrucciones y redefiniciones, un segundo enfoque esencial a lo largo del proceso de investigación dice relación con los feminismos críticos inscritos en el *giro decolonial*, a partir del cual la posición que ocupa el pensamiento disidente en la acción feminista toma un protagonismo distinto, importante de relevar aquí. Y es que:

*La existencia de una política feminista que se proyecte como un asunto exclusivamente de la mujer o las mujeres es el gran fracaso del feminismo como arma política de lucha. Es necesario pensar en torno a la necesidad de generar una refundación de lo que se entiende por feminismo. Es urgente crear un nuevo feminismo que funcione bajo la lógica de códigos postidentitarios, críticos y deconstructivos, que se muestren abiertos a entender que no es posible fundar un sujeto político a partir de un asunto biológico y excluyente: las bio-mujeres (CUDS, 2011, pp.32).*

Para quien escribe “es urgente quebrar con los binarios, puesto que están siendo más que nunca potentes estructuras de control y normalización que van institucionalizando unos cuerpos por sobre otros” (CUDS, 2011, pp. 35), y

ello implica inevitablemente *trans-formar* el feminismo en una onto-epistemología pos-identitaria, que supere la rigidez sexo/género tradicional y en ello otorgue el lugar que merece a la inter/subjetividad encarnada, “*hackeando* el género y subvirtiendo los códigos, articulando nuevas tecnologías que sean flexibles e intercambiables, y de las cuales, finalmente, cada cual pueda echar mano” (CUDS, 2011, pp. 34). En otras palabras:

*Es necesario poner en cuestión la idea de que existe un sujeto unívoco e indivisible que es por derecho el único actor político posible para el feminismo, puesto que éste se trata de un asunto que termina por normalizar las prácticas políticas, limitando tremendamente su potencial disruptivo y naturalizando aquello frente a lo que el feminismo debiese pararse desde una mirada crítica: las estructuras sexo-genéricas y las posiciones identitarias rígidas que atraviesan a los cuerpos y los fijan impidiendo su devenir* (CUDS, 2011, pp. 36).

En consecuencia, el enfoque feminista, cuir y disidente de esta investigación no necesariamente es reductible a lo que suele entenderse como ‘enfoque de género’, pues reniega del compromiso político etnográfico en términos partidistas, institucionales, burocráticos, y por sobre todo binarios. En contraste, es una construcción y democratización del saber situada y comprometida con la comunidad en la que se inscribe, con las personas de *ballroom* que politizan desde sus vivencias, sentires e historias. Lejos de polemizar, el enfoque establecido hasta el momento se aventura a impulsar “un desciframiento postmodernista de la noción de identidad sexual que enlaza históricamente con el camino abierto por el feminismo, los estudios sobre la mujer o sobre el género pero que, al tiempo, alienta nuevos impulsos y metodologías” (Butler, 2002, pp.18).

Como primer avance metodológico tuvo lugar una instancia previa de investigación teórica y documental a través de diversas fuentes virtuales, avance que, sin embargo, se contempla como un soporte transversal a las diferentes etapas del presente estudio. La razón tras su inclusión radica en que “esta revisión nos permitirá ubicar formas de entrar al campo, darnos una idea general de cómo piensan las personas y qué comportamientos debemos evitar” (Blásquez, 2016, pp. 58). Posterior a aquella revisión, las metodologías escogidas para el correcto abordaje son: (1) El método etnográfico y auto etnográfico, dedicados en especial a la performance y sus percepciones identitarias y corporales asociadas; y la (2) Entrevista antropológica semiestructurada, llevada a cabo con figuras de liderazgo dentro de la comunidad *ballroom*.



### 6.1. Etnografía encarnada, auto etnografía y/o “etnografía de la(el/le) yo”.

Basada principalmente en el ejercicio de la observación participante, la metodología etnográfica escogida resulta “muy productiv[a] cuando queremos entender procesos y fenómenos a pequeña escala” (Blásquez, 2016, pp. 67), tales como los expuestos desde la comunidad *ballroom*. De modo que, ante las transformaciones propias de la interacción entre quienes investigan y colaboran, el trabajo científico consiga mantener la flexibilidad necesaria y permita replantear variables y reflexiones permeadas por el campo. Mismas flexibilidades que, en tanto relacionales, se definen como *práctica de responsabilidad*: “actividad relacional y colectiva de deshacer los diferenciales de poder [que] está conectada a dos cuestiones cruciales: la memoria y las narrativas” (Braidotti, 2002, pp.26), esto es, ejercicio de inteligibilidad situada en las vivencias observadas y expresadas en el trabajo de campo, que luego son éticamente representadas en la reflexión y el relato etnográfico.

Previo a la inserción completa en el terreno, se plantea un acercamiento inicial para fortalecer el *rapport*, entregando certeza de que los aportes de quienes colaboran quedan bien considerados como esenciales. A través de distintas instancias de convivencia y conocimiento mutuo, los vínculos establecidos en el proceso se hacen parte del antes mencionado enfoque cientista cuir y disidente pues, más allá de los hallazgos sintetizados esta articulación plantea como resultado:

*La socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva (...), el intercambio de saberes, la disputa de espacios hegemónicos, el impulso a la creación e imaginación, la problematización de nudos clave, la visualización de las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder, entre muchos otros* (Ares & Risler, 2013, pp. 7).

Una vez establecido el *rapport*, las jornadas de observación hicieron uso de herramientas virtuales como el teléfono celular o el computador personales, así como de un cuaderno de campo para el registro de datos. Utilizados en jornadas de observación de aproximadamente 6 horas cada una, durante los meses de noviembre de 2023 y junio de 2024, las actividades registradas corresponden en primer lugar a 4 eventos *kiki* denominados *ball*<sup>28</sup>; con un total

---

<sup>28</sup> “A ‘ball’ is an elaborate event where members of a house compete in categories for awards, such as trophies, cash prizes (...). Balls can be held in large venues such as music halls or convention centers, or at low-overhead locations such as a parking lot behind an abandoned building”. Por su traducción: “Un *ball* es un elaborado evento donde miembros de una *house* compiten en categorías por premios, tales como trofeos, premios en dinero (...). Los *ball* pueden celebrarse en grandes espacios como

de 24 horas registradas. En segundo lugar, a las actividades previas se añadieron 4 instancias de convivencia asistidas por diferentes personas pertenecientes a la comunidad *kiki* –estas consistieron en conversatorios, entrenamientos, reuniones informales, etc.–. De ellas la duración promedio de cada una fue de 4 horas, sumando un total de 16 horas de observación participante.

Por otro lado, en conjunto con la etnografía comunitaria se decidió incorporar la auto etnografía a las observaciones en terreno, esto debido a la ventaja que supone el hecho de pertenecer a la comunidad previo al estudio. Bien explica Silvia Citro (2010) que en este tipo de *técnica corporal* (Mauss, 1996[1934]) centrada en el análisis del cuerpo y la performance “la propia experiencia del autor [es] la que actúa como puntapié inicial (y aquí la metáfora corpórea es más que pertinente), para luego pasar a retratar la diversidad de los otros” (Citro, 2010, pp.28). Así, como nivel inicial de la observación se indagó en las particularidades estéticas y fisiológicas de las performances presenciadas o desplegadas. Luego de las cuales el nivel de profundización observó lo que los estudios de performance proponen en cuanto a “incorporar las posturas y la imagen corporal, así como los vínculos con la música, los contenidos discursivos, recursos visuales y escenográficos”, y en seguida “las percepciones sensoriales, las emociones y los significantes que los performers y su audiencia asocian” (Muixí sobre Citro, 2020, pp.13-14) a las danzas o performatividades ejecutadas.

Al unir ambos niveles de experiencia en el análisis del cuerpo –entiéndase colectiva y personal–, las perspectivas posibles de observar agudizaron la profundidad con la que las corporalidades y performatividades disidentes se hicieron visibles durante el trabajo de campo. Lo dicho encuentra explicación justamente por cuanto método circunscrito en las teorías de la performance, pues las mismas “permiten una mayor comprensión de los vínculos entre los distintos lenguajes estéticos y los modos en que éstos favorecen la construcción de identidades sociales, así como la transformación de los sujetos que los practican” (Podhajcer & Vega, 2021, pp.196). Es debido a ello que los niveles de abstracción preferidos durante los procesos de observación participante pueden ser descritos como: (1) Completo participante en el caso de la observación registrada durante la auto etnografía; y (2) Participante como observador en los casos de observación durante actividades colectivas de la comunidad (véase *Figura 1*).

---

salones de música o centros de convención, o en locaciones poco conocidas como estacionamientos tras un edificio abandonado” (traducción propia de Rowan et.al., 2013, pp.183).

Figura 1. Grados de observación participante.

Tipo (1) Completo participante	Tipo (2) Participante como observador
Máxima ocultación de la actividad de observación	Ocultación parcial de la actividad de observación
Alto grado de implicación/participación	Predominio de la participación

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Pinochet et.al. (2018).

Tanto en los procesos de trabajo en terreno, como en las entrevistas, y sus posteriores triangulaciones y análisis, aparecen variables de especial interés para la pregunta y los objetivos de investigación propuestos. Con ello se definen en la tabla a continuación, tres dimensiones principales (véase *Figura 2*) para la observación y ordenamiento de datos, estas son: (1) Ambiente social para referirse al entorno y los espacios construidos para la habitabilidad y desenvolvimiento de la comunidad *ballroom*; (2) Identidades de género y disidencias en referencia a las percepciones expresadas por las propias personas sobre sus identidades y cómo son construidas; y (3) Performatividades artísticas, las cuales refieren a las prácticas artísticas y estéticas dentro de la comunidad para expresar aquellas identidades de género.

Figura 2. Operacionalización de variables.

	Dimensiones	Subdimensiones	Indicadores
	Ambiente social	Espacios	Entornos públicos.
			Espacios privados (domésticos, etc.).
			Usos del espacio.
			Transformaciones en el espacio público.
		Actores	Asistentes esporádicos a <i>ballroom</i> .
			Participantes activas/os/es o constantes.
			Figuras líderes y/o impulsoras de la comunidad.
		Organizaciones	Composiciones.
			Jerarquías.
			Responsabilidades.
		Percepciones	Percepciones propias.

Performatividades de género	Identidades de género y disidencias		Percepciones externas.
			Transformaciones.
		Expresiones	Jergas u otros usos del habla.
			Prendas y vestuario.
			Categorizaciones.
		Procesos de construcción identitaria	Imposiciones sociales.
			Decisiones o preferencias propias.
			Transformaciones.
		Performatividades artísticas	Actividades
	Eventos <i>ballroom</i> .		
	Entrenamientos o Prácticas.		
	Motivaciones		Discursos públicos.
			Intereses y/o proyectos personales.
			Motivaciones de pertenecer a <i>ballroom</i> .
			Motivaciones para realizar performances.
	Influencias		Personajes.
			Discursos.
			Apropiaciones y/o transformaciones.
	Consecuencias		Consecuencias familiares.
			Consecuencias dentro de <i>ballroom</i> .
			Consecuencias psico-emocionales relatadas.
		Consecuencias en la ‘percepción de la felicidad’.	

Fuente: Elaboración propia, 2023.

Para el análisis de los datos, la anterior sistematización se traduce posteriormente en un análisis conducido a través del relato etnográfico. Ejercicio de escritura que, en última instancia, aquí se plantea como “un mandato por resguardar lo efímero designándolo como parte de la memoria, la palabra, el lenguaje”<sup>29</sup> (traducción propia de Muñoz, 2009, pp.138).

<sup>29</sup> "is a command to save the ephemeral thing by committing it to memory, to word, to language" (Muñoz, 2009, pp.138).

## 6.2. La entrevista: método dialógico e inter/subjetivo.

La siguiente herramienta metodológica utilizada plantea la entrevista antropológica a figuras líderes de la comunidad *ballroom* chilena, pues es “una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores” (Guber, 2004, pp. 132), cuya base ética para el quehacer antropológico aquí sostenido tiene directa relación con los planteamientos en torno al diálogo que propone Deborah Bird Rose (2015). Las conversaciones, preguntas, respuestas y demás interacciones, corresponden a un espacio de co-construcción de los datos más profundo y enriquecedor en términos de aquello que quienes activan y viven la comunidad buscan transmitir con esta investigación y, por ende, se proponen en formato de entrevistas individuales semiestructuradas, cuya premisa sea la flexibilización dialéctica entre investigadores y colaboradores.

La autora asevera que esta propuesta dialógica “es un método para abrir conversaciones de modo que las mismas sean inclusivas y responsivas. Es, por tanto, una práctica fundada en una ética de las intersubjetividades”<sup>30</sup> (traducción propia de Bird Rose, 2015, pp.128), es decir, una metodología capaz de, más allá de aprehender la información compartida, incluir mediante la interacción a todas las partes que dialogan en la construcción y democratización del conocimiento antropológico contenido en este estudio. A este entendimiento, la autora agrega que “inicia donde uno se posiciona, y por tanto es siempre situado; (...) el diálogo es abierto, por lo que el resultado no puede conocerse previamente”<sup>31</sup> (traducción propia de Bird Rose sobre Fackenheim, 2015, pp.129).

Considerando la unidad de estudio como aquellas personas disidentes que pertenecen a la comunidad *kiki* de *ballroom*. El universo incluido en las entrevistas a realizar tiene como principal criterio de inclusión a personas consideradas como liderazgos dentro de la propia comunidad, ya sea por el rol que desempeñan tanto en eventos o actividades, como por el nivel de reconocimiento o alcance que despliegan. A partir de este criterio se redujo la muestra a veintidós (22) personas, de un balance inicial que supera las sesenta (60) personas. Un segundo criterio de selección corresponde a la inclusión igualitaria de diferentes figuras identitarias presentes en la comunidad, ya sean masculinidades, feminidades y/o no-binariedades. Tras

---

<sup>30</sup> “Dialogue is a method for opening conversations so that they are inclusive and responsive. It is thus a practice founded in an ethics of intersubjectivity” (Bird Rose, 2015, pp.128).

<sup>31</sup> “Dialogue begins where one is, and thus is always situated; (...) dialogue is open, and thus that the outcome is not known in advance” (Bird Rose sobre Fackenheim, 2015, pp.129).

aplicar este criterio las personas seleccionadas representan: tres (3) masculinidades, tres (3) feminidades, y tres (3) no-binariedades, para dar un total de nueve (9) entrevistades en total. Entre ellos, tres (3) accedieron a participar de la investigación, específicamente: una (1) feminidad y dos (2) no-binariedades.

La feminidad corresponde a una mujer trans identificada como JB, fundadora de su propia *house* en la comunidad *kiki* chilena. Es una persona que habita la comunidad desde su contexto como proveniente de la periferia de la capital, así como desde su autoidentificación como *travesti* –término que en adelante la propia entrevistada se dedica a profundizar—. Por parte de las no-binariedades la primera persona en incorporarse a la investigación se reconoce en adelante como AB, mujer trans no binaria que tiene fuerte presencia dentro de su *house* y la comunidad en general, dada su importante historia de politización y resistencia visible. La no-binariedad restante responde en adelante al pseudónimo MR, persona radicada fuera de Chile actualmente, pero que desde los inicios de la comunidad ha estado presente, y antes de relocalizarse fundó su propia *house*, aún existente en la comunidad *kiki* nacional.

Las entrevistas en cuanto semiestructuradas poseen amplio margen de flexibilización, y en consecuencia, se contempla una duración aproximada de cada una entre 40 a 90 minutos, sin desmedro de la duración real máxima que alguna de las conversaciones alcance. Cada una de ellas fue realizada en modalidad virtual, mediante la plataforma *Zoom*, en la cual se hace uso de la herramienta de grabación en audio y vídeo simultáneamente. Exceptuando a JB, cuya preferencia particular priorizó el encuentro presencial por sobre la predominancia de la virtualidad. Finalmente, queda transparentar la participación voluntaria, sin embargo, resguardada de quienes fueron entrevistades, previo diálogo, acuerdo y consentimiento escrito.

## 7. Resultados de Investigación.

Luego de debatir las formas posibles para presentar el relato etnográfico desarrollado a lo largo de esta sección, se ha optado por iniciar desde mis primeros acercamientos a la comunidad, para posteriormente acompañar ese proceso con los acercamientos y vivencias que les colaboradores compartieron en detalle durante el trabajo en terreno. La incorporación de aquellos relatos permite formar un relato coral, cuya cohesión da espacio a una mirada interconectada sobre contextos amplios, además de vincular orgánicamente las observaciones registradas en el período de trabajo en terreno, con las correspondientes reflexiones analíticas en este cuerpo textual y visual.

En ese sentido, esta sección queda dividida en tres acápites, con el primero de ellos enfocado en profundizar en el devenir de la comunidad ballroom chilena, con sus procesos y discursos asociados, en una mezcla de experiencia auto-etnográfica y testimonio comunitario. Dentro del primer apartado además, se introducen con mayor detalle términos o expresiones propias de la comunidad, desde el contexto mismo en que se utilizan. Pasando al segundo apartado el objetivo es caracterizar las particularidades de la comunidad *Kiki* desde las performatividades, en un acápite que pone énfasis en los despliegues de las corporalidades disidentes en *ballroom*. Con un apoyo visual extenso, se hacen visibles los procesos de las disidencias en la comunidad, y cómo ello es parte íntegra de la cultura. Finalmente, en el último apartado el fin es ahondar, desde los relatos previos, en las intersecciones y posibilidades que la comunidad construye desde una mirada analítica de las ciencias sociales.

### 7.1. Ensamblajes colectivos de la disidencia: dinámicas Kiki en la sociedad chilena.

Este subapartado parte de una constatación basal manifestada durante el trabajo etnográfico con los colaboradores:

*Falta reeducar a la gente nueva con la historia de ballroom Chile, está bien que sepan la historia de ballroom pero falta la historia de ballroom Chile porque ballroom Chile tiene su historia, todos los hechos que han pasado hasta ahora son súper importantes como base para esta comunidad, que ya no va a parar.* (AB, comunicación personal, 2024).

Para ello entonces, corresponde partir el relato diciendo que los inicios de la comunidad en Chile son rastreables, como hace el trabajo *La escena del*

*Voguing en Santiago de Chile (2015 – 2018). Miradas desde la corporeidad, subjetividad e identidad* de Martín Riquelme (2018), hacia fines de 2015. El hito que se tiene como fundante en la investigación mencionada refiere al primer evento asociado a la cultura *ballroom* nacional, bajo el nombre de *NaviDRAG VogueBall*<sup>32</sup>. Como su nombre indica, este acontecimiento en aquellos años poseyó fuertes nexos entre la cultura *ballroom* y el mundo del *drag* chileno, principalmente dada la carrera de drag que la pionera, Muva Keller, en ese momento estaba construyendo. Y como ella, las primeras personas que introdujeron la cultura en Chile provienen predominantemente desde los contextos de la danza y la performance, con referentes globalizados por las plataformas digitales como *RuPaul's Drag Race* o *Amigas & Rivales*, formatos de telerrealidad emitidos en internet desde la primera década de los 2000.

Sin embargo, bien es sabido que estos acontecimientos trascienden el hito y son más bien procesuales, y es tal proceso el que MR relata como el verdadero origen de la comunidad en Chile. En aquellos años pioneros, entre 2015 y 2016, los eventos relacionados a *ballroom* eran escasos, con una presencia minoritaria dentro de eventos más extensos, como ya se mencionó, vinculados al arte del *drag* y a fiestas o espacios de entretenimiento LGBTINB+. MR describe aquellos eventos como “unas Vogue Night que son como fiestas en las que dentro de la misma fiesta hacen como un momento, donde bailan o donde hacen categorías. Había categorías de Runway, Baby Performance y OTA Performance” (comunicación personal, 2024). Fuera de ellas, el espacio principal de visibilidad en esos años eran contextos académicos de danza, dentro de clases o *workshops* dedicados a impartir conocimiento de la técnica que involucra el *voguing*.

En ese sentido, se hace una distinción entre el momento en que llega el *voguing*, y la llegada de la cultura *ballroom* a Chile. Los primeros años una búsqueda creciente por entender e interiorizar el *voguing* en el circuito disidente del país impulsó críticas, tanto desde las propias personas que ya impulsaban la escena, como de aquellas que estaban recién ingresando a la misma. AB advierte las dificultades de conocer o acercarse a la naciente comunidad durante esos primeros años, al respecto dice que:

*Era todo bien académico, todo desde la danza, desde el pagar clases y ese tipo de cosas. No se hacían clases en la calle ni entrenamientos libres y había muy poca información. Y la*

---

<sup>32</sup> Detalles del evento en: <https://www.facebook.com/events/1527236314259524/> [Consultado el 09 de octubre de 2024].



*discriminación entre nuestros pares igual era tremenda*  
(comunicación personal, 2024).

Una crítica similar levanta la madre JB cuando confiesa que en su apreciación “la escena chilena es una escena privilegiada en su mayoría, por ende muchas cosas aún a la escena chilena le parecen descabelladas”, crítica dentro de la cual aclara que privilegio no se refiere “solamente a poder adquisitivo, sino a cosas que nos pueden formar como personas” (comunicación personal, 2024).

El acontecimiento que determinó la conformación real de la comunidad *ballroom* chilena actual remonta a 2017, durante una primera masificación de las clases que Muva Keller impartía. MR, siendo parte de este momento, define aquellos nuevos ingresos como “la segunda gran generación de voguing en Chile” (comunicación personal, 2024). Estas personas, al tiempo que asistían a las clases de baile comenzaron “a construir más un movimiento cultural grande, generando instancias públicas, entrenando en espacios públicos que hacían llamativo el movimiento cultural” (MR, comunicación personal, 2024), abordando los cuestionamientos mencionados anteriormente por AB en torno a los límites en donde podía desplegarse el arte del *voguing*. MR describe las relaciones durante ese proceso de la siguiente manera;

*Éramos un grupo muy grande de personas que nos llevábamos muy bien y compartíamos y generábamos comunidad en general. Ese era el gran plus que teníamos, que no había pasado antes en la escena y con la cultura del ballroom en Chile. Y nosotros sí generábamos comunidad, nosotros nos juntábamos todos en espacios públicos a entrenar, a compartir, almorzábamos juntos, este cenábamos juntos, salíamos a carretear juntos, nos arreglábamos para los carretes, nos arreglábamos para los balls, estudiábamos, hacíamos la vida juntos básicamente entonces generábamos comunidad, que no había pasado hasta ese minuto en la cultura.* (comunicación personal, 2024).

Esta expansión de la comunidad, lamentablemente, encontró algunas resistencias por parte de quienes ya venían impulsando la cultura. Tal es el caso que relata le mismo MR de forma crítica, pero con un semblante sereno, que transmite la resolución personal y comunitaria de aquella etapa. En su relato recalca que el manejo de información es un privilegio, el cual la voz de liderazgo en ese momento instrumentalizó de modo que “ocultaba información, manipulaba información, no difundía toda la información”, a lo que agrega el surgimiento de “cuestionamientos desde el privilegio que muchas veces nos hicieron replantearnos las identidades, nos hicieron replantearnos nuestra

estadía en la comunidad, si realmente era una comunidad para nosotros, etcétera”. Y, sin embargo, él mismo reconoce que “al final siempre la razón por la cual seguíamos haciéndolo era más fuerte, y que creo que al final siempre lo va a ser” (MR, comunicación personal, 2024). A partir de este relato, aquellos años pueden resumirse en las siguientes reflexiones;

*Como somos personas dañadas etcétera, no todas esas relaciones funcionaron de la mejor forma y sí pasaron cosas que llevaron a que la segunda parte de esa época fuese bien dura, bien turbia, con hartos problemas.* (MR, comunicación personal, 2024).

Y a pesar de las dificultades;

*Fue súper bonita esa época, crecimos un montón y hasta ahora todas esas personas considero que afortunadamente –o la gran mayoría de esas personas– logramos ser referentes para otras que se iniciaban en la cultura, que veían en nosotros el reflejo de lo que significaba la cultura ballroom y la comunidad dentro de personas cuir, trans y así.* (MR, comunicación personal, 2024).

La enseñanza que rescatan quienes habitaron esos primeros años, hasta ya entrado el 2018, es que “una tiene que ir y poner su cuestionamiento entre medio, su rabia, y de ahí ir accionando para que las cosas vayan mejorando” (JB, comunicación personal, 2024), porque finalmente la mayoría de ellas concuerda en que dentro de *ballroom* existe una permanente motivación por “ser personas que sean referente dentro de ballroom no solamente en la competición, sino que entregar a veces lucecitas a la gente” (JB, comunicación personal, 2024), lucecitas que guían los procesos inter/subjetivos que transitan las disidencias en Chile.

En los años posteriores esa primera generación, en conjunto ahora con la segunda generación, aplicaron los aprendizajes esbozados hasta ahora por los colaboradores para recibir a nuevas personas interesadas en habitar la comunidad. Entre estos nuevos rostros creció una oleada de pequeñas comunidades de región, alejadas del centro capitalino, organizadas y motivadas en aprender sobre *ballroom* desde sus distintos territorios. Ciudades como Valparaíso, Temuco, Rancagua, Antofagasta e Iquique se introdujeron en la cultura gracias a diferentes instancias de acercamiento que las figuras pioneras llevaron a cabo por medio de clases, conversatorios o *workshops*. La llegada de más información gracias a la conectividad de internet, y a unos pocos intercambios presenciales producto de esporádicas oportunidades de viaje a otras comunidades, acabaron por consolidar una escena *Kiki* chilena que conoce los trasfondos históricos de *ballroom* como fenómeno global y local.

Mi primer acercamiento a la escena fue durante la segunda generación, a mediados de 2017, y desde un primer momento mi interés estuvo en aquellos trasfondos, en las motivaciones y discursos que promueve la cultura como aporte para la existencia disidente –propia y ajena–. Sin embargo no fue sino hasta fines de 2018 que me inserté completamente en el circuito, asistiendo a *balls* y otras instancias comunitarias. En ese nuevo período de la comunidad el énfasis comenzaba a ponerse sobre los aspectos competitivos de *ballroom* y, como cultura internacional, la escena *Kiki* chilena adoptó dinámicas ya creadas a lo largo de su desarrollo histórico, cuyas particularidades me dedico a detallar a continuación bajo el concepto de ‘elementos sociales’ (Riquelme, 2018, p.18).

El primero de los elementos sociales, marcador fundamental para entender las complejidades de la cultura, corresponde a los eventos de ballroom denominados *Balls*. Éstos son “un espacio de celebración, y grito y goce” (AB, comunicación personal, 2024) organizados dentro de la comunidad *ballroom*. Aquellos celebrados a nivel local añaden *Kiki* a su nombre. Esa distinción, explicada brevemente en los primeros apartados de esta investigación, responde a la distribución del circuito competitivo de la cultura, cuya distinción principal está dada por el nivel de exposición a la sociedad en general. Por esa razón el apelativo *Kiki* refiere a las comunidades locales, con alcance e inserción limitada a la cultura general del territorio en que se inserta. En el caso de la comunidad globalizada, cuyo alcance e inserción en las dinámicas generales del mundo actual es mayor, se denomina *Main* –por su abreviación de la palabra *mainstream*– o en algunas ocasiones *Major*.

Durante el transcurso de un *ball* se celebran distintos segmentos competitivos denominados categorías, para que las personas que quieran participen en disciplinas performáticas de maquillaje, moda, pasarela, baile u otras. Los ganadores son definidos por un panel de jurades (*judges panel*), normalmente sentados en una mesa con disposición horizontal frente a la pasarela. A ambos costados de este escenario con forma de ‘T’ se ubica a les asistentes, tanto público como participantes, con la intención de entregar la mejor visibilidad posible de lo que sucede en la pista. Además del panel de jurades, la organización de un *Kiki ball* dispone de un DJ encargado de musicalizar el evento con los sonidos que requieren las diversas categorías. Algunas de ellas utilizan música particular como es el caso del *beat* para competencias de *voguing*.

Por último, la organización incluye a una –o más de una– persona dedicada a conducir el ritmo del evento, mantener el ánimo de les asistentes, así como comentar con rimas improvisadas los momentos acontecidos en cada

categoría. Esta última función la encarna el(la/le) *Commentator* y/o *MC Chanter* –simplemente *Chanter* o *MC* para abreviar–. Por el papel que desempeña, este último rol es la cara visible, la voz que maneja el micrófono e interactúa con la gente. Y es que la conjunción de las ocupaciones mencionadas, el ‘Ha’ en el cuarto tiempo del beat, el *chant* en vivo, y las performances, componen una unión que les DJ de *ballroom* denominan como ‘Vogue Trinity’, en referencia a las tres figuras capaces de crear momentos performáticos al reunirse: DJ, MC y caminantes (Red Bull Music Academy, 2017, 22m48s).

El ejercicio de participar del circuito competitivo se conoce como ‘caminar’ (*walk*) al interior de la comunidad. Quienes participan de un *ball* ‘caminan un ball’ no ‘compiten en un ball’ (Angel, 2024). La intención de la expresión implica el ejercicio de aventurarse a construir y descubrir senderos de expresión en la realidad comunitaria, dejando en segundo plano el factor competitivo que posee la instancia. Los caminos que las personas de la comunidad construyen tampoco quedan limitados al simple momento del *ball*, sino que el término alude también a una dimensión histórica. El caminar significa dejar un legado, los despliegues performáticos del cuerpo se hacen parte de la memoria de quienes luego tienen la posibilidad de seguir los senderos caminados por las generaciones previas. En ese sentido este caminar categorías se relaciona con los términos de ‘wayfinding’ –‘encontrando senderos/modos’ por su traducción del inglés– que Deborah Bird Rose utiliza para reflexionar sobre el ejercicio de desplazarse en el mundo (2015), definiendo el hecho de caminar en *ballroom* como un acto de “conocer el mundo mediante el cuerpo, y el cuerpo mediante el mundo” (Bird Rose, 2015, p.133).

Estos despliegues performativos y vivenciales que ocurren al caminar en *ballroom* muestran constantemente nuevas posibilidades, están interconectados, provienen de la inter/subjetividad del cuerpo disidente, constantemente deconstruyendo y reconstruyendo las formas en que conocemos la experiencia humana en el mundo –actual e imaginada–. “Por lo mismo de que la cultura en general tiene una tradición más oral que escrita, es una cultura que puede cambiar y modificarse a sí misma mucho más rápido” dice MR durante nuestras conversaciones (comunicación personal, 2024). Palabras a las que sumo las de la autora mencionada, pues lo dicho sugiere que estas movilizaciones corporales de la cultura *ballroom* chilena son “una siempre inconclusa, rítmica, abierta y creativa forma de estar-en-el-mundo que abraza el doble significado de moverse y conmoverse”, cuyo efecto “incentiva una performance de respeto hacia la otredad que invoca una ‘miríada de

expresiones' de la diferencia" (traducción propia de Bird Rose, 2015, p.135-136)<sup>33</sup>.

Así, se desprende que la importancia de promover las distintas expresiones performáticas de *ballroom*, radica en su capacidad para dar espacio a una nueva inter/subjetividad "lúdica, dinámica, rizomática, una que puede acomodar la ambigüedad, la diversidad y la responsabilidad" (traducción propia de Bird Rose, 2015, p.138)<sup>34</sup>. En adición, Tara Susman ayuda a explicar el fenómeno en términos del poder. De acuerdo con la autora las demostraciones performáticas que despliega la comunidad *ballroom*, tanto en aspectos materiales como discursivos, corporales como imaginarios, inter/subjetivos en general, son estrategias de agencia que permiten recuperar poder. En sus palabras "la habilidad de cambiar uno mismo mediante el moldeado del aspecto y los movimientos propios es posible que sea una de las pocas opciones para recuperar poder" (traducción propia de Susman, 2000, p.134)<sup>35</sup> que las disidencias emplean. Constata esta posibilidad el testimonio de JB, quien en sus palabras caracteriza a las personas que se acercan a la comunidad diciendo;

*Somos gente muy rara la que llega acá, pero no rara en el mal sentido sino que es gente muy diversa por ende cuando una llega a estos espacios literal puedes encontrar referentes muy fácilmente, tanto sea por identidad, por vivencia, por corporalidad, por luchas, muchas cosas que nos pueden interceptar a nosotres, siempre va a haber gente con la cual te acoples en diferentes sentidos. (JB, comunicación personal, 2024).*

Ese acople finalmente revela la potencia transformadora que subyace a la performatividad disidente de *ballroom*. Misma potencia que el Instituto Nacional de Antropología e Historia contrasta, ante la potencia ya visible de las performatividades hegemónicas. Al respecto dicen que;

*Las historias oficiales, los bailes nacionales, las ceremonias estatales y los rituales religiosos suelen invocar narrativas y prácticas que subrayan la unidad y pureza de una colectividad, o bien el peligro que para ésta constituyen prácticas y alteridades – negros, indígenas, mujeres, gays– (INAH, 2015, p.16).*

---

<sup>33</sup> "an always unfinished, rhythmic, open and creative mode of being-in-the-world that embraces the twin entanglements of movement and being moved" (...) "endorses a performance of respectfulness towards otherness that invokes 'myriad expressions' of difference" (Bird Rose, 2015, p.135-136).

<sup>34</sup> "playful, lively, and rhizomatic, such that it can accommodate ambiguity, diversity and accountability" (Bird Rose, 2015, p.138).

<sup>35</sup> "The ability to change one self by shaping one's looks and one's movements may be one of the few options to assert power" (Susman, 2000, p.134).

Y es que como se ha venido mencionando, el caminar trasciende al momento del *ball*, de hecho aparece en cualquier instancia comunitaria que involucre a la cultura, puede ser en entrenamientos públicos o privados, conversatorios o *workshops*, en todos ellos las personas de *ballroom* van construyendo sus senderos, sus modos de habitar el espacio *Kiki* chileno, y por extensión la sociedad chilena en general. La caracterización de las instancias creadas por *ballroom* observada en terreno viene a plantearse, entonces, como la construcción comunitaria de ‘utopías localizadas’ o ‘heterotopías de la desviación’ (Nunes, 2021, p.154). Son el espacio del cual Deborah Bird Rose (2015, p.24) habla cuando utiliza la metáfora de la librería, instancias de encuentro fortuito, sin condiciones limitantes, en las que el respeto y la inclusión afloran tácitamente en las interacciones entre las personas asistentes, sean éstas parte de la comunidad o no. Un indicio importante de su eficacia como estrategia de apertura social aparece al constatar que estos eventos aumentaron su frecuencia desde 2019, al punto en que actualmente se maneja un calendario anual de fechas reservadas entre les diferentes organizadores<sup>36</sup>.

Por supuesto, como en toda dinámica comunitaria, el caminar un *ball* no está exento de disputas internas. Entender este hecho me fue posible al observar con detención el elemento social del A.K.A. –del inglés *Also Known As*– o pseudónimo que les habitantes de la comunidad utilizan para llamarse en ballroom. La socialización de este nuevo nombre es seguida por la construcción de una identidad performática desde *ballroom*, funciona como un nombre artístico, capaz de revelar facetas o emocionalidades que en otros contextos no aparecen o tienen dificultad para aparecer. “Ballroom te entrega un personaje” dice JB, y producto de ello “muchas veces ese personaje se come a la gente en estas instancias donde una lo tiene que tener ahí a cada rato a flor de piel” (comunicación personal, 2024), refiriéndose a los *Kiki balls*.

Sin embargo, la propia locutora resuelve que en ocasiones una “tiene percepción de gente dentro de ballroom que al final no es tan así, es solo una postura o un personaje que tiene [la persona], y la conoces por fuera y es una persona totalmente distinta” (JB, comunicación personal, 2024). Esa posibilidad de conocerse íntimamente, lejos de la euforia performática de los *ball*, la entregan las instancias comunitarias como entrenamientos o conversatorios, todo aquel espacio “donde una se pone a conversar con otra voguera, y te pones a hablar cosas de la vida”, donde la misma convivencia

---

<sup>36</sup> Para más información véase el perfil de Instagram de la comunidad:  
<https://www.instagram.com/ballroomchile/>

permite superar la disputa, espacios donde las confesiones y conversaciones ayudan a alcanzar “puntos de inflexión que te hacen cuestionarte todo” (JB, comunicación personal, 2024). Espacios que se transforman finalmente en “las instancias donde una puede tener esta visión de otras realidades, y es muy bueno tener esos referentes igual porque ahí una puede sentir que ciertas cosas te llaman la atención, ciertas cosas quieres hacer” (JB, comunicación personal, 2024), para luego accionar en plenitud y comodidad.

Para comenzar a cerrar este apartado, el último de los elementos sociales a caracterizar dícese de los conceptos de *House* y familia, profundamente interrelacionados dentro de *ballroom*. Como ha venido esbozándose en los capítulos previos de esta investigación, las casas de *ballroom* funcionan con liderazgos de personas que, bajo el título de madre o padre (*House Mother* y *House Father* respectivamente) crean espacios de cobijo y guía para otras disidencias que habitan la escena, las cuales pasan a ser hijos (*children*) al interior de las familias. Como estructura, las *houses* cumplen una doble función: por un lado como núcleo de aprendizaje y contención, y por el otro como colectivo performático –similar a un *crew* o grupo de baile– que permite la libre celebración y expresión de la disidencia. Estas casas adoptan una identidad particular, manifestada en un apellido que identifica a quienes pertenecen a ella con ciertos valores, objetivos y símbolos. De ese modo, todes sus integrantes comparten un apellido y una discursividad, en una señal de colectividad que disputa el parentesco mediante la posibilidad de crear vínculos filiales con una familia escogida desde la afinidad de la experiencia disidente.

En palabras de mis colaboradores su importancia es categórica. Para MR son una dinámica fundamental en *ballroom* “porque son el corazón de las instancias comunitarias que se generan dentro de la cultura”, instancias que por su alcance y estatus dentro de la comunidad “no son tan solo internas, en el sentido de que no solamente [les integrantes] de la casa participan en las instancias comunitarias, sino que generan esas instancias para otr[e]s, para extern[e]s a la casa” (MR, comunicación personal, 2024). Son la materialización del encuentro entre personas afines que;

*Se ven muchas veces reflejad[e]s en otras personas que ya pertenecen a la comunidad, que ya pertenecen a casas, que ya tienen resueltas sus identidades hasta cierto punto, y que las muestran, y que las valoran, y que las celebramos.* (MR, comunicación personal, 2024).

De acuerdo con ello, entonces, su labor principal como elemento social de la cultura ballroom es transformarse en espacio de acogida “para las personas

que buscan, o están, en sus procesos identitarios y necesitan conocer experiencias que les hagan sentido y les permitan ir identificándose a sí mismos” (MR, comunicación personal, 2024). Por ende, plantean el hogar como una instancia que posibilita la experimentación respetuosa, innovadora y provocadora de la intersubjetividad, tanto en los aspectos sexuales como identitarios de la inter/subjetividad corporizada.

Empero, en el testimonio de quienes habitan la escena *Kiki* chilena esa labor no se revela en las grandes retóricas de lo que representa ideológicamente una dinámica como esta, sino que en realidad aparecen durante los desplazamientos cotidianos de las disidencias dentro de la sociedad actual. Son observables en la realidad de “esas personas trans que necesitan un apoyo, que necesitan un aporte, ya sea incluso monetario, ya sea emocional”, para quienes este espacio busca “generar instancias de tutorías, de que se pueden acercar a personas que ya están en procesos de transición, por ejemplo, por consejos o tips, por datos de donde comprar sus hormonas, de dónde ir a pedir la hora” (MR, comunicación personal, 2024) al doctor.

Desde una mirada reflexiva y crítica de las ciencias sociales, la antropología reconoce hace años esta necesidad humana por construir e identificarse colectivamente en espacios de producción social, incluso externos si tal identificación no se encuentra en el núcleo sanguíneo directo (Martín, 2008, pp.170-186). Desde tal base, ha de entenderse que cuando se habla de familia moderna se habla indiscutiblemente de aquello que Althusser denomina como ‘*Ideological State Apparatus*’ –‘Aparato Estatal Ideológico’ en español–, estructura normativa que produce y reproduce las condiciones materiales del sistema del capital (Marangoly sobre Althusser, 2018, p.357). Como infraestructura capitalista, la autora mencionada simplifica su significación bajo el nombre de ‘*White House*’ (2018, p.356), metáfora que remite a los sectores sociales que operan, producen y reproducen en mayor medida, el aparato ideológico descrito por Althusser.

Es justamente esa ‘*White House*’, burguesa, racista y hetero-normada, la que las *Ballroom Houses* vienen a subvertir. Constituyen un parentesco otro, que posibilita “la formación de relaciones que funcionen de manera eficaz como discurso de oposición”, cuya potencia política la despoja de cualquier estrategia de reducirla a una “imitación inútil o vana, sino que es la creación discursiva de una comunidad, una comunidad que crea vínculos afectivos entre sus miembros, se preocupa por ellos y les enseña, protege y habilita” (Butler, 2002, p.77) con su labor de espacio de aprendizaje colectivo y democrático, disruptivo en especial, pues desarticula los modos de conocer – así como los conocimientos generados– desde la normatividad del núcleo



familiar tradicional. Es un lugar de aprendizaje compasivo desde la propia vivencia de quienes apuestan por un nuevo paradigma de hogar, distante del núcleo hegemónico de parentesco predominante en Chile.

Y es que al observar este elemento social, lo primero que aparece es su propósito subversivo frente a la institución de la familia nuclear y el parentesco en términos clásicos. Viene a disputar la convencionalidad de la reproducción capitalista que instrumentaliza los afectos como estrategia normativa. Ante esta crueldad del capital la intención de las casas de *ballroom* no es destructiva de la institucionalidad, sino que idealmente propone recuperar la posición etnohistórica que la familia ocupa en las vidas de las otredades. Habilitan una estructura “cuyo potencial no radica en rearticular una alternativa idealizada de domesticidad, sino que en realidad en formar sitios compartidos que permiten a cada sujeto en particular el recordar la casa como un sitio de demandas y condiciones contradictorias” (traducción propia de Marangoly, 2018, p.357)<sup>37</sup>. Son el deseo manifiesto del afrofeminismo por “liberar la vida familiar de las dimensiones abusivas que ha creado la opresión sexista sin tener que quitarle valor” institucional, porque en Chile –al igual que en el general de las comunidades latinas y diaspóricas– es innegable que “los lazos familiares son el único sistema de apoyo prolongado para las personas explotadas y oprimidas” (hooks, 2020, p.77).

Como soporte etnográfico y testimonial JB reconoce que esta familia escogida es el espacio para “ser vulnerable en diferentes vivencias dentro de nuestra comunidad, sin que te den ese cuestionamiento de vuelta sino que solo te den entendimiento”. De modo que *ballroom* se instala en la disidencia chilena con la “labor muy importante de, al entregarnos un espacio donde habitarlos bien, ese habitarlos bien nos hace convertirnos en referentes a las personas nuevas que van llegando” (JB, comunicación personal, 2024). Constatación que permite caracterizar esta estructura social en términos de ‘*concrete utopia*’ –‘utopía concreta’ en español– pues, si bien propone ideas complejas de realizar, “se origina en deseos concretos e identificaciones-desidentificaciones concretas que apuntan a formas alternativas de construir deseos y futuros posibles” (traducción propia de Klitgard, 2019, p.130)<sup>38</sup>, concreciones basadas en las vivencias del cotidiano social.

---

<sup>37</sup> “Whose potential lies not in rearticulating an idealized alternative domesticity, but rather in forming shared sites that enable each particular subject to collectively remember the home as a site of contradictory demands and conditions” (Marangoly, 2018, p.357).

<sup>38</sup> “Originate in concrete desires and actual identifications-disidentifications that point to alternative ways of constructing possible futures and desires” (Klitgard, 2019, p.130).

Para sintetizar, la (re)construcción histórica de estos elementos sociales, si bien nunca completamente absenta de disputas representa la labor constante que las disidencias impulsan por un vivir inclusivo para las nuevas inter/subjetividades. Por sobre las dificultades de las circunstancias que la contingencia chilena supone, la importancia de reconocer que “tenemos pruebas vivientes de que podemos salir adelante, que sí podemos hacer cosas, vivir”, permanece como lucero de las performatividades que se expresan en la escena *Kiki*. En mis conversaciones con les habitantes de ballroom la conclusión general es compasiva y positiva, se entiende que:

*Todas estamos aprendiendo, la escena acá es muy joven (...), la gente que es madre o padre de casa ninguna o muy poca gente sobrepasa los treinta años, todas las otras son gente de veinte y algo, gente que todavía estamos en ese camino de formación en la vida.* (JB, comunicación personal, 2024).

Y ante ello el llamado –e invitación al lector– es a que;

*Siempre recordemos la base, edúquense, nada es porque sí, hay que respetar. Si bien muchas veces las dinámicas de esta cultura no nos agradan (...), es trabajo de gente más antigua que nosotras y una si quiere habitar este espacio lo único que tiene que hacer es llegar y respetar. Para eso es importante conocer su historia, de los inicios originales, su historia local, respetar el trabajo de la gente.* (JB, comunicación personal, 2024).

Tal es la manera más ética y orgánica de descubrir, integrar e impulsar esta ‘concreta y localizada (hetero)utopía de la desviación’.

## **7.2. Relato etnográfico encarnado. Procesos inter/subjetivos en las corporalidades de ballroom.**

Tal como el subapartado previo estuvo dedicado a caracterizar los ‘elementos sociales’ que conforman la cultura *ballroom*, esta sección se dedica a los denominados ‘elementos disciplinares’ (Riquelme, 2018, p.18) de la comunidad. Para ello el uso de recursos visuales se emplea como estrategia principal, acompañada por un relato etnográfico que detalla los distintos momentos observados durante el trabajo de campo. En concreto, se describen cuatro instancias de terreno, observadas durante diferentes *balls* celebrados en el territorio capitalino de fines de 2023 y principios de 2024.

El primer *ball* al que asistí en mi proceso de investigación etnográfica se llamó ‘Memorias Trans 2.0 Kiki ball’, organizado el 18 de noviembre de 2023, en vísperas de la conmemoración del Día de la Visibilidad Trans. Segunda versión del *ball* celebrado por primera vez el 20 de noviembre de 2022 en la

explanada del Museo de la Memoria. En esta versión el evento se celebró en el Anfiteatro del Parque Bustamante, con permiso expreso de la Municipalidad de Providencia, además de contar con el apoyo de la Seremi de Salud y la Fundación Amanda Jofré. El llamado a asistir contemplaba las 15:00p.m. como horario de inicio, pero el calor de ese día no disminuyó hasta pasadas las cinco de la tarde, así que a eso de las seis recién acudimos al ‘Busta’ –apodo que la comunidad da al sector del parque que ocupa como punto de reunión–.

Como es normal dentro del circuito *Kiki* chileno, el *ball* aún no iniciaba pues solo había llegado un par de personas al lugar, ni siquiera la organización estaba toda. Aun así, ya estaban instaladas las mesas de sonido y el panel de jurades, no obstante, lo más destacable era un sector del Anfiteatro que estaba cubierto con dos toldos rojos contiguos, bajo los cuales estaban ubicadas varias trabajadoras y usuarias de las fundaciones Amanda Jofré y Memoria Trans Chilena, quienes compartían entre risas conversaciones repartidas en varios asientos del espacio techado. La organización les dispuso de una mesa con comida y bebestibles, desde snacks envasados y bebidas de fantasía a frutas y agua embotellada. El ambiente que ellas generaban era ya de celebración y entretención.

Al poco de haber llegado comenzó a sonar la música, señal de que el *ball* estaba por comenzar. El panel de jurades tomó posición y les *Commentators* encendieron sus micrófonos para dar el inicio oficial al evento. El hito de apertura de un *ball* se conoce como *Roll Call* y/o LSS, con el segundo dedicado expresamente a las personas que tienen títulos de reconocimiento en la comunidad. Suena de fondo un *beat* de *Vogue Fem* y en el *chant* les MC acompañan al ritmo con rimas que invitan a la pista a personas específicas entre les asistentes. Luego de llamar a varias personas a presentarse, algunos integrantes de casas *Kiki* y otros sin afiliación, llegó el momento cúlmine del *Roll Call*. Desde el micrófono comienzan a llamar a la organización del evento, la Problemática y Revolucionaria House of Horses, casa que lidera la lucha por los derechos de las personas trans\* desde la comunidad. Su presentación es en familia, ‘*As a House*’ como se le conoce en *ballroom*, con todes sus integrantes desplegando una performance que se torna grupal.

Al terminar de performear la bandera con el logo de la casa, que sostenían al fondo de la pista, se deja caer y entre gritos y aplausos se presenta una nueva hija de la casa. Este anuncio público se conoce como ‘nacimiento’, esto es, el momento performático en que una persona adopta el apellido de la familia que le acoge en *ballroom*.

Figura 3. Nacimiento de Horses.



Fuente: Elaboración propia, 2023.

En este caso el nacimiento transcurrió al aparecer la persona nacida en escena frente a una letra 'H', signo que segundos antes dibujó otra Horses en el suelo con bencina y fuego (*Figura 3*). Le nueve hijo se desplazó alrededor del fuego con una caminata desafiante, avivada por el ardor del fuego y la euforia del público. Termina su momento performático apagando las llamas con su nueva familia, entre saltos y pisadas fuertes, sin temor visible a quemarse.

Este es el momento que da cierre al *Rol Call/LSS*, cuya duración superó la hora de extensión en el itinerario del evento. Las palabras de cierre que dedicó la madre Horses, transfeminidad histórica en la lucha disidente, fueron en celebración de su familia y conmemoración de las personas trans\* que ya no están. El momento siguiente da paso para hablar del primer elemento disciplinar de la cultura, las 'categorías'. Éstas, como antes se mencionó, son segmentos de competencia performática en disciplinas que a grandes rasgos *ballroom* divide entre: 'categorías performeadas' para referirse a competencias que involucran despliegues relacionados al baile o canto; o 'categorías caminadas' que engloba aquellas competencias que emplean el cuerpo en performances distintas al baile. En su mayoría, las categorías performeadas son aquellas que exhiben los distintos estilos del baile propio de *ballroom*, el *voguing*. Por su parte, las caminadas suelen ser categorías como pasarela (*Runway*), *Realness* o similares.

Finalmente, he de mencionar que cada categoría se divide en dos secciones. Parte con una sección llamada '*Tens*', que como su nombre indica define quiénes avanzan a la siguiente etapa mediante votos del panel de

jurades, éstos califican individualmente con un diez (10) a quienes avanzan, mientras que en caso contrario si una jurade considera que no clasifica la persona recibe un ‘chop’. Una vez se define a todos los caminantes que avanzan, inicia la segunda sección de toda categoría en *ballroom*, las batallas (*Battles*). Ésta es la etapa en que compiten directamente los caminantes entre sí, pues literalmente se enfrentan por recibir la mayoría de los votos del panel de jurades. Finalizadas las batallas significa que se decidió a la(s) persona(s) ganadora(s) –dependiendo si la categoría involucra caminar de forma individual o grupal–, en cuyo caso se le hace entrega de un reconocimiento, trofeo o similar, conocido en *ballroom* como ‘*Grand Prize*’.

Al respecto AB advierte de un elemento fundamental de la competitividad en la cultura, el *shade*, dinámica que consiste en batallar sin recurrir a la fuerza. Es un intercambio tácito o explícito de juicios expresados en forma mordaz, dirigidos a insultar o desmoralizar a la contraparte contendiente, su forma más compleja y subterfugio se denomina *reading*, que refiere al acto de ‘leer’ o ‘desmantelar’ al contrincante sin necesidad de recurrir a ofensas directas. “Si tú quieres dejar callada a una anda, batalla con ella y se acabó” (comunicación personal, 2024) alienta AB durante nuestras conversaciones sobre esta dinámica propia de la competencia. Y advierte en seguida a las personas que “debieran entender que ballroom también es competencia, de base, y cuando hay competencias entre medio van a haber peleas, van a haber discusiones, van a haber gritos que son euforia del momento” (comunicación personal, 2024).

No obstante, incluso si en una primera impresión pareciese una forma de ejercer violencia, pues en ocasiones sí escala a gestos físicos como empujones o roces, “hay que saber separar y entender que la emocionalidad del momento es el momento, y después no va a seguir así” (AB, comunicación personal, 2024), por tanto no es más que otro elemento disciplinar, que no busca generar una consecuencia más allá del circuito competitivo de *ballroom*. Para acabarlo de entender es necesario aclarar además que en la base de las categorías competitivas, “existe el *locking*, en el *Old Way* se bloquea, hay contacto, entonces obvio que en la base sí tenemos el contacto”, es más, este estilo “también se inspira mucho en poses de artes marciales, o sea viene de una lucha. Y es una batalla” acaba por esclarecer AB (comunicación personal, 2024).

De vuelta al relato, ahora con un mejor entendimiento de los detalles relativos al hito principal de cualquier *ball*, se abre la primera categoría de la *Kiki*. Comienza la competencia con *Begginer’s Vogue Fem* (traducida en algo así como ‘*Vogue Fem* de Inicianes’), categoría creada para que caminen las

personas que llevan poco tiempo y manejo en cualquiera de los estilos del *voguing*, aunque en esta oportunidad exigió exclusivamente *Vogue Fem*. *Begginers* es una categoría importante en el circuito *kiki* chileno, pues fue bastante concurrida en cada uno de los *balls* a los que asistí durante el período de terreno.

A le ganadore de *Begginers* le siguieron otros en categorías como *Old Way*, *Fashion Killa* o *Female Figure Vogue Fem*. Habían transcurrido un par de horas, ya la noche había caído en plenitud cuando se abrió la categoría *Realness*. Me detengo en ella porque creo importante profundizar sobre su efecto en mis observaciones. Apenas comenzó, las performances encarnaron la discursividad que motivaba el evento, esto es, la necesidad de celebrar y conmemorar a las realidades trans\*. Esta categoría califica el '*passing*', término que hace referencia a la capacidad –satírica, alegórica, o no– de mezclarse, personificar o encarnar ciertos roles, posiciones o realidades existentes en la sociedad, sean o no parte de la cotidianeidad de quien camina.

Figura 4. Trans caminando en familia.



Fuente: Elaboración propia, 2023.

De tal manera, se originan variantes específicas como Ejecutivo (*Executive*), Militar, Escolar (*School*), entre otras. En este *ball* no existieron ese tipo de requerimientos, dando espacio a cualquier identidad que quisiera caminar.

Ya desde los *tens* que las demostraciones orgullosas de transidentidad marcaron un tono eufórico en el resto de los presentes, incluyendo al panel de jurados y la organización. Las corporalidades caminantes en ocasiones eran sensuales, en otras directamente provocativas, algunas sutiles y otras atrevidas, en especial entre las transfeminidades. La primera en generar una fuerte impresión, en generar un momento dentro de la categoría, fue una de las históricas de Amanda Jofré (*Figura 4*), que para sorpresa de todos se animó a caminar

cargando a su familia en brazos, una niña pequeña que la acompañaba. Con gestos como menear el cabello, arreglarse la cartera o una simple sonrisa, no demoró en cautivarnos a todos y conseguir sus *tens*.

Figura 5. Amanda Jofré en ballroom.



Fuente: Elaboración propia, 2023.

Al ver que una de sus amigas se animó, le siguieron otras tres mujeres de Amanda Jofré (véase *Figura 5*). La primera de ellas se presentó ante el panel con actitud firme, usando lentes oscuros, vestida de negro y con ademanes desafiantes. La siguiente ocupó la pista entre gestos provocativos, se desplazó con movimientos amplios y dinámicos, su cabello liso, negro y largo hacía más hipnóticos sus desplantes. Por último la tercera en caminar de ellas fue una chica joven, con su pelo recogido en una coleta sencilla, vistiendo el uniforme de su equipo deportivo, cargando la mochila donde justamente transporta sus insumos de práctica. Adornada con una medalla de condecoración por su desempeño deportivo, transmitía juventud y vitalidad en su postura. En general, todas ellas no demoraron en cautivar al resto de presentes en el evento, lo que les mereció obtener cada una sus respectivos *tens*.

Lo que todas tuvieron en común fue la libertad con que vivieron el momento, el goce que transmitieron al público y demás presentes. La valentía se contagió entre el colectivo asistente al *ball*. AB, quien presenció esta categoría al igual que yo, resalta el hecho de que “hay una variedad súper amplia de mujeres, no es necesario que estés depilada o que estés delineada” para atreverte a performear (comunicación personal, 2024). Argumento que sumo a la diversidad de despliegues identitarios caminando que, en consecuencia, solo acentuó la percepción inter/subjetiva y comunitaria de lo que significa ser mujer desde las identidades trans\*. Ningune podía juzgarse inferior, nadie fue más o menos real. La ganadora al final fue la trans histórica de lentes oscuros, aunque su victoria fue celebrada por todes les caminantes por igual. El momento de reafirmación y celebración vivido en *Realness* cambió el ánimo para el resto del evento.

Pese a lo dicho, esta es una categoría que atraviesa constantes cuestionamientos por su forma contradictoria de regirse en términos



competitivos, pues posee el riesgo de perpetuar o replicar estándares normativos y binarios. AB confiesa que hoy en día está distanciada de caminarla por procesos críticos similares, dice ella que “en la calle me piden feminidad todo el rato, verme mujer, que femenina, que los bigotes (...), pero ¿por qué en mi espacio debo seguir exigiéndome eso? Eso me pasa a mí, quiero estar en ballroom tranquila” (AB, comunicación personal, 2024). De hecho, tanto en mis conversaciones con ella como con otre de mis colaboradores en Dubái, las reflexiones son similares: “*Realness* es una categoría que en muchos casos es muy binaria, y es creo que la categoría que más problemáticas ha dado al respecto”, sin embargo;

*Se sigue celebrando, y se sigue aceptando, y yo creo que nunca va a dejar de ser así porque todavía desafortunadamente en el mundo hay personas que tienen que ocultar sus identidades en ‘el mundo real’ para sobrevivir, para conseguir un trabajo, para tener una vida ‘normal’ que le permita seguir ganando dinero dentro del capitalismo binario, para que más tarde puedan presentarse y competir en estas categorías donde pueden expresar sus identidades de la forma que quieran hacerlo.* (MR, comunicación personal, 2024).

La siguiente oportunidad de trabajo etnográfico que tuve fue el 2024, específicamente el 07 de abril en el ‘K-Market Kiki ball’. El imaginario del *ball* giró en torno a elementos referentes al supermercado. La K en su nombre se debía a la inicial de la casa organizadora, House of Keller. Para esta ocasión el sitio utilizado fue un espacio cultural alejado del centro de Santiago, *Espacio Checoeslovaquia*, lugar donde ya se habían celebrado otros *balls* anteriormente. El lugar era amplio, de techo alto y paredes oscuras, en su mayoría construido con estructuras metálicas. El trabajo de iluminación y música al interior establecían un ambiente protagónico a la pista, donde momentos después la comunidad desplegaría sus performatividades. Además, por el sitio estaban repartidos detalles que evocaban a un supermercado: carros de compras, canastas, envases de líquidos bebestibles o de limpieza, cajas de cereales, carteles con ofertas de fantasía, todo estampado con los logos de la casa organizadora.

El *Rol Call* transcurrió entre demostraciones performáticas de diversas categorías. Como cierre de este segmento inicial, la House of Keller decidió performear ‘*As a House*’, en una demostración de *Runway*, *Old Way*, *Lipsync*, *Vogue Fem*, y otras categorías que les integrantes de la casa practican con destreza (*Figura 6*).



Figura 6. Rol K-all de House of Keller.



Fuente: Elaboración propia, 2024.

Sin embargo, el primer momento que se robó la atención del lugar entero no vino hasta el final de esta performance. Una de las hijas Keller se atrevió a anunciar, con el apoyo emocional de toda su familia presente, que su proceso identitario la condujo a finalmente reconocerse como una persona transfemenina. Con unas palabras breves pero emotivas en el micrófono, asistentes, organización y panel, todos levantaron gritos de apoyo a la valentía de la chica. Incluyéndome, el momento sobrecogió hasta las lágrimas a varias personas, sinceramente, mis procesos identitarios personales hicieron que el momento adquiriese significaciones adicionales. Fue un momento muy especial, un pequeño hito que agradezco haber presenciado, y sin duda deja contribuciones en mi inter/subjetividad.

Las primeras categorías en abrirse al ser caminadas requerían poner atención a detalles o gestos pasajeros, por ende, el ambiente del público permaneció relativamente templado. Claro, sin faltar los aplausos y cánticos respectivos entre las distintas casas que caminaban. Posteriormente, el *ball* cierra con las categorías performeadas, separadas por identidades o estilos de *voguing*. Durante éstas el ánimo del lugar ascendió en euforia, con gritos, aplausos y cánticos fuertes, incluso con intercambios de *shade* entre caminantes y casas. A estas alturas mi percepción de ambos tipos de categorías puso una clara distinción en la recepción e interacción que las

categorías caminadas tienen al interior de la comunidad chilena, en comparación con las performeadas.

Mi tercera observación participante ocurrió el 04 de mayo del presente año, en el 'Infernal Bodies Kiki ball'. Éste fue la reinención de un *ball* que la misma casa organizadora, House of Titania, convocó previamente –evento que se llamó 'Heavenly Bodies Kiki ball'–. La temática de este *Kiki* giraba en torno a imaginarios de cuerpos y simbolismos demoníacos y/o monstruosos. La gente en esta ocasión no demoró en llegar, la entrada estaba limitada a quienes alcanzaron a comprar su pase por un valor relativamente accesible. El *ball* comenzó al poco tiempo de haber llegado al lugar, así que pude presenciarlo desde un inicio.

El primer elemento llamativo de este evento fue la presencia de figuras invitadas desde territorios extranjeros, el panel se conformaba con personas provenientes de la comunidad Kiki de Brasil, referente de la cultura en el circuito sudamericano. La casa organizadora, al igual que en las ocasiones relatadas antes, replicó la idea de cerrar el *Ro/ Call* con una performance grupal (*Figura 7*), formalmente conocidas como '*Grand March*' en *ballroom*. Como factor sorpresa la performance incluyó el nacimiento de una nueva hija en la familia, cuya recepción fue celebrada y compartida entre todes quienes estábamos allí.

*Figura 7. Grand March de House of Titania.*



Fuente: Elaboración propia, 2024.

Posterior al segmento inicial, las categorías transcurrieron con poca participación de caminantes. Fue llamativa la frecuencia con que se dieron *chops* en este *ball*, probablemente debido a la presencia de jurades internacionales. Ha sido usual la ausencia casi total de *chops* en mis observaciones previas, pero incluso para quienes no lograban avanzar en sus categorías el resultado no parecía influir de forma negativa. Aunque no exentos de disputa, los aplausos y comentarios apreciativos de jurades, *Commentators* y del público, parecieron tornar el momento en un aprendizaje constructivo para quienes caminaban.

El ambiente mantuvo una energía constante de celebración, pero la categoría que elevó el ánimo sin duda fue *Tag Team Runway*. Esta variante de las competencias de pasarela funciona en específico con batallas de grupos de 3 o más personas. Los equipos no requieren compartir un mismo apellido, como fue el caso en este *ball*, pues en su mayoría estuvieron conformados por personas de distintas casas o integrantes sin apellido. De modo similar, es posible que les integrantes caminen *Runway* en sus dos variantes: “*European Runway* que es una caminata entre comillas más femenina”, u “*All American* que es la figura más masculina de caminar *Runway* en la pasarela de modas” (MR, comunicación personal, 2024). El equipo ganador desde un inicio demostró transiciones y poses conjuntas, una caminata confiada y firme, en ocasiones haciendo demostraciones sutiles de *shade* hacia sus contendores (Figura 8). Su ventaja pareció clara desde un principio, pues les integrantes son exponentes destacados en la categoría, entre ellas una persona brasileña.

Figura 8. Grand Prize de Chile y Brasil en Tag Team Runway.



Fuente: Elaboración propia, 2024.

Al conversar sobre esta categoría, AB entrega pistas de los motivos por los cuales fue un éxito el equipo ganador. Dice ella que “el primer elemento de Runway, lo quieran o no, es el look”, a lo cual añade que “siempre hay que verse bien, hay que verse regia, carísima (...), y la actitud al caminar, si vas a pisar fuerte o vas a ir suavcita, pero siempre con seguridad” (AB, comunicación personal, 2024). Explica además, para terminar, que “si te pones una bolsa de basura tienes que hacer que la bolsa de basura se vea que cuesta millones, o sea no es necesario tener una marca de lujo en el cuerpo para que te sientas carísima”, por tanto, el acceso a cierto estatus financiero es un factor secundario, lo principal es la forma en que se movilizan la vestimenta, el maquillaje u otros, como complementos performáticos.

El último *ball* que decidí incorporar en mi trabajo de campo ocurrió el 18 de mayo de este año y, a diferencia de los anteriores, éste fue uno de los primeros *Ball Main* en Chile. Bajo el nombre de ‘Ninja Ball v.1’ el evento utilizó imaginarios de la cultura japonesa para introducir en el país a House of Ninja, casa con décadas de historia en la comunidad *ballroom* global. La casa creó su capítulo local con algunas figuras reconocidas de la escena *Kiki* chilena, nacidos bajo el alero de visitantes internacionales desde los capítulos brasileños y europeos de Ninja. La expectación de este evento hizo que las entradas se agotaran rápidamente, para mi suerte conseguí comprar la mía, pero un par de amigos que tenían ganas de acompañarme no tuvieron esa suerte. El sitio que albergó el *ball* fue el Teatro Coliseo, ubicado al frente de La Moneda, lugar al que les asistentes comenzamos a llegar desde temprano.

Luego de unas horas de espera en una larga fila para ingresar, logramos validar nuestras entradas. El *ball* había comenzado unos minutos atrás, y el *Rol Call* presentaba a las casas *Main* con representación en el lugar. Al evento asistieron personas de Argentina, Brasil, Perú, e incluso Francia. Las casas *Main* en Chile son pocas, por lo que las performances del *Rol Call* no fueron individuales, sino que se presentaron en breves ‘*Grand March*’. Ya había caído la noche cuando se abrieron las primeras categorías. Las caminadas transcurrieron expeditas, con algunos *chops* dado el nivel de rigurosidad que exigen el circuito *Main* y les jurades internacionales.

Iniciadas las categorías performeadas decidí moverme a las butacas que estaban por encima del escenario, no quería perderme a ningún caminante. La categoría que cerró el evento, y la que consiguió elevar el ánimo al máximo esa noche, fue *Vogue Fem in Heels*, que juzga la destreza de les performers para bailar *voguing* en tacones. Por cuestiones de tiempo los *tens* iniciaron con batallas desde el principio, por tanto, avanzaban quienes ganaban su respectiva batalla. La primera persona en capturar a les asistentes fue una



masculinidad proveniente de la comunidad ballroom parisina. Su forma de expresarse al bailar era provocativa, de seguridad desbordante y movimientos ágiles, sus acrobacias eran dinámicas y complicadas. Mostró ventaja desde que se lanzó a caminar, así que tras arrasar en la batalla final obtuvo su merecido *Grand Prize* (Figura 9).

Figura 9. Dip en la final de BQ VF on Heels.



Fuente: Elaboración propia, 2024.

Las últimas en presentarse fueron las figuras femeninas, quienes no demoraron en robarse la atención del lugar completo con sus batallas de alto nivel. Una de las chicas que generó un momento constante de euforia cuando pisaba la pista fue una transfeminidad '*Big Body*' (Figura 10), que es como se les conoce a las corporalidades grandes en la comunidad. Ella consiguió avanzar varias batallas, sin embargo, la ganadora final fue otra de las performers que lideró el segmento con su energía y destreza.

Figura 10. VF Dramatics en FF on Heels.



Fuente: Elaboración propia, 2024.

Aprovecho este relato para detenerme a profundizar sobre las categorías de *voguing*, llamadas también *Performance*. Como se mencionó en capítulos previos, el estilo que originó esta danza fue el *Old Way*, del cual derivaron luego *New Way*, y finalmente *Vogue Femme/Fem*. la performance del *vogue* implica destreza, movimientos limpios e impresionantes a la vista, pero sobre todo, *feeling*. Para explicar lo que esto último representa en *ballroom* una de mis colaboradoras declara que *Performance*;

*No es solo moverte, sino que tiene que ser algo auténtico para que la gente pueda conectar contigo, no es solo copiar un paso, no es solo hacer un movimiento, si no lo estás haciendo realmente tú es muy difícil que puedas transmitir lo que el Vogue Fem te permite trabajar.* (JB, comunicación personal, 2024).

A lo cual añade que “si bien siempre es importante y una se visualiza en ganar un ball, lo importante siempre es bailar para ti”. Con sus palabras deja ver las implicancias que tiene en les caminantes el expresarse *vogueando*. Las posibilidades que abre y las barreras que rompe. Confiesa que es liberador para ella, que *voguea* desde la rabia y la pena por las dificultades que ha tenido que enfrentar como mujer trans\* en Chile. En palabras suyas: “canalizo todo lo que en su momento me ha marcado para poder llegar a un punto de catarsis, de tirarme un Dip y sentirlo en el alma” (JB, comunicación personal, 2024). En referencia a ello, es necesario indicar los aspectos técnicos de la categoría. JB explica que;

*Si bien es una performance, tiene sus pilares que son los 5 elementos que es: el Catwalk, Duckwalk, Spin & Dip, Floor performance y Hands performance. Hay gente, y para las Fem Queen es muy importante, que se supone que hay un sexto elemento que es el pelo, Hair performance. (JB, comunicación personal, 2024).*

*Catwalk* es una forma de desplazarse en punta de pies, bajando el centro de gravedad del cuerpo, y sacando las caderas en cada paso. *Duckwalk* es la forma de desplazarse a ras de suelo, en zancadas cortas que asemejan la caminata de un pato. En lo que respecta a *Hands performance*, puede describirse como los movimientos de manos y brazos que cuentan una historia mientras se baila, es el elemento que “da fluidez a toda la performance, es lo que une una cosa con la otra para que al final haga sentido lo que estoy expresando” (MR, comunicación personal 2024). *Floor performance* refiere a los movimientos que se despliegan en el suelo, como transiciones entre los distintos elementos o demostraciones variadas de sensualidad. Todos ellos se exhiben al ritmo del *beat*, música propia de *ballroom* que culmina cada 8 tiempos con “esa pose donde se ve difícilísimo pero uno intenta hacerlo ver lo más elegante posible, y verse regia siempre” (MR, comunicación personal 2024). Pose llamada *Dip* que consiste en descender de espaldas al suelo, mientras se mantiene una de las piernas alzada, al tiempo que se arquea la espalda.

El nivel de complejidad que han alcanzado estos elementos con el progreso de la cultura es parte de las reflexiones que mis colaboradores mencionaron constantemente durante nuestras conversaciones. A esto se refiere AB cuando dice que:

*Hay personas que innatamente tienen el feeling pero no tienen elementos, y hay otras que tienen elementos pero no tienen el feeling (...). Y eso es lo que hay que aprender a buscar en ballroom, porque claro tú puedes aprender, puedes ir a todas las clases de Runway, de Sex Siren, de Body, de Vogue Femme y todo, pero si no lo sientes se nota. (AB, comunicación personal, 2024).*

Pues añade que, finalmente, para caminar *Performance* es primordial; *Saber controlar la energía por la emocionalidad del momento, la gente gritándote. Y más encima después batallando, que tienes que tener un control de tu energía, pero no puedes perder de vista lo que está haciendo la otra persona porque en una batalla tienes que interactuar, o sea, no son dos personas bailando. (AB, comunicación personal, 2024).*

De modo similar, las conversaciones que sostuvimos dejaron ver los nudos que esta categoría tiene con la inter/subjetividad de los procesos identitarios disidentes. “Para mí el baile siempre ha sido una forma de expresar esos sentimientos que yo había reprimido mucho tiempo, por eso también desde siempre bailaba estilos femeninos, porque yo siempre me sentí más mujer”, inicia transparentando MR. Mientras AB por su parte relata: “cuando empecé a bailar Vogue Femme yo ejercía la prostitución, y siento que me dio más seguridad con los movimientos porque el Vogue Femme es un baile super sexy, súper sensual, en donde harta pussy, hartó cunt”, cuyos aprendizajes la ayudaron a reafirmar su transfeminidad, a exagerarla en su cotidiano (comunicación personal, 2024).

Las argumentaciones que cierran este subapartado provienen de las consideraciones que se han hecho hasta el momento sobre *Realness* y *Performance*, especialmente a partir de los cuestionamientos que les han devenido durante los años. Todo ello hace parte de la caracterización del segundo elemento disciplinar a detallar: el sistema de Figuras, dinámica identitaria que *ballroom* ha desarrollado a lo largo de su historia como cultura disidente. En términos generales existen seis figuras que permiten encajar inter/subjetivamente dentro del circuito competitivo: *Female Figure*, *Male Figure*, *Butch Queen*, *Femme/Fem Queen* (Figura 11), *Transmasc* y *Non-binary*. Con sus respectivas abreviaturas: FF, MF, BQ, FQ, TM y NB.

Los debates comenzaron tras reconocer que muchas de las categorías mantenían o se basaban en cánones binarios, extraídos de la sociedad hegemónica. MR recurre a varios ejemplos: *Best Dressed*, categoría que juzga el mejor vestido de un *ball*, exige aún que las feminidades que la caminan se presenten “en un vestido de gala, un vestido entre comillas de mujer”, mientras que las masculinidades deben caminar “con un traje de dos piezas, un *suit* entre comillas de hombre”. En cuanto a *Performance* ejemplifica que “al principio eran categorías solamente para transfeminidades o transmasculidades, y luego se comenzaron a abrir a hombres cis femeninos como es *Butch Queen*

Figura 11. FQ en Memorias Trans



Fuente: Elaboración propia, 2023.



*Voguing Femme*, o a categorías de *Drag Performance*” (MR, comunicación personal, 2024).

Ante esas reflexiones, el circuito competitivo ha tenido que pasar por constantes, posiblemente inconclusos, procesos de deconstrucción y actualización. Las necesidades de las disidencias emergentes en la

Figura 12. BQ en *Infernal Bodies*.



Fuente: Elaboración propia, 2024.

comunidad han dado paso a la creación de nuevas categorías como es el caso del ya mencionado *Butch Queen Voguing Femme* (Figura 12) o de *Designer's Delight*, categoría basada en *Best Dressed* pero que se enfoca “en la propuesta de la confección del vestuario y no en la figura que lo camina. Entonces abre el espacio a figuras trans no binarias, figuras transfemeninas, transmascullinas, que buscan romper esos paradigmas” (MR, comunicación personal, 2024) respecto de la vestimenta que utilizamos. Como medida adicional, el sistema de figuras apareció para que les caminantes no enfrentaran conflictos con sus expresiones de género al momento de performear entre sí.

La primera figura, *Female Figure*, involucra a todas las personas con identidades femeninas, incluyendo a las transfeminidades, aunque generalmente se utiliza para diferenciarlas de categorías para FQ dentro de un mismo *ball*. *Male Figure* distingue a expresiones masculinas en términos hegemónicos, sin considerar orientación sexual u otros indicadores de género. *Butch Queen*, siguiendo los atisbos ya mencionados, involucra a caminantes masculinos que expresan su género de forma más femenina. La *Femme/Fem Queen* en su concepción original “es solo la mujer trans que quiere tener una identidad como mujer cis” (JB, comunicación personal, 2024). Sin embargo, en la comunidad chilena más bien se percibe que “lo que te hace Femme Queen estando dentro de ballroom es que también tu mente está deconstruida”, por tanto, desarrollas una sensibilidad para entender “que todas las personas viven un proceso distinto” (AB, comunicación personal, 2024) de autopercepción y autodescubrimiento, generalmente lejos de la normatividad cis.

Por su parte *Transmasc* refiere a las transmasculinidades dentro de la competencia (*Figura 13*), mientras que *Non-binary* engloba a les caminantes

*Figura 13. TM en Infernal Bodies.*



Fuente: Elaboración propia, 2024.

que no se sienten cómodos en las otras figuras, y prefieren caminar con estándares ajenos al binarismo masculino/femenino. Estas últimas dos figuras son las más recientes dentro de la cultura, no obstante, aparecen justamente producto del sentido de pertenencia que persigue la comunidad, pues hoy en día *ballroom* exige entender que “tu imagen y tu expresión de género pasan a segundo plano, porque al final lo que se muestra es tu historia” (comunicación personal, 2024) al caminar un *ball*.

En ese sentido, las figuras conservan su relevancia real únicamente dentro del circuito competitivo, fuera de él su influencia no es la misma. Y es que finalmente, en respeto a esa diversidad identitaria que persigue este segundo elemento disciplinar, es que las figuras no deben percibirse como etiquetas

rígidas, estigmatizantes, sino que como posibilidades de caminar con tranquilidad, de transitar –social e internamente hablando– desde la seguridad y reafirmación que entrega la cultura *ballroom*. Esta diversidad es, en definitiva, “parte de la esencia del ballroom” (MR, comunicación personal, 2024).

### **7.3. Performances testimoniales. Análisis de ballroom como despliegue de las disidencias en Chile.**

Con las caracterizaciones detalladas previamente de los elementos sociales y disciplinares que atraviesan la cultura *ballroom* en Chile, este tercer subcapítulo tiene como objetivo responder a la pregunta de investigación enfocándose en el análisis de la comunidad *kiki* y sus influencias en las actuales inter/subjetividades disidentes. Con tal efecto, estas primeras

exploraciones argumentativas entrelazan la visión que hasta ahora se ha perfilado de *ballroom* como comunidad, con sus aportes a los hallazgos identitarios de quienes pertenecen a la escena. Los acontecimientos constituyentes de quienes habitan la cultura chilena confluyen en puntos similares, llegan a *ballroom* por razones estructurales de la sociedad.

El primer testimonio que da cuenta de ello es el de MR, quien relata que “en ese tiempo también justo coincidió con que salí socialmente del clóset y empecé a aceptar socialmente mi orientación sexual, y con eso también aceptando que siempre he sido más femenina de lo normal” (comunicación personal, 2024). Esa época fue acompañada además por su acercamiento a identidades trans\* dentro y fuera de *ballroom*, confiesa que conocer amistades trans\* para sí “implicó un proceso de cuestionamientos propios sobre la autopercepción”, cuyo desenlace testimonial fue el interés por conocer y profundizarse en las no binariedades, categoría que hoy le acomoda como expresión identitaria. El comenzar a tomar clases de *voguing* reconoce que fue su “primera experiencia generando vínculos con un círculo de amig[ue]s que era cuir, entonces fue ir conociendo otras experiencias de vida y compartiendo esta cultura”, experiencia que logró, en sus palabras, “reconstruir esa masculinidad desde una feminidad aceptada” (MR, comunicación personal, 2024).

En el caso de JB su acercamiento refleja de forma más consciente las implicancias de la cultura en los procesos identitarios. Cuenta que *ballroom*;

*Llegó en el momento que tenía que llegar. Yo antes de entrar a ballroom, justo en ese período estaba en un momento super oscuro de mi vida por diferentes contextos, y cuando llegó ballroom literal me dio esa lucecita al final del camino. Me entregó herramientas, me entregó amistades, me entregó información, me entregó cuestionamientos igual. Una cuando llega a ballroom se cuestiona todo.* (JB, comunicación personal, 2024).

A pesar de que dice haber conocido el *voguing* como danza desde antes de su ingreso a la escena *kiki* chilena, también reconoce que al vivir y estudiar la cultura y sus implicancias históricas en la lucha LGBTINB+ le mostraron que “todo empezó a tener un contexto, una historia, empecé a entender de dónde venía, por qué se hacía así”. Relata que su necesidad de encajar y sobrevivir en los contextos de su infancia la llevaron a reprimir constantemente su interés personal por la danza, y ante esto la comunidad “fue el espacio que se dio para que mi talento saliera a flote. Si no hubiese sido por ballroom yo todavía estaría muy en otra” (JB, comunicación personal, 2024).

Por su parte, AB muestra las imbricaciones entre sus procesos identitarios y comunitarios de forma visceral. Encontrarse con *ballroom* para ella “fue darme mucho más fuerza, recordarme a mí misma la fuerza que tengo de poder seguir adelante, de poder salir adelante, y darme cuenta de que tengo una familia”, agrega además que le enseñó a amar plenamente su corporalidad, pues concluye abiertamente que fue “una persona que sufrió trastornos alimenticios de muy chica y ballroom me hizo sentirme más cómoda” (comunicación personal, 2024). Tal vulnerabilidad es parte de lo que pertenecer a *ballroom* te enseña. Y es que aparece acá el peso de la estructura normativa, misma que identifica JB cuando dice que;

*Nuestros temas para la mayoría de la gente que no es de nuestra comunidad jamás los van a entender, que te griten maricones en la calle para una persona equis va a ser como “Ay si solo te dijeron eso”, pero para una le puede cagar el día.* (JB, comunicación personal, 2024).

Frente a estas normalizaciones “ser vulnerable con gente que es de tu misma comunidad es un acto muy valioso” (JB, comunicación personal, 2024), pues son los momentos en que te permites ampliar perspectivas, derrumbar paradigmas, en especial los que interiorizamos durante nuestro crecimiento en el sistema social heteronormativo de Chile. Adentrarse en esta cultura “te ayuda mucho a educarte, a reeducarte, y a entender que todos los cuerpos son válidos y que hay muchas realidades, o sea, no existe solo una realidad de: Papá, mamá, hijos, vida bonita, colegio, universidad” (AB, comunicación personal, 2024), sino que las posibilidades incluso de vinculación filial traspasan los determinismos biológicos.

En ese sentido, la estrategia de vincularse en *Ballroom Houses* esconde una intención de reapropiación y resignificación de los mandatos reproductivos y generacionales que impone la familia nuclear tradicional. El acto de nombrarse madres, hermanes e hijos, de representar simbólicamente la unificación de las vivencias en un apellido, es una estrategia de ‘desidentificación’ en términos de Mathias Klitgard (2019). Un instrumento cultural que propone revalorizar la ‘temporalidad cuir’ por encima de las temporalidades hetero-cis, que establecen el fin reproductivo como máxima de familia funcional dentro del sistema del capital. Es la posibilidad de sobrevivir a la asimilación de los momentos establecidos por la hegemonía para soñar, para amarse, para liberar el deseo, incluso para morir. Su influencia aparece en situaciones tan concretas como la necesidad de superar la precariedad de recursos que enfrentan las disidencias en el país, AB relata que “me han salido trabajos donde me han pagado gracias a ballroom, donde se me reconoce y

se le ha reconocido a mis hermanas también por nuestro trabajo y por lo que hacemos” (comunicación personal, 2024).

Los procesos personales de quienes llegan a *ballroom*, como ha quedado de manifiesto en los testimonios previos, hablan justamente de esa existencia en disputa, conflictuada y conflictiva para la sociedad chilena. Habla de los desencuentros y desmantelamientos de aquella performatividad que Judith Butler (2002; 2007) conceptualiza como ‘temporalidad social construida’. Las expresiones re(v)beldadoras que propicia y acoge *ballroom* no combaten como objetivo real ciertos tipos específicos de performatividad del género, sino que más bien tensionan los cánones normativos en su totalidad, pues su estructura completa es la que mantiene la fuerza discursiva responsable de las imposiciones binarias y hegemónicas. *Ballroom* en tanto comunidad se plantea como una opción colectiva de revolucionar los cánones, una que celebra y da lugar a corporalidades diversas, y que posibilita un pensamiento y una visión capaces de apreciar a las otras personas fuera de la sofocante normatividad sexual en Chile.

Comprender la potencia de la performatividad de *ballroom* implica adentrarse en las potencias de la corporalidad misma, reflexionar desde los elementos disciplinares presentes en el circuito competitivo. Valorar y asimilar las capacidades propias de ‘acuerpamiento’ (*embodiment*) (Mora, 2008), para así dimensionar plenamente el rizoma colectivo que le procede. Y es que ya desde el momento en que observamos el nacimiento como fenómeno en la cultura, emergen raíces sutiles entre esta colectividad y los procesos de construcción identitaria. Como expresa Nunes “en la danza el cuerpo va a destiempo del yo, el cuerpo va más adelante del yo que piensa y siente”, lo cual en el momento del nacimiento desdobra al yo cotidiano, lo renombra y lo apellida, le da un A.K.A y un legado, dejando de producto un yo que “renace de una forma distinta, se aparta de sí, desmonta el sentido del lenguaje y crea una nueva configuración” (2021, p.150) que une consciente y subconsciente en un despliegue corporal del ser disidente.

Para quienes colaboraron con esta investigación los cuestionamientos sobre identidad e inter/subjetividad mantienen estrecha relación con los movimientos que expresan hablando o bailando, y es parte de las motivaciones que las llevaron a participar de *ballroom*. Una de ellas resume este hecho diciendo;

*Cuando chica crecí viendo America’s Next Top Model, entonces siempre me llamó mucho la atención el ser modelo, siempre me gustó mucho, me llamó la atención y ballroom me da esa oportunidad de caminar Runway. De igual forma a mí me gustaba*

*mucho Vogue Femme porque se me negó mucho la danza, se me negó la danza cuando era niña, de hecho quería estudiar danza y obviamente vengo de familia esforzada en la que teni' que ser o ingeniera o médica, y una carrera artística imposible. Ballroom también me dio esa oportunidad de poder bailar. Y Realness la caminé porque vivía mi día a día como una mujer trans. (AB, comunicación personal, 2024).*

Estos relatos hacen manifiestos los vínculos entre las categorías como elemento disciplinar propio de la cultura, y sus intenciones para con la inter/subjetividad disidente de la escena *kiki* chilena. Tal como se ha visualizado en el subapartado que precede a este, las categorías de *Realness* y *Performance* son especialmente decidoras de esos vínculos. Así como *ballroom* permite aplicar un ejercicio de experimentación en la estructura de parentesco que subvierte, los testimonios también caracterizan la existencia de la comunidad en tanto instancia para enfrentarse a las adversidades externas que impone la sociedad binaria. Una herramienta principal para ello es la exposición y sátira performática de la normatividad naturalizada en categorías como *Runway* o *Realness*. Estas instancias permiten crear herramientas para la sobrevivencia cotidiana, como AB ejemplifica cuando dice que “si voy a ser una Runway Diva lo tengo que ser no solo en ballroom sino que en la vida”, aseveración que traduce en sus reflexiones agregando: “cuando camino en la calle y quiero verme fabulosa, ahí una se hace la regia y camina tipo Runway” (comunicación personal, 2024).

En lo que respecta a *Realness*, la misma AB relata que antes de *ballroom* era una mujer trans\* que “se tenía que depilar todos los días, que tenía que verse asá todos los días, que verse flaquita, que verse bonita para que el mundo hétero cisgénero o mundo cisgénero me aceptara ¿y qué hizo ballroom? Deconstruyó mi mente” (AB, comunicación personal, 2024). Una vivencia similar cuenta JB en su proceso de transición, pues al no encajar en los estándares binarios de feminidad, su llegada a la comunidad fue de “las primeras veces en las cuales yo me sentí proyectada en otras personas, en otras Fem Queen” (comunicación personal, 2024). Y esa reafirmación comunitaria de sus pares les enseñó que “las mujeres pueden tener pelos, oye los cuerpos grandes son igual de válidos que los cuerpos pequeños, entendamos que no todos los cuerpos son iguales, no todas las personas tienen los mismos accesos” (AB, comunicación personal, 2024). Es más, desde las vivencias trans\* del país;

*Hay que entender que el contexto habla por sí solo, acá no tenemos los mismos accesos para hacer diferentes cosas, muchas*

*estaríamos hechas enteras pero con [suerte] nos alcanza para vivir ¿cachai? Por eso acá queda a la perspectiva personal o percepción personal de si tú te identificas como una Fem Queen.* (JB, comunicación personal, 2024).

En la escena *Kiki* chilena, como concluye la cita anterior, la posibilidad de caminar *Realness* no queda limitada a la mirada clásica de lo que es una mujer trans\*, esta reapropiación de la figura irrumpe en la concepción misma del término *Fem Queen* proveniente desde Estados Unidos. “Las Femme Queen vienen de Estados Unidos donde hay mucho más conocimiento, mucha más plata para poder inyectarse hasta en la cara, ponerse las tetas, ponerte culo, todas esas cosas, obviamente allá se podían ver mujeres más rápido” define formalmente AB (comunicación personal, 2024).

En cambio, el término en Chile relocaliza esas concepciones desde la historia de las identidades trans\* latinas, donde el transformismo y el travestismo son categorías significantes de aquella ancestralidad que recupera la lucha trans\* del *ballroom* chileno. Aunque siempre “hay que entender que hay un respeto por una vivencia, y por otra gente que ha perdido la vida por el hecho de decir ‘Soy una Fem Queen’”, “tampoco vamos a ser pacos, policía del género (...) si al final quién es una también, no podemos estar repitiendo estereotipos de género en nuestra misma gente” (JB, comunicación personal, 2024) aporta una de las interlocutoras durante nuestras conversaciones. A partir de esa historia el devenir de las vidas trans\* muestra un panorama que invita a cuestionarse: “¿A qué nivel vamos a llegar a exponer a nuestras Femme Queens, en ese caso, para que puedan sentirse bien y femeninas?” Si la feminidad se vive de forma cotidiana “¿Por qué tengo que esperar a que mi pelo crezca? ¿Por qué tengo que esperar a hormonarme para sentirme una mujer?” (AB, comunicación personal, 2024).

Tal como relata AB “hubieron muchas históricas que antes tenían que hacerlo, y no era porque quisieran hacerlo por gusto era por obligación. Pero ya no estamos en esos tiempos”, hoy en día gracias a esas experiencias existe mayor conciencia de que “el intervenir quirúrgicamente es primero que todo caro, y peligroso” en el contexto nacional. Ser *Fem Queen* en Chile implica entonces “entender que hay gordofobia, lesbofobia, homofobia, que hay racismo, entiendes otras cosas que las mujeres trans afuera no ven”, pones en perspectiva el hecho de que “no hay economía que aguante, que es caro hacerse láser, entendemos los procesos también que lleva la gente” (AB, comunicación personal, 2024). Y sobre todo, esa vulnerabilidad y reafirmación propias de *ballroom* permiten sopesar, como hace MR, que “no somos una comunidad perfecta, somos una comunidad que viene de minorías de

personas dañadas por tanto todavía existen personas que se sienten cómodas con los parámetros binarios, y está todo bien al respecto”, por tanto, esas inter/subjetividades existen aún “porque son parte de la experiencia de vida de otras personas” (comunicación personal, 2024).

Sin más, y a causa de lo dicho hasta el momento, se dilucida una nueva forma de ver los elementos sociales y disciplinares. Se concluye que “lo que hacen los balls es resaltar los blanqueamientos, corporizarlos, estudiarlos-no para volverse idénticos a ellos, sino para conocerlos”, por tanto, esas representaciones de hegemonía que aparecen en *Realness* y otras categorías caminadas “no representan un mundo imaginado; son más bien rasgos de un paisaje” (traducción propia de Meyer, 2010, p.133-134)<sup>39</sup> que devela la realidad actual, en un intento cultural por avanzar en su superación colectiva.

Por su lado, *Performance* evidencia cómo el movilizarse, el acuerparse, es un acto que permite moldear la realidad de quién baila. El *vogue* se transforma en una herramienta para expresarse, para recargar energía o liberarla, o para recuperar confianza. “Mi cuerpo por más que lo lleve por delante y básicamente es lo que pongo ante cualquier [circunstancia] (...), soy más que eso” (JB, comunicación personal, 2024), dice una colaboradora mientras reflexiona justamente la labor de la performance en su historia como disidencia sexogenérica en Chile, lo cual deja ver el hecho de que el *voguing*;

*Es encarnado porque los sentidos humanos principales –kinestesia (sentires como el tocar o moverse), ver, escuchar– son todos convocados como soporte en acciones sistematizadas de cuerpo completo. Cuando voguean, los miembros de la comunidad cuentan al menos dos historias superpuestas. Una historia involucra reclamar el poder de los poderosos disrumpiendo las visiones dominantes. La otra historia involucra la formación de una estética personal en la competencia entre pares de acuerdo con estándares comunitarios en evolución.* (traducción propia de Jackson, 2002, p.38)<sup>40</sup>.

Esto quiere decir que el acto de bailar *voguing* representa una doble –en ocasiones múltiple– narrativa corporizada, que despliega las intersecciones de

---

<sup>39</sup> “What the balls do is to mark whiteness, to embody it, to study it-not to become identical to it but to know it” (...) “do not represent an imagined world; they are more like features of a landscape” (Meyer, 2010, p.133-134).

<sup>40</sup> “Is embodied because major human senses –kinesthesia (feeling as if touching or moving), seeing, and hearing– are all brought to bear in systemized whole-body actions. When they Vogue, community members tell at least two overlapping stories. One story involves claiming power from the powerful by disrupting dominant views. The other story involves the formation of a personal aesthetic in competition with peers according to evolving community standards” (Jackson, 2002, p.38).



la inter/subjetividad en sus distintos desplazamientos por la realidad social. Es, finalmente, entender nuestras corporalidades en su capacidad de archivo, repositorio de traumas, violencias, prohibiciones, pero también liberaciones, afirmaciones y reparaciones, todas ellas herencias o vivencias propias. Permite presenciar un *ball* en su calidad de fuerza movilizadora —en sentido físico, social y político— desde la performatividad rítmica del *voguing* pues, como ilustra Meyer en su análisis del bailar y posar, “estas vinculaciones de actos y pasos, esta apertura de significaciones y direcciones, efectúan un ‘vaciado y desgaste’ de lo significado; libera los espacios para ocuparlos” (traducción propia, 2010, p.132)<sup>41</sup>, para llenarlos de posibilidades amables e inclusivas.

Para terminar este pequeño acápite, el trabajo en terreno me ha enseñado que la memoria de los cuerpos cuir es colectiva. Aquellas intenciones y observaciones que *ballroom* dejó ver durante el proceso etnográfico se sintetizan en el siguiente fragmento del libro *My Grandmother’s Hands*:

*Pocas habilidades son más esenciales que la habilidad de asentar el cuerpo. Si puedes asentar tu cuerpo, eres más propenso a estar calmado, alerta, y completamente presente, no importa qué pase a tu alrededor. Un cuerpo asentado te habilita para armonizar y conectar con otros cuerpos alrededor tuyo, mientras alienta a esos cuerpos a asentarse también. Junta un gran grupo de cuerpos inestables—o junta un grupo de cuerpos e inestabilízalos—y obtienes una turba o una revuelta. Pero junta un gran grupo de cuerpos asentados y tienes un movimiento potencial— una fuerza para potenciar beneficios tremendos en el mundo. Un cuerpo calmado, asentado es la base para la salud, para sanar, para ayudar a otros, y para cambiar el mundo.* (traducción propia de Menakem, 2017, p.154-155)<sup>42</sup>.

De acuerdo con ello, es colectivamente donde se hace visible, recuperable o reparable la memoria inter/subjetiva de nuestras disidencias. El cuerpo en tanto archivo es también el medio performático para existir, para perpetuar o

---

<sup>41</sup> “This linking of acts and footsteps, this opening of meanings and directions, effects an ‘emptying-out and wearing-away’ of the signified; it liberates spaces to be occupied” (Meyer, 2010, p.132).

<sup>42</sup> “Few skills are more essential than the ability to settle your body. If you can settle your body, you are more likely to be calm, alert, and fully present, no matter what is going on around you. A settled body enables you to harmonize and connect with other bodies around you, while encouraging those bodies to settle as well. Gather together a large group of unsettled bodies—or assemble a group of bodies and then unsettle them—and you get a mob or a riot. But bring a large group of settled bodies together and you have a potential movement—and a potential force for tremendous good in the world. A calm, settled body is the foundation for health, for healing, for helping others, and for changing the world” (Menakem, 2017, p.154-155).

transformar la norma de la que Judith Butler habla. Este acuerpamiento identitario, artístico y performativo encarna una capacidad reparadora ante traumas, inseguridades e injusticias arraigadas en las vivencias LGBTINB+ en Chile. Misma capacidad que, alcanzada en colectivo como es el caso de *ballroom*, plantea un movimiento no solo artístico y cultural, sino que político de las identidades cuir y contra hegemónicas. Es el nudo que extiende la construcción inter/subjetiva hacia las relaciones con la colectividad rizomática y afectuosa que proponen Donna Haraway, Rosi Braidotti y el resto de las onto-epistemologías feministas actuales.

## 8. Conclusiones.

Para iniciar la recapitulación de este apartado final es importante enfatizar en las distinciones analíticas que estructuran los argumentos y testimonios presentados en el acápite anterior. La caracterización de las dinámicas y las performances en tanto 'elementos sociales' y 'elementos disciplinares' (Riquelme, 2018), permitió mantener un relato cohesivo y acabado en múltiples capas de profundidad. En primer lugar, el relato inició con una reconstrucción histórica del devenir de la cultura *ballroom* en Chile. Esta recomposición buscó destacar la percepción de les habitantes de su historia colectiva, para así conocer de mejor forma sus significaciones al momento de habitar la escena. Hecha tal historicidad el primer elemento social que apareció fue la estructura de un *ball*.

Éstos quedaron definidos en tanto instancias de estar-en-el-mundo de formas liberadoras, rítmicas e inconclusas (Bird Rose, 2015). Formas que son celebradas y respetadas por su potencial sociopolítico trans-formador que procede de aquella diversidad de performatividades propia de la cultura *ballroom*. Además, se definieron los segmentos que componen un *ball* en tanto evento, pues dispone de distintos momentos dedicados a destacar e incluir formas de expresión variadas como lo son las categorías del circuito competitivo. Así mismo, se dieron a conocer los roles que arman el evento, desde quienes musicalizan hasta quienes participan mostrando sus performances, denominados 'caminantes' por la comunidad.

Las *Ballroom Houses* fueron el segundo elemento social de análisis, pues su relevancia fue innegable dentro de los testimonios y las observaciones relatadas. Como estructura, sus aportes aluden principalmente a la posibilidad subversiva que despliega la comunidad al plantearse nuevas formas de vincularse inter/subjetivamente. El hecho de renombrarse, de nacer y de apellidarse, encarnan procesos de deconstrucción y reconstrucción desde la colectividad disidente, desde una perspectiva comunitaria de lo que es la normatividad blanca. Son en ese sentido una respuesta contrahegemónica que emplea el afecto para accionar en las estructuras hostiles y reproductivas del capital. Son un manifiesto a la colectividad ética, con miras a incluir a todes en esta 'concreta y localizada (hetero)utopía de la desviación' llamada comunidad *ballroom* chilena.

Las argumentaciones posteriores recurrieron directamente al cuerpo, a la performance como proceso identitario corporizado. Desde los *balls* observados entre fines de 2023 e inicios de 2024 fue posible caracterizar en detalle los funcionamientos de las categorías como elemento disciplinar. Las variantes específicas como *Realness*, *Runway* o *Performance* evidenciaron

las imbricaciones existentes a simple vista entre performatividad e identidad. Las expresiones de esta comunidad son diversas, todas ellas con discursividades y significaciones asociadas a las resistencias y recuperaciones dadas durante los procesos inter/subjetivos de identificación y socialización. El goce del momento, la euforia, u otras sensibilidades transmitidas, se unifican como otra herramienta más de accionar sociopolítico. Accionar que en el relato se acompaña de un segundo elemento disciplinar: el sistema de figuras de *ballroom*. Éstas son otro soporte para la existencia disidente, sin embargo, a diferencia de las etiquetas ya establecidas éstas niegan el carácter rígido y binario que la hegemonía ha construido y perpetuado sobre las corporalidades LGBTINB+.

De forma sintética, los relatos demostraron las motivaciones y consecuencias que el habitar la escena tiene en las identidades cuir del país. Desde hace ya unos cuantos años que *ballroom* viene deconstruyendo y reconstruyendo los paradigmas asociados a la afectividad y a la memoria colectiva de la otredad sexogenérica en Chile. Con despliegues performáticos como *Realness* o *Performance* aquellas identidades contrahegemónicas han sido capaces de desarrollar herramientas de sobrevivencia, que les permiten reafirmar y amar plenamente sus existencias. La temporalidad misma del mundo es tensionada por estas nuevas posibilidades de habitarlo, y plantean una 'temporalidad cuir' respetuosa de los procesos inter/subjetivos de quienes avanzan fuera del binarismo determinista de la reproducción del capital. La comunidad entrega instrumentos concretos para revelar las opresiones, y rebelarse a ellas, recuperan el cuerpo como potencia narrativa que vincula hecho, pensamiento y palabra en la armonía de las performatividades inclusivas.

Finalmente, como se ha relatado durante la escritura etnográfica, la construcción inter/subjetiva de las disidencias chilenas en *ballroom* es una performatividad que permanece abierta al cambio, que abraza la contradicción y la hace parte del afectar(nos) en los procesos de acuerpamiento comunitario. Es el identificarse, etiquetarse incluso, con categorías reappropriadas que representan el derecho a celebrarse disidente, a (con)mobilizarse como corporalidades libres de expresar y desear de la misma forma en que se expresan y desean los cuerpos heteronormados en la sociedad chilena que habitamos. Y aunque quizás estas palabras no cumplen una labor sintética del cuerpo textual literal, son importantes conclusiones que me urge escribir porque en este estilo más literario se esconde el espacio que le sigue a la lectura, el espacio de la reflexión propia de quien lee. Con la colaboración de la comunidad, esta tesis revela que los discursos, las prácticas y las

performances en el *ballroom* chileno dan cuenta en términos vivenciales y disciplinares del hecho de que incluso la diversidad y otredad, tan clásicamente tratadas, aquí se ponen en cuestión.

Aquellos discursos antropológicos –y académicos en general– que esencializan a las identidades disidentes son desmantelables mediante las reflexiones plasmadas en este cuerpo investigativo. A este respecto, plantear una pregunta para las futuras indagaciones: ¿Qué tan lineal es el proceso identitario de las disidencias en Chile? Si bien acá se derriba el paradigma de la deconstrucción inter/subjetiva como una etapa finita, quedan sin duda reflexiones o testimonialidades por abordar. Sobre todo en el sentido de las variaciones o actualizaciones inherentes a las vivencias disidentes, pues estos procesos poseen contradicciones, retrocesos, pausas, etc. Son un andar, no una carrera con una meta definida, y en esa línea lo importante es disfrutarse con lo bueno y lo malo, siempre de formas constructivas. Por otro lado, una cuestión metodológica que es importante plantear tras este estudio es la relevancia del respeto en los abordajes académicos, de la apertura antropológica y sus contradicciones con el distanciamiento etnográfico, la oportunidad que la auto-reflexión como parte del análisis ofrece para conciliar las formas en que estudian las ciencias sociales: El afecto como metodología de investigación disidente.

## 9. Glosario.

**A.K.A.:** Abreviatura del inglés '*Also Known As*', dentro de *ballroom* es el nombre por el que las personas escogen ser reconocidas.

**As a House:** En español significa literalmente 'Como Casa', y se utiliza en *ballroom* para hablar de actos o momentos realizados colectivamente por una *House*.

**Ball:** Instancia o evento de competencia creado por la comunidad *ballroom*.

**Ballroom House(s):** 'Casa de *Ballroom*' en español. Es la estructura fundamental de organización dentro de la comunidad. Replica, a la vez que subvierte, la estructura de familia para acoger y guiar a las personas que habitan *ballroom*.

**Ballroom Category:** Categorías que distinguen, dentro del circuito competitivo de *ballroom*, las distintas expresiones performáticas de quienes habitan la comunidad.

**Ballroom Battles:** Literalmente traducido como 'Batallas de *Ballroom*'. Dentro de la comunidad indica la instancia competitiva en que se enfrentan dos –o más en caso de categorías grupales– caminantes entre sí por obtener el *Grand Prize* final.

**Beat:** Nombre con que se conoce la base musical que acompaña las performances de *ballroom*. Actualmente se reconoce como un género musical en sí mismo, llamado en general como '*Ballroom Beat*'.

**Big Body:** De su traducción literal 'Cuerpo Grande', se utiliza dentro de *ballroom* para referirse de forma afirmativa a las corporalidades grandes o gordas. Actualmente funciona como distinción específica para caminar ciertas categorías competitivas como *Big Body Performance*, *Big Body Sex Siren*, entre otras.

**Butch Queen:** Figura creada por la comunidad *ballroom* para referirse a las personas que se identifican como hombres homosexuales con expresión de género femenina dentro del circuito competitivo.

**Catwalk:** Elemento básico del *Vogue Femme/Fem*. Consiste en una caminata estilizada que requiere desplazarse en punta de pies, a la vez que las caderas se mueven en un vaivén exagerado. Se acompaña constantemente con *Hands performance*.

**Commentator/MC Chanter:** Rol dentro de cada *ball* cuya función es relatar y resaltar las performances mediante rimas y vítores. Es quien conduce el ritmo y orden del evento.

**Chant:** Nombre por el que se conocen las rimas y vítores propias de una *Commentator/MC Chanter*.

**Children:** En español 'Hijos'. Se utiliza dentro de *ballroom* para referirse en plural a los integrantes de una *House*, exceptuando a sus liderazgos.

**Chop:** Forma de votar dentro del circuito competitivo de *ballroom*. Indica que quien performa no consigue avanzar a las batallas dentro de la categoría en que compete.

**Duckwalk:** Elemento básico del *Vogue Femme/Fem*. Consiste en una caminata que requiere desplazarse con zancadas cortas a ras de suelo.

**Dramatics:** Estilo específico de bailar *Vogue Fem* que implica una performance enérgica y acrobática.

**Father:** Cargo por el que se reconoce al liderazgo paternal dentro de una *Ballroom House*. Aunque no depende del género, suelen utilizarlo expresiones masculinas, pues remite al rol masculino de la estructura familiar convencional. Generalmente son quienes se preocupan por educar e insertar en sociedad a los integrantes de la casa.

**Feeling:** Palabra con que la comunidad expresa la conexión que alcanzan los caminantes al performear, tanto consigo mismos como con el resto de los presentes, ya sea a nivel corporal y/o emocional.

**Female Figure:** Figura creada por la comunidad *ballroom* para referirse a las personas que se identifican como mujeres dentro del circuito competitivo. Aunque no distingue genitalidad, se utiliza generalmente para diferenciarla de categorías dedicadas a las *Femme/Fem Queens*.

**Femme/Fem Queen:** Figura creada por la comunidad *ballroom* para referirse a las personas que se identifican como transfeminidades dentro del circuito competitivo.

**Floor performance:** Elemento básico del *Vogue Femme/Fem*. Engloba todos aquellos movimientos a nivel de suelo, utilizados para enfatizar o transitar hacia otros movimientos.

**Grand March:** Nombre por el que se conoce la performance que realiza una *House* dentro del momento de *Rol Call/LSS*.

**Grand Prize:** Denominación que recibe el premio final de una categoría dentro de *ballroom*.

**Hands performance:** Elemento básico del *Vogue Femme/Fem*. Engloba todos aquellos movimientos de manos o brazos, utilizados para enfatizar o transitar hacia otros movimientos.

**Judges panel:** Traducido literalmente como 'Panel de Jurados', refiere en general al colectivo de personas (Jurados) encargados de votar y decidir a los ganadores de cada categoría en un *ball*.

**Kiki:** Forma de referirse al circuito local y/o juvenil dentro de la cultura *ballroom*.

**Locking:** Elemento básico del *Old Way*. Consiste en movimientos alrededor o en contacto con otro caminante con la intención de bloquear o interrumpir su performance.

**LSS:** Momento inicial de cada *ball*, posterior al *Roll Call* en el circuito *Kiki*. Llama a performear específicamente a las figuras de liderazgo dentro de la comunidad, reconocidas como *Legends*, *Statements* o *Stars*. En el circuito *Main* se denomina *LIPSS*, pues incorpora los estatus de *Icon* y *Pioneer* a los títulos de reconocimiento dentro de la cultura.

**Main/Major:** Forma de referirse al circuito global o *mainstream* de la cultura, la cual implica una masividad y competitividad mayor. Generalmente bajo estándares capitalistas.

**Male Figure:** Figura creada por la comunidad *ballroom* para referirse a las personas que se identifican como masculinidades dentro del circuito competitivo. Aunque no distingue genitalidad, se utiliza generalmente para diferenciarla de categorías dedicadas a los *Trasmasc*.

**Mother:** Cargo por el que se reconoce al liderazgo maternal dentro de una *Ballroom House*. Aunque no depende del género, suelen utilizarlo expresiones femeninas, pues remite al rol femenino de la estructura familiar convencional. Generalmente son quienes se preocupan por aconsejar y contener a los integrantes de la casa.

**New Way:** Estilo de *Voguing* posterior a la invención del *Old Way*. Su énfasis queda puesto en la flexibilidad y fluidez de la performance, pues utiliza movimientos que incluyen contorsiones o acrobacias unificadas por transiciones fluidas y delicadas.

**Non-binary:** Figura creada por la comunidad *ballroom* para referirse a las personas que se identifican fuera del espectro binario del género dentro del circuito competitivo.

**Old Way:** Primer estilo de *Vogue* creado en *ballroom*, antiguamente conocido como '*Posing*' o '*Pop, Dip & Spin*'. Consta de pasos rígidos y estructurados, influenciados fuertemente por poses o movimientos provenientes de las artes marciales, revistas de moda antiguas, jeroglíficos egipcios o posiciones militares.

**Passing:** Palabra con la cual *ballroom* refiere a la capacidad de mimetizar, copiar y/o satirizar los estereotipos o roles convencionales de la sociedad hegemónica. En ocasiones es traducido como 'Pasabilidad'.

**Performance:** Denominación que reciben en general las categorías de *Vogue*, independiente de su estilo. Suele acompañarse por especificidades en cuanto a figuras –como por ejemplo *FQ Performance*– o niveles de destreza –como por ejemplo *Beggins*–.



Reading: Forma subterfugio y compleja de ejercer '*Shade*'. Refiere literalmente a la capacidad de 'leer' a un contrincante, para así reconocer de forma sutil sus debilidades o carencias.

**Realness:** Denominación que reciben en general las categorías que requieren y juzgan el *passing* en un caminante. Suele acompañarse por especificidades en cuanto a figuras –como por ejemplo *FQ Realness*– o roles de *passing* concretos –como por ejemplo *Executive Realness*–.

**Rol Call:** Momento inicial de cada *ball* que consiste en llamar a performear a personas destacadas dentro del circuito *Kiki*.

**Runway:** Denominación que reciben en general las categorías de pasarela dentro de *ballroom*. Posee dos estilos: *All American* que implica una caminata rígida y tosca; y *European* que, al contrario, implica una caminata estilizada y delicada.

**Soft & Cunt:** Estilo específico de bailar *Vogue Fem* que implica una performance sensual y delicada.

**Shade:** Denominación que recibe el acto de insultar o menoscar a otra persona dentro de *ballroom*. No contiene intenciones peyorativas fuera de la cultura, pues es utilizado únicamente en contextos competitivos de la comunidad.

**Spin & Dips:** Elemento básico del *Vogue Femme/Fem*. Engloba todos aquellos movimientos que impliquen giros. Además, contiene el movimiento emblemático del *Voguing*, el *Dip*, el cual consiste en una pose a ras de suelo arqueando la espalda, a la vez que se sostiene una pierna extendida y alzada.

**Tens:** Forma de votar dentro del circuito competitivo de *ballroom*. Indica que quien performea consigue avanzar a la instancia de batallas dentro de la categoría en que compete. Su origen se debe a la costumbre de calificar con una escala de uno a diez (*Ten* en inglés) las performances a inicios de la cultura. De allí la expresión '*Tens across the board*', pues quienes conseguían avanzar obtenían 'Diez a lo largo del panel'.

**Transmasc:** Figura creada por la comunidad *ballroom* para referirse a las personas que se identifican como transmasculinidades dentro del circuito competitivo.

**Vogue:** Estilo de baile creado por la cultura *ballroom*. Posee estilos diversos: *Old Way*, *New Way* y *Vogue Femme/Fem*, el cual a su vez distingue entre *Dramatics* o *Soft & Cunt*.

**Voguer:** Denominación con que se reconocen entre sí las personas que bailan *Vogue*.

**Vogue Femme/Fem:** Estilo de *Voguing* más actual. Consiste en movimientos complejos, influenciados principalmente por las *Femme Queens*. Sus cinco

elementos principales son: *Catwalk*, *Duckwalk*, *Floor performance*, *Hands performance* y *Spin & Dips*.

**Walk:** del verbo 'caminar' en español, es la forma con que se refiere la comunidad al acto de competir, defender o entrenar una categoría específica de *ballroom*.

## 10. Referencias bibliográficas.

- A. López, M., et.al. (2010). *Micropolíticas cuir: transmariconizando el sur*. ramona.
- Ares, P. & Risler, J. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Tinta Limón. [https://geoactivismo.org/wp-content/uploads/2015/11/Manual\\_de\\_mapeo\\_2013.pdf](https://geoactivismo.org/wp-content/uploads/2015/11/Manual_de_mapeo_2013.pdf)
- Arnold, E. & Bailey, M. (2009). Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS. *J Gay Lesbian Soc Serv.*, 21(2-3), 171–188.
- Austin, J.L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Anzaldúa, G. (2015). *Luz en lo Oscuro*. Editorial Hekht.
- Barrientos, J. (2015). *Violencia homofóbica en América Latina y Chile*. Ediciones y Publicaciones El Buen Aire S.A.
- Bird Rose, D. (2015). Walking as Respectful Wayfinding in an Uncertain Age. En: Fincher, Gibson & Bird Rose (Eds). *Manifesto for living in the Anthropocene* (pp.133-138). punctum books.
- Bird Rose, D. (2015). Dialogue. En: Fincher, Gibson & Bird Rose (Eds). *Manifesto for living in the Anthropocene* (pp.127-132). punctum books.
- Butler, J. (1988). Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Butler, J. (1993a). Imitation and Gender Insubordination. En Abelow, et.al. (Ed.), *The Lesbian and Gay Studies Reader* (307-320). Routledge.
- Butler, J. (1993b). *Bodies that Matter*. Routledge.
- Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. En Mérida, R. (Ed.), *Sexualidades transgresoras* (55-79). Icaria editorial.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Blásquez, et.al. (2016). *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Confederación Sindical Solidaridad Obrera.
- Citro, S. (Ed.). (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Editorial Biblos.
- Contardo, Ó. (2011). *Raro, una historia gay de Chile*. Editorial Plantea.

- Contrera & Cuello (Ed.). (2016). *Cuerpos sin patrones: resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Editorial Madreselva.
- Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Ed.). (2011). *Por un Feminismo sin Mujeres*. Territorios Sexuales Ediciones.
- Cutuli, M.S. (2013). 'Maricas' y 'travestis': repensando experiencias compartidas. *Revista Sociedad y Economía*, 24, 183-206.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender*. Indiana University Press.
- Díaz, R. (2014). *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*. Gedisa.
- Díaz, V. (2022). *Performances disruptivas: El ballroom como espacio para la construcción de identidades disidentes* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad Alberto Hurtado.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Polity Press.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Edhasa.
- Freire, M. (2014). *Territorios políticos, cuerpos politizados* [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblos-e Archivo.
- Fuentes & Taylor. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, R. (21 de febrero de 2023). Toca soportar: House of Keller hace historia en la Quinta Vergara. *Es mi fiesta magazine*.  
<https://esmifiestamag.com/2023/02/21/house-keller-quinta-vergara/>
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and space: Transgender bodies, Subcultural lives*. New York City Press.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Herd, G. (Ed.). (1996). *Third Sex, Third Gender*. Zone Books.
- Hodg & Kress. (1979). *El lenguaje como ideología*. Universidad de Buenos Aires.
- hooks, b. (2020). *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Traficantes de Sueños.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2015). Estudios del performance: quiebres e itinerarios. *Diario de campo, tercera época*, 2(6-7).
- Instituto Electoral de la Ciudad de México (2019). *INCLUSIVE*, 2.

- Jackson, J. (2002). The Social World of Voguing. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 12(2), 26-42.  
<https://jashm.press.uillinois.edu/12.2/index.html>
- Klitgard, M. (2019). Family Time Gone Awry: Vogue Houses and Queer Repro-Generationality at the Intersection(s) of Race and Sexuality. *Debate Feminista*, 57, 108-133.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Revista Cuicuiló*, 7(18), 1-24.
- Lawrence, T. (mayo de 2019). *A history of drag balls houses and the culture of voguing*. ezratemko.com. <https://ezratemko.com/wp-content/uploads/2019/05/A-history-of-drag-balls-houses-and-the-culture-of-voguing.pdf>
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- León, M.E. (2015). Breve historia de los conceptos de sexo y género. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 54(138), 39-47.
- Lock, M. (1993). Cultivating the body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge. *Annual Review of Anthropology*, 22, 133-155.
- Martín, A. (2008). *Antropología del género*. Ediciones Cátedra.
- Marangoly, R. (Ed.). (2018). *Burning Down the House*. Routledge.
- Mauss, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. En: Crary & Kwinter (Eds.). (1996). *Incorporaciones* (pp. 385-407). Ediciones Cátedra.
- Mead, M. (1973). *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*. Editorial Laia.
- Memoria Chilena. (s.f.). *Discursos sobre la homosexualidad en Chile (1875-1999)*. Biblioteca Nacional de Chile.  
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-589202.html#cronologia>
- Menakem, R. (2017). *My grandmother's hands: racialized trauma and the pathway to mending our hearts and bodies*. Central Recovery Press.
- Meyer, M. (2010). *An Archaeology of posing: essays on camp, drag, and sexuality*. Macater Press.
- Molloy, S. (2009). Las Yeguas del Apocalipsis. En Sutherland, J.P. (Ed.). *NACIÓN MARICA, Prácticas sexuales y crítica activista* (119-124). Ripio Ediciones.
- Mora, A. (2008). *Cuerpo, género, agencia y subjetividad*. FAHCE Universidad de La Plata.

- [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf)
- Muixí, N. (2020). *Cuerpos performativos en el voguing. Una etnografía sobre la casa Ubeta y la escena ballroom en Barcelona* [Tesis de maestría, Universidad de Barcelona].  
[https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/172311/1/TFM\\_Muixi%20Gallo\\_Nora.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/172311/1/TFM_Muixi%20Gallo_Nora.pdf)
- Muñoz, J. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Nunes, L. (2021). Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(10), 144-161.
- Piketty, T. (2014). *El capitalismo en el siglo XXI*. Fondo de Cultura Económica.
- Pinochet, Piña & Ríos (Eds.). (2018). *De aula y campo. Reflexiones en torno a la enseñanza y aprendizaje de la etnografía*. Universidad Alberto Hurtado.
- Podhajcer & Vega. (2021). Entre el “Buen Vivir” y los feminismos. Agencia y pensamiento comunitario en los grupos femeninos de música sikuri en Argentina. *Revista Argentina de Musicología*, 22(2), 189-217.
- Platero, L. (Ed). (2012). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Ediciones Bellaterra.
- Platero, Rosón, & Ortega (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Ediciones Bellaterra.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Editorial Opera Prima.
- Preciado, et.al. (noviembre de 2015). *Retóricas del género / Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*. PAROLEDEQUEER.  
<https://paroledequeer.blogspot.com/2015/11/retoricas-del-genero-politicas-de.html>
- Ramet, P. (Ed.). (1996). *Gender reversals and gender cultures*. Routledge.
- Red Bull Music Academy. (14 de marzo de 2017). *MikeQ on Ballroom Culture, Making Tracks and Qween Beat | Red Bull Music Academy* [Archivo de Vídeo]. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=PVsCV2uyWD0&t=4s&ab\\_channel=RedBullMusicAcademy](https://www.youtube.com/watch?v=PVsCV2uyWD0&t=4s&ab_channel=RedBullMusicAcademy)
- Rigby, K. (2015). Contact Improvisation. Dance with the earth body you have. En: Bird Rose, Fincher & Gibson (Eds.), *Manifesto for living in the Anthropocene* (pp.43-48). punctum books.

- Riquelme, M. (2018). *La escena del Voguing en Santiago de Chile (2015-2018)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile.
- Roughgarden, J. (2004). *Evolution's Rainbow*. University of California Press.
- Rowan, Long & Johnson. (2013). Identity and Self-Presentation in the House/Ball Culture: A Primer for Social Workers. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 25(2), 178-196.
- Ryan, M. (2002). *Teoría Literaria. Introducción práctica*. Alianza.
- Sayago, S. (2007). La metodología de los estudios críticos del discurso. En: Santander, P. (Ed). *Discurso y crítica social* (pp. 45-60). Universidad Católica de Valparaíso.
- SENAMEG. (2023). *Informe Final. Mesa Gubernamental de Trabajo por los Derechos LGBTIQ+*. Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género.
- Selden, Widdowson & Brooker. (2010). *La teoría literaria contemporánea*. Ariel.
- Subsecretaría de Prevención del Delito SPD (2021). *Estudio exploratorio de discriminación y violencia hacia personas LGBTIQ+. Resultados País*. Ministerio del Interior y Seguridad Pública, Gobierno de Chile.  
<http://cead.spd.gov.cl/wp-content/uploads/file-manager/Presentaci%C3%B3n%20de%20Resultados%20Estudio%20exploratorio%20sobre%20discriminaci%C3%B3n%20y%20violencia%20hacia%20personas%20LGBTI+.pdf>
- Sutherland, J.P. (2009). *NACIÓN MARICA, Prácticas sexuales y crítica activista*. Ripio Ediciones.
- Susman, T. (2000). The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls. *disClosure: A Journal of Social Theory*, 9, 117-141. <https://uknowledge.uky.edu/disclosure/vol9/iss1/15/>

## ANEXOS

### **Anexo 1.** Formato de Consentimiento informado.



UNIVERSIDAD  
ALBERTO HURTADO

#### **Consentimiento Informado**

Por medio de este documento se solicita su consentimiento para ser entrevistado para efectos del proyecto de Tesis llevado a cabo por la investigadora durante el proceso de egreso de la carrera de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado. Su participación en las entrevistas es de carácter voluntario. Los plazos para realizar la entrevista estarán desarrollados entre los meses de abril y julio de 2024, cuya coordinación podrá ser concertada con antelación en un horario y espacio que resulte de su comodidad. La entrevista tendrá como duración mínima 45 minutos y máximo una hora y treinta minutos aproximadamente, siempre considerando las necesidades y el consentimiento de le entrevistado. Las entrevistas estarán distanciadas temporalmente unas de otras, con tal de que usted pueda desenvolver con mayor detalle y libertad cuanto quiera y pueda sobre su experiencia en la comunidad *ballroom*.

Dado que la entrevista deberá ser grabada en audio y/o vídeo, la misma será posteriormente transcrita y ordenada con tal de que se transforme en un documento privado, únicamente disponible para efectos de evaluar el trabajo de tesis. Una vez realizadas todo tipo de correcciones, el compromiso dice relación con entregarle el proyecto terminado en formato copia virtual vía correo electrónico. Dicho documento no tendrá acceso a ningún otro sujeto(a/e) fuera de los(as/es) ya mencionados(as/es).

No existe ningún riesgo o perjuicio que pudiera sufrir por ser entrevistado. Es su derecho como entrevistado recibir un buen trato, decidir no responder alguna pregunta, y hacer todas las consultas que necesite. También está en su derecho a retirarse durante el desarrollo de la entrevista. Si se requiere o genera mayor comodidad a le entrevistado, es posible mantener su anonimato.



En caso de que desee realizar cualquier tipo de consulta, puede comunicarse con la alumna responsable Mirko Alexis Angel Narea, al teléfono celular (9) 4090 9542, o al correo electrónico: [mirko.angel27@gmail.com](mailto:mirko.angel27@gmail.com).

### Formulario de consentimiento

Yo (Nombre social de le entrevistade) he sido invitade a participar en la realización de una entrevista individual. Entiendo que mi participación consistirá en la entrega de mi testimonio a través de una entrevista a realizarse en el tiempo y lugar acordado durante los meses de febrero a agosto de 2024.

He leído (o se me ha leído) la información del documento de consentimiento. He tenido tiempo para hacer preguntas y se me ha contestado claramente. No tengo ninguna duda sobre mi participación. Acepto voluntariamente participar y sé que tengo el derecho a terminar mi participación en cualquier momento sin ningún perjuicio. Este consentimiento se firma en dos ejemplares, uno para la investigadora y otro para la participante.

.....  
Firma entrevistade



.....  
Firma investigadora

**Anexo 2.** Pauta de entrevista individual.

<b>Tema: Identidades de género y corporalidad en la comunidad <i>ballroom</i> chilena.</b>	
<b>Preguntas por direccionalidad</b>	<b>Preguntas por contenido</b>
<p>1. Por favor, preséntate ¿Cuál es tu AKA? ¿Cuáles son tus pronombres?</p> <p>2. ¿Cómo llegaste a <i>ballroom</i>? ¿Podrías contar sobre tus inicios? ¿Cómo describirías esa etapa de la comunidad?</p> <p>3. ¿Qué categorías caminas y/o defiendes?</p> <p>4. ¿Conoces a grandes rasgos la historia y/o criterios de esa categoría? ¿Podrías compartirlos?</p> <p>5. ¿Tienes alguna categoría que no practiques pero te llame la atención? ¿Por qué te interesa?</p> <p>6. ¿Reconoces alguna(s) categoría(s) que practicabas pero abandonaste? ¿Por qué razones dejaste de practicarla(s)?</p>	<p>1. ¿Por qué prefieres esas categorías? ¿Qué consideras que representan para tu proceso identitario?</p> <p>2. [Si es performeada] ¿En qué momentos o movimientos reconoces que bailar ha influido en tus procesos identitarios?</p> <p>3. [Si es caminada] ¿En qué momentos o aspectos de tu vida reconoces que influye ese caminar que desarrollaste?</p> <p>4. ¿Participas activamente de instancias comunitarias (ya sean <i>balls</i>, <i>houses</i>, entrenamientos, etc.)? ¿Qué te parece el rol de estas instancias en los procesos identitarios de las personas en <i>ballroom</i>?</p> <p>5. ¿Qué otros aportes o contribuciones reconoces que <i>ballroom</i> hace a la construcción de las identidades disidentes?</p> <p>6. ¿Identificas en tus procesos personales algunos de esos aportes? ¿Te gustaría compartir cuáles?</p> <p>7. Con relación a la aceptación del propio cuerpo ¿En qué momentos o de qué formas consideras que contribuye <i>ballroom</i>?</p> <p>8. ¿En qué han contribuido a ti personalmente aquellos aportes?</p>
<b>Guía de preguntas</b>	
1. Por favor, preséntate ¿Cuál es tu AKA? ¿Cuáles son tus pronombres?	

2. ¿Cómo llegaste a *ballroom*? ¿Podrías contar sobre tus inicios? ¿Cómo describirías esa etapa de la comunidad?
3. ¿Qué categorías caminas y/o defiendes?
4. ¿Conoces a grandes rasgos la historia y/o criterios de esa categoría? ¿Podrías compartirlos?
5. ¿Por qué prefieres esas categorías? ¿Qué consideras que representan para tu proceso identitario?
6. [Si es performeada] ¿En qué momentos o movimientos reconoces que bailar ha influido en tus procesos identitarios?
7. [Si es caminada] ¿En qué momentos o aspectos de tu vida reconoces que influye ese caminar que desarrollaste?
8. ¿Tienes alguna categoría que no practiques pero te llame la atención? ¿Por qué te interesa?
9. ¿Reconoces alguna(s) categoría(s) que practicabas pero abandonaste? ¿Por qué razones dejaste de practicarla(s)?
10. ¿Participas activamente de instancias comunitarias (ya sean *balls*, *houses*, entrenamientos, etc.)? ¿Qué te parece el rol de estas instancias en los procesos identitarios de las personas en *ballroom*?
11. ¿Qué otros aportes o contribuciones reconoces que *ballroom* hace a la construcción de las identidades disidentes?
12. ¿Identificas en tus procesos personales algunos de esos aportes? ¿Te gustaría compartir cuáles?
13. Con relación a la aceptación del propio cuerpo ¿En qué momentos o de qué formas consideras que contribuye *ballroom*?
14. ¿En qué han contribuido a ti personalmente aquellos aportes?