



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y
LETRAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

«**BAILO, LUEGO EXISTO: ACERCAMIENTOS INTERSECCIONALES AL VOGUING Y A LA ESCENA
BALLROOM A TRAVÉS DE BEYONCÉ Y MADONNA**»

«**I DANCE, THEREFORE I AM: INTERSECTIONAL APPROACHES TO VOGUING AND BALLROOM
SCENE THROUGH BEYONCÉ AND MADONNA**»

Autor: PABLO FERRER COBELO

Tutor: Prof. Dr. Javier Cuevas del Barrio

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Curso Académico 2022 - 2023

Fecha de presentación 01 /06 /2023

El autor declara que su trabajo es original, fruto de su exclusivo esfuerzo personal, que respeta las normas de estilo establecidas para los TFG de la titulación y que en él se han citado debidamente las fuentes utilizadas y no se incurre en ningún supuesto de mala praxis científica. Asimismo, se compromete a respetar los derechos de propiedad intelectual y explotación industrial que eventualmente pudieran corresponder al tutor

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	3
II.	DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.....	6
	1. Interseccionalidad: identidades y razas.....	6
	1.1. En búsqueda de otros activismos: escisiones al modelo queer-blanco....	6
	1.2. Cuerpos que definen un espacio: el barrio neoyorquino de Harlem.....	8
	2. Oír a las <i>houses</i>: complejidades, problemáticas y resultados a la resistencia del modelo familiar heteropatriarcal y neoliberal.....	13
	2.1. Madres que posan.....	13
	2.2. Estructuras y ecosistemas performáticos.....	17
	2.3. Las <i>houses</i> en la actualidad: diversificación e internacionalización.....	18
	3. “Tengo derecho a mostrar mi color, cielo”: el cuerpo como mecanismo de defensa.....	18
	3.1. Heterotopías <i>ballroom</i>	18
	3.2. Entre la exclusión y la gloria: prácticas performáticas que hacen y deshacen el género y la raza.....	19
	3.3. “ <i>Vogue</i> ”: el cuerpo como máquina epistémica-discursiva.....	22
	4. Madonna y Beyoncé: cómo resemantizar una cultura.....	26
	4.1. ¿ <i>Vogue</i> o <i>Nogue</i> ?.....	26
	4.2. ¿Nuestro <i>Renaissance</i> o el de Beyoncé?.....	28
III.	CONCLUSIONES.....	30
IV.	BIBLIOGRAFIA.....	33
V.	APÉNDICE GRÁFICO.....	39

TÍTULO: Bailo, luego existo: acercamientos interseccionales al *voguing* y a la escena *ballroom* a través de Beyoncé y Madonna.

RESUMEN: Desde finales del siglo XX, se ha producido un fenómeno mundial en torno al *voguing*, hasta el punto de ser una de las principales cuestiones en los debates sobre la apropiación cultural. El *voguing* en un panorama comercial se entiende como una mera danza inspirada en las poses elegantes de las revistas de moda y caracterizada por sus gestos exagerados y pasarelas de moda imaginarias. En este trabajo se plantea la genealogía del *voguing*, bajo el prisma de la interseccionalidad, que debe ser el método analítico por el que se diseccionan las prácticas artísticas y performáticas donde los factores de identidad de género, de raza y de orientación sexo-afectiva juegan un papel muy importante.

PALABRAS CLAVES: *Vogue*, teorías queer, *performance*, identidad de género, técnica contemporánea, subcultura, poscolonialismo, feminismo, apropiación cultural.

TITLE: I dance, therefore I am: intersectional approaches to *voguing* and ballroom culture through Beyoncé and Madonna.

ABSTRACT: Since the end of the 20th century, a worldwide phenomenon has developed around *voguing*, to the point of being one of the main issues in debates on cultural appropriation. *Voguing* in a commercial landscape is understood as a mere dance inspired by the elegant poses of fashion magazines and characterized by exaggerated gestures and imaginary fashion runways. In this paper we propose the genealogy of *voguing*, under the prism of intersectionality, which should be the analytical method by which we dissect the artistic and performative practices where the factors of gender identity, race and sex-affective orientation play a very important role.

KEY CONCEPTS: *Vogue*, queer theories, performance, gender identity, contemporary technique, subculture, post-colonialism, feminism, cultural appropriation.

I. INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años hemos estado rodeados del *vogue* en la cultura mediática: Rosalía canta “como *sex siren*, yo me transformo”, la drag queen Tamisha Iman en un episodio del reality *Rupaul’s Drag Race* celebra una *ballroom* en plena televisión nacional estadounidense y la cantante Fusa Nocta presentó un post de *Instagram* para anunciar su participación al *Benidorm Fest 2022* bajo el eslogan *Benidorm is Burning*. Todas estas referencias revelan que la cultura *ballroom* está más en boga que nunca, pero esta hipermediatización ha despertado una vieja polémica en torno a cuestiones sobre la apropiación y la apreciación culturales. Por otro lado, el discurso curatorial está integrando estas manifestaciones queer y racializadas en exposiciones como *Elements of Vogue*, que tuvo lugar en el Centro de Arte 2 de Mayo desde noviembre de 2019 a marzo de 2020, o la dedicada a la artista afrodescendiente Faith Ringgold en el Museo Picasso de París hasta el 2 de julio de 2023.

Este trabajo plantea una revisión a la subcultura *ballroom*, a través de una metodología interseccional queer y poscolonial que incluye los estudios culturales para explicar la historia y la importancia de las políticas de la pista de baile; para terminar con reflexiones sobre los procesos que convierten una subcultura en un fenómeno comercializado y mediatizado en una sociedad de consumo de masas, utilizando como paradigmas las obras musicales *Vogue* de Madonna y *Renaissance* de Beyoncé. Ambas artistas evocan diferentes perspectivas tanto temporales como sociológicas sobre cómo utilizar una cultura marginada para producir obras artísticas en la industria musical pop *mainstream*.

El estado de la cuestión parte de la conferencia “La Ocaña que merecemos: campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, impartida por Paul B. Preciado en el MACBA en noviembre de 2012, que toma como referente “El Warhol que merecemos” de Douglas Crimp. Douglas Crimp era editor de la revista *October* fundada en 1976 por Rosalind Krauss y Anette Michelson. Como explica Jesús Carrillo en la introducción de *Posiciones críticas*, Crimp presentó su carta de dimisión de la revista por el rechazo del comité editorial de artículos que debatían las representaciones sociales del sida. Posteriormente, continuará su labor crítica de la obra de Andy Warhol, para “rescatarle de las manos de la historia del arte y estudiarlo desde los presupuestos de los estudios culturales”¹. Sus planteamientos posmodernos defienden que bajo el acto

¹CARRILLO, J., “Introducción”, en: CRIMP, D., *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 15

interpretativo hay intereses políticos, y por tanto los discursos hegemónicos anulan las interpretaciones alternativas. Crimp y Preciado desplazan los discursos preestablecidos (la crítica de arte conservadora y las categorías anglosajonas, respectivamente) para dar paso a nuevas lecturas basadas en los estudios culturales. En este aspecto, el debate entre la posición crítica de Crimp y la interpretación de la serie de obras de Andy Warhol "Muerte en América" a partir de las lecturas referencial y simulacral, así como del "realismo traumático" que realiza Hal Foster en *El retorno de lo real*, son esenciales a la hora de analizar las obras musicales de Beyoncé y Madonna.

No obstante, al tratar un tema donde lo queer y lo poscolonial dialogan, nos hemos servido también de los escritos de Patricia Hill Collins, especialmente *Interseccionalidad* (2019), donde propone una herramienta analítica para revelar cómo los distintos ejes de poder oprimen al cuerpo interseccionado². A esto, se añade las teorías poscoloniales y las políticas de la apropiación de bell hooks y su artículo "Devorar al otro: deseo y resistencia" en *Debate feminista* (1996).

Además, partimos del supuesto de que el género es un constructo performático, basado en los estudios de Judith Butler, pero también, en el ámbito nacional, en *Cuerpos que aparecen* de Maite Garbayo Maeztu (2016) y en *Performance y arte contemporáneo* de Juan Albarrán (2019). Para la investigación en torno al constructo de género a través de la danza, el mayor referente ha sido David Le Breton, quien defiende una epistemología basada en la experiencia corporal en *Cuerpo sensible* (2010).

Por otro lado, los textos de Ann Cvetkovich permiten abrir una nueva perspectiva en este trabajo al considerar los sentimientos, las emociones y los afectos como archivos documentales. En este aspecto, la película documental, como señala Cvetkovich, amplía "el alcance material y conceptual del archivo tradicional al reunir y hacer accesibles documentos que, de lo contrario, permanecerían ocultos"³. De este modo, *Paris is Burning* (1990) y *The Queen* (1968) son importantes fuentes de conocimiento en la cultura queer y *ballroom*, y por ello han sido tomados como elementos de análisis en este TFG.

El ensayo *10 maneras de amar a Lana del Rey* de Luis Boullosa (2022) nos ha permitido una introducción al funcionamiento de la canción pop. Sin embargo, para tratar las problemáticas de las artistas que manejamos como casos de estudio nos hemos

²Se desarrollará en el capítulo 1: Interseccionalidad: identidades y razas.

³CVETKOVICH, A., *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Bellaterra, Madrid, p.325

servido de *Beyoncé en la intersección* de Elena Herrera (2022) y de *Bitch she's Madonna* (2018), especialmente el capítulo “Vogue: el poder de la visibilidad LGBT” de Borja Ibaseta. En este aspecto, hemos incluido un análisis crítico a partir de las teorías de la Escuela de Frankfurt, concretamente de Theodor Adorno y de Max Horkheimer, que sostienen que los medios *mainstream* operan como una forma de dominación y manipulación, de modo que adoptan y adaptan elementos de las culturas subalternas para hacerlos más "digeribles" y comercialmente viables para un público más amplio.

Los estudios sobre la cultura *ballroom* se encuentran en incipiente emergencia, como pueden ser las obras *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit* de Marlon Bailey (2013) o *And the category is... Inside New York's Vogue, House and Ballroom Community* de Ricky Tucker (2022), de las que hemos extraído los principios y las definiciones básicas para construir la investigación. Destacan por su lado los estudios centrados en los espectáculos performáticos del barrio de Harlem: “A spectacle in color: the lesbian and gay subculture of jazz age in Harlem” de Garber en *Hidden from History* (2019) o *A beautiful pageant* de Krasner (2002). En España, el estado de la cuestión sigue ausente de referencias, a excepción del TFM de Muixí Gallo “*Cuerpos performativos en el Voguing*” (2020).

Hemos estructurado este Trabajo de Fin de Grado de la siguiente manera: el capítulo uno “Interseccionalidad: identidades y razas” introduce las distintas opresiones que se vuelcan en el cuerpo que desfila en una *ballroom*; el capítulo dos “Oír a las *houses*: complejidades, problemáticas y resultados a la resistencia del modelo familiar heteropatriarcal y neoliberal” pretende explicar las subcomunidades de la cultura *ballroom* que se constituyen a modo de familia social, no biológica, para poder competir en las distintas categorías; en el capítulo tres “‘Tengo derecho a mostrar mi color, cielo’: el cuerpo como mecanismo de defensa” analizamos las acciones performáticas en clave queer y poscolonial que se dan en el espacio *ballroom* y en el gesto *vogue*; finalizamos con el capítulo cuatro “Madonna y Beyoncé: cómo resemantizar una cultura” y las problemáticas que surgen al trasladar elementos de una subcultura marginada hacia el ámbito del consumo *mainstream*.

II. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

1. INTERSECCIONALIDAD: IDENTIDADES Y RAZAS

1.1. En búsqueda de otros activismos: escisiones al modelo queer-blanco

“Recuerdo que mi padre me dijo: 'tienes tres cosas en contra en este mundo. Cada hombre negro tiene dos: que son negros y hombres. Pero tú eres negro, y eres hombre, y eres gay. Lo vas a pasar muy jodidamente mal’”⁴.

Paris is Burning (1990) comienza así. Se trata del documental que promovió el conocimiento sobre la escena *ballroom*⁵ a nivel mundial, y uno de los primeros acercamientos de cualquiera que quiera conocer la escena *ball*. Triunfante, pero no exento de polémica, el filme comienza con un verdadero manifiesto de intenciones: la conciencia de que existen ciertos ejes de poder que actúan sobre un conjunto de individuos que comparten experiencias corporales y emocionales. De esta manera, entramos en el ámbito de la interseccionalidad como herramienta analítica. Patricia Hill Collins define la idea fundamental de la interseccionalidad como:

“decir que los principales ejes de las divisiones sociales en una determinada sociedad y en un momento dado, por ejemplo, la raza, la clase, el género y la sexualidad, la dis/capacidad y la edad, no funcionan como entes independientes y mutuamente excluyentes, sino que se construyen unos sobre otros y actúan juntos”⁶

Según estos planteamientos, el análisis de prácticas *ballroom* se debe plantear bajo el prisma de la interseccionalidad. Cualquier planteamiento reduccionista recorta la labor analítica y abre lagunas, que facilitan por otro lado el desprestigio o el aprovechamiento económico de dichas prácticas performáticas.

El análisis de la cultura *ballroom* es interseccional en tanto que los cuerpos que la forman disiden del modelo hegemónico preestablecido por las sociedades occidentales contemporáneas. Estos cuerpos elaboran un abanico extenso de diversas identidades y formas de ser-en-el-mundo. Son cuerpos que al activar su performatividad abren campos semánticos que desvirtúan las normativas raciales y de género. La escena es, así, reflejo de la subalternidad y de los distintos grados interseccionales que plantean las relaciones de poder. No toda la escena *ballroom*

⁴LIVINGSTON, J. (Director), (1990), *Paris is Burning*, Miramax Films [0:00:54]

⁵ Una ballroom es una celebración de diversidad racial y queer en la que los individuos interseccionados compiten agrupados en distintas *houses* o subcomunidades en diferentes categorías que interpretan la identidad de género y la performatividad de la posición socio-económica.

⁶HILL COLLINS, P. & BILGE, S. *Interseccionalidad*, Madrid, Morata, 2019, p. 12

está compuesta por personas racializadas queer, más bien se puede entender como un ecosistema en que las redes de mecanismos de opresión actúan de una manera u otra sobre los distintos cuerpos. Las personas blancas pueden participar en la escena, así como las heterosexuales o las personas cis; pero es el hecho de compartir experiencias interseccionales lo que vincula sus cuerpos con las prácticas de performatividad *ball*. Las familias o *houses*⁷ desfilan en la *ballroom* porque se les ha negado desfilan en otros contextos. Maite Garbayo en su libro sobre performance y feminismo plantea que “la negación [...] se sitúa en medio del decir y del saber”⁸, y ahí el *voguing*⁹ como una estrategia para decir aquello que no puede ser dicho ni borrado.

La conciencia del funcionamiento interseccional de las relaciones de poder revela que los mecanismos de opresión no surgen de una única fuente. No hay una “homofobia”, existen las “homofobias”; por tanto es necesario la existencia de diversos contrapoderes que se escindan del modelo hegemónico.

El caso de Sylvia Rivera es paradigmático de estos planteamientos¹⁰. En 1973, la activista transgénero presentó un mítico alegato en defensa de las trabajadoras sexuales y presidiarios queer, en su mayoría racializados y sin hogar, durante la Congregación del Orgullo Gay en Nueva York¹¹. Acusaba al movimiento gay de ser un “club de blancos burgueses”¹². El movimiento surgido a partir del bar Stonewall¹³ había sido gentrificado y blanqueado en gran medida. Los cuerpos no-blancos y disidentes del binarismo de género habían observado cómo los objetivos de la lucha queer se habían desplazado hacia los de una comunidad masculina, blanca y acomodada, como puede ser el matrimonio igualitario. Vaid-Menon habla de un desplazamiento del significado del término

⁷Las *houses* son subcomunidades de distintos individuos que participan en las *ballroom* y que critican la estructura de la familia biológica tradicional. Se desarrollará en profundidad en el siguiente bloque.

⁸GARBAYO MAEZTU, M., *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2016 p. 26

⁹El *vogue* se define como una danza estilizada que imita las poses de revistas de moda repetitivamente en cuerpos a los que no se les permite la representación en dichos medios.

¹⁰Para informarse sobre la Revuelta de Stonewall Inn (1969) y la revolución queer y transfeminista, véase JOHNSON, P., M. & RIVERA, S., *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, revuelta y lucha trans antagonista*, Madrid, Ed. El Imperdible, 2022

¹¹GAVALDON, S. & SEGADE, M., (eds.), *Elements of Vogue* [catálogo de la exposición] Madrid, CA2M, 2017, p. 161

¹²El discurso está disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Jb-JIOWUw1o>

¹³El levantamiento de Stonewall en junio de 1969 fue un catalizador para el movimiento de liberación gay y los estudios académicos vieron el surgimiento de la teoría queer y los estudios gays ylésbicos como disciplinas académicas reconocidas. No entramos en este tema porque escapa los límites de la investigación. No obstante, un estudio referencial es BROWNING, F., *The Culture of Desire: Paradox and Perversity in Gay Lives Today*, Nueva York, Knopf Doubleday, 1994

“gay”, alegando que en un principio no designaba una sexualidad sino que más bien buscaba “la confrontación política del género como sistema”¹⁴.

La escena *ballroom* surge de todos aquellos cuerpos que son desplazados de espacios de poder y de representación. No es de sorprender por tanto que la escena esté compuesta en gran parte por mujeres trans y no-blancas. La figura de la prostituta trans racializada es apartada de dichos espacios tanto por las comunidades afroamericanas, por la izquierda como por conservadores. Según Ferguson, esta figura es la encarnación de todo lo que no son los principios de la sociedad americana: “respetabilidad, domesticidad, heterosexualidad, normatividad, nacionalidad, universalidad y progreso”. Además, señala que estos “extrañamientos” son los mismos que comparte con la cultura afroamericana¹⁵.

1.2. Cuerpos que definen un espacio: el barrio neoyorquino de Harlem

Las prácticas interseccionales de opresión desplazan el cuerpo disidente no solo metafóricamente (en oportunidades laborales, seguridad, privilegios, experiencias, etc.), sino también en sus dimensiones físicas y espaciales. Si bien en casi todas las ciudades y pueblos existía un urbanismo segregado, las personas no-blancas queer se concentraron en barrios marginales de las grandes ciudades como Nueva York o Detroit, convirtiéndose así en importantes centros de la cultura *ballroom*. Los factores son diversos: el mayor grado de oportunidades laborales, económicas, sociales; la expulsión de sus hogares familiares, etc.

Sin embargo, el barrio que dio lugar a las *ballrooms* fue el neoyorquino Harlem, donde se produjo un florecimiento de la literatura y cultura afroamericana en las primeras décadas del siglo XX conocido como el Renacimiento de Harlem. La casuística de este fenómeno demográfico racial se encuentra en la crisis inmobiliaria de la Primera Guerra Mundial, que obligó a muchos inmigrantes europeos alquilar sus edificios a bajo coste; y a la gran movilización de afroamericanos desde el sur de los Estados Unidos al norte¹⁶. Sin embargo, el Renacimiento de Harlem estuvo también atravesado por políticas clasistas, pues como señala Langston Hughes dicho

¹⁴ST. JOHN, K., “Dark Matter: Be the Kill-Joy”, *Guernica*, 2016 en: <https://www.guernicamag.com/be-the-kill-joy/> [consultado el 25/01/2023]

¹⁵FERGUSON, R. A., *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*, Minesota, Universidad de Minesota, 2004, pp. 1-2

¹⁶ALDANA, L., “Harlem: un folio del archivo (intelectual) de Manuel Zapata Olivella”, *Visitas al patio*, vol. 14, n° 1, 2020, p. 31

Renacimiento estuvo formado por una elite negra adinerada que se codeaba con personas blancas en bares solo para blancos y que los negros “ordinarios” no habían escuchado sobre el Renacimiento de Harlem¹⁷.

Krasner define el Renacimiento de Harlem como el período de mayor cambio en la conciencia de la vida negra anterior al movimiento de los Derechos Civiles¹⁸. El término de “Renacimiento” es acuñado por Giorgio Vasari en su tratado *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos del siglo XVI* para establecer una analogía entre el funcionamiento orgánico de los cuerpos con el período de la recuperación de la cultura greco-latina en las artes en Italia. “Renacimiento” designa tanto un período como una idea, la cual “asume un proceso de transformación natural de nacimiento, juventud, madurez y perfección”¹⁹. Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial, el modelo blanco y racional que había establecido occidente se desmorona a favor de nuevos modelos epistemológicos que ponen en valor la multiculturalidad. David Damrosch propone un sistema de articulación analítica de la literatura universal en la que reformula el canon por el que se estudian las grandes obras de arte insertándolos en un espacio elíptico para relacionar y abrir las posibilidades de dichas obras de arte²⁰. De esta forma, el concepto “renacimiento” se puede aplicar en distintos contextos, tiempos y espacios para construir nuevos procesos de revisión de dicho término: el Renacimiento Mexicano, el Renacimiento de Chicago, el Renacimiento Irlandés, etc. Este desplazamiento de la significación de Renacimiento desde un plano global a uno local evidencia los procesos de autoconciencia de distintas regiones y comunidades. Sin embargo, en ciertos casos, sobre todo en el contexto americano, estos renacimientos no tienen que ver con un “volver a nacer”, sino con un primer florecimiento, como es el caso de Harlem.

En términos históricos hay un consenso entre los historiadores para delimitar el Renacimiento de Harlem entre la Primera Guerra Mundial, con la vuelta de las tropas afroamericanas, y la depresión económica que afectó a estas comunidades con mayor fuerza. Entre los distintos teóricos del movimiento destaca Alain Locke, que defendía la

¹⁷HUGHES, L., *The Big Sea*, Hill and Wang, Nueva York, 1940 en: <https://gutenberg.ca/ebooks/hughesl-bigsea/hughesl-bigsea-00-h-dir/hughesl-bigsea-00-h.html> [consultado en 25/01/2023]

¹⁸KRASNER, D., *A Beautiful Pageant. African American Theatre, Drama and Performance in the Harlem Renaissance. 1910-1927*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 293

¹⁹ZHOU, G., et al, “Introduction”, en: SCHILDGEN, B. D. (ed.), *Other Renaissances. A new approach to world literature*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 4

²⁰DAMROSCH, D., *What is world literature?*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2003, p.6

configuración del “The New Negro”²¹ como modelo moral y representativo de la experiencia negra. Sin embargo, el decoro que proponía Locke se vio llevado al límite por las prácticas performáticas de los salones y bares nocturnos de Harlem. Este modelo, a pesar de tener un componente de reivindicación racial, perpetuaba la hegemonía del hombre negro y cisheterosexual. Por otro lado, todo lo que ponía en cuestión dicho modelo era adoptado por la comunidad femenina y queer. Un caso ejemplar es la obra teatral *Lulu Belle* (1926) de David Belasco, protagonizada por actores blancos en *blackface* y actores negros en los roles secundarios. A pesar de no tener ningún personaje abiertamente queer, pronto la comunidad adoptó la obra y el personaje de Lulu como identidad, llegando a tomar el nombre de la protagonista para un bar nocturno donde se congregaban lesbianas y homosexuales blancos y negros. *Lulu Belle* presenta una mujer negra (protagonizada por Lenore Ulric en *blackface*) que actúa en bares nocturnos, con una moral desmedida y gestos y lenguajes que rozaban la obscenidad.

Gran parte de la prensa negra, a pesar de valorar el hecho de la gran cantidad de actores racializados en la producción, criticaron con dureza la obra. Es necesario tener en cuenta que durante el cambio de siglo y las migraciones de comunidades negras del sur al norte de Estados Unidos, el miedo a una marginalización social produjo unos “pánicos morales” que se vertieron en los cuerpos de mujeres negras. Esta problemática interseccional de género y raza se vinculó con la extinción de la raza, como si la mujer negra (o la persona queer negra) fuera una amenaza para la perpetuación de la comunidad. Esto produce que se ejerzan exigencias y opresiones al cuerpo femenino racializado que frustran sus expectativas vitales. En este sentido, es paradigmática la cita del activista afroestadounidense de los años 60s Malcolm X: “La persona más irrespetada en Estados Unidos es la mujer negra. La persona más desprotegida de Estados Unidos es la mujer negra. La persona más desatendida en Estados Unidos es la mujer negra”. Dicha problemática es tratada también en el disco *Lemonade* (2016) de Beyoncé, que explora el dolor y las frustraciones de la mujer negra, de tal modo que la cantante *sampleó* el discurso de Malcolm X en su concierto en Coachella. La intersección que conlleva ser mujer afrodescendiente es llevada al panorama

²¹LOCKE, A., *The New Negro*, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1925, disponible en: <https://archive.org/details/newnegrointerpre00unse/mode/2up> [consultado el 31/05/2023]

mainstream, generando unos discursos cuya autenticidad, por su condición comercial, es cuestionable²².

En Harlem se dio la génesis de las prácticas performáticas *ballroom*. “The Masquerade and Civic Ball”, o conocido como “Faggots Ball” (en español, “el baile de los maricas”), se celebraba en el Hamilton Lodge o Rockland Palace a partir de 1869. El que se conozca como “Faggots Ball” y se haga referencia a su interracialidad²³ ya nos comunica ese componente interseccional entre lo queer y lo racializado. Sin embargo, estas congregaciones estaban sujetas a una constante mirada blanca para su disfrute y entretenimiento. Por otro lado, había una predilección por parte de este público mayoritariamente blanco por los espectáculos de drag, es decir, prácticas performáticas en gran parte llevadas a cabo por hombres-cis que se presentaban con una apariencia y actitud sustancialmente femeninas. James Van der Zee alimentaba en sus fotografías un estándar de glamour y belleza al que aspiraba la emergente clase media afroamericana [1]. De esta manera, ya está presente uno de los principios propios de la cultura *ball*: el *realness*, prácticas performáticas basadas en la ilusión de roles de género con pretensiones fantásticas de clase. El Salón Savoy de Harlem fue otro de los locales donde se celebraban estos “espectáculos en color” según Hughes, en los que “los hombres se llevaron la mayoría de los premios por comportarse como mujeres y parecerse a ellas más que ellas mismas”²⁴.

Lulu Belle y los participantes del *Faggots Ball* comparten la obsesión por la apariencia, tomando como referente e imitando los signos visibles de pertenecer a una clase social superior. Este mecanismo de autolegitimación basado en imitar un modelo blanco a través de un cuerpo negro es un recurso que también utiliza el escultor Richmond Barthé en sus obras, donde concibe el cuerpo desnudo masculino y negro como el lugar de la acción política confluyendo sexualidad, afecto y raza. Barthé encontró en las esculturas helenísticas modelos de complejidad psicológica y de perfección físicas adecuados para representar hombres negros. Barthé crea en sus esculturas una tensión entre el primitivismo, el clasicismo y el deseo homosexual que saca al hombre negro de su imagen estereotipada [2]. Tanto Lulu Belle y Barthé como las prácticas *ball* vinculan las estéticas de los cuerpos blancos como base de ideas de

²² Sobre Beyoncé y los discursos del pop se tratará en el epígrafe 4 y en las conclusiones.

²³HILL, A., “The Hamilton Lodge Ball”, en: <https://digitalcollections.nypl.org/items/16910cf0-7cf4-0133-46b1-00505686d14e> [consultado en 26/01/2023]

²⁴GARBER, E., “A spectacle in color: the lesbian and gay subculture of jazz age Harlem”, en: DUBERMAN, M. (ed.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian past*, Nueva York, Plume Penguin Books, 1989, p. 318

“civilización establecida”. Por ello, imitan con sus cuerpos estas estéticas dejando de lado la visión estereotipada, primitiva y bruta del cuerpo negro. Locke, Langston Hughes y Barthé recibían correspondencias entre ellos y debatían sobre sus obras. El elemento común entre ellos, además de ser hombres negros y gays, era Carl Van Vechten, gran mecenas de muchos artistas de Harlem y un habitual frecuentador del bar gay Lulu Belle. Por ello, es posible que Barthé, mientras realizaba estas obras, estuviera a la vez observando aquellas prácticas *ball* que imitaban mediante gestos y posturas los cuerpos blancos.

Los premios eran dados según parámetros de imitación de belleza femenina²⁵. Aquí surgen problemáticas en torno a la representación de género y cabe preguntarse en qué medida las prácticas performáticas que se llevaban a cabo en Harlem en estos años subvertían o imitaban las propias idealizaciones del proyecto heterosexual. Según Paul B. Preciado, la capacidad de subversión de una acción performática reside en el contexto de citación, por lo que “no hay performances, revolucionarias, [...] sino contextos en los que la intervención performativa desata cadenas de significación que desarticulan la norma y abren nuevas posibilidades de subjetivación”²⁶. Por ello cabe matizar ciertos aspectos de estos espectáculos. Por un lado Harlem se convirtió en un espacio de socialización de hombres y mujeres homosexuales blancos del *downtown* con la población queer afroamericana del barrio; sin embargo, siguen presentes la visión exótica del Otro y la puesta en escena de prácticas servidas exclusivamente a la mirada blanca. Por otro lado, es innegable que las *ballrooms* de Harlem abrieron nuevas sendas para otras prácticas performáticas. En este sentido, revelador (e incluso profético) resulta lo que dijo Hughes sobre estos espectáculos: “era el período en el que el negro *was in vogue* [estaba en boga]”²⁷.

Estos espectáculos enmarcados en el Renacimiento de Harlem acabaron blanqueándose y a lo largo del siglo XX se extrajo el “desfile de las hadas” que acabó convirtiéndose en concursos de belleza drag. El documental *The Queen* (1968) relata la experiencia de participar en uno de estos concursos. El documental nos presenta a Crystal LaBeija, una de las finalistas que provocó una bronca tras perder ante una reina blanca. Es conocido que en estos concursos se favorecía el canon de belleza femenino

²⁵Estos desfiles, que eran el principal acontecimiento del espectáculo, se conocían como “*parade of the fairies*” o “desfile de las hadas”. Lo que posteriormente se conocerían como los concursos *Beauty Pageant*.

²⁶PRECIADO, P. B., “La Ocaña que merecemos. Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, en: ROMERO, P. G., (ed.), *Ocaña: 1973-1983*, Madrid, Ediciones Poligrafía, p. 98, 2012

²⁷HUGHES, L., *op. cit.*, p. 273

blanco, lo que obligaba a las reinas negras, entre ellas Crystal, a maquillarse con tonalidades más pálidas. Crystal, en dicho altercado recogido en el documental, se enfrenta al sistema blanco de los concursos de belleza. “Tengo derecho a mostrar mi color, cielo”²⁸, sentenció Crystal. Estos mecanismos que privilegian los tonos de piel más claros se denomina colorismo o pigmentocracia, basado en la creencia de que las personas negras con tonos de piel más claros experimentan en menor medida el racismo²⁹. En estas problemáticas, Beyoncé ha sido criticada por aparecer en ocasiones “blanqueada” como en la presentación de su disco *4* o en el videoclip *Hymn for the weekend* [3], bajo el denominado “síndrome Michael Jackson”.

En septiembre de 1968, la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) organizó como protesta el primer concurso de belleza Miss América Negra, el mismo día en el que se coronaba a la cuadragésimo octava reina blanca y en que se organizaba una protesta del Movimiento de Liberación de las Mujeres en contra de los concursos de belleza³⁰. El hecho de que se estuvieran dando lugar estos tres eventos simultáneamente evidencia una gestación de un campo social y semántico en el que se reflexiona sobre los clichés de los ideales de belleza americanos.

En este contexto, Crystal LaBeija abre su propia comunidad, la *House of LaBeija*, con el objetivo de inaugurar otros tipos de organizaciones sociales queer y raciales que se apartaran de los concursos de belleza mainstream y prioritariamente blancos. Nace así el sistema de estructuras parafamiliares (houses) que conformarán la comunidad *ballroom*.

2. OÍR A LAS HOUSES: COMPLEJIDADES, PROBLEMÁTICAS Y RESULTADOS A LA RESISTENCIA DEL MODELO FAMILIAR HETEROPATRIARCAL Y NEOLIBERAL

2.1. Madres que posan

El sistema de *houses* (casas) es definido por Tucker como “un clan que avanza hacia la posteridad con una causa común: la libertad”³¹; desde la necesidad humana de

²⁸SIMON, F. (director), *The Queen*, remasterización de la Universidad de Texas, 1968 [1:01:00]

²⁹HERRERA QUINTANA, E., *Beyoncé en la intersección. Pop, raza, género y clase*, Madrid, Dos Bigotes AC, 2022, p. 68

³⁰LEEDS, M. C., *Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Nueva York, Oxford UP, 2002 p. 3

³¹TUCKER, R., *And the category is... inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community*, Boston, Beacon Press, 2021, p. 109

pertenencia, linaje y legado. El término anglosajón “*house*”, al igual que su equivalente en español “*casa*”, designa el espacio físico o arquitectónico en el que uno o varios individuos viven conjuntamente. Sin embargo, *house* también se refiere a la comunidad que habita ese espacio. Por tanto, en la cultura *ballroom*, *house* es tanto la comunidad, el espacio en el que conviven y el nombre con el que se presentan.

Estos nombres son tomados en un primer momento a partir de importantes marcas y firmas de ropa de alta clase: *Mugler*, *Balenciaga*, *Gucci*, *Saint-Laurent* etc.; pero también podemos encontrar a *LaBeija*, *Xtravaganza* o *Pendavis*. La *House of Ninja* designa, por ejemplo, el tipo de movimiento característico de los integrantes: Willi Ninja en el documental *Paris is Burning* explica que “la razón por la que mi *house* se llama así es porque los ninjas pegan fuerte y rápido. Son asesinos invisibles”³².

La primera *house* se funda en 1972 bajo el nombre de *LaBeija*, en préstamo del apellido de su madre. Aquí se introduce otro agente fundamental en la cultura *ball*: la madre o *mother*. Se trata del actante queer que induce la protección de la *house*. Por tanto, las *houses* no solo se conciben como una prolongación de las relaciones que se dan en el espacio y tiempo de la *ballroom*, sino que psíquicamente se trata de un espacio de pertenencia a una familia, no biológica sino social. La *house* surge como una estructura jerarquizada en la que la *mother* (y en menos ocasiones el *father* o padre³³) es un individuo queer que reclama su autonomía desde las acciones performáticas de la maternidad, apropiándose de una parte sustancial de su identidad que le es constantemente prohibida.

La negación a la maternidad y a los derechos reproductivos también son mecanismos interseccionales que evidencian las relaciones de poder sobre el cuerpo de la mujer negra y/o queer. Durante la Primera Conferencia de la Mujer en Houston (1977), que tenía el objetivo común de conseguir el derecho al aborto, la locutora barbadense Margaret Prescod intervino en contra de la esterilización forzada de las mujeres racializadas, y la organización apagó su micrófono. bell hooks indica que “al destacar el aborto por encima del conjunto de derechos reproductivos, reflejaba el sesgo de clase de las mujeres que estaban al frente del movimiento”³⁴. El aborto, al igual que la maternidad, solo se entendía desde la experiencia blanca y cishetero. Según Hill

³² LIVINGSTON, J. *op. cit.* [0:30:31]

³³ Cabe señalar que también se puede dar la situación de que existan una *mother* y un *father* al mismo tiempo en la misma casa, como puede ser el caso de Angie Xtravaganza y David Xtravaganza a principios de la década de los 90s.

³⁴ HOOKS, B., *El feminismo es para todo el mundo*, Madrid, Traficante de Sueños, 2017, p. 48

Collins, las madres negras han sido acusadas de deteriorar las estructuras familiares y de “emascular a su hijos, de desfeminizar a sus hijas”³⁵; es decir, la educación materna afroamericana ejercería un alejamiento de los roles de género impuestos según el sexo.

La maternidad racializada es uno de los conceptos susceptibles de ser convertidos en “imágenes de control”, que mediante su uso “el racismo, el sexismo, la pobreza y otras formas de injusticia social aparecen como naturales e inevitables en la vida diaria [...] y justifican la opresión de las mujeres negras”³⁶. Una de estas imágenes de opresión es la *Mammy*, como principal cuidadora y fuente de amor para la infancia blanca, sirvienta de casa y de carácter asexual. La *mammy* es una imagen de opresión proyectada desde la experiencia blanca, siendo su equivalente desde la mirada del hombre afroamericano como la “madre negra superfuerte”, que gira en torno a “la idea de que las madres deberían vivir vidas de sacrificio”³⁷. Otras de estas imágenes de control que señala Collins es la “matriarca negra”, una mujer pluriempleada que es incapaz de cuidar de sus hijos, o la “madre de asistencia social”, madres que abusan de las prestaciones y ayudas económicas del estado³⁸. Como contrapartida a la asexualidad impuesta a estas imágenes de control, encontramos la *Jezebel* o *hoochie* que representa la hipersexualidad exotizada de las mujeres negras. Paradigmático es el caso de la cantante Josefina Baker, quien desafió y subvirtió los estereotipos de hipersexualidad exotizada presentándose con una elegancia y sofisticación que desafiaba los estereotipos raciales y desmantelaba las nociones reduccionistas de la feminidad negra. Sin embargo, nosotros nos referiremos a la *Jezebel* como *Lulu Belle*, teniendo en cuenta que es el modelo de mujer negra considerada peligrosa para la sociedad por sus comportamientos e intensa sexualidad. La *Lulu Belle* quedaría fuera de todas las políticas de respetabilidad que define Kehner como un “código moral implícito según los sujetos, sobre todo las personas negras y pobres, pueden acceder a las categorías de respeto y decencia si se ajustan a unas formas de comportamientos específicas”³⁹.

La maternidad *ballroom* se erige como una fusión de la “madre negra superfuerte” y la *Lulu Belle*: una madre que se sacrifica por sus hijos pero también vive en su cuerpo

³⁵HILL COLLINS, P., “Black Women and Motherhood”, en: HARDY, S. & WIEDMER., C., (ed.) *Motherhood and Space. Configurations of the maternal through politics, home, and the body*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005 p. 149

³⁶HILL COLLINS, P., *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Nueva York, Routledge, 2000, p. 69

³⁷HILL COLLINS, P., “Black Women...”, *op. cit.*, p. 150

³⁸HERRERA QUINTADA, E., *op. cit.*, p. 44

³⁹KEHRER, L. J., *Beyond Beyoncé: Intersections of Race, Gender, and Sexuality in Contemporary American Hip Hop*, Nueva York, Universidad de Rochester, 2017, p. 63

las experiencias de género, sexo y afecto. Son estas experiencias las que desvirtúan el género con el que se asigna la maternidad en la cultura *ballroom*. En otras palabras, una madre no es solo una mujer cis-gestante, sino también un hombre cis o trans, una mujer cis-no-gestante o una mujer trans. La autoconcepción de madre es potencial en cualquier individuo. Frente a las imágenes de opresión, la maternidad funciona como instrumento de resistencia y de autodefinición⁴⁰.

Siguiendo estas ideas, Hill Collins distingue entre las “madres biológicas” y las “otras madres”. Las comunidades afroamericanas y africanas conforman un sistema de maternidades mutuas, por el que otras mujeres como hermanas, vecinas, abuelas, tías o primas cuidan a niños. Así, los cuerpos generan gestos, palabras y comportamientos que activan la maternidad no-biológica. A diferencia de las madres biológicas, las “otras madres” practican la maternidad a pesar de no haber gestado a su propio hijo, al igual que las madres de las *houses*, que se perciben como madres antes de recibir a sus hijos.

La congregación de estas *houses* suele partir de la elección por una *mother* de los futuros integrantes, en general personas racializadas y queer que han sido rechazados por sus familias biológicas. “Las *houses* son familias para gente que no tiene una”, afirma Pepper LaBeija⁴¹. De esta manera, la madre es la encargada de proveer seguridad, cariño y afecto; pero también un hogar físico y a veces oportunidades laborales. Sin embargo, la labor principal de la *mother* es provocar en su hijo una emergencia del denominado por Winnicott “verdadero *self*”, frente a la máscara o “falso *self*” que “transita por el mundo sin sentir constantemente el riesgo de ser”⁴². El falso *self* es el encargado de proteger y ocultar el verdadero *self* en un ambiente amenazante a lo largo del tiempo, esperando a florecer. El ambiente cuidador debe brindar un espacio potencial para la emergencia del sí mismo auténtico.

Por ello, la *mother* al acoger a sus hijos lo que realmente proporciona es un espacio favorable para la emergencia de ese propio-ser genuino. En ese sentido, la cultura *ball* comparte con la artista afroamericana de Harlem Faith Ringgold la concepción de que los niños y las madres son fuerzas políticas y revolucionarias. La obra *American people series #15: Hide Little Children* [4] de 1966 causó en la hija de Ringgold una sensación de protección paternal⁴³ en un contexto en el que las estructuras estatales adultizan a los

⁴⁰HILL COLLINS, P., (2005) “Black Women...”, *op. cit.*, p. 152

⁴¹LIVINGSTON, J., *op. cit.* [0:24:50]

⁴²BAREIRO, J., “La problemática de la subjetividad y la clínica en Winnicott: verdadero y falso *self*”, *Perspectivas en Psicología: Revista de Psicología y Ciencias Afines*, vol. 8, nº 2, 2011 p. 46

⁴³BRYAN-WILSON, J., “For a Children’s Revolution”, en: GIONI, M. & CARRION-MURAYI, G. (ed.), *Faith Ringgold: American People*, Nueva York, New Museum, 2022 p. 90

niños racializados⁴⁴. Sin embargo, en la obra de Ringgold los niños no son solo objeto de protección, sino también una fuerza activa para los padres y para la sociedad mediante una pedagogía revolucionaria.

2.2. Estructuras y ecosistemas performáticos

A partir de la década de los 70s, emergieron diferentes *houses* o casas en Nueva York, y posteriormente en otros centros de población racializada y queer como Detroit. Cada *house* tiene una identidad que le es propia, según sus valores y normas. El acceso a la *house* depende de estos valores; según Venus Xtravaganza en su entrevista en *Paris is Burning*, para poder llegar a ser parte de la casa Xtravaganza es necesario haber ganado un premio en una *ballroom*⁴⁵.

Una vez que el individuo forma parte de una casa, adopta el nombre de la *house* como apellido y lo utiliza como elemento diferenciador frente al resto de la comunidad *ball*. Durante una secuencia de *Paris is Burning*, un grupo de jóvenes comienza a nombrar sus casas. Uno de ellos pronuncia *Pendavis* con cierta entonación, mientras que otra añade al *Saint Laurent* la coletilla de “por supuesto”⁴⁶. Estas connotaciones verbales que acompañan a los nombres de las casas denotan una superioridad palpable. En otras palabras, se manifiesta la pertenencia a una casa que se hace obvia a través de la apariencia.

Las casas elaboran redes de afecto, asistencia y confianza que se exteriorizan en las *ballrooms*. Los “hermanos” y “hermanas” se ayudan en la elección de vestimentas o a la confección de estos, para luego apoyarlos en el desfile. Este apoyo se expone a través de cánticos que vociferan los integrantes durante el desfile o la competición. Como indica De Souza, “el sonido se ha utilizado como arma de fuerza en el ejercicio del poder, la dominación y el control sobre individuos y poblaciones”⁴⁷. Audre Lorde, escritora y activista queer nacida en Harlem, recuerda que el sonido de un escupitajo de un niño blanco lleva consigo el recuerdo de la humillación⁴⁸. Del sonido, entonces, emanan dimensiones semánticas. Según estos planteamientos, podemos afirmar que los integrantes de la casa *Balenciaga*, cuando entonan el cántico de su casa, lo que hacen es

⁴⁴*Id.*

⁴⁵LIVINGSTON, J., *op. cit.*, [0:27:01]

⁴⁶*Ibidem*, [0:26:25]

⁴⁷DE SOUZA, P., “What does racial (in)justice sound like? On listening, acoustic violece and the boeing of Adam Goodes”, *Continuum*, vol. 32, no. 4, 2018, p. 465

⁴⁸*Ibid.*, p. 469

invertir esa misma fuerza semántica para convertirlo en una sinergia que motive a su hermano o hermana en la pasarela.

Cada familia aspiraba a organizar sus propias veladas *ballroom*, e incluso al finalizar una temporada de *ballrooms* se realizaba una gala de premios donde se galardonaba la mejor *house* o la mejor *mother*.

De esta manera, las *houses* construyen una realidad que a la vez que toma el modelo de familia nuclear, lo invierte mediante la performatividad de género y de maternidad; generando así una diversidad de ecosistemas performáticos que dialogan, se nutren y se desafían unos con otros a partir de una identidad y unos valores forjados desde la experiencia racializada y queer.

2.3. Las *houses* en la actualidad: diversificación e internacionalización

Tras el gran *boom* de la cultura *ballroom* en los ámbitos *mainstream* (*Paris is Burning*, Madonna, etc.), las *houses* no volvieron a ser las mismas y pronto surgieron debates sobre el futuro de la *houses*. Los *Xtravaganza* pretendían llevar la cultura *ball* a otros ámbitos⁴⁹, mientras otros “solo miran hacia la próxima categoría”⁵⁰.

Sin embargo, el éxito de *Paris is Burning* convivió con la crisis del VIH y del SIDA, la cual afectó con gran profundidad a la escena *ballroom*. Angie Xtravaganza murió en 1993, su hijo Héctor declaró: “toda mi infancia gay se desintegra ante mis ojos”⁵¹. Ante la situación, la concienciación del VIH se convirtió en una de las responsabilidades de las *mothers* y los *fathers*, convirtiéndose así en la principal fuente de información y apoyo⁵².

Por otro lado, la escena *ballroom* saltó de continente con el nuevo siglo: París, Berlín, Madrid, Londres, Ámsterdam, etc. La globalización de la cultura *ball* y de las *houses* trajo consigo la diversificación de los eventos. Surge así las *kiki houses* o las

⁴⁹José y Luis Xtravaganza participaron en el vídeo musical de Madonna “Vogue” y en la gira mundial “Blond Ambition”

⁵⁰LAWRENCE, T. “Listen, and you will hear all the houses that walked there before’: A history of drag balls, houses and the culture of voguing”, en: <https://www.timlawrence.info/articles2/2013/7/16/listen-and-you-will-hear-all-the-houses-that-walked-there-before-a-history-of-drag-balls-houses-and-the-culture-of-voguing>, p. 6

⁵¹ *Ibid.*, p. 9

⁵² BAILEY, M.M., & ARNOLD, E. A., “Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS”, *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, vol. 21, 2009 p. 182

kikiballs: espacios donde se llevan a cabo las prácticas *ball* pero de una manera más desenfadada y centrada en el entrenamiento, frente a las *Major Houses*.

Sin embargo, el mayor cambio con respecto a las décadas de los 80s y 90s es que, como indica Muixí Gallo, las *houses* ya no son espacios donde los integrantes conviven a diario en un espacio como refugio ante el repudio de sus familias, sino más bien funcionan como compañías de baile⁵³. Las *major houses*, como *Xtravaganza* o *LaBeija*, se internacionalizaron y con ello muchos hijos de estas casas crearon las suyas. La *House of Ubeta* de Barcelona tiene como madre a Anna Yang, quien es integrante de la *Major House of Ninja*, pero no lleva como apellido *Ubeta* porque se considera antes hija de *Ninja* que madre de *Ubeta*⁵⁴. Existe por tanto una jerarquía en cuanto a las casas, que responde a parámetros de prestigio y respeto.

Las *houses* llegan a Andalucía de la mano de Ilyak Visori Crown, evidenciándose también la jerarquía de casas en su nombre. Fundador de ambas, la *Exclusive Hous of Visori* es la primera *major house* de España, mientras que la *House of Crown* es una *Kiki House*⁵⁵. Para promover la cultura *ball* en Málaga, Ilyak acercó a la ciudad integrantes de la escena *ballroom* de París, Nueva York, Holanda, etc.⁵⁶. De hecho, el Centro de Cultura La Térmica celebró el 27 de mayo de 2022 la *Hollyball* con un éxito aplastante, llegando a atraer a integrantes de Nueva York, París, Madrid, Zaragoza, etc. Este gran éxito ha hecho que la Térmica repita con el *Got to be real Ballroom*, que se celebrará el 16 de junio de 2023.

Es inevitable que la escena *ballroom* no sea susceptible de entrar en conjunción con otras prácticas. Es el caso del colectivo *Flamenco Queer*, que en 2019 organizaron un evento en el que Jayce Ubeta bailó *vogue* junto a una cantaora flamenca. El colectivo *Flamenco Queer* afirmó que el flamenco y el *vogue* “tienen formas de desarrollarse bastante similares, así como la expresión de un sentimiento que se desarrolla en colectivo, en grupo y en familia no necesariamente biológica. Por esta razón nos reunimos hoy aquí; para vernos bailar al ritmo de la música cuerpos que quieren expresar su ser, más allá de las estructuras, más allá de lo establecido”⁵⁷.

⁵³MUIXÍ GALLO, N., *Cuerpos performativos en el Voguing. Una etnografía sobre la casa Ubeta y la escena Ballroom en Barcelona*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2020 p. 78

⁵⁴ *Idem*

⁵⁵ Se considera que las *kiki houses*, por su voluntad de introducir individuos a la escena, tienen menos prestigio que las *major houses*.

⁵⁶BAUTISTA SALAZAR, C., & VISORI CROWN, Y., “Escena Ballroom en Andalucía”, en: <https://pasajebegona.com/escena-ballroom-en-andalucia/> [consultado el 27/03/2023]

⁵⁷ Citado en: MUIXI GALLO, N., *op. cit.*, p. 84

3. “TENGO DERECHO A MOSTRAR MI COLOR, CIELO”: EL CUERPO COMO MECANISMO DE DEFENSA

3.1. Heterotopías *ballroom*

Siguiendo los anteriores planteamientos, *ballroom* se define como un evento celebrado por y para personas interseccionadas agrupadas en distintas *houses*, que compiten en diferentes categorías mediante prácticas performáticas ligadas a la apariencia, la ilusión y la corporeidad de un nuevo sistema de géneros, afectos e identidades.

La *ballroom* como espacio físico se constituye como una heterotopía. Según el filósofo francés Foucault, frente a las utopías (lugares irreales por definición en los que una sociedad se ve perfeccionada), las heterotopías son esos contraemplazamientos que se construyen como “lugares que están fuera de todos los lugares”⁵⁸. En otras palabras, son espacios físicos o imaginarios fuera de las normas de la sociedad dominante, donde se dan prácticas, comportamientos y formas de vida excluidas del emplazamiento convencional. Cuando un miembro de la Casa *Xtravaganza* afirma en *Paris is Burning* que entrar a una *ballroom* es como “adentrarse en el País de las Maravillas”⁵⁹, vincula la experiencia *ball* con la cualidad de las heterotopías de ser espacios situados en la frontera de lo imaginario y lo real.

3.2. Entre la exclusión y la gloria: prácticas performáticas que hacen y deshacen el género y la raza

El tercer principio de la heterotopología establece que “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios”⁶⁰. Siguiendo este planteamiento, las categorías como *old Hollywood* o *Schoolboy / Schoolgirl realness* [5] son tiempos performáticos que se desvinculan de su espacio original. De esta forma, la ruptura de espacio/tiempo (lo que Foucault denomina “heterocronía”) da lugar al espacio en el que otros cuerpos reproducen los comportamientos performáticos y la posibilidad de jugar con ellos. Paradigmática resulta la categoría *Ballroom Realness with a Twist*, en el que el participante se presenta con una apariencia realista de un género o estilo de vida

⁵⁸FOUCAULT, M. *Estética, ética y hermeútica*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 435

⁵⁹LIVINGSTON, J., *op. cit.* [0:04:08]

⁶⁰FOUCAULT, M., *op. cit.*, p. 435

específico, pero con una característica inesperada o creativa que desvirtúa la apariencia tradicional de dicho estilo de vida.

Foucault afirma que una de las dos funciones de las heterotopías es la de “crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real”⁶¹. Esa ilusión se manifiesta a través del *realness*, que Bailey define como “el conjunto de criterios performáticos, una estrategia y un concepto analítico útil”⁶². Se trata de la capacidad para reproducir la apariencia y los gestos de un determinado modelo preestablecido de manera que lo ilusorio se convierte en verosímil. Una categoría recurrente en la escena *ballroom* es *femme realness* [6], basada en la habilidad del participante (mujeres trans sobre todo) para presentar una apariencia auténtica y realista de una mujer, con un gran énfasis en las características y estereotipos asociados con la feminidad tradicional; siendo su equivalente para el género masculino *butch queen*. Se basa en la idea de la construcción performática de la identidad de género mediante “una repetición estilizada de actos”⁶³. En realidad estas categorías surgen como un mecanismo de defensa, pues entrena al sujeto queer a pasar inadvertido en los espacios biopolíticos. En *Paris is Burning*, se afirma que entran en la categoría de *femme Queens realness* aquellas que cuando “salen de un *ball*, a plena luz del día, cogen el metro y llegan a casa [...] sin tener sangre por todo su cuerpo”⁶⁴. Los jueces funcionan como un ensayo de la sociedad hegemónica ante la presencia del cuerpo disidente, pues según Le Breton “la vista es la primera garantía del saber”⁶⁵. Las miradas son sistemas de comunicación no verbal entre el panel de jueces y el juzgado, de modo que las miradas de aprobación o de incertidumbre condicionan el acto performático y lo orientan. La mirada considera la identidad del Otro⁶⁶, y por ello Ralph Ellison vincula la mirada con la condición negra: “La invisibilidad de la que hablo es debida a una disposición particular de los ojos de la gente con la que me topo”⁶⁷.

Los tiempos yuxtapuestos de la heterotopía emergen a partir de lo que el filósofo británico J.L. Austin denominó los enunciados performativos: frente a los constataivos (que describen o afirman algo sobre la realidad), los performativos realizan la acción

⁶¹ *Ibid.*, p. 440

⁶² BAILEY, M.M., “Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture”, *Feminist studies*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 377

⁶³ BUTLER, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 1990, p.273

⁶⁴ LIVINGSTON, J., *op. cit.* [0:22:01]

⁶⁵ LE BRETON, D., *Cuerpo sensible*, Santiago de Chile, Salesianos Impresores S.A., 2010, p. 57

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ ELLISON, R., *Homme invisible, pour qui chanes-tu?*, París, Grasset, 1969, p. 20

que nombran⁶⁸. De este modo, cuando el maestro de ceremonias *ballroom* anuncia la categoría *Femme queen*, crea un espacio y un tiempo donde se proyecta la habilidad de los participantes para retratar la feminidad. Además, el público participa mediante palabras como “cunt” o “pussy”⁶⁹, que son también enunciados performáticos que prolongan el acto performático.

Por otro lado, estos actos ilusorios demuestran que no únicamente el género es performático, sino también la posición social y económica. Ante la imposibilidad de llegar a ciertos puestos laborales, los participantes de la *ballroom* demuestran “al mundo heterosexual que puedes ser un ejecutivo”⁷⁰. La categoría *executive realness* [7] imita la vestimenta y actitudes en cuerpos no destinados a performarlos en el espacio público. La fuente sobre las que se moldean las prácticas *ball* son los medios de masas, en concreto las revistas de moda. De hecho, con Warhol y el Arte Pop se plantea las capacidades semióticas y semánticas de las imágenes publicitarias. En 1982, la artista conceptual Martha Rosler fue invitada a analizar un ejemplar de *Vogue* dando como resultado un vídeo en el que disecciona los gestos de las modelos y la semiótica de las imágenes, enfatizando en los entrelazamientos entre género y social. En el vídeo Rosler afirma: “Eres el tú que siempre sabías que estabas destinado a ser”⁷¹, a lo que Pepper LaBeija responde “cuando veo cómo viven los ricos, me muero por llevar esa misma vida. [...] ¿Por qué ellos pueden y yo no? Ese tipo de cosas siempre me parecieron una injusticia”⁷². De este modo, los medios de masas ejercen violencia a la hora de establecer implícitamente metas de vida o expectativas que son inalcanzables para las minorías.

Es necesario reivindicar el componente artístico y revolucionario del gesto ball, pues estas prácticas performáticas surgen realmente en conjunción con otras performances artísticas como *The Mythic Being: Cruising White Women* (1975) [8] o *Getting Back* (1975) [9] de la artista afroamericana Adrian Piper. Las performances trataban sobre los estereotipos ligados a su etnicidad en su alter ego hipermasculino para manipular y negociar la identidad construida culturalmente. Durante las décadas de los 60s, 70s y 80s, época de efervescencia del voguing, la identidad se convierte en un campo de batalla a través de la performance. Mientras Angie Xtravaganza desfilaba en la

⁶⁸ AUSTIN, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1962, pp.43-46

⁶⁹ Ambos términos se refieren a los genitales femeninos; aunque los dos son vulgares, se considera *cunt* más ofensivo.

⁷⁰ LIVINGSTON, J., *op. cit.* [0:14:48]

⁷¹ ROSLER, M. “Martha Rosler Reads Vogue”, en: <https://vimeo.com/145208001?login=true#> = [consultado en 02/05/2023]

⁷² LIVINGSTON, J., *op. cit.*, [0:05:22]

categoría *femme queen realness*, la artista Dorothée Selz activa “la mascarada de la feminidad” en sus distintas acciones [10], donde sus poses evidencian que la feminidad es un papel codificado socialmente, y la despoja de “todo componente esencializador y se convierte en una repetición de determinados actos de género”.

Otra categoría *ballroom es face* [11], enfocada en la belleza, maquillaje y peinado de los participantes. Suelen acompañar gestos basados en el uso de las manos como un marco de una pintura o el *frame* de una película. Por otro lado, *sex siren* [12] evalúa la capacidad de los participantes en ejercer un erotismo a través de la ilusión del desnudo.

De esta manera, el espacio *ballroom* crea un microcosmos clasificando la realidad en categorías que refuerzan las cualidades performáticas del género, la raza y la clase. En este microcosmos *ballroom*, triunfar se traduce en “ser legendaria”. Dorian Corey afirma “Liz Taylor es famosa, Pepper LaBeija también”⁷³, y con este paralelismo se hace evidente las relaciones metafóricas entre el mundo exterior y el cosmos *ballroom*. Ser legendaria conlleva la perpetuación en la memoria colectiva tras ganar numerosos premios y trofeos, desarrollar y perfeccionar un estilo único y reconocible, y contribuir a la comunidad *ballroom* a través de la enseñanza; por ello muchas *mothers* o *fathers* ostentan ese status muy respetado y valorado entre sus iguales. En los años 80s y 90s, la crisis del SIDA afectó social y cognitivamente al mundo queer y racializado. Ante la falta de recursos médicos y la alta mortandad, se extendió la incertidumbre sobre la epidemia en la comunidad, y con ello la sensación de efimeridad de vida. Por tanto la escena *ballroom* enseña “lo que es vivir más allá de las condiciones de tu propia mortalidad y querer una vida que, en muchos aspectos, supera la vida”⁷⁴.

3.3. “Vogue”: el cuerpo como máquina epistémica-discursiva

El *Reading* (la capacidad de desvelar los defectos de tu rival con desafío y gracia) y el *Shade* (una expresión semivelada de desprecio o burla que toma una forma indirecta o ambigua, tanto en palabra como en gesto) se constituyen como una economía de signos y gestos que pone a prueba el ingenio y la astucia de los contendientes. Sin embargo, esa doble lectura presupone un código subcultural común que es capaz de distinguir en el mismo signo el desprecio o el reconocimiento. Riggs habla de la multiplicidad

⁷³ *Ibid.*, [0:09:52]

⁷⁴ SEMBER, R., “Live to be Legend”, en: PHILLIPS, A., & MIESSEN, M. (ed.), *Caring Culture: Art, architecture, and the politics of public health*, Berlin, Platinum, 2011, p. 193

semántica del chasquido (“Ahora te entiendo”; “Ni lo intentes”; “Que fiera”) y que solo pueden descodificar aquellos que comparten un lenguaje colectivo⁷⁵ [13].

Según Dorian Corey, el *Vogue* nace del *shade* y del *reading*: Paris Dupree estaba “lanzando sombra” [*throwing shade*] a otras participantes en una *ballroom* cuando sacó un número de *Vogue* y comenzó a imitar las poses al ritmo de la música [14]. Los afectos como el miedo, la vergüenza o la hostilidad se corporizan y organizan el espacio social al permitir que ciertos cuerpos ocupen cada vez más espacio, y otros no. Por tanto, realmente el *vogue* es un diálogo corporal para reivindicar el espacio físico.

De esta manera, el *voguing* se define como una danza en la que el cuerpo disidente imita fluida, veloz e ingeniosamente diferentes poses estilizadas. Al tomarse como referencia las poses de revistas de modas, el *vogue* se basa en el principio de traducir el cuerpo de manera que la cámara capte las mejores líneas, teniendo en cuenta que la cámara no capta la profundidad⁷⁶. Willi Ninja afirma la inspiración de los movimientos del *vogue* en los jeroglíficos egipcios⁷⁷, además de que el primer *ball* de la *House of la Beija* tenía una temática egipcia. Hay que tener en cuenta que en estas décadas en Nueva York se organizaron diferentes exposiciones sobre arte egipcio como “Treasures of Tutankhamun” (Metropolitan Museum, 1979-80) o “The Brooklyn Museum's Egypt” (Brooklyn Museum, 1982); mientras que historiadores como Cheikh Anta Dio o Anthony Browder reivindican que los grandes imperios antiguos del Nilo fueron fundados por Nubios. Por otro lado, en la película afrofuturista *Space is the place* (1972), el dios Ra se aparece junto a Horus y Anubis ante una adolescente afroamericana y le comunica: “Vengo a ustedes como mito, porque esto es lo que las personas negras son, mitos”⁷⁸. Por tanto, el factor de cohesión entre el *vogue* y las pinturas egipcias es la perpetuación del mito en la memoria colectiva a través de la planitud de movimientos.

Tanto el *voguing* como las categorías *ballroom* a través del cuerpo generan “un conocimiento sobre sí mismo capaz de cambiar la vida”⁷⁹. Son reivindicaciones de la condición física del cuerpo que es rechazado, en los que la *mother* o el *father* ejercen

⁷⁵RIGGS, M. T., “Black Macho Revisited”, en: HEMPHILL, E. (ed.), *Brother to brother. New writings by Black Gay Men*, Washington, Redbone Press, 1991, p. 327

⁷⁶GAVALDON, S. & SEGADE, M., *op. cit.*, p. 310

⁷⁷LIVINGSTON, J., *op. cit.* [0:38:40]

⁷⁸ESHUN, K., *Más brillante que el sol. Incursiones en la ficción sónica*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 261

⁷⁹LE BRETON, D., *op. cit.*, p. 35

como “maestros del sentido”⁸⁰ que proporcionan un saber-ser. Sin embargo, la enseñanza del *vogue* es una pedagogía antropológica, la cual, según Audre Lorde, se puede incitar “como se incita a una revuelta”⁸¹. Según el activista Benji Hart en su *Apuntes sobre una estética del vogue*⁸², el *vogue* se basa en imitar y luego en crear, o, como Le Breton se refiere en el ámbito del teatro, en el paso de la mimesis a la poesis⁸³.

El *vogue femme* es una subcategoría que se centra en la representación hiperbólica de la feminidad en un cuerpo que no responde en la cultura imperante a dicha gestualidad, por lo que el cuerpo se convierte en “la escenificación de un conflicto político”⁸⁴ [15]. Por ello, cabe preguntarse en qué medida el cuerpo perpetua el binarismo de género o se subleva contra él. Según Butler, el drag (que es otra forma de hiperbolizar la feminidad) “es subversivo en la medida en que refleja la estructura imitativa que permite la producción del género hegemónico”⁸⁵. Esa subversión es determinada por el contexto espacial, pues según el principio de Le Breton de mimesis desfasada, se retoman los gestos cotidianos en un contexto en el que “el espesor del lazo social pierde toda consistencia en aras de otro modo de comunicación”⁸⁶.

En conclusión, el *vogue* y sus distintas variantes como el *old way*, *new way* o *cat walk* [16;17;18] trasladan los principios de las danzas tradicionales (cosmología, antropología, escenografía y ritualidad) en un contexto en el que se explota la capacidad de la danza de deshacer cualquier identidad, emanando una existencia pura. Basándose en el principio de memoria corporal, el *vogue* convierte los movimientos colectivos en fuerzas revolucionarias, que transforman los espacios de debilidad y vergüenza en fuentes de empoderamiento. El *vogue* permite tomar conciencia del silencio al que se ha sometido el cuerpo disidente y del hecho de que “éramos poderosos antes de buscar el poder”⁸⁷.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 29

⁸¹ LORDE, A., *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Washington, Ten Speed Press, 2012, p. 98

⁸² GAVALDON, S. & SEGADE, M., *op. cit.*, pp.323-333

⁸³ LE BRETON, D., *op. cit.*, p. 73

⁸⁴ PRECIADO, P. B., *op. cit.*, p. 90

⁸⁵ BUTLER, J., *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 82

⁸⁶ LE BRETON, D., *op. cit.*, p. 87

⁸⁷GAVALDON, S. & SEGADE, M., *op. cit.*, p. 331

4. MADONNA Y BEYONCÉ: CÓMO RESEMANTIZAR UNA CULTURA

4.1. ¿Vogue o Nogue?

En 1990 Livingston estrenó su documental *Paris is Burning* y Madonna lanzó el single *Vogue*, y con ello la subcultura *ballroom* entró en las redes de masificación comercial. Las políticas *mainstream* en coalición con la actitud posmoderna reconocen y absorben las subculturas para sacar beneficio económico de ellas⁸⁸. Además del aprovechamiento económico, surgen otras problemáticas en torno a la mediatización de la cultura *ballroom* como la representación que se hace de ella o su reducción a simple consumo. Según hooks, “convertir la otredad en mercancía [...] se ofrece con un nuevo deleite, más intenso y satisfactorio⁸⁹”, pues la fascinación con el Otro deviene de las propias crisis de identidad del Yo.

El caso de Madonna y *Vogue* ha sido culpado de apropiación cultural, proceso en el que “un canibalismo consumista que no sólo desplaza al Otro sino que niega la significación de la historia de ese Otro a través de un proceso de descontextualización”⁹⁰. A pesar de que Madonna se erige como un icono LGBTIQ+ a nivel mundial, el rechazo a la comercialización del single *Vogue* fue común en la cultura *ballroom*, que defiende que Madonna había tomado una práctica cargada de significados políticos y que no le pertenecía, y había comercializado con ella, desactivando políticamente la cultura *ballroom*. La compositora Terre Thaemlitz realizó una pista de *deep house* llamada *Ball'r (Madonna- Free Zone)*, en donde una voz en off afirma que el *Vogue* de Madonna es un “reflejo pop que descontextualiza, cosifica, mercantiliza, liberaliza, neutraliza, distorsiona el género”⁹¹. La descontextualización es un mecanismo que conforma la apropiación cultural ya que, según Hebdige, una vez que la subcultura se generaliza, se “congela” y se convierte en propiedad pública y rentable, frenando así toda fuerza contrahegemónica⁹².

Los géneros musicales *house* y *techno* han sido víctimas de esta descontextualización, la cual ha dado lugar a un desconocimiento de sus fuentes, lenguajes y genealogías. El *house* es hiperespecífico en tanto que surge en barrios

⁸⁸HALBERSTAM, J., *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York, NYU Press, p. 156

⁸⁹HOOKS, B., “Devorar al otro: deseo y resistencia”, *Debate feminista*, n° 13, 1996, p.17

⁹⁰HOOKS, B., “Devorar al otro...”, *op. cit.*, p. 28

⁹¹Citado en: GAVALDON, S. & SEGADE, M., *op. cit.*, p. 359

⁹²HEBDIGE, D., *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1979, p. 357

marginales con gran población racializada como East Jersey, West Village o Brooklyn. Por ello, es obvio que en este contexto surgiera el *vogue* pues sus instrumentales *minimal* e intensos permiten la imitación repetida de poses. Sin embargo, la distribución a gran escala del género house por un público blanco ha dado lugar al olvido de los contextos en los que surgió: “las crisis sexuales y de género, el trabajo sexual de las personas transgénero, las hormonas del mercado negro, ACT UP, la brutalidad policial, los ataques a los homosexuales, los sueldos insuficientes, el paro y la censura”⁹³. A pesar de esto, en la actualidad siguen presentes el género house y sus variantes en la cultura *ballroom*, personificado en el *DJ* o tocadiscos. La figura del tocadiscos surge en los años setenta como alguien que a través de la vinculación de pistas, compases, géneros y estructuras melódicas manipula el espacio y el tiempo, pero también construye afectos y estados de ánimo⁹⁴. Por tanto, el desvincular el *vogue* de la música *dance* afroamericana es negar la narrativa histórica queer y racializada.

Por ello, la comunidad *ballroom* considera “vacío” el *vogue* de Madonna hasta el punto de denominarlo *nogue*, un juego de palabras entre “no” y *vogue* que designa a aquella acción performática que hace uso de los gestos corporales del *vogue*, pero que por su contexto llega a ser algo completamente distinto, incluso la propia negación del *vogue*.

Ante el *nogue* de Madonna, el artista de video Charles Atlas parodia el videoclip de *Vogue* de Madonna, incluyendo una narrativa de dos prostitutas transgénero que son detenidas. En otras palabras, recupera todo el contexto que Madonna, a través del ejercicio del extractivismo, había ignorado. Además, Atlas incluye planos de dichas mujeres con tubos de respiración asistida, referenciando a los enfermos del SIDA [19]. El comentarista *ball* Neiman Marcus Scada en uno de los cantos afirmó: “George Bush al caos nos ha llevado. Hemos enviado soldados a Bagdad, pero el SIDA lo dejamos de lado”⁹⁵. De esta forma, vinculando el discurso de Scada con el de Atlas, la comunidad *ball* ve a Madonna como una mujer blanca que forma parte del *establishment* estadounidense ultraconsumista que se fascina con el Otro, lo desplaza e ignora la crisis epidémica.

⁹³ GAVALDON, S. & SEGADE, M., *op. cit.*, p. 360

⁹⁴ HEBDIGE, D., “Contemporizing subculture: 30 years to life”, *European Journal of Cultural Studies*, n.3, 2012, p. 404

⁹⁵ BAILEY, M.M., *op. cit.*, p. 157

4.2. ¿Nuestro *Renaissance* o el de Beyoncé?

El 29 de julio de 2022 Beyoncé estrenó *Act I: Renaissance*, un disco que homenajea la música dance, electrónica y disco con fuertes influencias del sonido *ballroom*. Según la propia artista, su intención era “crear un lugar seguro [...] para gritar, liberar y sentir libertad”⁹⁶. En oposición con lo que ocurrió con Madonna, el disco de Beyoncé fue alabado por la comunidad. Una de las razones es el propio cuerpo de Beyoncé, pues el gesto del *vogue* está intrínsecamente ligado al cuerpo que lo produce, por tanto el mismo gesto no tiene la misma carga semántica en una mujer trans y negra que en una mujer cis blanca o un hombre gay latino.

Por otro lado, la manera en la que Beyoncé ha tomado en préstamo la subcultura responde a unos criterios adecuados para la comunidad. Si Madonna recurre a un productor musical blanco para el single *Vogue* (Shep Pettibone), Beyoncé para su disco *Renaissance* (2022) utiliza *samples* de artistas afroamericanos como Tommy Wright III o Big Freedia, pero también de personalidades de la propia escena *ballroom* como Kevin Aviance o Moi Renee, además de los referentes de la comunidad como Donna Summer o Grace Jones. La técnica del *sample* permite “considerar las tradiciones musicales pasadas como un gigantesco archivo. [...] *Samplear* es una forma de hacer memoria”. El *sample* también se puede utilizar como reformulación de discursos anteriores. Unos días después del lanzamiento de *Renaissance*, Beyoncé sampleaba el *Vogue* de Madonna en *Break My Soul-THE QUEENS remix*. Una de las mayores críticas a *Vogue* es la ausencia de personas afroamericanas en la enumeración de estrellas de Hollywood en uno de los versos. Beyoncé lo readapta nombrando a una serie de artistas negras como Nina Simone, Betty Davis, Nicki Minaj o Rihanna. Sin embargo, es necesario puntualizar que en la propia cultura *ballroom* del siglo XX existía un sesgo racial a la hora de utilizar los referentes. Según Corey en *Paris is burning*, “Nadie quería parecerse a Lena Horne; todas querían ser como Marilyn Monroe”⁹⁷. Por tanto, Beyoncé realmente no ejerce una crítica mordaz a Madonna, sino más bien desde un punto de vista retrospectivo plantea revisiones del pasado *ball*, hallando los quiebres propios de una cultura inserta en una sociedad que premia lo no-racializado.

Más allá de los *samples*, Beyoncé utiliza elementos de la cultura *ballroom* como una gran oda a la comunidad queer y racializada. En *Summer Renaissance*, enumera las

⁹⁶Citado en: HERRERA QUINTANA, E., *op. cit.*, p. 231

⁹⁷LIVINGSTON, J., *op. cit.*, [0:17:18]

distintas *houses*; en *Heated*, la presencia sonora del abanico remite al lenguaje no-verbal del juego semiótico de los abanicos en la comunidad queer con una gran trascendencia desde los siglos XVIII y XIX [20;21]; en *Alien Superstar*, declara la pista de baile como el centro de la acción y del discurso político, etc. El 10 de mayo de 2023 comenzó el *Renaissance World Tour*, donde cuenta con la presencia de Honey Balenciaga como parte del cuerpo de baile en el micro-*ballroom* que se desarrolla durante la actuación de *Pure/Honey* [22].

De este modo, la comunidad *ballroom* al experimentar *Renaissance*, se escuchan, se ven y se sienten a ellos mismos, debido al conjunto de elementos que contextualizan correctamente el sonido y la corporeidad del *vogue*. Por ello, la actuación de *Pure/Honey* cuenta con un comentarista *ballroom* que canta “Our Renaissance [Nuestro Renacimiento]”.

III. CONCLUSIONES

La cultura *ballroom* y el *voguing* siguen suscitando muchas dudas y controversias a medidas que surgen nuevas problemáticas. Dichas problemáticas permiten revisiones a la subcultura que revelan nuevas cuestiones en torno a la representación de la identidad.

Por otro lado, existe una genealogía que atraviesa parte de las prácticas artísticas poscoloniales que se basan en la repetición de poses de modelos blancos preestablecidos en cuerpos racializados, tanto en las esculturas de Richmond Barthé como en el *voguing* de Paris Dupree. Al igual que con la identidad de género, la cualidad de “civilización” no es sino una repetición constantes de actos performáticos que se revelan en el cuerpo. No obstante, el cuerpo tiene mucho que ver, y es que como hemos indicado anteriormente, todo lo que acompaña a la pose resemantiza la carga significativa de ella. Por ello, la mascarada o la performatividad que acompañan a Madonna desde *Vogue* ha sido tan cuestionado. Paradigmática resulta la actuación de los VMAs de 1990, donde Madonna interpreta *Vogue* junto con su elenco vestidos con vestimentas de la Francia del siglo XVIII [23]. Aunque los gestos amanerados de sus bailarines masculinos parezcan ejercer una fuerza performática contrahegemónica, el hecho de caracterizados de sociedad blanca imperialista a modo de élite del glamur invierte toda la carga semántica del gesto corporal.

Sin embargo, el pop, que está en una incipiente emergencia y del que se considera su reina Madonna, es utilizado por los colectivos queer como “forma de expresión de anhelos personales y luchas políticas en una amplia diversidad de espacios”⁹⁸. Mucho se ha criticado en torno a la carencia de autenticidad en los discursos del pop, siempre recurriendo a una jerarquía de géneros musicales que premian aquellas músicas cuyas caras visibles son el hombre cis-hetero blanco, como el *rock*, y despolitizan los discursos del pop, alineando con lo femenino, y del disco, alineado con lo afroamericano. La justificación de estas acusaciones se encuentra en que la comercialización masiva conlleva la frivolidad de los discursos. Damos así con la paradoja de que no se reconoce la acción de la apropiación cultural que oculta los contextos subculturales a partir de la comercialización masiva, pero sí la frivolidad de géneros comerciales donde el componente racial y queer es importante.

⁹⁸ VIÑUELA, E., *et al.*, *Bitch She's Madonna*, Dos Bigotes, Madrid, 2018, en: <https://www.perlego.com/book/1902850/bitch-shes-madonna-la-reina-del-pop-en-la-cultura-contemporanea-pdf> [consultado el 19/05/2023]

El disco *Lemonade* de Beyoncé contiene reflexiones en torno a la interseccionalidad de la mujer negra con gran carga crítica a las políticas institucionales, como la violencia policial. En esta cuestión, son muy reveladoras las interpretaciones referenciales y simulacrales, que Crimp, en relación con la obra de Andy Warhol, defiende como proyecciones no excluyentes mutuamente⁹⁹. La diferencia entre una interpretación referencial y una simulacral radica en la manera en la que se comprende la relación entre la imagen con la realidad externa. La interpretación referencial sostiene que las imágenes tienen un vínculo representativo y directo con la realidad externa, mientras que la interpretación simulacral plantea que estas representaciones han sido convertidas en copias vacías o simulacros, de modo que han perdido su conexión directa con la realidad. La perspectiva referencial nos permite contemplar en los videoclips de *Lemonade* las referencias a la cultura afrodescendiente o a la experiencia negra en Estados Unidos, mientras que la interpretación simulacral establece conexiones con la realidad social, cultural y política mediante una red de símbolos visuales.

Siguiendo estos planteamientos, muchos críticos de música blancos han reducido la obra a sus aspectos exclusivamente musicales, ignorando cualquier discurso político, lo que Robin James ha calificado de violencia epistémica¹⁰⁰. Pasar por alto el discurso es también ignorar la herencia: si reducimos el vídeo de Beyoncé y Jay Z *Apeshit* a solo estructuras melódicas y a formas y colores, dejamos de lado la reinterpretación que ambos realizan de la obra *Dancing at the Louvre* de Faith Ringgold [24;25]. Las fuerzas hegemónicas se concentran en el intento de evitar que las subculturas realicen genealogías, pues a través de ellas se toma conciencia de raza, identidad o clase. De este modo, el hecho de ignorar la música como agente de significado es reducir todas sus capas semánticas, sobre todo la canción pop que, a través de sus estructuras melódicas fácilmente consumibles, están en el día a día del individuo de la sociedad poscapitalista.

En conclusión, la *performance*, junto con el teatro o el *body art*, participa en la interrogación de nuestras sociedades y sobre nuestros cuerpos. El hombre es una invención del pensamiento del siglo XVIII, pues como afirma Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra*, “ustedes portan consigo el caos”. La danza hace resurgir un camino en el caos del ser humano¹⁰¹. Es el caos puramente humano del que huyeron las sociedades cuyos pensamientos se habían basado en el *cogito ergo sum* de Descartes. Estas

⁹⁹CRIMP, D., *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005, p. 169

¹⁰⁰JAMES, R., “Interlude C: How not to listen to *Lemonade*: Music criticism and epistemic violence”, en: BROOKS, K. & KAMEELAH, M., *The Lemonade Reader*, Londres, Routledge, 2019, p. 74

¹⁰¹LE BRETON, D., *op. cit.*, p. 111

sociedades, bajo el amparo del racionalismo, crearon los conceptos de civilización para excluir de ellos a todos los que habían planteado otras alternativas del ser-en-el-mundo. Frente a la civilización, el *vogue* grita “bailo, luego existo”.

IV. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T., & HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta, 1998

ALBARRÁN, J., *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*, Madrid, Cátedra, 2019

ALDANA, L., “Harlem: un folio del archivo (intelectual) de Manuel Zapata Olivella”, *Visitas al patio*, vol. 14, nº I, 2020, pp. 27-43

AUSTIN, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1962

BAILEY, M. M., *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, Michigan, The University of Michigan Press, 2013

BAILEY, M.M., “Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture”, *Feminist studies*, vol. 37, nº 2, 2001, pp. 365-386

BAILEY, M.M., & ARNOLD, E. A., “Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS”, *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, vol. 21, 2009, pp. 171-188

BAREIRO, J., “La problemática de la subjetividad y la clínica en Winnicott: verdadero y falso self”, *Perspectivas en Psicología: Revista de Psicología y Ciencias Afines*, vol. 8, nº II, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011 pp. 45-51

BAUTISTA SALAZAR, C., & VISORI CROWN, Y., “Escena Ballroom en Andalucía”, en: <https://pasajebegona.com/escena-ballroom-en-andalucia/> [consultado el 27/03/2023]

BLÄSNG, B., *et al.*, “Neurocognitive control in dance perception and performance”, *Acta Psychologica*, nº 139, 2012, pp.300-308

BOULLOSA, L., *10 maneras de amar a Lana del Rey*, Madrid, Liburuak, 2022

BUTLER, J., *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 82

BUTLER, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 1990

BUTLER, J., “La alianza de los cuerpos y la política de la calle”, *Debate Feminista*, vol. 46, 2012, pp. 91-113

BROOKS, K. & KAMEELAH, M., *The Lemonade Reader*, Londres, Routledge, 2019

BROWNING, F., *The Culture of Desire: Paradox and Perversity in Gay Lives Today*, Nueva York, Knopf Doubleday, 1994

CITRO, S. & ASCHIERI, P., “El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial”, *Boletín de Arqueología*, vol. 25, nº 42,, 2011, pp. 102-128

CRIMP, D., *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005

CVETKOVICH, A., *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Bellaterra, Madrid, 2003 [traducido por SÁEZ DEL ÁLAMO, J. en 2018]

DAMROSCH, D., *What is world literature?*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2003

DE SOUZA, P., “What does racial (in)justice sound like? On listening, acoustic violece and the boeing of Adam Goodes”, *Continuum*, vol. 32, no. 4, 2018, p. 459-473

ELLISON, R., *Homme invisible, pour qui chanes-tu?*, París, Grasset, 1969

ERDELI, H. I., “Pose: Madres que posan y madres que pesan”, en: *XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2019

ESHUN, K., *Más brillante que el sol. Incursiones en la ficción sónica*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018

FERGUSON, R. A. *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*, Minesota, Universidad de Minesota, 2004

FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal 1996 [traducido por BROTONS MUÑOZ, A. en 2001]

FOUCAULT, M., *Estética, ética y hermeútica*, Barcelona, Paidós, 1999

GARBAYO MAEZTU, M., *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2016

GARBER, E., “A spectacle in color: the lesbian and gay subculture of jazz age Harlem”, en: DUBERMAN, M. (ed.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian past*, Nueva York, Plume Penguin Books, 2019, pp. 798-816

GAVALDON, S. & SEGADE, M., (eds.) *Elements of Vogue* [catálogo de la exposición], Madrid, CA2M, 2019

GIONI, M. & CARRION-MURAYI, G. (ed.), *Faith Ringgold: American People*, Nueva York, New Museum, 2022

HALBERSTAM, J., *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York y Londres, NYU Press, 2005

HEBDIGE, D., “Contemporizing subculture: 30 years to life”, *European Journal of Cultural Studies*, n.3, 2012, pp. 399-424

HEBDIGE, D., *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1979

HERNÁNDEZ CARRERO, A. F., “‘I came, I saw, I conquered.’ Interseccionalidad y performatividad en la cultura ball en Paris is Burning”, *Voto Incluyente*, nº 10, 2020, pp. 36-44

HERRERA QUINTANA, E., *Beyoncé en la intersección. Pop, raza, género y clase*, Madrid, Dos Bigotes AC, 2022

HILL, A., “The Hamilton Lodge Ball”, en: <https://digitalcollections.nypl.org/items/16910cf0-7cf4-0133-46b1-00505686d14e#/?uuid=16910cf0-7cf4-0133-46b1-00505686d14e> [consultado en 26/01/2023]

HILL COLLINS, P., “Black Women and Motherhood”, en: HARDY, S. & WIEDMER, C., (ed.) *Motherhood and Space. Configurations of the maternal through politics, home, and the body*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005

HILL COLLINS, P. & BILGE, S., *Interseccionalidad*, Madrid, Morata, 2019

HOOKS, B., *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo*, Bilbao, Consonni, 1981

HOOKS, B., “Devorar al otro: deseo y resistencia”, *Debate feminista*, nº 13, 1996, pp. 17-39

HOOKS, B., *El feminismo es para todo el mundo*, Madrid, Traficante de Sueños, 2017

HUGHES, L., *The Big Sea*, Nueva York. Hill and Wang, 1940, en: <https://gutenberg.ca/ebooks/hughesl-bigsea/hughesl-bigsea-00-h-dir/hughesl-bigsea-00-h.html> [consultado en 21/05/2023]

JOHNSON, P., M. & RIVERA, S., *Acción Travesti Callejera Revolucionaria. Supervivencia, revuelta y lucha trans antagonista*, Madrid, Ed. El Imperdible, 2022

KEHRER, L. J., *Beyond Beyoncé: Intersections of Race, Gender, and Sexuality in Contemporary American Hip Hop*, Nueva York, Universidad de Rochester, 2017

KRASNER, D., *A Beautiful Pageant. African American Theatre, Drama and Performance in the Harlem Renaissance. 1910-1927*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002

KUBICEK, K., *et al.*, “‘It’s Like Our Own Little World’: Resilience as a Factor in Participating in the Ballroom Community Subculture”, *AIDS and Behavior*, nº 17, 2013, pp. 1524-1539

LAWRENCE, T. “‘Listen, and you will hear all the houses that walked there before’: A history of drag balls, houses and the culture of voguing”, en: <https://www.timlawrence.info/articles2/2013/7/16/listen-and-you-will-hear-all-the-houses-that-walked-there-before-a-history-of-drag-balls-houses-and-the-culture-of-voguing> [consultado el 04/05/2023]

LE BRETON, D., *Cuerpo sensible*, Santiago de Chile, Salesianos Impresores S.A., 2010

LEEDS, M. C., *Ain't I a Beauty Queen: Black Women, Beauty, and the Politics of Race*, Nueva York, Oxford UP, 2002

LIVINGSTON, J. (Director), *Paris is Burning*, Miramax Films, 1990

LOCKE, A., *The New Negro*, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1925, disponible en: <https://archive.org/details/newnegrointerpre00unse/mode/2up> [consultado el 31/05/2023]

LORDE, A., *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Washington, Ten Speed Press, 2012

MUIXÍ GALLO, N., *Cuerpos performativos en el Voguing. Una etnografía sobre la casa Ubeta y la escena Ballroom en Barcelona*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2020

MUÑOZ, J. E., *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2009

PRECIADO, P. B., “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, en: ROMERO, P. G., (ed.), *Ocaña: 1973-1983*, Madrid, Ediciones Poligrafía, 2012, pp. 72-169

RIGGS, M. T., “Black Macho Revisited”, en: HEMPHILL, E. (ed.), *Brother to brother. New writings by Black Gay Men*, Washington, Redbone Press, 1991, pp. 389-394

SCHILDGEN, B. D. (ed.), *Other Renaissances. A new approach to world literature*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006

SEMBER, R., “Live to be Legend”, en: PHILLIPS, A., & MIESSEN, M. (ed.), *Caring Culture: Art, architecture, and the politics of public health*, Berlin, Platinum, 2011

SMALLS, J., “Expressive Camouflage: Classicism, Race and Homoerotic Desire in the Male Nudes of Richmond Barthé”, *Panorama: Journal of the Association of Historians of American*, no. 1, 2018, pp. 1-12

SIMON, F. (director), *The Queen*, remasterización de la Universidad de Texas, 1968

SOLANA TIRADO, M. *La cultura del Voguing: desde Estados Unidos hasta Francia*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2021

ST. JOHN, K., “Dark Matter: Be the Kill-Joy”, *Guernica*, en: <https://www.guernicamag.com/be-the-kill-joy/> [consultado el 25/01/2023]

TUCKER, R. *And the category is... Inside New York's Vogue, House and Ballroom Community*, Boston, Beacon Press, 2022

VIÑUELA, E., et al., *Bitch She's Madonna*, Dos Bigotes, Madrid, 2018, en: <https://www.perlego.com/book/1902850/bitch-shes-madonna-la-reina-del-pop-en-la-cultura-contemporanea-pdf> [consultado el 19/05/2023]

WILSON, J. F., *Bulldaggers, pansies, and chocolate babies: performance, race, and sexuality in the Harlem Renaissance*, Michigan, University of Michigan Press, 2013

WINNICOTT, D. W. *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, Madrid, Paidós, 1992

V. APÉNDICE GRÁFICO



Fig. 1: *Beau of the ball*, James van der Zee, 1926, Harlem. Se trata de un retrato de un hombre homosexual travestido.

Fuente: GAVALDON, S. & SEGADÉ, M., (eds.) *Elements of Vogue* [catálogo de la exposición], Madrid, CA2M, 2019



Fig. 2: *Black Narcissus*, Richmond Barthé, 1929, bronce, 47,6 cm de altura, Courtesy Childs Gallery, Boston (izquierda); *Boy with a flute*, Richmond Barthé, 1939, yeso, destruida en 1942 (derecha).

Fuente: SMALLS, J., “Expressive Camouflage: Classicism, Race and Homoerotic Desire in the Male Nudes of Richmond Barthé”, *Panorama: Journal of the Association of Historians of American*, no. 1, 2018

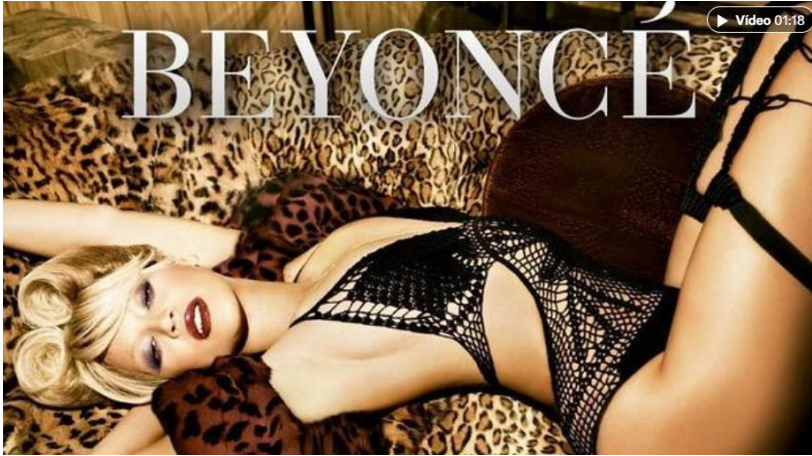


Fig. 3: Fotografía en artículo de ABC: “Beyoncé se blanquea la piel para promocionar su disco '4'”.

Fuente: https://www.abc.es/estilo/gente/abci-beyonce-piel-disco-201201180000_noticia.html [consultado el 21/05/2023].



Fig. 4: *American People Series #15: Hide Little Children*, Faith Ringgold, 1966, óleo sobre lienzo, 66 x 121,9 cm, New Museum (Nueva York).

Fuente: GIONI, M. & CARRION-MURAYI, G. (ed.), *Faith Ringgold: American People*, Nueva York, New Museum, 2022

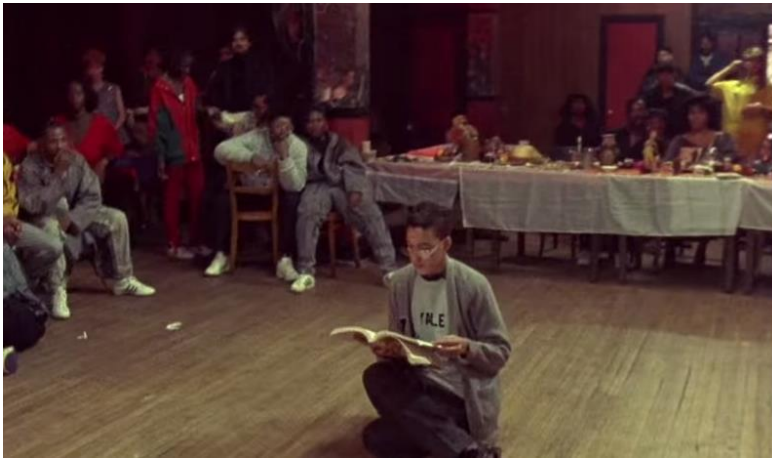


Fig. 5: Fotograma de *Paris is Burning* que retrata la categoría *School Boy Realness*.

Fuente: LIVINGSTON, J. (Director), *Paris is Burning*, Miramax Films, 1990



Fig. 6: Categoría *Femme queen realness* durante *The latex ball* (2022)

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=2anOBXv1pUY> [consultado el 20/05/2023]



Fig. 7: Categoría *Executive realness* en el *Mugler Ball* (2019)

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=IFTqsxRHjgM> [consultado el 20/05/2023]



Fig. 8: Adrien Piper, *Cruising White Women #1*, 1975, fotografía de James Gutmann, Colección Eileen Harris Norton (Los Ángeles).

Fuente: <https://www.thomaserben.com/exhibitions/adrian-piper-the-mythic-being-1972-1975/> [consultado el 21/05/2023]



Fig. 9: Adrien Piper, *Getting back*, 1975, fotografía de James Gutmann, Museum der Moderne Salzburg (Austria)

Fuente: <http://foundation.generali.at/en/collection/artist/piper-adrian/artwork/the-mythic-being-getting-back.html> [consultado el 21/05/2023]



Fig. 10: Dorothee Selz, *Mimetif relatif: Femme avec bottes et lampadaire*, 1973, Colección MACBA

Fuente: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/selz-dorothee/mimetisme-relatif-femme-avec-bottes-et-lampadaire> [consultado el 21/05/2023]

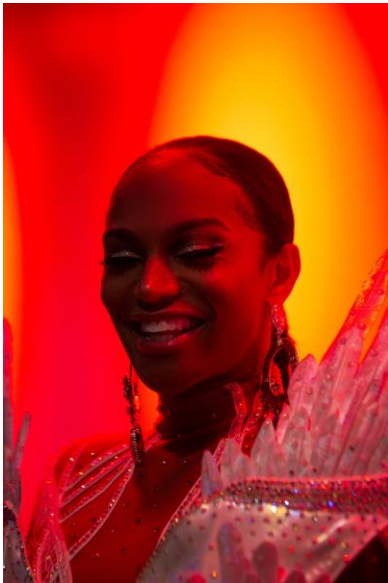


Fig. 11: Michell'e Saint Laurent en la categoría *face* fotografiada por Cyle Suesz en el *Return of porcelain ball* (2019)

Fuente: <https://www.allure.com/story/ballroom-face-makeup-skin-hair-beauty-products>
[consultado el 05/05/2023]



Fig. 12: Categoría *Sex siren* en el *Murder ball* (2016)

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=OOP_1co2o3w [consultado el 21/05/2023]



Fig. 13: Fotograma de *Tongues untied* de Marlon T. Riggs (1989)

Fuente: GAVALDON, S. & SEGADE, M., (eds.) *Elements of Vogue* [catálogo de la exposición], Madrid, CA2M, 2019



Fig. 14: Paris Dupree en un fotograma de *Paris is burning* bailando *vogue*.

Fuente: LIVINGSTON, J. (Director), *Paris is Burning*, Miramax Films, 1990



Fig. 15: Poses del *Vogue femme*.

Fuente: <https://ibero909.fm/blog/breve-historia-del-voguing> [consultado el 15/05/2023]

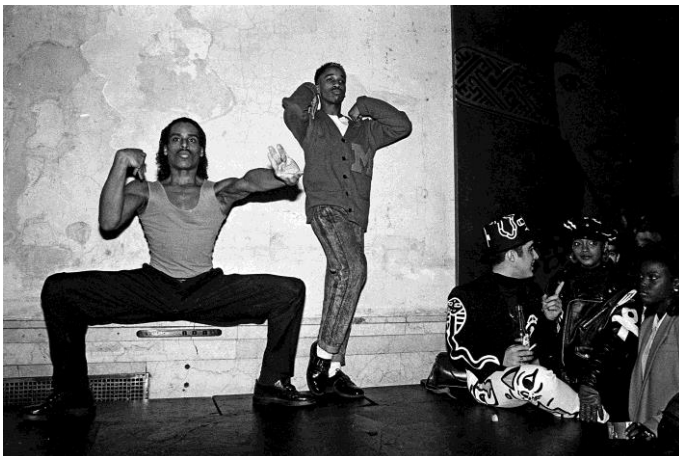


Fig. 16: Willi Ninja bailando *old way*.

Fuente: <https://www.vogue.com.au/culture/features/an-investigation-into-the-history-of-voguing/image-gallery/838a1a2765bc616979caf34e79dfac74> [consultado el 21/05/2023]

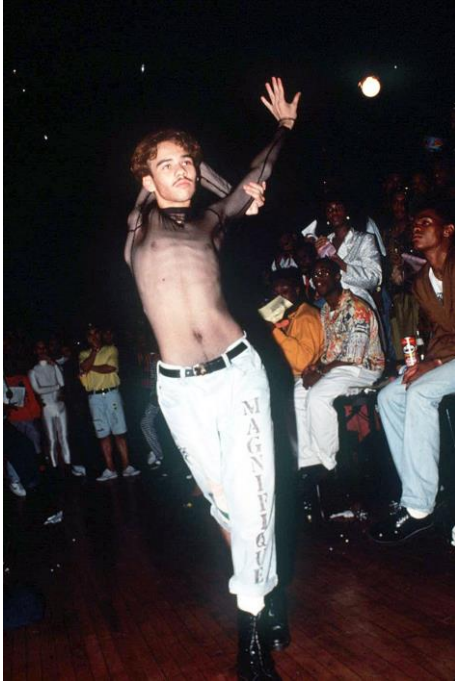


Fig. 17: Interpretación de *new wave* en el Club A La Mode (Nueva York)

Fuente: <https://www.vogue.in/culture-and-living/content/what-is-voguing-and-why-is-it-an-important-part-of-queer-identity> [consultado el 21/05/2023]



Fig. 18: Leiomý Maldonado bailando *cat walk* fotografiado por Bruinooge en la Semana de la Moda de Nueva York (2018)

Fuente: <https://www.harpersbazaar.com/fashion/models/a23066958/the-blonds-disney-villains-runway-walk-leiom-y->

[maldonado/?epik=dj0yJnU9RmZVaWhLX3BtYzllU0dBN1VwdFI3dn11azhrejJKNIEmcD0wJm49NkhQSVVnbEVMTTFjb2x0b3JHdjNHZyZ0PUFBQUFBR1JxbDBj](https://www.maldonado/?epik=dj0yJnU9RmZVaWhLX3BtYzllU0dBN1VwdFI3dn11azhrejJKNIEmcD0wJm49NkhQSVVnbEVMTTFjb2x0b3JHdjNHZyZ0PUFBQUFBR1JxbDBj)

[consultado el 21/05/2023]



Fig. 19: Fotogramas de *Butcher's Vogue* de Charles Atlas (1990).

Fuente: GAVALDON, S. & SEGADE, M., (eds.) *Elements of Vogue* [catálogo de la exposición], Madrid, CA2M, 2019



Fig. 20: Rashaad Newsome en el King of Arms Art Ball. Fuente: <https://splinternews.com/this-is-what-it-looks-like-when-the-lgbt-ballroom-vogue-1793851303> [Consultado el 22/05/2023]



Fig. 21: Beyoncé en la gira *Renaissance World Tour* durante la actuación de *Heated* (izquierda). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wM-B7Ttbgu0> [consultado el 21/05/2023]



Fig. 22: Honey Balenciaga y Beyoncé en el *Renaissance World Tour*.

Fuente: <https://twitter.com/B7Album/status/1657076412396732436> [consultado el 21/05/2023]



Fig. 23: Madonna interpretando *Vogue* en los VMAs (1990)

Fuente: <https://arkive.net/gallery/madonnas-vogue-fans> [consultado el 21/05/2023]



Fig. 24: *Dancing at the Louvre*, Faith Ringgold, 1991, acrílico sobre lienzo, tela estampada y teñida, 186,7 x 204,5 cm, Colección Privada

Fuente: GIONI, M. & CARRION-MURAYI, G. (ed.), *Faith Ringgold: American People*, Nueva York, New Museum, 2022



Fig. 25: Fotograma de *Apeshit* de Beyoncé y Jay Z (2018)

Fuente: <https://mashable.com/article/beyonce-jay-z-apeshit-art> [consultado el 21/05/2023]