



Cuadernos del CILHA n 34 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 2.5 AR

Recibido: 07/06/2021 Aprobado: 19/06/2021

PP. 1-23

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.010>

Tecno-kitsch. Vogue, violencia y la noche en *House of Apocalipstick*

Techno-kitsch. Vogue, violence, and the night at House of Apocalypstick

David Tenorio

 <https://orcid.org/0000-0002-2763-2214>

University of Pittsburgh

dtenoriog@pitt.edu

Estados Unidos

Resumen: Desde los estudios del performance y del afecto, este artículo se acerca a las prácticas culturales de *House of Apocalipstick*, un colectivo de disidencia sexo-genérica que, compuesto por mujeres y hombres trans, lesbianas, maricas, travestis, drag queens y kings, se ocupa del vogue en la Ciudad de México. Particularmente, se despunta “la ética de la estética” en la noveleta *Such is Life in Banana Republic* (2014) de Franka Polari, así como en el performance del corto documental *House of Apocalipstick* (2015). Más allá de un cuestionamiento de las formas tradicionales de escritura, literalidad y captura, la fusión entre cuerpo, música y movimiento juega con el afecto transtemporal/transregional del voguing, cuyos orígenes se remontan a la contracultura trans/queer del Harlem de los años 80. *House of Apocalipstick* expone así una cinestecia femino-afectiva en torno al voguing que, en el cuerpo de la noche, emerge como estrategia de descorporalización de la violencia, reivindicando otras maneras de sentir el placer nocturno desde una praxis feminista que aquí denomino *tecno-kitsch*.

Palabras clave: Vogue, Tecno-kitsch, Praxis feminista, Performance nocturno, México.

Abstract: At the intersection of performance and affect, this article deals with the cultural practices of House of Apocalipstick, a dance collective composed of trans women and men, lesbians, queens, transvestites, drag queens and kings who practice voguing. I tease out “the ethics of aesthetics” that stands out in the novel *Such is Life in Banana Republic* (2014) written by the house mother Franka Polari, as well as in a performance of the documentary *House of Apocalipstick* (2015). Beyond challenging traditional forms of writing, literality and capture, the fusion between body, music and movement plays with the transtemporal/transregional affect of voguing, whose origins date back to Harlem’s trans/queer counterculture in the 80s. House of Apocalipstick thus exposes a feminine-affective kinesthesia around voguing that, anchored in nightlife, emerges as a bodily twist to mediate the consequences of daily violence, reclaiming other ways of feeling nighttime pleasures from a feminist praxis referred to as *techno-kitsch*. I thus insist on the de-porealization of violence through sensorial practices that are unraveled through popular queer nightlife.

Keywords: Vogue, Tecno-kitsch, Feminist praxis, Night performance, Mexico.

En la fragmentada historia de la sexualidad en México, el año 1901 marca un hito del mariconeo nacional: la violenta salida del closet del homosexual aburguesado. Ampliamente conocida como la redada de los 41, ese baile nocturno, secreto y disidente reunido el 17 de noviembre en Calle de la Paz, en la actual Colonia Tabacalera de la Ciudad de México, expone una condición innegable: que la línea que separa las esferas públicas de las privadas responde a la ficción de un margen, de una fantasía cristalina, frágil y porosa. Por un lado, el baile de los 41 también vendría a mostrar la complicidad entre la mariconería y el afeminamiento, entre el performance de una determinada feminidad y de su travestismo, palpable en elementos de vestido, de gestos, pelucas, maquillaje, fajas, poses y coqueteo. Por otro lado, el baile representa la entrada del homosexual al imaginario nacional, revelando tras su hallazgo un pánico moral en torno a la virilidad del régimen porfirista, el mismo que sería desplazado años después, entre otras causas, por una disconformidad social alimentada de una renovación androcentrista. No obstante, la atención que ha recibido este acontecimiento histórico al iniciar la segunda década del siglo XXI, sobre todo tras el estreno de la película *El Baile de los 41* (2020) de David Pablos en Netflix junto con la

edición número 41 de la Marcha del Orgullo LGBTTTI de la Ciudad de México en 2019, revela tanto una obsesión por el dato histórico como por la resimbolización del pasado marica del país. Su trascendencia nos permite comenzar un cuestionamiento en torno a cuáles son, de dónde provienen y quiénes determinan los discursos y las prácticas de reconstrucción de la memoria transmarilencha en México¹. Pero, en la arqueología del deseo diferente, también se sienten los silencios, las rupturas, las borraduras y los vacíos. Apelo así a una de esas borraduras como metodología a lo largo de este ensayo, donde comienzo argumentando que el baile representa una de nuestras estrategias de resistencia más vitales, prolíferas, plurales y fugaces. El baile responde a una práctica colectiva atravesada por líneas afectivas que se disuelven en la fosforescencia de las luces, que se difuminan en la pista, que se descomponen en la fuerza de algún zapateo o en la clandestinidad del beso sudoroso o en las sombras que esconden el brillo de la lentejuela. Ese baile nocturno, secreto y disidente no se aloja en una casona de la élite capitalina, sino en la accidentada arquitectura de República de Cuba en el centro histórico o en aquella Zona Rosa siempre en obras, despedazada a manos del progreso urbanístico y de la buena moral. Más de un siglo después, ese baile continúa siendo el blanco de razias, saqueos, violencias y redadas policíacas².

¹ En años recientes, el término “cuir” ha circulado como una propuesta epistemológica que sitúa las reformulaciones de la teoría queer estadounidense en el resto de las Américas. Si bien lo “cuir” insiste en un acto de traducción cultural, como lo proponen Héctor Domínguez Ruvalcaba o el recién volumen de la revista especializada en teoría queer, *GLQ*, editado por Joseph M. Pierce, María Amelia Viteri, Diego Falconí Trávez, Salvador Vidal-Ortiz y Lourdes Martínez-Echazábal, este gesto de traducción ha sido unidireccional. Es decir, es el contexto latinoamericano, en este caso, que ha tenido que adaptar su gramática afectiva para crear un espacio epistemológico en torno a lo queer sin llegar a un cuestionamiento del desequilibrio geopolítico del conocimiento. A modo de desplazar esas lógicas neoimperiales, recurro al concepto de “transmarilencha”, propuesto por el colectivo mexicano Instituto de Investigaciones Noa Noa, integrado por lxs artistas e intelectuales Benjamín Martínez, Tadeo Cervantes y Liz Misterio, para apelar contextualmente a las colectividades trans, maricas y lesbianas, que integran la disidencia sexo-genérica del siglo XXI. El foro del Instituto de Investigaciones Noa Noa, puede accederse a través del siguiente enlace: <https://www.facebook.com/Noa-Noa-Instituto-de-Investigaciones-3029654780381891/>.

² De entre otras redadas, las cuales han sido registradas en una decena de notas periodísticas del país, destaca el llamado operativo “Ciclón”. Implementado bajo el gobierno del entonces Jefe de Gobierno Miguel Ángel Mancera, el operativo tuvo como resultado la clausura de seis bares del corredor República de Cuba, incluyendo, entre otros, Antro Oasis y Bar Viena, lugares que forman parte de las infraestructuras que

Si bien la recuperación de una memoria de la disidencia sexo-genérica ha posibilitado la emergencia de artefactos culturales que cuestionen su propia construcción histórica, se corre el riesgo de deducir que la presencia de un campo cultural en este sentido equivale a una transformación de las condiciones materiales que sostienen las prácticas de tal disidencia. Dicho de otro modo, la amplia oferta cultural que ofrece la llamada *Capital LGTTTTI* (2019), en el caso de la ciudad mexicana, no es sinónimo de igualdad ni de dignidad ni de acceso, sobre todo cuando la precariedad y la violencia se vuelven realidades cotidianas que aquejan no solo a los sectores más marginalizados y de bajos recursos, como a los migrantes o los trabajadores, sino, en este caso, me refiero, sobre todo, a las mujeres, los indígenas y otras minorías raciales o sexuales. La realidad mexicana del siglo XXI excede complejamente la noción de “hibridez cultural” o incluso de “desencuentros” en el marco de la modernidad. Acercarse al contexto actual supone, más que un ejercicio retórico de abstracción, la creación de herramientas metodológicas que conjuguen un sentido ético. Nos concierne aquí un método que gravite críticamente hacia la especulación.

En el marco hemisférico, la crítica cultural, la labor que muchxs de nosotrxs llevamos a cabo desde universidades o centros de investigación norteamericanos, ha desempeñado un papel importante en la gestación del boom LGBT de las últimas décadas. En este punto, reflexiono en torno a las limitaciones que imponen el paradigma neoliberal junto con la comodificación de la diversidad sexual frente a las prácticas de recuperación de una memoria transmarilencha tanto de México como de las Américas. En cuanto a los temas que han generado un debate crítico, incido en que el prisma por el que se ha mirado la historia cultural de la mariconería en México—sobre todo desde la academia norteamericana—, se ha obstinado en el análisis del sujeto homonacional que, dicho sea de paso, se mantiene dentro de la irreconciliable dicotomía de la heteronorma (i.e., homo/hetero; pasivo/activo, femenino/masculino, etc.). Tampoco se ha prestado la suficiente atención a otras aproximaciones o intervenciones gestadas dentro de los colectivos de la disidencia sexo-genérica en México. En específico, me refiero a métodos crítico-éticos que, partiendo del feminismo interseccional y radical, abordan las problemáticas del tecno-capitalismo del siglo XXI.

sostienen algunas de las prácticas nocturnas de la disidencia. Véase la nota del periódico *Excélsior* de Wendy Roa.



Es en esta arista metodológica que me inscribo en la borradura, convivo con ella y la habito junto con otros espacios disidentes que ahí se posicionan, como lo constituyen el baile y la vida nocturna. Acercarse a una metodología de la noche supone un cuestionamiento de las formas de análisis y sus contenidos, atendiendo a aquellos elementos que exceden los márgenes de la racionalidad: gestos, movimientos, sensaciones, olores, colores o espectros que facilitan encuentros nocturnos. En la ausencia del análisis científicista, nos encontramos a tientas con contextos, contradicciones y complicidades.

Es a partir de complicidades afectivas que aquí me propongo cuestionar quiénes pueden ocupar la noche, qué tipo de sensaciones dan forma a la vida nocturna sexo-disidente, cómo se encara la violencia nocturna en un país como México. La visibilidad que han adquirido las prácticas culturales de los colectivos sexo-disidentes de la Ciudad de México ha traído consigo un gran interés por parte de la industria académica en categorizar, nomenclaturar y producir una genealogía de la disidencia sexo-genérica. No obstante, la matriz productora de este conocimiento se encuentra ligada a la racionalidad occidental y al elitismo cultural de la institucionalidad académica. El saber de la noche, que gira en torno a la corporalidad, la materialidad y la afectividad, de las colectividades sexo-disidentes o transmarilenchas, se concibe como una praxis feminista en torno al cariño, al placer y al cuidado. La expansión g-local del neoliberalismo sobre la urbe mexicana se traduce en procesos complejos de gentrificación, privatización y comodificación de los espacios públicos que sostienen la vida nocturna (Emmelhainz, 2016). Asimismo, tales gestos neoliberales se entienden como extensión del régimen necropolítico del estado-iglesia-narcocorporación del siglo XXI. En este caso, ¿cómo se hace frente a esta quimera desde la nocturnidad? A pesar de la violencia necroliberal de los últimos años, los colectivos transmarilenchos han insistido en una descorporalización de la violencia a través del movimiento y de la exaltación de los valores de la feminidad, dinamitando así las fronteras andropatriarcales que separan el cuerpo de la noche popular.

Desde los estudios del performance y del afecto, este artículo se acerca a las prácticas culturales de *House of Apocalipstick*, un colectivo de disidencia sexo-genérica que, compuesto por mujeres y hombres trans, lesbianas, maricas, travestis, drag queens y kings, se ocupa del vogue en la Ciudad de México. Particularmente, se despunta “la

ética de la estética” en la noveleta *Such is Life in Banana Republic* (2014) de Franka Polari, así como en el performance del corto documental *House of Apocalipstick* (2015). Más allá de un cuestionamiento de las formas tradicionales de escritura, literalidad y captura, la fusión entre cuerpo, música y movimiento juega con el afecto transtemporal/transregional del voguing, cuyos orígenes se remontan a la contracultura trans/queer del Hárlem de los años 80. *House of Apocalipstick* expone así una cinestecia femino-afectiva en torno al voguing que, en el cuerpo de la noche, emerge como estrategia de descorporalización de la violencia, reivindicando otras maneras de sentir el placer nocturno desde una praxis feminista que aquí denomino *tecno-kitsch*.

House of Apocalipstick: prácticas espaciales, distorsiones visuales, arquitecturas nocturnas

Such is Life in Banana Republic (2014) de Franka Polari es muestra de lo que Jorge Harmodio llamara en su prólogo “Objeto Textual No Identificado...por la osadía de su estructura, la heterodoxia de sus materiales y el sorprendente mestizaje entre mística, erótica, guarrería y contrapunto visual” (pp. 10-12). A ratos galería de arte, libro de aventuras o relato de una mística travesti, el texto rebasa cualquier intento de categorización, exponiendo los matices de una escritura que, según Suely Rolnik (2015), responde a las vibraciones de “un campo de experimentación” donde “el texto es flujo [y] su movimiento es físico” (p. 241). Entendida como movimiento, la novela de Polari rebasa el apelativo de objeto textual sin identificaciones, constituyéndose en un artefacto cultural que combina ética, estética y cinestesia. Al presentar “una sátira alegórica de la experiencia del joto radical en los márgenes del capitalismo contemporáneo” (Polari, 2014, p. 99), la narradora construye así un espacio nocturno para el baile.

Los elementos mercúricos de la escritura mutan a la largo de sus páginas, por donde 27 imágenes dejan su huella, mezclándose con la polifonía narrativa al tiempo que se integran a la visión nocturna de la protagonista. Junto con la torcedura de las palabras, las imágenes que ilustran la plástica transmarilencha envisten de dinamismo la experiencia lectora. Por ejemplo, la obra de Fabián Cháirez, cuyo lienzo despertó una



polémica en torno a la feminización del icónico Emiliano Zapata en 2019, adorna los pasajes nocturnos. Tampoco es fortuito que las imágenes no mantengan ninguna conexión con los párrafos que las encuadran en el margen de la página, sino que se encargan de fragmentar el esquema tradicional de lectura. En otro ejemplo, “La Asunción” (2014) muestra un cuerpo desnudo suspendido en el aire; tomando la forma de una serpentina que cae, el cuerpo de lo que parece ser un chico joven, es acariciado por ramas y flores. En la parte superior, una corona arabesca de tonos dorados se impone en el trasfondo mientras que el pico de un colibrí blanco rasga el pecho del joven. La imagen remite a la sensualidad mística de San Sebastián, reapropiación homoerótica de la iconografía católica. Así, el juego entre lo místico, lo profano y lo nocturno, embona en la construcción arquitectura laberíntica de la novela. La iconoclastia visual representa una fuerte crítica contra la buena moral, la heterosexualidad y sus transformaciones en el contexto neoliberal. En este caso, la fotografía de Vecco Gallo, que ilustra el performance del grupo *La Vorágine*, anuncia en su título la diatriba hacia la institución católica durante una intervención mediática de seres semidesnudos en el interior de una capilla en Puebla: “Ataque terrorista a la iglesia o fiesta pagana al cielo del placer” (p. 50).

Such is Life in Banana Republic (2014), puede considerarse un artefacto que va mutando conforme avanza la narración de la noche descontrolada. De esta manera, la propuesta de Polari estriba por una reterritorialización de lo nocturno por medio del contacto entre los distintos cuerpos de la novela. Reducirla a un mero fenómeno textual o literario negaría su dimensión espacial y kinestésica, la cual se advierte desde el inicio:

Sólo fueron unos minutos de sensación corporal al ritmo de la música, pero esos bastaron para mantener mi coherencia en mi siguiente brinco en el espacio-tiempo. Era 2009 en el Salón Marrakech y los mudras al ritmo de Vogue me dieron forma suficiente para mirar a las diosas bailando en la concurrencia. No tuve tiempo suficiente para aferrarme a la realidad hasta la siguiente ocasión, en la Purísima me detuve de la mano de Yolanda, que en ese momento era montada por Dhumavati, la viuda o el vacío que existe antes y después del Universo. Yolanda me sonrió y así lo hizo también Matangi, quien zurció mis heridas y me lanzó directo al Apocalipstick del 2014. (p. 82)

Si bien la referencia al neobarroco cubano en su vertiente lezamiana o sarduyana, o a cierta metafísica borgiana, es bastante clara, mi intención aquí no es colocar el artefacto de Polari dentro del canon de la literatura LGBT, una categoría propuesta por parte de un sector desfasado de la crítica literaria latinoamericana que insiste en reflejar un conservadurismo ideológico, anclado en la necesidad de construir una taxonomía que agrupe textos sui generis. Mi intención es descolar este texto cultural afín de resentirlo como testimonio de la noche travesti. Polari advierte así en el prefacio: “es una historia personal que comienza como una crónica de una exploración personal y la narración de una parodia de un *reality show* para convertirse en trozos de realidad ficcionada y ataque cultural pop que se traviste de metáforas del Universo” (2014, p. 17).

La narración desordenada responde a la vitalidad de la experiencia travesti. Replanteando la traición y la mentira como herramientas que tensan las aproximaciones al mundo travesti, Giancarlo Cornejo propone, en el caso de Sandra, su amiga y colaboradora, que “her becoming *travesti* was all about a refusal to remain fixed in a single place and a need to overstep several socially and culturally enforced limits,” insistiendo en una rebelión a lo linear puesto que “the last thing becoming *travesti* is, is linear” (2019, p. 463-5). La observación de Cornejo expone las insuficiencias de la teoría queer norteamericana que curiosamente busca, en ocasiones, un sujeto sexo-genérico estable, es decir, que habite una determinada marginalidad de modo que el teórico reduzca tal experiencia a una preocupación estética y linear. Siguiendo lo dicho por Giancarlo Cornejo y Sandra, la novela de Franka Polari insiste en el travestismo, es decir, el devenir travesti, como un proceso de interminable mutación. Esta reiterada preocupación se percibe a lo largo de los pasajes, donde “crece texto alrededor de las imágenes como una especia de musgo (p. 99)”. Así, la no-linealidad es clave para entender los movimientos del texto:

Así como cada ser viviente del universo es un flujo, una continuidad o una combustión, donde en la llama se puede distinguir varias capas de colores, partes de un todo no una continuidad fragmentada, así el universo y el tiempo fluyen, las historias ficticias y verdaderas se entremezclan, lo que es real aquí es ficción en otro espacio del universo. Infinitas bibliotecas conteniendo todos los libros posibles se traslapan unas con otras, lo que es un es un hecho científico en la otra es un cuento de hadas. (2014, p. 60)



Los saltos espaciotemporales remiten al tránsito por las discotecas, bares y demás economías populares que componen el corredor nocturno de República de Cuba, en este caso entre el Salón Marrakech y la Purísima. Aquí la mística hinduista cobra relevancia ya que la narración simula el gesto del mudra, o del floreo de manos, inscribiendo una coreografía del deseo disidente a través del cuerpo; de este modo, la escritura excede los límites de la página al volverse una práctica que marca el espacio colectivo de la noche popular. Asumiéndose “básicamente marica” (p. 84), la protagonista-narradora incurre en una práctica espacial a partir de la escritura. La letra se descompone en la forma; se tuercen significado y significante. La imagen cognitiva cede ante la corporalidad, ante el ritmo de la música o de las vibraciones ambientales. De la narración se desprenden otros registros sensoriales que existen dentro de un ecosistema nocturno. El movimiento marca otro ritmo en la lectura. Son los cambios espaciales, las transformaciones de las protagonistas, los cantos aforísticos o la plástica iconoclasta, que descolocan la lógica lineal de escritura –incluso con ayuda de la guía que se le ofrece al lector. La irrupción al método tradicional de lectura se inserta en el dinamismo del formato digital de publicación. En su mayoría, el texto ha circulado por redes sociales, correos electrónicos o plataformas digitales como documento pdf, incidiendo en una política de libre acceso.

Propongo entonces que este artefacto cultural forma parte, más ampliamente, de una estética de la distorsión. En este sentido, el torcerse cobra mayor sentido a la hora de situarse como modalidad no solo artística sino kinestésica. La propuesta travesti de Franka Polari, quien ceñida a un corsé deleuziano, rompe la linealidad del saber desde el aforismo del texto y el movimiento corporal para “hacer hablar al síntoma...para acotar, connotar y anotar la polifonía de la voz de este personaje que, al margen de la academia, tuerce la teoría, y casi en la orilla del activismo, retuerce las acciones” (2014, p. 29). La distorsión, asimismo, es una vía de confrontación contra el escarnio, la expulsión, la marginalización y la aniquilación, manifestaciones de la violencia cotidiana a las que se somete el cuerpo de la disidencia sexo-genérica. Pero la distorsión, en ese descarrilamiento del camino rectamente trazado, también ofrece la posibilidad de la fantasía, de la reinención, de la utopía encarnada. Polari hace eco de lo que Ricardo Llamas entiende por teoría torcida:

Estamos, entonces, ante una estrategia que no puede culminar su recorrido en vía muerta; que no acabará entrando en un cauce que la contenga...Quien quiera seguir su rastro comprenderá pronto que los ejercicios de reflexión aquí contenidos constituyen un acto de seducción (*seductio*); es decir, un canto de sirenas a quien le preste atención de la ruta prefijada". (1998, p. XI)

Aquí es quizá donde se encuentra ese deslinde que distingue una praxis feminista, entendida como la acción política en colectivo, para la transformación y erradicación de las jerarquías patriarcales que sostienen la opresión de los que se alejan de lo establecido; la teoría se desprende de la experiencia cotidiana (Moraga, 1981; Mohanty, 2003), no para que exista en sí misma como un concepto de abstracción, sino para que se ensucie, se arrastre y baile al ritmo de la noche. El énfasis en la experiencia corporizada nos remite a la praxis feminista o "la ética de la estética" de Franka Polari. En el marco novelesco, esta praxis se palpa en la crítica que se hace de la misoginia del hombre homosexual:

«El Sindicato de Marikolas declara: toda mujer es puta únicamente por manifestar deseo. La mujer en el universo masculino es cuerpo-para-el-otro. «Todas son putas menos mi mamá» es la consigna del macho. Lamentablemente la mentalidad machista se traslada a los cuerpos de los sodomitas. Los buscadores de vírgenes anales dividen el mundo entre jotas buenas y jotas malas (como si los extremistas de derecha hicieran diferencia entre las decentes y las guarras)» ...Nosotras el Sindicato de Marilokas decimos: ¡¡¡Huevos!!! Pisoteamos sus masculinidades hegemónicas con nuestros tacones dorados de aguja. Nuestras tías abuelas hicieron la revolución sexual para que pidiéramos imaginar nuevas formas de inventarnos y de tener relaciones sexuales: parejas abiertas, amo/esclavo, trirejas. (2014, pp. 29-31)

Este fragmento ilustra una crítica de la comodificación del deseo homoerótico, tendiendo puentes hacia una consciencia disidente arraigada en el activismo y la contracultura de la década de los 70; una consciencia que se situaba en la fantasía radical del sexo y de la reinención corporal. Si bien persiste un grado de radicalidad sexual que se contrapone a la lógica de re/producción capitalista (i.e., la familia nuclear,



el matrimonio, la reproducción, etc.), el travestismo no queda del todo exento a las prácticas de consumo. Vale la pena cuestionar, entonces, quiénes y cómo se acceden a esos “tacones dorados de aguja”; que prácticas se ponen en marcha para ampliar o reducir el acceso a la materialidad del travestismo: ¿se comparten o no la peluca y los tacones? Es a partir de estas preguntas que se puede evidenciar una praxis feminista. Teniendo en cuenta algunos de los factores que limitan el acceso a ciertas prácticas travestis, el artefacto de Polari permite replantearnos cómo se construye la noche, quiénes tienen acceso a ella y en qué condiciones. Asimismo, se abre una interrogante acerca de la relación entre violencia y vida nocturna. En concreto, ¿cómo se afronta la violencia cotidiana en el espacio nocturno? ¿de qué manera la arquitectura nocturna aludida en la novela sirve de refugio para los colectivos reunidos en torno al baile del vogue? ¿de qué noche se habla y cómo se construye esta resistencia dancística?

Para finalizar esta sección, me gustaría situar la novela en un contexto específico del México actual. En el prólogo, se hace referencia a la obra del escritor José Joaquín Blanco, puntualmente al ensayo “Ojos que da pánico soñar”. Esta alusión sitúa la obra en un contexto específico de la supuesta democracia del México neoliberal, donde “los ojos peligrosos ya no son característicos de una minoría sexual tradicional, sino de una nueva minoría aun más marginal y más acosada...la minoría de aquellos que, independientemente del sexo de las personas con quienes amen, insisten en el sexo y en el cuerpo como formas radicales de vida, fuentes de transformación y creatividad, que irradian su energía a todos los actos cotidianos, y vuelven más generosos, inteligentes y dignos de ser vividos” (p. 184). El guiño al ensayo nos remite a una crítica anticapitalista que, curiosamente, se gesta casi paralelamente al movimiento del Frente de Liberación Homosexual en la Ciudad de México de 1978. Para Blanco, la disidencia sexual corresponde a una diferencia política, la cual toma forma de una conciencia crítica de clase frente al privilegio étnico-racial en la sociedad. Así, Blanco advierte sobre las consecuencias de “la tolerancia del consumo” (1981, p. 185), o del “queer neoliberalism” como la teoría queer la llamaría años más tarde (Eng, Muñoz & Halberstam, 2008, p. 20), insistiendo en las repercusiones materiales de una violencia económica dentro de la democracia neoliberal:

Y bien, estos beneficios [o tácticas de supervivencia de la disidencia sexual] – podría llenar páginas y páginas con su letanía— se los debemos a la

persecución. No habrán necesariamente de definirnos durante una política de tolerancia. *Habrá una nueva norma sexual dominante*: que se caracterizará por cosificar el sexo, volviéndolo un satisfactor momentáneo y banal de cuerpos de suyo cosificados, sin aventura ni creatividad, propios de conformistas clasemedieros, que acaso se olviden por completo de los otros jodidos y de sus experiencias cuando fueron perseguidos, en cuanto a la tolerancia del consumo les dé el beneplácito. (Blanco, 1981, p. 190)

Ciertamente, el contexto urbano que describe Blanco ha cambiado. Y a este augurio de la sociedad de consumo de las últimas décadas, se suman la consolidación de un infra-estado en torno al narcotráfico, la precariedad económica provocada por una serie de crisis económicas que datan de los 80, la política económica frente al NAFTA en 1994 y a su ratificación bajo el USMCA en 2020, etc. Es decir, en el momento actual, nos enfrentamos a un complejo escenario socioeconómico donde la transformación neoliberal y el consumo reducen los efectos y afectos de la violencia a cifras que deshumanizan los rostros del feminicidio, del transfeminicidio, de la desaparición de personas, de crímenes de odio, de la nueva pobreza, de las migraciones y los desplazamientos forzados, enmarcándolos en índices que anuncian el rezago económico utilizado como excusa para llevar a cabo una militarización de la vida cotidiana (González Rodríguez, 2014). Es en este contexto marcado por la plasticidad de la violencia que se inscribe el movimiento textual de Polari.

Así como José Joaquín Blanco denunciaba la privatización de la diversidad sexual a finales de los 70, Carlos Monsiváis declaraba la pérdida de la vida nocturna ante la ola de violencia de los años 90:

Ya no más. La violencia urbana y la delincuencia le han puesto sitio a la Noche, y salir, así sea en la zona de la seguridad, es arriesgarse a despertar a media mañana preguntándose: “¿En qué hospital estoy?” ... Y nada ha substituido a la Noche, porque fue la zona por excelencia del riesgo voluntario, del placer de lo desconocido. Y su epitafio es la televisión prendida hasta el amanecer. (2010, p. 275)

Hacia finales del siglo XX, el espacio nocturno de la capital mexicana es sometido a múltiples violencias, incluidas ahí la gentrificación y la delincuencia. Pero la crónica

monsivariana también anuncia la domesticación del deseo y la entrada a la telerrealidad. Vale recalcar que para los colectivos de la disidencia sexo-genérica, la noche va más allá del ocio y del fin del trabajo; supone la emergencia de una “geopolítica del relajo y el deseo” (2010, p. 266). Con ello, la noche conforma un amplio ecosistema de afectos, relaciones, economías, materialidades y universos que convergen, se encuentran, se sostienen y desaparecen. La noche se anuncia como un espacio de posibilidad, una topografía fantástica que, sin llegar a devenir en una realización concreta, marca una sensibilidad afectiva y un modo de ser diferentes. Esta apuesta por la curiosidad nocturna y lo desconocido también se enfrenta al insulto y al golpe, manifestaciones reales de una violencia contra modos no convencionales de ser. Solo basta ver una nota publicada por el *LA Times* donde se reporta el ataque que sufrió el bar transmarilencho *La Cañita*, ubicado en el centro de la ciudad, en 2019. La violencia que acosa a la disidencia sexo-genérica se multiplica en la noche donde el agresor se esconde en el anonimato. Sin embargo, asumir riesgos forma parte de nuestra sensibilidad; el posicionarse, voluntariamente o no, en los márgenes de la heterosexualidad nos coloca en un espacio visto como inferior. Nuestra ciudadanía de segunda clase se hace estandarte de nuestras prácticas culturales. A través de estas, se busca manifestar una estética transgresora que no es sino la sensibilidad de habitar el mundo de otra manera, de una política de la diferencia.

En el caso de Polari, la noche aparece como condición de esa sensibilidad, sobre todo cuando describe el sentido que adquiere la oscuridad en la experiencia travesti:

Al principio *The Lady in the Tutti-frutti*, que había sido cegada por el destello en el rocío y por sus propias lágrimas, pronto se dio cuenta que la oscuridad no sólo estaba en sus ojos; era pegajosa y se adhería a su cuerpo; eran asquerosamente dulces tanto su olor como su sabor. Súbitamente oyó una voz que le dijo: “Sé oscuro como el agua turbia, como el cascarón de la creación, como el silencio de la espectral soledad del vacío. ¿Quién es capaz de aclarar lo oscuro cuando ello deviene lentamente en luz? ¿Quién es capaz de aquietar lo turbio, cuando ello se aclara con lentitud? ¿Quién es capaz de impulsar lo estancado cuando ello progresa pausadamente?”. (2014, p. 68)

La nocturnidad se adhiere a la ontología de la disidencia. El travesti se acerca a lo oscuro; habitar el vacío es una modalidad de su resistencia. La oscuridad adquiere la forma de una borradura que no puede ser aprehendida ni por la lógica extractivista del capitalismo ni por el logos (cartesiano) de la epistemología occidental. El habitar las sombras se convierte en una estrategia disidente que trae consigo un riesgo: cuántas personas travestis han sentido en sus cuerpos la furia heterosexual, cuántas han desaparecido por ella. La noche marca una necropolítica frente a la experiencia disidente. Por eso la pista de baile se vuelve un espacio de refugio para algunas; la salida nocturna es, entonces, un ritual que gira alrededor de música, piruetas, carcajadas, besos y contactos. Es una experiencia que nos seduce al movimiento, y a la acción. El dejarse llevar por la música nos conduce a un sentido de la libertad (Ortiz y Rivera, 2010, p. 188). De esta manera, la novela recrea un espacio arquitectónico en el que el misticismo y el travestismo se conjugan en la producción de signos cambiantes. Los aforismos, los sutras, los cantos y demás encantaciones de la cultura popular, adquieren un tono jocoso a pesar del acecho constante de la muerte:

“Estos mundos son transitorios, como los fantasmas, como los sueños, como el peinado levantado con el gel super resistente, como el maquillaje anti-edad, como el delineador a prueba del llanto, como el tinte Miss Clairol™. Los mundos eventualmente se rompen, se quiebran, se deslavan, se hunden, se mienten a sí mismos, se contraen hasta el *Big Crunch*, se olvidan y son olvidados, se destruyen y son destruidos. El pasado es siempre memoria, el futuro es una ficción, y entre los dos hay un instante inasible que es el presente. Estos mundos son transitorios...” (2014, p. 62)

Al interactuar con la mística de Polari, el lector se vuelve cómplice en la construcción de una arquitectura nocturna de múltiples bordes, ya sea al recrear las sensaciones, tensiones y movimientos que caracterizan la pasarela travesti o bien al presenciar el baile en que confluye el deseo de permanecer perra y eternamente bella. La narración, desde sus inicios, ocupa ya un no-espacio, una negación, que deshace la marginalización social. Esta actitud lúdica frente a la violencia se combina con el hinduismo, cuyos gestos movilizan una conciencia adulterada, excesiva, kitsch. Es en el juego que yace la clave de la lectura. El acertijo se descifra al dejarse llevar por el flujo del texto que, de manera mística, nos hace atravesar el interior de House of Apocalipstick.



Strike a pose, vogue!

Such is Life in Banana Republic, representa un gesto particular de decolonialidad y contra-consumo a partir del baile. Si bien el título remite al término empleado en ciencia política para denominar a la economía de países que dependen de la exportación de recursos naturales, este nombre también alude a una tensión caracterizada por la explotación económica y el neoimperialismo estadounidense, así como por la dependencia generada en torno a los flujos del capital cultural norteamericano en México y Centroamérica. Sírvese de ejemplo la mundialmente conocida marca homónima de ropa, *Banana Republic*. En varias ocasiones, Polari señala con ironía los supuestos beneficios económicos del libre mercado. Por ejemplo, en una de las escenas en el interior del camerino, señala: “no podían faltar las exigencias de Geneveva, intoxicada por su peluca rubia de contrabando chino reetiquetada como producto gringo en algún puerto de la costa oeste (¡vivan las delicias de NAFTA!): «¡Así! ¡Así! ¡Más putasca!», repetía sin parar a la maquillista Romelia Flowers” (2014, p. 25). La ironía que caracteriza las referencias a los desequilibrios económicos del actual consumo global también expone las posibilidades de resistencia que representan las zonas oscuras del tecno-capitalismo. En este sentido, la relación que existe entre el vogue y la casa de baile es bastante significativa ya que indexa otras estrategias de enfrentarse, torcidamente, al consumo capitalista y a la violencia cotidiana.

De entre los archivos que se acercan a la práctica del vogue, es el documental *Paris Is Burning* (1990) de Jennie Livingston que retrata sus orígenes en los barrios marginalizados de la ciudad de Nueva York de los 80. En torno a su legado, el crítico de performance José Esteban Muñoz apunta que,

numerous queers watched *Paris Is Burning* because it promised a world, glimmering and glamorous, tinged with criminality and discord, haunted with the specter of tragedy. So many learned the word “shade”, as in “throwing shade”, from that film, and while that phrase is not new, its descriptive force has not waned when discussing contemporary queer of color life. (2020, p. 139)

El documental de Livingston constituye un importante acervo de las prácticas de vogue que, curiosamente, adquieren mayor popularidad con el lanzamiento de la canción *Vogue* de Madonna en ese año. Pero la práctica del vogue forma parte de una ecología nocturna más compleja que facilita el establecimiento de lazos afectivos dentro de algunas colectividades queer/trans establecidas. La creación de redes de cuidado constituye una estrategia contra la transfobia. Es importante remarcar aquí las prácticas transregionales que propone la disidencia sexo-genérica ya que a partir de ellas también se vuelven latentes las contradicciones que enfrentan los estudios feministas en un marco hemisférico. La propuesta de Muñoz, en este sentido, sobre la idea de “Brownness”, o de lo moreno, o sea de un proceso de racialización que excluye a aquellos cuerpos que no se sincronizan al régimen de la blanquitud heteropatriarcal, establece un vector transregional de lo queer en el sur global,

Brownness is coexistent, affiliates, and intermeshes with blackness, Asianness, indigenouness, and other terms that manifest descriptive force to render the particularities of various modes of striving in the world...Brownness is certainly larger than the sets of experiences that some groups of Latin American immigrants and their children experiences in the U.S. as racialized minorities. (2020, p. 138)

Las palabras de Muñoz resuenan con la propuesta feminista de Sayak Valencia (2010) o Julieta Paredes (2008) de convocar a movimientos situados que activen revoluciones vivas en un espacio transcontinental, pero que se enfrenten colectivamente a procesos de precarización del tecno-capitalismo. Así es que la versión de vogue reinterpretada por la casa Apocalipstick de Franka Polari, supone un movimiento contra-consumista a través del cual los colectivos sexo disidentes de la Ciudad de México se reapropian de una contracultura afroestadounidense en tanto que ponen en marcha estrategias contra la desposesión y la violencia cotidianas desde la noche. El documental *House of Apocalipstick* (2015) retrata este proceso de apropiación, que visto como parte de una praxis feminista, recompone los pasos del vogue.



Torsiones del techno-kitsch

Producido en el 2015 por KNOWING Canal, un colectivo de multimedia independiente, el documental transmite las sensaciones y estados de ánimo que emergen del vogue mexicano. El corto *House of Apocalipstick* sigue de cerca las prácticas de baile que realiza la casa de baile. Empezando con un recorrido de la noche, el lente documental recoge las declaraciones personales de algunos de los integrantes, exponiendo el significado del baile en sus vidas. Annia Cabañas declara que este estilo de baile es una “forma de apoyo a la comunidad gay” en la ciudad, mientras que Eduardo Mendoza encuentra en él “un estilo en el cual [se siente] libre”. Para Franka Polari, conocida también como Omar Feliciano, el vogue representa una forma de enfrentarse al conflicto y de darle resolución en la pista de baile. *Such is Life in Banana Republic*, según su autora, se integraría a una trilogía de prácticas culturales reunidas en torno a lo que ella denomina, “la ética de la estética”. Frente a esta propuesta, el vogue adquiere otra dimensión afectiva. Para Polari, la parte de la ética de las casas de vogue se centra en la idea del cuidado que ponen en práctica las madres, o dirigentes de cada grupo. Aquí cobra importancia la idea de la maternidad no biológica. Es desde la relación afectiva del cuidado de la figura materna que se estriba por el bienestar de la casa, cuyos miembros también realizan otras prácticas de apoyo colectivo. Para Polari, el vogue no solo remite a una cultura queer/trans afroestadounidense sino también a la celebración de los valores de lo femenino: el cuidado, lo suave y el coño. Así, los testimonios que agrupa el documental revelan una postura relacional del vogue en el sur global. Pero quizá lo más relevante de este estilo dancístico se relaciona a la técnica, una especie de tecnología de protección cenestésica frente a la violencia³.

Polari identifica cinco elementos claves del vogue femme: la caminata de pasarela, el *hand performance* o la coreografía de manos, el *duck walk* o la caminata en cuclillas, el

³ Un ejemplo reciente del vogue como estrategia para enfrentarse a la violencia se puede encontrar en el contexto colombiano. En vista del paro nacional, integrantes de la comunidad trans salieron a protestar afuera del Palacio Nacional al ritmo de la canción protesta de guaracha, “[Por Colombia hasta el Fin](#)”, realizada por Piisciis y vogueada junto con Nova y Axid. El periódico estadounidense *The New York Times* también redactó una nota al respecto: <https://www.nytimes.com/2021/05/31/style/colombia-protests-bogota-dancers.html>.

spin & drop o los giros y caídas y el *floor performance* o el baile al suelo. Más que un lenguaje corporal, las técnicas del vogue establecen una poética de la sociabilidad disidente. Según Judith Hamera (2007), la técnica dancística no solo corresponde a una serie de movimientos dirigidos, sino también establece una infraestructura de relaciones sociales: “Dance technique is relational infrastructure. It offers templates for sociality in the classroom and in the performance space. Technique translates individual bodies into a common ‘mother tongue’ to be shared and redeployed by its participants: a discursive matrix, a vocabulary and a grammar, to hold sociality together across difference and perpetuate it over time” (p. 19). Entendida como infraestructura social, el vogue de *House of Apocalipstick* ofrece una estrategia relacional que vincula cuerpo, espacio y colectivo en medio de la noche.

El montaje de imágenes del documental nos posiciona en el interior del bar *La Purísima*, ubicado en el corredor de República de Cuba —el mismo referente espacial que se menciona a lo largo de la novela. Detrás de una pared tapizada de corazones sagrados de hojalata y de luces de neón que enmarcan la palabra “puto” en un gesto de cordialidad, los danzantes florecen las manos, se retuercen, giran, gritan y se observan. Conforme va cayendo la noche, el documental se enfoca en la pista de baile, en un recinto clandestino ubicado sobre la calle de José María Izazaga. La multitud se aglomera alrededor de la pasarela. Las luces láser atraviesan el humo mientras la música resuena. Comienzan a desfilar los integrantes de Apocalipstick. Una viste un vestido de celofán y, simulando una balanza con sus brazos, lleva una torre de tortillas en cada mano. Aparece Franka Polari con un manto en la cabeza mientras da instrucciones por el sistema megafónico. Los cuerpos se enfrentan en el baile, caen y se arrastran. En cuclillas, Vyctoria Letal taconeá con la misma fuerza que lo hace uno de los personajes de la novela. Se apiñan las sensaciones: las tesoras doradas, el brillo del maquillaje, los pliegues de los vestidos, el vogue de Vyctoria; la multitud se exalta con la música de OV7 o con el amarillo de la gorra de pokémon; todas parecen seguir la coreografía que marca la voz de Polari. Estos cuadros nos remiten a los lienzos impresos en la novela; emerge una sensibilidad en torno al exceso, a la suavidad y al mal gusto. Carlos Monsiváis (2009) caracteriza de antinormativa una particularidad de la cultura popular en México. Esa particularidad yace en las similitudes del kitsch barroco, que van desde el estilo churrigueresco hasta el habla cantinflésca (p. 183). En él, Monsiváis



encuentra un júbilo estético que oscurece u obstruye el desarrollo de un gusto refinado en América Latina; en México, el kitsch,

the apotheosis of the most false of false baroques, is founded largely on the illusion of living inside a movie set. This explains certain exalted kitsch catastrophes, which grow more appealing as they age. Here are some examples: movie palaces (in Mexico City, the Alameda and China Palace), the set decor of Mother's Day festivals, the paraphernalia of beauty contests, the explosive colors of the visual culture of Mexico's small towns, and, last but not least, the most fearsome proposition: that human beings can themselves be examples of kitsch. Take, for example, the pachucos of the 1940s, whose appearance was as much a challenge to the racists in society as it was to the traditionalists, or the drug traffickers of the 1980s, walking showcases of glitzy finery, certain that if they dressed in golden bracelets, bangles, diamond rings, and watches with innumerable gemstones, at least nobody could insult them by calling them poor. Their appearance was a declaration of their assets. (p. 184)

Las catástrofes del kitsch nos regalan la ilusión de vivir en la fantasía, en el brillo de diamantes eternizados en el polímero, en una veta cobriza que nos guía hacia la descomposición. Como praxis feministas, el vogue afroestadounidense y el baile de Polari se indexan al glamur de la vida nocturna donde se gesta una sensibilidad del mal gusto, de hélices contra-estéticos que deshacen el canon gay de la tolerancia, dejando que se posicione una postura disidente frente al tecno-capitalismo. Apelo, en este sentido, a una sensibilidad *tecno-kitsch*, un modo de ser que gravita hacia el mal gusto, una postura política que se resiste a la reducción de un producto consumible y traducible en un fetiche mercable. El *tecno-kitsch* incluye un ecosistema de relaciones, contactos, encuentros y movimientos, de órbitas gravitacionales entre seres, objetos y tecnologías, que median la resistencia cultural y el consumo LGBT. Lucrecia Masson Córdoba (2018) expone esta postura disidente cuando se reapropia del sentimentalismo del género telenovelesco. En Masson Córdoba, el desborde afectivo y la indisciplina del deseo forman parte de un manifiesto que encuentra en el kitsch televisivo una postura contracultural:

fui amamantade de telenovelas
intentaron hacerme una lobotomía en la Universidad para que se me
olvidaran
no se me olvidaron esas formas desgarradas de apasionarse
dramáticas
hiperbólicas
contradictorias
vulgares
amor vulgar
de ese que no saben las bohemias apasionadas domesticadas
por Cortázar
los ilustrados fucoltianos
y los discípulos wana bi de Guatarí, Derridá y todo su crew amantes del
correctness y de la santísima trinidad de la sorbona parisina, las aguas
putrefactas del Sena y las hojas caídas del otoño. (p. 116)

Si la anamorfosis en el barroco implica la distorsión y la desproporción, el *tecno-kitsch* señala una deformación de lo sensible. En este caso, no aplica la llamada distribución a la que apela Jacques Rancière (2004, p. 12), sino que se estriba por una deformación de las formas a través de la intermedialidad sociotecnológica. Cabe puntualizar que tampoco se trata de una hibridación en la que el collage y el bricolaje emergen como formas estilizadas de un sin sentido. El *tecno-kitsch* avanza en la deconstrucción de códigos que también sirven de protección frente al conservadurismo político y a la plasticidad de la violencia; en él, conviven la tensión, el diálogo y la risa, no a partir de la misoginia, sino desde una horizontalidad femenina. El ser disidente no habita en el vacío en sí mismo sino en el abismo relacional que surge, por ejemplo, en la narración de Polari. Estableciendo un contrapunto —de tación— con Monsiváis y Masson Córdoba, el *tecno-kitsch* viene a imantar íconos, prácticas y sensibilidades que han sido cinceladas por la disidencia sexo-genérica desde la cultural popular. La música de Laura León, Gloria Trevi, Selena, Lady Gaga, Beyoncé u OV7 establecen coreografías nocturnas que se traducen en prácticas digitales como las de Generación Galáctica, Revista Hysteria, Instituto de Investigaciones Noa Noa, Arts Space México, Meras Efímeras, Línea de Brujería u otras colectividades que viven al margen de las redes sociales y que proponen prácticas anticapitalistas de consumo pero que, no por estar en el margen, ocupan un espacio de pasividad frente a la producción de contenidos. El *tecno-kitsch*, entonces,



emerge como una praxis feminista que hace frente a una violencia que se multiplica día a día, creando códigos y vínculos que median las distancias, las diferencias, las infraestructuras. Se crea una práctica viral que se riega como pólvora. Y una vez que llega a la matriz tecnológica, estalla. Se corre el riesgo de contagiarse y formar parte de lo que McKenzie Wark denomina, “the hacker class” (2004, p. 034).

Such is Life in Banana Republic (2014) de *House en Apocalipstick*, ocupa un espacio dentro de una red arácnida de la disidencia. Si el tecno-capitalismo apuesta por la especulación algorítmica y financiera, por la predicción de movimientos, tendencias y fantasías a partir de vectores de información, el *tecno-kitsch* será una estrategia que combata la explotación, la precarización y la violencia que recaen en la experiencia de toda disidencia. Para llevarla a cabo, serán necesarias nuevas invenciones, nuevas poéticas, otras materialidades y amplias redes de apoyo que nos sostengan. En este marco, le apuesto a la magia de la especulación y, en este escrito, juego con saltos, con ausencias e incido en ocupar esas borraduras de la memoria, esas zonas oscuras ilegibles ante la lógica argumentativa del científicismo. Así es que incito a que después de leer este texto, se rompa. Abran la puerta, pongan música de Amanda Miguel, Rocío Durcal, Paquita la del Barrio o Juan Gabriel y entonen nuestras baladas. Suspiren, exhalen y canten a ronco pecho; dejen que salga esa frustración que se impone como sentimiento colectivo del tecno-capitalismo, ante esa fuerza vectorial que nos agota y consume. Liberar el cuerpo será una de nuestras resistencias y apostemos, como en el vogue nocturno, a deshacernos de la racionalidad que sigue guiando nuestros más íntimos deseos.

Referencias

- Blanco, J. J. (1981). *Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana*. Ediciones Era.
- Capital LGBTTTI* (2019). *Guía de la Diversidad en la Ciudad de México*. Gobierno de la Ciudad de México.
- Cornejo, G. (2019). *Travesti Dreams Outside in The Ethnographic Machine*. *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*, 25 (3), 457-482.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2015). *Micropolítica: Cartografía del deseo*. Casa de las Américas.
- Eng, D. L., Halberstam, J., Muñoz, J. E. (2005). Introduction: What’s Queer About Queer Studies Now? *Social Text*, 23 (3-4), 1-17.
- Emmelhainz, I. (2016). *La tiranía del sentido común: La reconversión neoliberal de México*. Paradiso.

- Feliciano, O. (2014). *Such is life in Banana Republic*. Ediciones del Apocalipstick.
- González Rodríguez, S. (2014). *Field of Battle*. MIT Press.
- Hamera, J. (2007). *Dancing Communities: Performance, Difference, and Connection in the Global City*. Palgrave Macmillan.
- [Knowing Canal]. (2015, septiembre 9). *House of Apocalipstick*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Nh90YJHa0sl>
- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida*. Siglo XXI.
- Livingston, J. (1990). *Paris Is Burning*. [DVD]. Off-White Productions.
- Masson Córdoba, L. (2018). Contra la racionalización o blanqueamiento del amor. La venganza de Marimar. En Colectivo Ayllu (Eds.), *Devuélvanos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales* (pp. 112-119). Matadero.
- Mohanty, Ch. (2003). *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke University Press.
- Monsiváis, C. (2009). The Neobaroque and Popular Culture. *PMLA*, 124 (1), 181-188.
- Monsiváis, C. (2010). *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. Paidós.
- Moraga, C. y Anzaldúa, G. (1981). *This Bridge Called My Back*. SUNY Press.
- Muñoz, J. E. (2020). *The Sense of Brown*. Duke University Press.
- Ortiz, T., Rivera, N. (2010). El éxtasis a una identidad de deseo: La música como experiencia de libertad. En Schuessler, M. K. y Capistrán, M. (Eds.), *México se escribe con jota: una historia de la cultura gay* (pp. 187-201). Temas de hoy.
- Pablos, D. (2020). *El baile de los 41*. Canana Films.
- Paredes, J. (2008). *Hilando fino: desde el feminismo comunitario*. Asociación Centro de Defensa de la Cultura.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum.
- Roa, W. (2017, agosto 18). Clausuran bares del centro por incumplir normas de operación. *Excelsior*. <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2017/08/18/1182469>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Wark, M. (2004). *A Hacker Manifesto*. Harvard University Press.