

# LA RETÓRICA DE LA POSE EN EL VOGUE FEMME

## Proyecto de Graduación

Marina Julieta Amestoy

Nadezda Siachoque

Lorena Beatriz Urcelay

Docentes:

SilvinaTatavitto

Nicolás Bermúdez

Licenciatura en Crítica de Artes

Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Universidad Nacional de las Artes

2019

## ÍNDICE

<b>1. Tema del trabajo</b> .....	3
1.1. Enunciación del tema.....	3
1.2. Definición de un género.....	4
1.3. Presentación y definición del objeto de estudio.....	5
1.3.1. La pose.....	5
1.3.2. Pasos.....	6
1.4. Justificación de interés.....	10
<b>2. Situación del tema</b> .....	11
2.1. El voguing desde perspectivas diversas.....	11
A. Notas periodísticas.....	11
B. Textos académicos.....	11
2.2. La mirada que falta.....	12
<b>3. Formulación del problema</b> .....	13
<b>4. Corpus</b> .....	13
4.1. Composición.....	14
4.1. Criterios de selección.....	14
4.2. Registro fotográfico.....	16
<b>5. Análisis semiótico del vogue femme</b> .....	16
5.1. Características del dispositivo.....	16
5.2. Elementos retóricos.....	18
5.2.1. Ejes y variables seleccionadas.....	18
<b>6. Conclusiones</b> .....	23
<b>7. Intervenciones críticas</b> .....	24
7.1. Producción de moda: De voguing a Vogue.....	24
7.2. Corto documental <i>Voguing, cuerpos políticos</i> .....	24
7.3. Ballroom en la Academia.....	25
7.4. Póster.....	25
<b>8. Referencias bibliográficas</b> .....	26

## LA RETÓRICA DE LA POSE EN EL VOGUE FEMME

“Todo el universo tiene ritmo. Todo baila”

-Maya Angelou -

### 1. Tema del trabajo

#### 1.1. Enunciación del tema

El vogue femme es uno de los subgéneros del voguing, danza surgida dentro la comunidad homosexual, afrodescendiente y latina, hacia finales de la década de los ochenta, en los drag balls del barrio de Harlem en Nueva York. Cobró protagonismo a partir del año 1991, cuando la directora Jennie Livingston dedica un buen fragmento de su documental titulado *Paris is burning* a la descripción de este fenómeno insigne de una minoría marginada.

Por su origen, el voguing se incluye dentro del conjunto de las danzas urbanas puesto que su ejecución ha estado siempre muy alejada de los recintos académicos. Aunque, a diferencia de otras danzas contemporáneas surgidas en el mismo contexto (como el hip hop o el breakin', denominado también break dance), la apropiación de los espacios públicos por parte del voguing ha sido prácticamente nula, debido a la no aceptación social de sus ejecutantes. Evento que tuvo repercusión directa en cuanto al lugar de emplazamiento y práctica. De esta manera, esta danza terminó siendo el momento más esperado en la noche de los ballrooms: salones de fiesta realizados en lugares abandonados como bodegas, fábricas, iglesias, entre otros. Pero, por otro lado, comparte con sus danzas hermanas, la imperiosa necesidad de transformar las disputas callejeras en duelos de danza, donde se intentaba, de alguna manera, sublimar la agresividad en una performance artística.

Para competir en las batallas de voguing, aún hoy, es necesaria la demostración individual ante un jurado evaluador, quienes seleccionan a los bailarines o voguers que mejor performance logran. Detrás de la fantasía, cada uno podía convertirse y transformarse en supermodelo, colegiala, militar, ejecutivo o chico country. Más allá

del hedonismo del baile del voguing, que se conoció como la escena House Ballroom, también había un componente político. Aunque no era explícito, el contexto en el que se desarrolló funcionaba como refugio y lugar de pertenencia para las minorías sexuales y raciales. Así, se creó una subcultura que une aquellas elecciones de vida, poco conservadoras o tradicionales, junto con una nueva estética propia marcada por el impacto visual y sonoro.

## **1.2 Definición de un género**

A lo largo de estas cuatro décadas han surgido dentro del voguing tres subgéneros. El primero de ellos, el original del vogue de los años ochenta, se denomina old way y se caracteriza por tener una impronta masculinizada. En él predominan los movimientos un tanto bruscos, complejos y sobrecargados de las extremidades superiores, con el fin de generar líneas sólidas con un alto grado de simetría y rigidez. El tipo de pose que se ve en este subgénero se asemeja a las figuras humanas de los jeroglíficos egipcios (Jackson, 2002)

En el segundo, llamado new way, creado en los inicios de la década de los noventa, se mantienen vigentes los movimientos rígidos del old way, pero se incluyen elementos provenientes de otros universos intertextuales como los movimientos de muñecas tomados del popping, una del funk dance de los sesenta y como la pantomima que a través de la mimesis permite contar breves historias de la cotidianidad, empleados por ejemplo en sesiones de maquillaje (Bradshaw, 2017).

El tercer subgénero, llamado vogue femme, o solo femme, surge en 1995 y, como su nombre lo indica, en él se enfatiza la femineidad al punto de exagerarla. Lo identitario de este subgénero es la consolidación de los seis pasos que lo componen, particularidad que no se encuentra en los nombrados anteriormente. Paris DuPree (1950 – 2011) es conocida como la precursora de esta variación en el voguing y en la escena del ballroom.

En el Femme, encontramos dos estilos, dos modos de ejecutar la danza: dramatic y soft. El primero de ellos incluye movimientos exagerados y desplazamientos veloces, a

veces con la incorporación e acrobacias, mientras que, en el soft, en cambio, se pueden observar movimientos cadenciosos, fluidos y elegantes.

### **1.3. Presentación del objeto de estudio**

El voguing es una danza urbana gestada en los años ochenta como arma de enfrentamiento entre los miembros de la minoría afro descendiente y latina de la cultura ball en Nueva York. Está constituida por una reducida cantidad de pasos que hacen referencia a poses, gestos y actitudes que suelen usarse en sesiones fotográficas de productos de lujo, pasarelas de alta costura o movimientos cotidianos concernientes al mundo de la moda como maquillarse y peinarse.

#### **1.3.1. La pose**

Este elemento, que según Barthes en su texto *La cámara lúcida* (1990) fundamenta la naturaleza de la fotografía, sin importar su duración física, ha sido, junto con la pasarela, pieza clave en el mundo del modelaje desde sus inicios. Por lo tanto, no sorprende que esta forma de mostrar el cuerpo, cuyo objetivo es generar un efecto de aparente opulencia y belleza, como en el modelaje, haya sido el origen de una práctica dancística, surgida en el seno de esta comunidad desplazada que, rodeada por un mundo neoliberal en acelerada expansión, manifestara una imperiosa necesidad de aceptación.

Así, este género surgió a partir de la intención de posar como modelo de revista, particularmente de Vogue, de donde toma su nombre. Si bien los subgéneros y estilos del vogue femme tienen diferencias entre sí, hay un denominador común que trasciende a los seis pasos característicos: la pose, elemento constitutivo y germinal. Las diferentes poses que emplea el ejecutante dan forma y estructura a los pasos, pueden funcionar como enlaces o transiciones y son siempre coda de la performance de cada bailarín convirtiéndose así en su rasgo estilístico más notorio.

### 1.3.2. Pasos

El vogue femme se compone de 5 o 6 pasos; la diferencia en este número depende de quién imparta la enseñanza. Durante las batallas, las posibles combinatorias de los pasos están sujetas a la improvisación y deseo del bailarín. A continuación, haremos una breve descripción de ellos:

- **Hand performance:** en este paso se incluye cualquier gesticulación con las manos que puede acompañar alguno de los pasos de la performance. También se puede dar de manera individual con la parte inferior del cuerpo inmóvil (foto 1).
- **Catwalk:** consiste en un desplazamiento hacia adelante con el apoyo del cuerpo sobre los metatarsos y las rodillas un poco flexionadas. Aquí se resalta el quiebre de cadera dando un efecto exagerado al caminar (foto 2).
- **Duckwalk:** este elemento implica desplazamiento en cuclillas, con pasos muy pequeños. La imagen que la acción trae a la mente, como lo dicen los bailarines, es la de un pato que se desliza sobre el agua cuyas piernas no se ven. Los ejecutantes pueden optar por hacer cortas patadas durante el desplazamiento (foto 3).
- **Floor performance:** este paso está compuesto por movimientos de torso y piernas realizados por el bailarín mientras se encuentra apoyado en el suelo (foto 4).
- **Spins:** hace referencia a giros de los bailarines sobre su propio eje (foto 5).
- **Dips:** este elemento, por lo general, sigue al paso anterior e implica bajar, caer o descender al suelo. Puede ser una parte del cuerpo, como la espalda o el torso; o todo, dependiendo de las habilidades de cada bailarín (foto 6).



**Foto 1.** Hand performance



**Foto 2.** Catwalk



Foto 3. Duckwalk



Foto 4. Floor performance





Foto 5. Spin



Foto 6. Dip

#### **1.4. Justificación de interés**

Aunque nunca dejó de practicarse en Estados Unidos, desde hace algunos años, el voguing se ha expandido de tal manera que hoy se practica en lugares tan distantes como Asia, Europa y Latinoamérica. Hipotetizamos que este evento está directamente relacionado con la divulgación masiva de realities, series de televisión y documentales, en plataformas de gran alcance como Netflix o Youtube.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires esta danza llegó en el año 2015 de forma esporádica a algunos eventos. Sin embargo, el 2019 quizás será el año en el que el vogue (como se lo llama en la escena local) logre consolidar su asentamiento debido a que cada vez cuenta con más adeptos y ejecutantes. A eso se suma la realización -en Centros Culturales como el Haroldo Conti o el Museo Eduardo Sívori- de talleres, workshops y seminarios, entre otros, impulsada por el Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad; que se suman a los ya tradicionales ballrooms de la Fiesta Turbo, pioneros en la realización de estos eventos en la ciudad.

Uno de los factores determinantes para elegir al vogue como nuestro objeto de estudio es lo actual y relevante de este fenómeno emergente, que ha logrado una amplia acogida, no solo dentro de la comunidad LGBTQI+, sino también fuera de ella. Así, su origen, sus pasos característicos, su ejecución y sus diferentes connotaciones, han despertado en nosotras interés por analizarla desde una perspectiva semiótica.

Por otro lado, el maquillaje, la moda, las danzas y los gestos artísticos surgidos en el interior de, o relacionados con, la cultura LGBTQI+, son temas de interés para las integrantes del grupo, hecho que también fue significativo a la hora de inclinarnos por la elección de este fenómeno cultural emergente.

## **2. Situación del tema**

### **2.1. El voguing desde perspectivas diversas**

#### **A. Notas periodísticas.**

La búsqueda bibliográfica arrojó, en su mayoría, notas periodísticas publicadas en portales web de difusión masiva y algunos de prensa especializada. Estos artículos se caracterizan por tener una impronta descriptiva y anecdótica, en donde el abordaje del voguing se realiza desde una perspectiva histórica y social. En ellos se menciona su inicio en el Harlem de la década del sesenta y su posterior consolidación en los ochenta. Se repasan los hitos más importantes desde su creación como por ejemplo la congregación de los bailarines en distintas “houses” o casas, que funcionaban como familias no consanguíneas, conformadas por distintos miembros a cargo de una “madre” quien los acogía, guiaba y enseñaba; también se nombran a los bailarines de mayor importancia dentro de la escena y las apropiaciones acontecidas por parte de varios artistas reconocidos; se mencionan documentales, series de televisión y/o realities realizados en los últimos años que tienen una conexión directa con el resurgimiento de esta danza a nivel mundial para, finalmente, concluir con algunos rasgos y datos locales como, por ejemplo, los bailarines destacados en la ciudad donde la nota es publicada y la lista de una o varios lugares donde practicar y tomar clases.

#### **B. Textos académicos.**

Es muy reducido el número de autores que han abordado el voguing desde una perspectiva académica. Si bien el carácter descriptivo, observado en la categoría anterior, también se encuentra en este tipo de textos, aquí, los lugares de entrada o problemáticas particulares difieren de los anteriormente mencionados. En su artículo *Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Recontextualization in Contemporary Camp Performances*, Constantine Chatzipapatheodoridis aborda el tema como tradición celebrada en las comunidades LGBTQ+ alrededor del mundo y examina la recontextualización de esta práctica con políticas contemporáneas al concepto de

camp tomado de la teoría de Susan Sontag en *Notes On Camp* (Chatzipapatheodoridis, 2017).

Por su parte, Marlon M. Bailey en *Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture*, describe esta práctica como un acto sociopolítico con una fuerte impronta en la disidencia de género y sexualidad, teniendo como referencia los postulados de autoras como Judith Butler y su teoría de la performatividad de género en *Undoing Gender* (Bailey, 2011).

Encontramos, además, una perspectiva bastante alejada de las anteriores. En ella, Jonathan-David Jackson aborda el tema desde un punto de vista etnográfico y antropológico. Su texto *The Social World of Voguing*, es la recopilación de cinco años de observación e investigación dentro de los ballrooms neoyorquinos. En él profundiza en los rasgos característicos de esta danza y la expone como ritual característico de la comunidad en la que surge. Por otro lado, en *Improvisation in African-American Vernacular Dancing*, a partir de observar el funcionamiento de la improvisación en las danzas vernáculas africanas, el autor introduce al voguing junto con otras prácticas, dentro de sus descendientes y las conciben como deudoras de lo más profundo de la cultura afro (Jackson, 2002).

Finalmente, Gabriella Birardi Mazzone en *Voguing: Examples Of Performance Through Art, Gender And Identity*, profundiza en un análisis comparativo del proceso de transformación y diferenciación de la cultura ball italiana frente al contexto estadounidense, siempre teniendo como base la dicotomía entre acto artístico y el concepto de performatividad de género (Birardi, 2013). Convirtiéndose de esta manera en el único estudio, en castellano o inglés, que estudia el surgimiento y la práctica de esta danza fuera de su país de origen.

## **2.2. La mirada que falta**

Sin embargo, en nuestra búsqueda no encontramos textos académicos que presenten un análisis semiótico del voguing. Consideramos esta ausencia como síntoma de estudios que se han enfocado en la perspectiva social de la denominada cultura

ballroom. Es decir que esta danza ha sido estudiada, principalmente, a partir de su origen dentro de una minoría marginada, en relación a la problemática de género y la lucha por los derechos de la comunidad Queer. Por tal motivo, proponemos tomar esta práctica artística como objeto de estudio desde la perspectiva semiótica. Esto nos permitirá describir sus rasgos retóricos, así como su incidencia en la construcción de sentido dentro de un entorno social.

### **3. Formulación del problema**

En cuanto a los estudios sobre el voguing, hemos encontrado cierta prevalencia de análisis que han quedado atrapados en una perspectiva social, donde la atención se enfoca en la cultura ballroom. Así, esta práctica ha sido estudiada como manifestación dancística relacionada con la problemática de género y la lucha por los derechos de la comunidad Queer.

A partir de esta observación surgen aristas que, según nuestro criterio, son interesantes como objeto de estudio. De esta manera, proponemos realizar un análisis retórico del vogue femme para determinar cómo su lenguaje incide en las posibles maneras de mostrar el cuerpo para, a partir de allí, construir una escena enunciativa.

Hacemos énfasis en su componente germinal: la pose; debido a que es el elemento que trasciende a toda la danza. Así, nuestra pregunta se focaliza en dilucidar cómo opera la pose en el vogue femme en tanto figuración del cuerpo.

### **4. Corpus**

Debido a lo efímero del fenómeno y a la imposibilidad de aprehender el objeto de nuestro estudio *in situ*, cualidad que comparten las artes performáticas -en donde el medio esencial es el cuerpo y en las que cada ejecución es única, aunque se trate de la misma obra-. Elegimos material audiovisual y fotográfico que nos permita analizar la performance de los bailarines.

#### **4.1. Composición**

Así, hemos seleccionado un corpus de cuatro videos de batallas del subgénero vogue femme, debido a su predominio en la escena local actual, dos videos pertenecen al estilo dramatic y dos, al estilo soft, grabados en las Fiestas Turbo de la Ciudad de Buenos Aires. Este registro es producto del trabajo de campo realizado durante los meses de marzo a agosto de 2019. En estos casi seis meses las integrantes del grupo asistimos a clases, talleres, workshops, seminarios y ballrooms. También realizamos entrevistas a bailarines y activistas, que nos fueron útiles como punto de apoyo para el análisis de la información.

#### **4.2. Criterios de selección**

Durante del proceso de selección del corpus se plantearon otras posibilidades de recorte, por ejemplo: conformar un grupo de registros audiovisuales, en el que se pusieran en diálogo las distintas escenas latinoamericanas más próximas. Sin embargo, al compararlas, no encontramos grandes variaciones en la forma de ejecutar la danza. Las pocas diferencias encontradas se limitaban a la introducción de cortas frases coreográficas de danzas folclóricas. En cuanto al estudio de la pose, no encontramos diferencias significativas frente a lo observado a los ballrooms de la Fiesta Turbo de la ciudad de Buenos Aires, eventos que conservan fielmente el dispositivo donde surgió esta danza, lo cual nos resultó conveniente para no introducir una variable más – cambio de dispositivo- que pudiese afectar nuestro análisis. En este orden de ideas, nuestro interés tampoco residía en la realización de un análisis diacrónico que expusiera las transformaciones o devenires de esta práctica desde sus inicios hasta hoy, por tal motivo, las miembros del grupo optamos por un corpus que permitiese un análisis sincrónico, entre los dos estilos del subgénero vogue femme, dramatic y soft.

Según el principio de pertinencia se tuvo en cuenta la realización de los seis pasos básicos denominados catwalk, duckwalk, hand performance, floor performance, spins y dip, debido a que son elementos constitutivos de la danza y la frecuencia de

aparición de ellos en la coreografía de los bailarines es una de las variables a observar en el momento de hacer el análisis retórico.

Otro elemento tenido en cuenta a la hora de la selección de los videos que conforman el corpus, es el alto nivel improvisatorio de la performance, en lo referente a ese rasgo, durante las batallas que hacen parte del ballroom, los bailarines no siguen una performance pre establecida debido a que el secuencia de pasos está directamente relacionada y funciona de manera casi simbiótica con la secuencia y performance del bailarín oponente. En la instancia de aprendizaje, por el contrario, los pasos se enseñan a partir de coreografías ordenadas y reglamentadas para su mejor memorización y aprehensión por parte del alumno.

Por otro lado, para la observación de la noción de batalla -motivo que en este caso funciona como verosímil de género y que, junto con la pose, conforman el binomio de componentes originarios y distintivos- fue importante tener en cuenta la presencia de dos o más bailarines al momento de la selección del video. De lo contrario, con un único bailarín, sería imposible analizar esta dimensión y en tal caso, la performance observada sería más cercana a una demostración de las destrezas del bailarín, pero se perdería ese rasgo definitorio.

El principio de variancia, en nuestro caso, está dado por el notorio contraste entre los estilos dramatic y soft, producto de las diferencias en los modos de ejecutar los pasos, atravesadas por el ritmo, la energía, el desplazamiento y demás elementos que conforman el análisis retórico.

A modo de resumen, los criterios de selección de nuestro corpus fueron:

- La acotación a uno de los estilos del vogue femme: dramatic o soft.
- Presencia de los seis pasos básicos del vogue femme.
- Alto nivel de improvisación en la performance.
- Presencia de dos o más bailarines.
- Performance realizada en la instancia de competencia en los ballrooms de la Fiesta Turbo en CABA.

### **4.3. Registro fotográfico.**

Las fotografías se convirtieron en un muy importante registro complementario del corpus, puesto que nos facilitó la observación detallada de las poses que se van entrelazando con los distintos pasos a medida que estos se realizan de forma sintagmática. A partir del congelamiento de la imagen se puede lograr un mayor acercamiento al objeto que no permita dilucidar cómo la pose incide directamente en la forma de mostrar el cuerpo puesto que la agilidad de los movimientos durante la danza obstaculiza la observación. De igual manera, estas fotografías también fueron utilizadas para exponer, reponer y ejemplificar algunas de nuestras conclusiones y puntos de vista.

## **5. Análisis semiótico del vogue femme**

### **5.1 Características del dispositivo**

Para comprender al voguing es quizás necesario definir el término ball como sub cultura. La primera acepción implica todo el universo que rodea al fenómeno, desde la comunidad que le dio origen, pasando por el sistema de “casas” o “houses” que los nuclea y organiza, hasta los espacios en donde se realizan las competencias, es decir el dispositivo donde se lleva a cabo la performance. Es un término que según Jackson define todo el espectro de prácticas, rituales y costumbres de esta minoría que se agrupó en torno a sus propias búsquedas (Jackson, 2002).

El espacio físico por excelencia donde se realiza el voguing son los llamados ballrooms; podríamos decir que, hasta el día de hoy, estos eventos siguen el formato tradicional en cuanto a la organización del espacio y a las categorías performáticas que incluye: runway (pasarela), voguing y lip sync (fono mímico).

El dispositivo donde los bailarines danzan, presenta un diseño en forma de cruz que devino de la pasarela para desfile de modas. Este pasillo estrecho y elevado que en esa instancia imprime cierto grado de solemnidad, en el ballroom, se encuentra a nivel del piso, lo que genera un cambio evidente en su contacto con el público -que se ubica en



sus laterales y frente- desencadenando de esta manera, una transformación en la escena enunciativa, pues permite una interacción más directa entre el ejecutante y el observador.

Los participantes desarrollan su performance, en una primera instancia individual y demostrativa, frente a un panel de jueces con el fin de demostrar su destreza técnica y el conocimiento de todos los pasos, para así obtener el puntaje necesario que lo llevará a competir contra otro bailarín, en la instancia siguiente, las batallas.

En su texto Aproximaciones a la noción de dispositivo, O. Traversa plantea distintas posibilidades enunciativas que derivan de los diferentes dispositivos de comunicación. Siguiendo sus ideas y reflexiones y teniendo en consideración las particularidades del dispositivo en el cual se emplaza esta práctica, podemos entenderlo según su configuración y ubicarlo como lugar de soporte para los desplazamientos, por lo cual es una cierta distribución espacial la que se ocupa de agenciar el contacto (Traversa, 2001)

Ahora bien, si nos atenemos a su funcionamiento en tanto medio y técnica podemos observar de alguna manera que este recurso oscila entre lo icónico y lo indicial casi en iguales medidas. Lo icónico viene dado por el establecimiento del contacto a partir de la mirada y teniendo a estos cuerpos como imagen de sí mismos, tal cual se produce en la pasarela de modas. Pero allí la distancia instalada a partir de la elevación del dispositivo hace que sólo sea la mirada la que agencie el contacto.

En el voguing en cambio esta altura desaparece y da lugar a lo indicial. Esta diferencia habilita al público a otro acceso a raíz de la cercanía producida. Este estar al mismo nivel de los participantes habilita ahora al público a vitorear, arengar y hasta introducirse en el mismo espacio en pos de dirigirse a los bailarines y ser parte del mismo evento. Dispositivo complejo que habilita a su vez a un análisis también complejo, que tenga en cuenta sus contingencias particulares y la escena enunciativa a la que da lugar. Concluyendo este apartado y teniendo como guía estas aproximaciones propuestas por O. Traversa, decimos que el dispositivo ballroom

propio del voguing establece una específica escena enunciativa dado que confluyen en él las posibilidades que proporciona en tanto configuración espacial por un lado y por otro en tanto que medio y técnica proporciona un tipo de contacto que, según lo dicho anteriormente, fluctúa entre la mirada y el contacto, produciendo una cercanía sugestiva que difumina los límites.

## **5.2. Elementos retóricos**

En esta instancia analizamos las posibles diferencias y similitudes entre los estilos dramatic y soft. Las variables tenidas en cuenta para esta comparación fueron los elementos subyacentes a todos los géneros y estilos de danza: energía, acción, espacio y tiempo; incluidos en el eje retórico. El detalle del análisis se expone a continuación, las variables están acotadas en la tabla, al final del texto.

### **5.2.1. Ejes y variables seleccionadas**

Nuestro abordaje analítico y la observación establecida se generó situando la mirada en la articulación de los elementos retóricos como proceso de significación y en la imbricación de ellos con los niveles temático y enunciativo. En cuanto al eje retórico, las variables tenidas en cuenta fueron el grado de intensidad en los movimientos, la elección y frecuencia de los pasos, su concatenación, el tipo de desplazamiento dentro del dispositivo, la disposición entre los participantes y el ritmo con el cual se ejecuta la danza.

Los videos correspondientes al estilo dramatic analizados como registro de las performances en vivo, corresponden a un modelo bien definido de la danza y no posee una característica híbrida como puede suceder en otros casos. Aquí los movimientos son más enérgicos. Por otro lado, los pasos más frecuentes son el duckwalk y las inmersiones o dips y el uso de ellos genera una impronta “a tierra”. Además, la transición entre pasos es difícil de identificar porque se da de manera muy veloz, lo cual implica que estos enlaces se den por quiebre o ruptura. Es decir, que entre los pasos no hay un pasaje fluido y orgánico sino uno de tipo cortante que angula el cuerpo y lo rigidiza.

En este caso el tipo de desplazamiento dentro del dispositivo es leve, dado que los participantes se disponen uno frente al otro y detienen su marcha en lugares estratégicos para la batalla. Por último, el ritmo de la danza es acelerado e intenso en cuanto a sus compases y está en estrecha relación con los beats musicales que marcan las pisadas o caídas y que rigen toda la representación.

El estilo Soft, por el contrario, exhibe características bien disímiles al anterior. Eso se hace evidente en los videos analizados. Por un lado, los movimientos son menos energéticos y en cuanto a la elección de los pasos, se priorizan el hand performance y el catwalk, lo que produce en el bailarín un cuerpo más erguido, esbelto y no tan “a tierra” como en el estilo anterior. Adicionalmente, la concatenación es más fluida y menos “cortante”, razón por la cual se hacen más visibles estas transiciones invitando a la posibilidad de introducir, a modo de enlaces, recursos provenientes de otras danzas o de la imaginación e improvisación del participante.

En este caso se da un mayor desplazamiento en la pista, haciendo uso de casi todo el dispositivo espacial. El bailarín recorre desde el inicio hasta el final la pasarela, realizando una especie de alarde ostensible en ese caminar y manifestando su mismo quehacer como excusa para la propia magnificencia. La disposición entre ellos ya no es tan enfrentada, sino que se dirigen más hacia público y hacia los jueces, en una búsqueda casi permanente de la mirada validadora del otro y la generación de cierto grado de fascinación sobre sí mismos.

Según la configuración retórica, descrita anteriormente, se puede establecer que en cada estilo la noción de batalla está más o menos explicitada por los participantes. Estas diferencias en el modo de hacer, dan cuenta de una relación dispar respecto del tema que representan; es decir, el estilo dramatic explicita el enfrentamiento y, como resultado, la imagen que se desprende está directamente relacionada con una riña o lucha, se evidencia la confrontación y la provocación del otro, debido a que dentro de los pasos se incluyen ademanes de pelea, como bofetadas o patadas hacia el otro bailarín, ubicándolo en el lugar de un contrincante y enemigo.

En el estilo Soft en cambio se produce una ausencia de estos rasgos representativos y los bailarines ejecutan movimientos más sosegados, en una disposición de menos contrapunto y más dirigida hacia el público, en un goce aparente tanto en la emergencia del propio cuerpo, como en ser depositarios de la contemplación del otro. Si tuviéramos que seleccionar una imagen que contraste a la delineada por el estilo anterior diríamos que el bailarín se dedica a “pavonear” su cuerpo e instalarlo como lugar donde convergen miradas y por qué no, también deseos.

Como decantación de lo anterior, podemos decir que el estilo dramatic propone un esquema enunciativo más transparente respecto del tema, porque da cuenta del enfrentamiento a partir de un modo representativo. Mientras que el estilo soft opaca el tema y es la pose la que se evidencia como operatoria discursiva proponiendo como foco de atención el propio cuerpo en movimiento. Esta enunciación transparente u opaca según cada estilo implica que en términos de Jakobson se produce una relación con la función referencial desde cierta narratividad puesta en juego y explicitación del tema en el primer caso, o el uso de la función poética a partir del extrañamiento de sus elementos retóricos en el segundo (Jakobson, 1983).

Siguiendo este orden de ideas, podríamos preguntarnos ¿Qué sucede con esta noción de función poética en tanto desvío? Hemos elaborado nuestro trabajo partiendo de las reflexiones que comparten Mabel Tassara y Oscar Traversa en cuanto a la concepción de lo figural y la figuración como efecto de sentido. Estos investigadores retoman, a su vez, el pensamiento de Oscar Steimberg, quien considera lo retórico como resultante de un sistema combinatorio de rasgos e indaga, además, en la capacidad de la figura para la producción semántica en general. Desde este punto de vista, los estudios retóricos no conciben la figura desde una mirada atomística sino que, al demandar una concepción más descriptiva y abarcativa, promueven lo retórico desde la perspectiva del discurso. Así, podemos decir que se trató la figura no como desvío sino como otro modo del decir, premisa que comparten estos autores junto a otros como Ducrot en sus investigaciones y escritos.

Sin embargo, desde la óptica de Jakobson para que el lenguaje se ponga en evidencia es necesario un cierto distanciamiento de la manera habitual de decir (o extrañamiento en términos de R. Barthes), por lo que un cierto grado cero debe ser examinado. Estos postulados a simple vista y en un rápido pasaje pueden resultar contradictorios y hasta excluyentes: la figura no como desvío sino como otro modo del decir, por un lado, y la necesidad de encontrar un grado cero que refleje la operatoria figural.

Pero entendemos que en el estudio de lo retórico por su complejidad y por las diferentes mutaciones conceptuales de la que fue protagonista a lo largo del tiempo, es necesario acudir a planteos complementarios, para que en esa labor puedan reflejar algo de su riqueza. A riesgo de repetirnos, pero con el afán de buscar claridad, podemos decir que nuestra intención sería tomar un grado cero que evidencie la operatoria figural, pero basarnos en una concepción no atomística de la figura sino una que la contemple en sus posibilidades semánticas, por lo cual el sentido aparece como resultante de esta polisemia.

¿Cuál sería entonces ese posible grado cero? Manejamos la suposición de que esta noción es cierta cinética de un cuerpo que está en función de cumplir con los requerimientos básicos para su supervivencia y su integración dentro de lo social. Es un cuerpo que está semiotizado pero no retorizado y ahí radica la diferencia, todo su comportamiento y su despliegue tienen como objetivo establecer relaciones con el mundo. Podemos ver aquí una noción de grado cero relativo al desempeño de un cuerpo y por lo tanto de un sujeto en tanto integrando el tejido social.

Si utilizamos este anclaje, suponemos que la pose en el lenguaje de la moda podría considerarse como desvío. Es interesante aclarar que cada época decanta sus propias ideas y estructuras de lo que es o no una pose y en este sentido, cuando este elemento integra un determinado estilo de época, sus modos de ser y maniobrar quedan siempre bajo un leve manto que los invisibiliza. Pero aquí no nos detenemos en esos sellos distintivos, no analizamos la pose de tal o cual período, sino que la estudiamos como un tipo de operatoria que no varía sus modos de funcionamiento.

¿Desde qué lugar entendemos entonces al vogue femme? ¿Sería un desvío del desvío?  
 ¿Un maniobrar sobre otra maniobra? no conformarse con lo que esta operatoria puede decir o configurar en tanto sentido. Tal vez se plantee aquí un decir diferente, un decir desde otra perspectiva que produce un sentido distinto, este otro decir parte del mismo punto, pero dirige la mirada hacia territorios distintos.

VOGUE FEMME						
		DRAMATIC		SOFT		
		Video 1	Video 2	Video 1	Video 2	
RETÓRICO	Energía del movimiento		Más energético	Más energético	Menos energético	Menos energético
	Pasos (frecuencia)	Duckwalk	Más	Más	Más	Más
		Catwalk	Más	Menos	Más	Menos
		Hand performance	Menos	Más	Más	Más
		Floor performance	Menos	Más	Más	Más
		Spin	Menos	Menos	Más	Más
		Dip	Más	Más	Más	Más
	Desplazamiento		Mayor con cambio de dirección	Menor con cambio de dirección	Mayor con cambio de dirección	Mayor con cambio de dirección
	Disposición entre los Bailarines		Enfrentada	Enfrentada	Contrapuesta	Contrapuesta
	Enlaces		Fluidos Fáciles de identificar	Menos fluidos Difíciles de identificar	Fluidos Fáciles de identificar	Fluidos Fáciles de identificar
	Ritmo (danza)		Acelerado	Acelerado	Lento	Medio
Ritmo (música)		Rápido	Rápido	Medio	Medio	
TEMÁTICO	Batalla/ enfrentamiento		Más explícita	Más explícita	Menos explícita	Menos explícita
ENUNCIATIVO	Efecto enunciativo		Transparente Función referencial	Transparente Función referencial	Opaca Función poética	Opaca Función poética

## 6. Conclusión

Antes de realizar alguna conclusión y a fin de constatar nuestro enfoque, nos es de gran relevancia volver a la pregunta inicial ¿Cómo opera la pose en el vogue femme en tanto figuración del cuerpo? Es decir, cómo opera en tanto modos de dar a ver el cuerpo, a sus modos de emergencia, teniendo en cuenta que la figuración es siempre un resultado que implica un carácter discursivo.

Desde el lenguaje de la moda la pose funciona como una contorsión que genera un orden distinto entre sus partes, es una alteración del orden lógico preestablecido para dotar al cuerpo de una mayor belleza y elegancia o también para producir énfasis en alguna de sus partes. Pero este funcionamiento queda levemente naturalizado a partir de su anclaje en un determinado contexto histórico, es decir por conformar un estilo de época.

A diferencia, en el vogue-femme podemos establecer que este elemento opera de manera diferente y casi contrapuesta. A partir de la puesta en sintagma de los componentes retóricos, se produce un encabalgamiento figural, por el cual esta operatoria de contorsión que es la pose, funciona junto a otra operatoria, la de exageración o agrandamiento y ambas inciden en el proceso de producción de sentido.

Estas operatorias por su propia condición llaman la atención sobre sí mismas y sobre el cuerpo como materia signifiante. Nos preguntamos entonces por estas maneras de mostrar. ¿Si estas distintas formas de emergencia del cuerpo implican concepciones del mundo, de las relaciones y del poder entre otras cosas, entonces la manera en que alude el vogue-femme que sentido produce según todo el análisis realizado?

Creemos que estos cuerpos contorsionados, arqueados y exuberantes a partir de violentar las formas, intentan problematizar y desnaturalizar los conceptos canónicos de belleza. Este otro modo del decir de la pose se distancia del que es relativo a su uso en el lenguaje de la moda y casi por contraste genera un efecto de sentido que podemos metaforizar en la figura del espejo, pero un espejo que no devuelve una imagen semejante, sino uno que contraría y debate. Este espejo devuelve como un

reverso, una imagen que contiene otras líneas, otra configuración y desde ese lugar abre el diálogo hacia representaciones que depositan la mirada en unos cuerpos otros que ocupan también el espacio.

## 7. Intervenciones críticas

### 7.1. Producción de moda: De voguing a Vogue

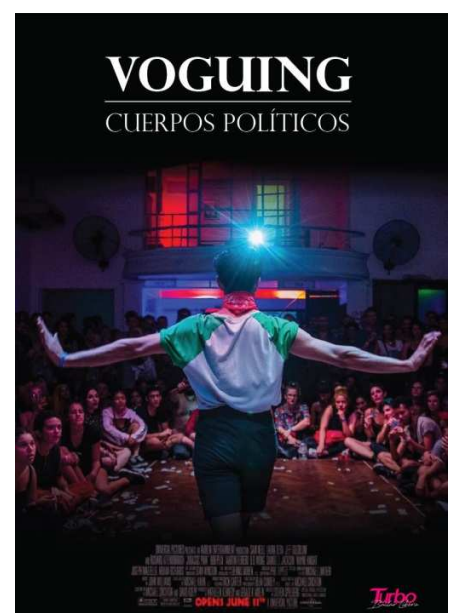
Esta intervención busca, por un lado, plasmar sobre los cuerpos a través del maquillaje y el vestuario el concepto de la pose como elemento discursivo y, por otro lado, pretende evidenciar el efecto de circulación de una práctica artística que inició tomando elementos de la moda y que hoy, sirve de inspiración a ese campo intelectual que antes parecía vetado. Esta actividad se realizará en un estudio de fotografía, en cooperación con profesionales de cada área. El resultado de la producción será una serie de fotografías que se exhibirán en el espacio del Área Transdepartamental de Crítica de Arte, destinado para tal fin.



### 7.2. Corto documental *Voguing, cuerpos políticos*.

Con la participación de la Licenciada en Crítica de Artes Lucila da Col, la productora Mercedes Revuelta y el Grupo de Estudio y Experimentación: Crítica y Curaduría Audiovisual y Digital de la Universidad Nacional de la Artes, coordinado por Maximiliano Ignacio de la Puente, proponemos la confección de un cortometraje que trate de reconstruir la escena actual de la práctica de voguing en CABA.

Hemos advertido que no hay registros documentales que se





ocupen de exponer la práctica del voguing en nuestro país. Capitalizando ese faltante, proponemos la realización de un cortometraje con la participación testimonial de los principales bailarines y profesores de Buenos Aires y un recorrido por la fiesta Turbo. El eje de este video está centrado en la reconstrucción y reposición del estado actual de una danza que sigue atravesada por ideales sociales y por las problemáticas similares.

### 7.3. Ballroom en la Academia

Esta propuesta consiste en la realización de un ballroom cuya particularidad, es la articulación con la Academia, específicamente con la Universidad Nacional de las Artes.

Nuestra propuesta es organizar una jornada abierta, no solo a la comunidad del Área Transdepartamental de Crítica, sino también a otras áreas de la Universidad Nacional de las Artes. Esta jornada estará compuesta por tres instancias: (1) introducción teórica a la historización de la comunidad LGBTQI+ y la conformación de los espacios de congregación como el ballroom; (2) clase/taller de vogue femme; y (3) la realización ballroom

con una temática preestablecida, en donde se incluyan las categorías clásicas de estos eventos: pasarela y voguing.



### 7.4. Póster

En él se presentará a la comunidad del Área Transdepartamental de Crítica el proceso y los resultados de nuestra investigación.

## 8. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. ALEKSANDROVICH, M. (2016). *Psychology of Dance: Barthes' Ideas and Semiotics of Dance*. European Humanities Studies: State and Society, No. 1, pp. 4 - 19. Recuperado de [http://ehsss.pl/images/book/book\\_mijnar\\_2016\\_\\_01-4-19.pdf](http://ehsss.pl/images/book/book_mijnar_2016__01-4-19.pdf)
2. ANDRIEU, C.M. (2018). *Esta es la fiesta más queer y descontrolada de Buenos Aires*. Vice (en línea) disponible en [https://www.vice.com/es\\_latam/article/j5n8zx/existe-un-lugar-donde-expresarse-bailar-y-ser-marica](https://www.vice.com/es_latam/article/j5n8zx/existe-un-lugar-donde-expresarse-bailar-y-ser-marica)
3. BAILEY, M. M. (Verano 2011). *Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture*. Feminist Studies Vol. 37 N° 2. Disponible en <http://www.feministstudies.org/issues/vol-30-39/37-2.html>
4. BARTHES, R. (1990) La pose en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós. Barcelona, España.
5. BIRARDI MAZZONE, G. y PERESSINI, G. (Diciembre 2013). *Voguing: Examples of Performance Through Art, Gender and Identity*. Mantichora [en línea] N° 3. Disponible en <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2014/02/Mantichora-n%C2%B0-3-pag-108.pdf>.
6. BRADSHAW, R. (junio 30, 2017). *Voguing 101 With Cakes Da Killa*. Teen vogue. Recuoerado de <https://www.teenvogue.com/story/voguing-101>
7. CHATZIPAPATHEODORIDIS, C. (marzo 11, 2017). *Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Recontextualization in Contemporary Camp Performances*. *European Journal of American Studies*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/ejas/11771>
8. CONTRERAS, M. J. (2012). *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*. Cátedra de Artes N° 12: 13-29. ISSN 0718-2759
9. DELGADO, Á. (1997). *Estrategia Metodológica Para el Análisis Semiológico de la Danza: el Caso Yu'Pa*. Apuntes, Educación Física y Deportes, No. 50, pp. 22-36. Recuperado de <http://www.revistaapunts.com/es/hemeroteca?article=700>

10. DUQUE COSTA, C. A. (2010). *Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical*. Revista de Educación y Pensamiento Nº 17. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4040396>
11. FERNÁNDEZ, V. (2018). *Diccionario Práctico de Figuras Retóricas y Términos Afines: Tropos, Figuras de Pensamiento, de Lenguaje, de Construcción, de Dicción, y Otras Curiosidades*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
12. FONTANILLE, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial. Lima, Perú.
13. GARCIA GUERRERO, L. (11/2018). *Voguing, política del baile*. Magazinefa (en línea). Disponible en <https://www.magazinefa.com/24-7/voguing-politica-del-baile/>
14. HENRIQUE, R. (2015). *Rethinking Dance Theory Through Semiotics*. *Research Journal Studies About Languages*, No. 26, pp. 110-126. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/281689312\\_Rethinking\\_Dance\\_Theory\\_Through\\_Semiotics](https://www.researchgate.net/publication/281689312_Rethinking_Dance_Theory_Through_Semiotics)
15. JACKSON, J. D. (2002). *Social World of Voguing*. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 12, no. 2 : 26.
16. JAKOBSON, Roman.(1983), Lingüística y porética en *Ensayos de lingüística general*, Editorial Ariel, Barcelona, España..
17. KAEPLER, A. (2001). *La danza y el concepto de estilo*. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 33. pp. 49 - 66.
18. LEPECKI, A. (2009). *Agotar la danza, performance y política del movimiento*. Ed. Centro Coreográfico Galego, Universidad de Alcalá. España.
19. MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J. (1983). *El Signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Ed. Librería Hachette. Buenos Aires, Argentina.
20. MANGIERI, R. (2010). *Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y del movimiento*. ME Olavarría, *Cuerpo (s): sexos, sentidos, semiosis*, 15-21. Disponible en [https://www.academia.edu/8970103/PARA\\_UNA\\_SEMIOTICA\\_DE\\_LA\\_DANZA\\_entre\\_lo\\_continuo\\_y\\_lo\\_discontinuo](https://www.academia.edu/8970103/PARA_UNA_SEMIOTICA_DE_LA_DANZA_entre_lo_continuo_y_lo_discontinuo)

21. MEUNIER, J P. Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination, en: *Le dispositif. Entre usage et concept*. Rev. Hermès Nº25, Paris, CNRS Éditions. 1999. Traducción: Sergio Moyinedo.
22. PEIRCE, C. (1974) Clasificación de los signos. En *La ciencia de la semiótica*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
23. POPA, N. (2013) *Semiotic and Rhetorical Patterns in Dance and Gestural Languages*. *Southern Semiotic Review*. Recuperado de <http://www.southernsemioticreview.net/semiotic-and-rhetorical-patterns-in-dance-and-gestural-languages-by-nicoleta-popa-blanariu/>
24. PRADA, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid. Ed. Fundamentos
25. SOTO, M. (1998). *Operaciones retóricas*. Publicado en la carrera de comunicación, facultad de Ciencias Sociales, UBA.
26. STEIMBERG, O (1993). Proposiciones sobre el género en *Semiótica de los medios masivos*. Ed. Colección del círculo, Atuel. Buenos Aires, Argentina.
27. THIBAUD, C. *Hacia una Semiótica de la Danza*. Academia (en línea) Disponible en [https://www.academia.edu/5342523/HACIA\\_UNA\\_SEMI%C3%93TICA\\_DE\\_LA\\_DANZA\\_Primeras\\_aproximaciones](https://www.academia.edu/5342523/HACIA_UNA_SEMI%C3%93TICA_DE_LA_DANZA_Primeras_aproximaciones)
28. TRAVERSA, O. (1997). *Cuerpos de papel*. Editorial Gedisa. Barcelona, España.
29. TRAVERSA, O. (2001). *Aproximaciones a la noción de dispositivo* en Revista Signo & Señal Nº 12, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
30. TRAVERSA, O. (2011). Dispositivo – enunciación: en torno a sus modos de articularse, en *El dispositivo hipermedial dinámico, pantallas críticas*. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires, Argentina.
31. VERÓN, E. (1993). El cuerpo reencontrado, Materialidad del sentido, Las precondiciones de la semiosis, El primer fenómeno mediático, en *La Semiosis Social 2*. Editorial Gedisa. Barcelona, España.