Segundo Congreso Nacional de Estudios Interdisciplinares sobre Diversidad y Disidencias Sexuales y de Género. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2026.

Identidades, política y prestigio en la escena ballroom de Buenos Aires: una aproximación etnográfica.

Sierra, Pablo Atilio.

Cita:

Sierra, Pablo Atilio (2026). *Identidades, política y prestigio en la escena ballroom de Buenos Aires: una aproximación etnográfica. Segundo Congreso Nacional de Estudios Interdisciplinares sobre Diversidad y Disidencias Sexuales y de Género. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/2congresodiversidad/55

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/eqyo/nXg

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Identidades, política y prestigio en la escena Ballroom de Buenos Aires: una aproximación etnográfica

Pablo Atilio Sierra - psierra144@gmail.com (estudiante de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - EIDAES, Universidad Nacional de San Martín - UNSAM)

Eje temático 4: *Expresiones estéticas y prácticas culturales*

Resumen/Abstract: La cultura Ballroom nació en Nueva York a fines de los años 70 y se erigió como un espacio de inclusión y de reivindicación de la diversidad a través de una propuesta estética y performática. En la ciudad de Buenos Aires, la escena se desarrolló a partir de 2017 en circuitos artísticos alternativos vinculados a espacios de diversidad.

La cuestión que deseo indagar es de qué manera las identidades de género, raza y clase se ponen en juego en este espacio. Postulo que el permanente énfasis en estas identificaciones y su escenificación en los rituales propios de la cultura, responden, por un lado, a la reivindicación político-identitaria mediante una suerte de *inversión simbólica* de las jerarquías sociales, y por el otro, a la disputa por un *capital simbólico* dentro del campo. Para ello, haré uso de dos instancias de observación, en el marco de mi trabajo de campo (2024-2026): la PositHIVa Ball 4.0, y una entrevista a Lana 007 (referente de la escena). Pretendo exponer, empleando este material, algunos usos que los actores hacen de los elementos performáticos heredados de la cultura Ballroom, en base a la noción de *pragmatas* de Hennion.

Palabras Clave: BALLROOM, CAPITAL SIMBÓLICO, PERFORMANCE, DISIDENCIAS

Introducción, Objetivo y Metodología

La cultura Ballroom nació en Nueva York a fines de los años 70 y se erigió como un espacio de inclusión y de reivindicación de la diversidad sexual y racial, visibilizando y celebrando la misma

a través de una propuesta estética y performática inseparable de su dimensión política (Bailey, 2016, pp. 1-27; Bakeneko LaBeija, 2025, pp. 44-53). La expansión de esta cultura se dio, sobre todo, a partir de la danza: el *voguing*, difundido masivamente por Madonna en los años 90, comenzó a ser estudiado y enseñado en academias de danza, sin reponer, en muchos casos, el contexto cultural que lo originó y su contenido político[1]. Como respuesta a esta suerte de "vaciamiento", muchas personas de la comunidad LGBTIQ+ comenzaron a fundar escenas propias en diferentes ciudades del mundo, haciendo un esfuerzo por recuperar ese legado, estableciendo lazos entre sí y con la escena original.

En la ciudad de Buenos Aires la escena es relativamente tardía, y se desarrolló a partir de un núcleo dentro de la comunidad con bastante inserción en circuitos artísticos alternativos vinculados a espacios de diversidad (por ejemplo, la escena Drag), y arrancó en un evento del under gay porteño, la fiesta *Turbo*, a partir de 2017 (Bakeneko LaBeija, 2025, pp. 103-131).

La cuestión que deseo indagar aquí es de qué manera las identidades de género, raza y clase, de manera independiente o superpuestas, se ponen en juego en la escena Ballroom porteña. Parto de la hipótesis, basada en mi conocimiento previo del campo, de que el permanente énfasis en este tipo de identificaciones y su escenificación en los rituales propios de la cultura, obedece a tres variables entrelazadas: la preocupación explícita por preservar un *legado*; la reivindicación político-identitaria mediante una suerte de *inversión simbólica* de las jerarquías sociales[2], y como forma de disputar un prestigio o *capital simbólico* en términos de Bourdieu (1990) hacia adentro del campo. De estos tres factores, me limitaré, en esta oportunidad, a abordar los últimos dos. Pretendo mostrar, siguiendo la noción de *pragmatas* de Hennion (2010), algunos usos que los actores en la escena hacen de los elementos performáticos heredados de la cultura Ballroom, que actúan al mismo tiempo como condicionantes y habilitantes en la persecución de sus propios fines.

Este estudio forma parte de mi proyecto de tesis de Maestría, y mi trabajo de campo abarca los años 2024 a 2026. La metodología cualitativa empleada se inscribe en la modalidad de observación participante (Kawulich, 2005), en tanto formo parte de un público más o menos habitual y tomo parte en la dimensión de la ritualidad que corresponde al público, lo cual incluye realizar registros con el celular, facilitando el relevamiento de campo sin que por eso los actores actúen de manera reactiva (ver Kawulich, 20025, p. 6). Esta instancia se complementa con entrevistas etnográficas, que me permiten interpretar lo observado en términos nativos, accediendo a su universo simbólico (Guber, 2004, p. 203). En esta oportunidad, analizaré el

1 Sobre el problema de la apropiación cultural en Ballroom, ver Bakeneko LaBeija (2025, pp. 159.183).

2 Tomo como referencia, en este punto, la descripción que realiza DaMatta (1997, pp. 68-70) del ritual del carnaval de Río de Janeiro.

problema planteado, tomando dos ejes de observación complementarios: la PositHIVa Ball 4.0 de House of Tropikalia[3] (1/12/24), y una entrevista que le realicé a Lana 007[4] el 10/12/24.

Identidades en escena: la *PositHIVa Ball* de House of Tropikalia

La PositHIVa es un evento anual que Tropikalia organiza desde 2022, en ocasión del *Día Mundial de Respuesta al VIH*, a instancias de un ex miembro de la casa, Fauno 007, conocido militante por esta causa desde antes de integrar la escena[5]. En esta oportunidad, el evento se realizó en el Centro Cultural Paco Urondo, dependiente de la UBA.

Buena parte de los asistentes luce atuendos o *truques* alusivos a la temática del evento: predomina el color rojo y se pueden leer carteles con consignas vinculadas a la problemática. La estructura de una *ball* es sumamente rígida: una *Grand March* de apertura (show coreográfico protagonizado por la casa organizadora en torno la temática del evento), presentación del jurado, el DJ y la conducción, *Roll Call* (convocatoria y desfile de las figuras destacadas de la escena), y competencias por categoría (Bailey, 2016, pp. 136-142).

Al ser convocada al *Roll Call*, Warrior Raksha pasa con un extenso vestido blanco y peinada con dos largas extensiones en sus trenzas que ponen de relieve su ancestralidad indígena (Warrior es inmigrante peruana, de ascendencia quechua), y canta una canción llamada “Chola soy”, de Ruby Palomino[6]. La acompañan sus amigos de la escena enseñando carteles que dicen: “no binarie”, “migrante”, feminista”, “marrona”, “racializade” y “cholx”. El vestido cuenta con una capa de plástico transparente con la leyenda “mi existencia es resistencia” en letras rojas, que Warrior desplegó en varias oportunidades. Se trata de un claro ejemplo de inversión simbólica a través de una performance. En este caso, la intervención artística deviene acto político de manera explícita (consignas, letra de la canción), pero también mediante una exhibición de belleza

3 La comunidad Ballroom se organiza en casas o *houses*, que funcionan como equipos para las competencias y la organización de los eventos, pero también como espacios de contención e integración para sus miembros, que en muchos casos cargan con historias de exclusión y violencia familiar (Bailey, 2016, pp. 80-91). En este último aspecto, resulta interesante pensar el sistema de parentesco propio de la cultura Ballroom en los términos en que Weston (1991), describe y problematiza los vínculos no eróticos entre personas LGBT.

4 Optaré por emplear, a la hora de nombrar a personas que integran la escena, el AKA (“*also known as...”*) es decir, un pseudónimo que todo miembro activo posee y va seguido del apellido de la house de pertenencia, o, en el caso de no pertenecer a ninguna, de la denominación genérica *007* (que nace en la escena original neoyorquina para dar a entender que la persona, al no pertenecer a ninguna house “está de incógnito”, como un espía). El motivo no es tanto preservar el anonimato (ya que estas personas son públicamente conocidas en este ámbito por su AKA, y de hecho desconozco buena parte de sus nombres reales), como hacer justicia con sus identidades autopercibidas y sus trayectorias dentro de la escena.

5 Este evento forma parte de una tradición en la cultura Ballroom, denominada *prevention balls*, que se inicia en 1990 con la primera edición de *Latex Ball* en Nueva York (Bailey, 2009, p. 255).

6 Adaptación de “Cholo soy”, de Luis Abanto Morales, popular cantante folklórico del Perú.

que cuestiona los parámetros etnocéntricos dominantes.

Más adelante tendrá lugar una performance similar, pero sobre "cuerpos disidentes", cuestionando nuevamente los estándares de belleza, tanto en forma explícita, a través de consignas escritas en carteles ("mi cuerpo gordo y disidente es un acto de resistencia") y enunciadas por Laurent (MC o conductora del evento), como performáticamente, mediante el desfile de esos cuerpos con movimientos y gestos sensuales, celebrados por el público.

La puesta en escena de identidades vinculadas a la clase social se puede ver, de forma más indirecta, en dos momentos específicos: al desfilar Candela Exilia el público corea, a instancias de Laurent, *"siempre con las putas, nunca con la yuta"*. Candela es inmigrante colombiana, mestiza y trabajadora sexual, y ella se ocupa de ponerlo de relieve cada vez que tiene la oportunidad[7]. El otro momento es cuando Prince Viejo Kaos (varón trans y uno de los DJ de la escena) camina en la categoría *Realness*, y tanto la MC como la *Chanter*[8], Mother Manu Juicy Couture, enfatizan que viene del conurbano, más específicamente de Laferrere, una de las localidades más estigmatizadas en el imaginario porteño de clase media. El Viejo, por su parte, exterioriza, en su vestimenta y su gestualidad, esta identificación.

En la categoría *Racializades Face*[9] resulta ganadora Venus Juicy Couture, que durante la celebración se señala la piel de su antebrazo, poniendo de relieve su tonalidad oscura. Otro gesto de este tipo se observa luego de que Nikolás 007 pierde su batalla: se retira levantándose la remera y enseñando las cicatrices en su pecho, lo cual es un gesto bastante habitual en la escena para reivindicar la identidad trans masculina.

En estos y otros ejemplos se observa la escenificación de las identidades disidentes o no hegemónicas mediante una serie gestos y actitudes no espontáneas heredadas, asimilables a lo que Schechner (2000, p. 13) denomina "conductas restauradas", así como el uso de estas identidades como criterio de jerarquización hacia adentro de la escena. La clave que une ambos aspectos es la inversión de la carga simbólica que las mismas poseen *afuera*, y que permite utilizarlas *adentro* como un capital. Esta suerte de *alquimia social* (Bourdieu,

7 Existe un consenso cerrado, dentro de la escena, en torno a la postura regulacionista en materia de trabajo sexual. Podría decirse que forma parte de lo que Salas Tonello (2025) denomina "exigencias ideológicas" implícitas en el "contrato con el público" (p. 37). Esta postura contrasta y entra en tensión con la posición histórica de la militancia travesti nucleada en torno a la figura de Lohana Berkins (Cutuli, 2015, pp. 115-125).

8 El rol de *Chanter* implica comentar y rapear improvisadamente sobre el *beat* (música derivada del género *House*, que suena durante las competencias) mientras los competidores hacen su performance. Buena parte del contenido de sus alocuciones está directamente vinculado a la reivindicación de las identidades disidentes del/la caminante en cuestión (Moore, 2014, p. 18).

9 Las categorías de las competencias propuestas por la organización en cada *ball* resultan del cruce entre tres variables: la categoría en sí, que constituye un legado de las escenas originales (categorías de baile, de moda, performáticas, etc.), la temática del evento y las identidades habilitadas para competir. Para comprender cómo se construyen las identidades en Ballroom, ver Bailey (2016, pp. 29-76) y Bakeneno LaBeija (2025, pp. 56-59).

2012, p. 55) invertida se opera a través del discurso y de la performance. Tal vez el aspecto en el que mejor se puede apreciar la competencia interna por el prestigio y, por lo tanto, la inversión de los valores llevada a cabo, sea el conflicto o, dicho de otro modo, cuando parte del colectivo entiende que el código no se está respetando, y por lo tanto la lógica del *afuera* contamina el *adentro*[10].

Si hay un momento de la *ball* en el cual las jerarquías internas se ponen en juego, ese es el *Roll Call*: olvidarse de llamar a un referente de la escena suele generar consecuencias, tales como descargos en las redes sociales o intervenciones directas de las personas ofendidas durante el evento. Si se trata de una persona trans y/o racializada, el problema es aún mayor. En este caso, la organización olvidó convocar a Chezco 007, varón trans y DJ de la escena. Finalizado el *Roll Call*, Chezco tomó el micrófono y pronunció un discurso en el que puso de relieve la invisibilización y el ninguneo de su identidad en todos los ámbitos, tomando como referencia el caso Tehuel de la Torre, varón trans desaparecido en 2021, de escasa repercusión en los medios. Chezco describió la problemática cotidiana de ser varón trans: *"nos crían como mujeres, sumisas, y después nos cuestionan si no nos hormonamos y nos tratan de mujer, o nos infantilizan"*, *"tenemos que disimular y no podemos reivindicar nuestra identidad"*.

Ballroom en primera persona: entrevista a Lana 007

La entrevista tuvo lugar en la casa de Uma Exilia, travesti de la escena y amiga de Lana, en el barrio de Flores. Lana es mendocina, y como muchas otras personas del colectivo, llegó a Buenos Aires buscando mejores oportunidades, luego de ser expulsada de su hogar. Es confrontativa y sumamente histriónica. Su performatividad travesti está incorporada a su personalidad, y se puede ver en su vocabulario y en sus gestos: el movimiento de cabeza revoleando el cabello, el chasquido de los dedos, entre otros. Reivindica activamente su identidad, y señala que, más allá de lo que se dice, dentro de la escena ha habido discriminación hacia su colectivo, ya sea por identidad de género o por clase:

"Como la primera camada de travestis que entramos, hemos sido ridiculizadas por la comunidad (…) Porque se carga mucho la cultura hablando sobre "nosotras, Femme Queen*, la identidad, pionera y no sé qué, bla bla bla..."*, *y por más que sea un* Roll Call*, el reconocimiento en charlas y demás, no nos lo dan, no nos pescan. Y por ahí es molesto"*.

10 Semejante lectura podría asimilarse a las narrativas sobre el cambio analizadas por Meccia (2017), concretamente en lo vinculado a la "contaminación" o "mercantilización" (pp. 507-512).

Este testimonio podría asimilarse a las narrativas de "contaminación" analizadas por Meccia a las que me referí previamente, y también lo planteado por Cutuli (2015) en relación a una fórmula repetida en las narrativas travestis para lograr visibilidad y prestigio dentro de la comunidad: ser *la primera travesti en…* (pp. 230-231).

Lana se destaca en la categoría *Femme Queen Performance*, una variable del estilo *Vogue Femme* en la que la gestualidad propia de la danza vinculada al género se valora por encima de lo acrobático:

"Es una categoría donde no se exige tanto, porque hay travestis que entran que son mucho más grandes (…) La clave de esa categoría es el Femme Queen Language*: el lenguaje de las travestis.* Vogue Femme *viene de un lenguaje de la calle, de exteriorizar una femineidad muy extrema".*

Por un lado, la entrevistada enfatiza elementos de su biografía a fin de estructurar un relato de autosuperación, y por el otro, realiza una reivindicación colectiva de su identidad de género y de clase. Ambas operaciones discursivas funcionan como reivindicaciones políticas en general, pero también como una forma de hacer valer el lugar conquistado dentro de la escena.

Aproveché el revuelo suscitado por un reciente conflicto en las redes sociales de la escena, a raíz de un comunicado que una grupalidad de trans masculinos difundió, retomando los ejes planteados por Chezco en la *ball*, para preguntarle qué pensaba al respecto:

"Siento que por parte de nuestra comunidad, siempre, cada vez que se habla de personas trans, se habla de la marginalización de las travestis, la prostitución, el trabajo sexual. Nunca se habla de los varones trans, que también ejercen el trabajo sexual, que tampoco tienen posibilidad de conseguir un empleo, porque son personas trans. Es real que existe una invisibilización por parte de muchas personas (...) Hay muchas personas que están desde el mismo tiempo que yo, y nosotras estamos mucho más arriba que ellos."

Lana se alínea, en este punto, con el comunicado. No obstante, al consultarle por las personas que se ofenden cuando no son convocadas al *Roll Call*, introduce un matiz:

“Es válido lo de Chezco, porque es uno de los productores de Ball Beats *de acá de Argentina (…) Pero siento que fuera de eso, hay mucha gente de trans masculinos que se queja mucho de no ser llamados al* Roll Call*, y, real, no veo una caminata ni veo una construcción por parte de categorías, ni veo un habitar constante. Y buscan un reconocimiento como del aire, y eso no sucede.”*

Es decir que, aun cuando la propia entrevistada afirma que se ofendería si no fuera convocada a un *Roll Call*, pone en tela de juicio este mismo tipo de reclamo cuando solo se sustenta en la identidad de la persona, y no en su trayectoria o su rol dentro de la comunidad.

Algunas reflexiones finales

En ambas instancias de observación se ha podido constatar la construcción discursiva y performática de identidades de género, clase y raza, que se reivindican en un sentido político al invertir su carga valorativa a nivel social, funcionando dentro de la escena como una forma de obtener prestigio. A su vez, se han observado disputas en torno a este capital simbólico, y pareciera que el mismo se pone en juego a la hora de dirimir conflictos.

He procurado mostrar algunos ejemplos (entre muchos posibles) de actos performáticos y discursos que reivindican identidades de género, raza y clase marginalizadas, que, al invertir la carga simbólica de las mismas, operan a la vez como intervenciones político-reivindicativas y como forma de acumular capital simbólico y reclamar un lugar de reconocimiento hacia el interior del campo. En el último fragmento de la entrevista citado, sin embargo, Lana 007 introduce un matiz a esta lógica: ni la intervención política ni el status se agotan la reivindicación identitaria, si esta última no va acompañada de cierta trayectoria, no solo artística sino también comunitaria. Aquí pareciera operar, en forma subyacente, una suerte de *ética militante*.

La construcción discursiva y performática de una identidad marginalizada, reivindicada como acción política dentro de la cultura Ballroom, es un valioso recurso a la hora de allanarse una reputación dentro de la misma, pero también (o tal vez por eso) un factor de tensión y disputa. A la vez, se observa que no hay un criterio unificado al respecto dentro de la comunidad, en la que diferentes actores, agrupados o en forma individual, se disputan el sentido de lo *marginalizado* y su valor específico como criterio de validación o

credencial. Para ello, hacen un uso diverso y pragmático de elementos culturales heredados, tanto performáticos como discursivos. Por último, se observa que, si bien es, efectivamente, un criterio importante de jerarquización interna, coexiste con otros, muchas veces en tensión.

Referencias Bibliográficas

Bakeneko LaBeija, Fiordi (2025): *No es tu espectáculo, es nuestra disidencia. Sexualidad, cultura y poder en la escena Ballroom (Buenos Aires, 2017-2023)*, Buenos Aires, Puntos suspensivos.

Bailey, Marlon (2016): *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance and Ballroom Culture in Detroit*. University of Michigan Press.

---------- (2009): "Performance as Intravention: Ballroom Culture and the Politics of HIV/AIDS in Detroit", en Souls, 11:3, pp. 253-274.

Bourdieu, Pierre (1990): "Algunas propiedades sobre los campos", en *Sociología y cultura*, México, Gribajo, pp. 135-141.

---------- (2012): "El costurero y su firma: contribución a una teoría de la magia", en Isabel Jiménez (Coord.): *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social.* México, Siglo XXI, pp. 17-85.

Cutuli, María Soledad (2015): *Entre el* escándalo *y el* trabajo digno. *Etnografía de la trama social del activismo* travesti *en Buenos Aires*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

DaMatta, Roberto (1997): *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México, FCE.

Guber, Rosana (2004): *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós.

Hennion, Antoine (2010): "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto" en Revista *Comunicar*, Vol. 17 (34), pp. 25-33.

Kawulich, Barbara (2005): "La observación participante como método de recolección de datos", en *Forum Qualitative Social Research*, Vol. 6 (2), art. 43.

Meccia, Ernesto (2017): *El tiempo no para. Los últimos homosexuales cuentan la historia*, Buenos Aires, Eudeba.

Moore, Madison (2014): “Walk for Me. Postmodern Dance at the House of Harrell”, en *Theater* 44 (1), pp. 5-23.

Salas Tonello, Pablo (2025): “Más allá del silencio en el teatro. Una exploración de la experiencia corporal y emocional del público de teatro en Argentina”, en *RevIISE-Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, Vol. 25 (25), pp. 25-39.

Schechner, Richard (2000): *Performance: teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas (C. C. Ricardo Rojas, UBA, Secretaría de Extensión Universitaria).

Weston, Kath (1991): *Families we choose: Gays, Lesbians, and Kinship*, New York, Columbia University Press.