





# NOMBRARSE PARA EXISTIR

Una mirada alternativa del arte y  
la disidencia sexual en Colombia



STIVEN BOHÓRQUEZ

# NOMBRARSE PARA EXISTIR

Una mirada alternativa del arte y la  
disidencia sexual en Colombia

XX Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia  
del Instituto Distrital de las Artes-Idartes

CRÍTICA



INSTITUTO DISTRITAL  
DE LAS ARTES



© Stiven Bohórquez, 2024

© Editorial Planeta Colombiana S.A., 2024

Calle 73 n.º 7-60, Bogotá

www.planetadelibros.com.co

© Instituto Distrital de las Artes - Idartes, 2024

Carrera 8 No. 15 - 46 - Bogotá / Colombia

Imagen de portada: Fotograma de *Inmovilografía animal de una garza azul*, 2019  
(Eunuca Posporno, 2019b).

Diseño de cubierta: Departamento de Diseño Grupo Planeta

Primera edición: mayo de 2024

ISBN 13: 978-628-7571-31-0

ISBN 10: 628-7571-31-4

Impreso por: xxxxxxxx xxxxxx xxxxxxxx

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

*A Pedro, mi padre por mérito: su muerte  
se llevó todo, incluyendo una gran parte  
de mí. Construyó el hombre que soy ahora.  
Con su memoria todo, sin ella nada.  
A mamita Ester: sus cuidados  
posibilitaron mi vida en orfandad.  
Ambos sostuvieron mi alma cuando el  
resto del mundo la abandonó.*



# Contenido

|   |     |
|---|-----|
| Agradecimientos.....  | 17  |
| Prólogo .....   | 19  |
| Presentación.....   | 23  |
| Introducción.....   | 25  |
| Nombrarse para existir: una introducción a la lucha por<br>el reconocimiento y el derecho a ser nombrado .....                        | 29  |
| Imágenes homosexuales como medios discursivos .....   | 29  |
| Arte como activismo y política fuera de la convención tradicional...37  |     |
| Guaridas <i>underground</i> para Dionisios. Las <i>performances</i> musicales como<br>estrategias de resistencia político-sexual..... | 41  |
| Madorilyn Crawford: gestora del cambio<br>y madre de nuevas generaciones .....  | 57  |
| Siglo XXI: el anhelado amanecer de una nueva generación.....  | 79  |
| Pinina Flandes: una marica con todo el criterio .....   | 81  |
| Tina Pit: artista de la <i>performance</i> sin un cuerpo. ....  | 98  |
| Estéticas de la transgresión: una exploración en<br>los cuerpos raros, anómalos y desencajados .....                                  | 121 |

|   |     |
|---|-----|
| Cuerpos raritos y anómalos.   |     |
| El cuerpo como soporte de la subversión biopolítica .....                     | 127 |
| Artistas posporno colombianas en reivindicación de la otredad.....            | 154 |
| <i>Lady Zunga: ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ</i> .....                        | 161 |
| <i>Analú Laferal: Eunuca Posporno y el transfeminismo antiespecista</i> ..... | 188 |
| Placeres desenchajados: la representación                                     |     |
| de una sexualidad prohibida.....  | 223 |
| Representaciones sensibles de los placeres desenchajados.....                 | 231 |
| <i>Miguel Ángel Cárdenas–Michel Cardena</i> .....                             | 232 |
| <i>Flor María Boubot</i> .....  | 234 |
| <i>Jorge Alonso Zapata</i> .....  | 238 |
| <i>Guillermo Correa</i> .....   | 242 |
| Representación activista de los placeres desenchajados.....                   | 266 |
| <i>Santiago Echeverry</i> .....   | 266 |
| <i>Félix Ángel Gómez</i> .....  | 269 |
| <i>Zallary Cardona</i> .....  | 272 |
| Una reflexión final.....  | 288 |
| Bibliografía.....   | 291 |

## Tabla de figuras

|  |    |
|--|----|
| Figura 1. Titular del periódico <i>Sucesos Sensacionales</i> , publicado el 08 de mayo de 1954 (Sucesos Sensacionales, 1954).....                    | 33 |
| Figura 2. Diario <i>Clarín</i> , publicado el 24 de abril de 1973 (Garrido Gamboa & Simonetto, 2019, pág. 106) .....                                 | 34 |
| Figura 3. Revista chilena <i>Vea</i> ridiculizando la lucha por los derechos homosexuales, publicado el 26 de abril de 1973 (Vea, 1973, pág. 1)..... | 35 |
| Figura 4. Homosexuales reclusos en la cárcel <i>La Modelo</i> en Bogotá-Colombia, año 1960 (Colombia Diversa, 2015, pág. 1) .....                    | 36 |
| Figura 5. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 04 de junio de 1990 (El Tiempo, 1990).....   | 51 |
| Figura 6. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 26 de junio de 1990 (El Tiempo, 1990).....   | 52 |
| Figura 7. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 15 de junio de 1990 (El Tiempo, 1990) .....  | 53 |
| Figura 8. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 18 de junio de 1990 (El Tiempo, 1990).....   | 54 |
| Figura 9. Caricatura política en periódico <i>El Tiempo</i> , publicada el 01 de mayo de 1990 (El Tiempo, 1990).....                                 | 55 |
| Figura 10. Levantamiento de víctimas de la limpieza social de inicios de la década de los noventa (Reyes, 2015, pág. 28).....                        | 56 |
| Figura 11. Autorretrato en <i>collage</i> de la artista Madorilyn Crawford durante la década de los noventa (Mojito, 2014, pág. 83).....             | 69 |
| Figura 12. <i>Collage</i> fotográfico 1 de Madorilyn Crawford a inicios de la década de los noventa.....   | 70 |
| Figura 13. <i>Collage</i> fotográfico 2 de Madorilyn Crawford a inicios de la década de los noventa.....   | 71 |
| Figura 14. Fotograma 1 de Madorilyn Crawford desarrollando una <i>performance</i> musical .....  | 72 |
| Figura 15. Fotograma 2 de Madorilyn Crawford desarrollando una <i>performance</i> musical .....  | 72 |
| Figura 16. Fotograma de la presentadora Pilar Castaño en el programa televisivo de los noventa, <i>Esta noche sí</i> , 1993.....                     | 73 |
| Figura 17. Fotograma 1 de Madorilyn Crawford en <i>Esta noche sí</i> , 1993.....   | 73 |
| Figura 18. Fotograma 2 de Madorilyn Crawford en <i>Esta noche sí</i> , 1993 .....  | 74 |
| Figura 19. <i>Collage</i> fotográfico <i>El baile de los que sobran</i> de Madorilyn Crawford, 1990-2013 (Mojito, 2014, pág. 14).....                | 75 |
| Figura 20. Archivo histórico 1 de medios masivos de comunicación impresos alrededor de la figura de Madorilyn Crawford.....                          | 76 |
| Figura 21. Archivo histórico 2 de medios masivos de comunicación impresos alrededor de la figura de Madorilyn Crawford.....                          | 77 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 22. Archivo histórico 3 de medios masivos impresos de comunicación alrededor de la figura de Madorilyn Crawford .....   | 78  |
| Figura 23. Pinina Flandes en la <i>performance The new barbarians</i> , San Francisco, California, 2014. (Calderón Rodelo, 2019, pág. 169).....                      | 90  |
| Figura 24. Pinina Flandes en la <i>performance Carne y parranda</i> , San Diego, California, 2014.....   | 91  |
| Figura 25. Pinina Flandes en <i>El cabaret transchanga</i> , Ciudad de México, 2014.....   | 92  |
| Figura 26. Pinina Flandes en la <i>performance Una loca cambiamberra</i> , Festival Internacional de la Diversidad Sexual en Ciudad de México, 2014. ....            | 93  |
| Figura 27. Pinina Flandes en la <i>performance Pending publications of a suburban faggot</i> en Hemispheric Festival, 2017 (Taylor, 2022).....                       | 94  |
| Figura 28. Pinina Flandes en <i>Noches Transitadas</i> , Ciudad de México, 2015 (Calderón Rodelo, 2019, pág. 167).....   | 95  |
| Figura 29. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , Kaleb Tepulé, 2015 (Antivilo, 2015).....  | 96  |
| Figura 30. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , Mika Aslan, 2015 (Antivilo, 2015).....  | 96  |
| Figura 31. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Camilo Colmenares, 2017 (Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017a).....                          | 97  |
| Figura 32. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Pinina Flandes y Deisy Yohana Callejas, 2017 (Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017b).....     | 97  |
| Figura 33. Tina Pit, <i>El coñocimiento</i> , acción frente al Capitolio de la República de Colombia. Foto de Alejandra Ospina (Vargas León, 2021).....              | 109 |
| Figura 34. Poster de invitación a la obra de teatro <i>Transposiciones</i> , 2011 (Mapa Teatro, 2011).....   | 110 |
| Figura 35. Registro fotográfico la obra de teatro <i>Transposiciones</i> —Tina Pit es la primera desde la derecha hacia la izquierda—, 2011 (Mapa Teatro, 2011)..... | 111 |
| Figura 36. Foto 1 de Tina Pit y Serguei Ltda en <i>performance</i> de la <i>Colectiva Transgermania</i> , 2012 ( <i>Cabaret Transgermania</i> , 2022).....           | 112 |
| Figura 37. Foto 2 de Tina Pit y Serguei Ltda en <i>performance</i> de la <i>Colectiva Transgermania</i> , 2012 ( <i>Cabaret Transgermania</i> , 2013).....           | 113 |
| Figura 38. Poster de invitación al <i>cabaret Le vendo mi diablo al alma</i> , 2012 (Barragán, 2012).....  | 114 |
| Figura 39. Fotograma del registro de <i>performance</i> ejecutado por Tina Pit en el <i>cabaret La hipérbole del segundo muerto</i> , 2012 (Duvan Arc, 2022a).....   | 115 |
| Figura 40. Fotograma del registro de <i>performance</i> ejecutado por Tina Pit en el <i>cabaret La hipérbole del segundo muerto</i> , 2012 (Duvan Arc, 2022a).....   | 116 |
| Figura 41. Fotograma 1 del registro de Tina Pit en la <i>performance Cabaret a la carta</i> , 2013 (Ducan Arc, 2022b).....   | 116 |
| Figura 42. Fotograma 2 del registro de Tina Pit en la <i>performance Cabaret a la carta</i> , 2013 (Ducan Arc, 2022b).....   | 117 |
| Figura 43. Fotograma del documental <i>Imaginarios Indomptables</i> , 2015 (Ospina & Maréchal, 2022).....  | 117 |
| Figura 44. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Tina Pit, 2017 (Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017).....                                    | 118 |
| Figura 45. Fotograma del desarrollo de la apuesta <i>Encarnación</i> , 2021 (Canal Capital, 2021).....   | 118 |
| Figura 46. Fotograma del desarrollo de la apuesta <i>Encarnación</i> , 2021 (Canal Capital, 2021).....   | 119 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 47. Fotograma del desarrollo de la apuesta <i>Encarnación</i> , 2021 (Canal Capital, 2021). .....   | 119 |
| Figura 48. Tina Pit en <i>Performance Microtráfico, macroeconomías</i> , 2022 (Gil, 2022). .....   | 120 |
| Figura 49. Grabado del siglo XVII bajo los preceptos del <i>Judensau</i><br>(Hering Torres, 2008, pág. 20). .....  | 150 |
| Figura 50. Madame Clémentine Delait concentrada en la política,<br>tarjeta postal hacia 1910 (Europeana, 2022) .....   | 151 |
| Figura 51. La familia Ovits, 1949 (Wille, 2022). .....   | 152 |
| Figura 52. Tod Browing rodeado de los actores de<br><i>La parada de los monstruos</i> , 1931 (Belichón, 2021) .....  | 152 |
| Figura 53. Hermanos Tocci (Courtine, 2006, pág. 538) .....   | 153 |
| Figura 54. Hermanos Tocci (Courtine, 2006, pág. 538) .....   | 153 |
| Figura 60. Annie Sprinkle en <i>A public cervix announcement</i> , 1993 (Sprinkle, 2022).....  | 160 |
| Figura 56. Dj set & <i>performance</i> –Lady Zunga, 2012 (Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017a).....   | 169 |
| Figura 57. Lady Zunga desarrollando <i>performance</i> musical, año 2017 (Escobar, 2017) .....   | 170 |
| Figura 58. Fotograma de entrevista a Lady Zunga, 2017 (Casa productora cine piso sie7e, 2017). ...   | 170 |
| Figura 59. Fotograma de entrevista a Lady Zunga, 2017 (Casa productora cine piso sie7e, 2017).....   | 171 |
| Figura 60. Fotograma de homenaje a Lady Zunga por parte de Canal Capital, 2021 (Capital, 2021)..   | 171 |
| Figura 61. Fotograma de la producción audiovisual<br><i>¿Quién es LadyZunga?</i> , 2015 (Ramírez, 2015). .....   | 172 |
| Figura 62. Fotograma de la producción audiovisual<br><i>¿Quién es LadyZunga?</i> , 2015 (Ramírez, 2015).....   | 172 |
| Figura 63. Dj set de Lady Zunga (Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017).....   | 173 |
| Figura 64. Logo de <i>Chébere. Diseño y vestuario inteligente</i><br>(Casa productora cine piso sie7e, 2017) .....   | 174 |
| Figura 65. Lady Zunga junto a Latin Latas en el <i>Concierto de la</i><br><i>esperanza</i> , La Sucursal Fotografía, 2013 (Latin Latas, 2013).....           | 174 |
| Figura 66. Lady Zunga junto a Latin Latas en el <i>Concierto de la esperanza</i> ,<br>La Sucursal Fotografía, 2013 (Latin Latas, 2013).....                  | 175 |
| Figura 67. Lady Zunga en el <i>Segundo encuentro de riggers (shibari/ bondage)</i> ,<br>cubrimiento por ErotiK, 2017 (Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017b)..... | 175 |
| Figura 68. Lady Zunga en el <i>Segundo encuentro de riggers (shibari/ bondage)</i> ,<br>cubrimiento por ErotiK, 2017 (Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017c)..... | 176 |
| Figura 69. Lady Zunga y Diana la Pornoterrorista en la <i>performance</i><br><i>Ceremonia de cambio de nombre</i> , 2013 (Ramírez, 2015). .....              | 176 |
| Figura 70. Lady Zunga y Diana la Pornoterrorista en la <i>performance</i><br><i>Ceremonia de cambio de nombre</i> , 2013 (Ramírez, 2015).....                | 177 |
| Figura 71. Fotograma del tráiler de <i>Proyecta zunga</i> , 2012 (Casa productora cine piso sie7e, 2012). ..   | 177 |
| Figura 72. Fotograma del tráiler de <i>Proyecta zunga</i> , 2012 (Casa productora cine piso sie7e, 2012). ..   | 178 |
| Figura 73. Fotograma del tráiler de <i>Proyecta zunga</i> , 2012 (Casa productora cine piso sie7e, 2012). ..   | 178 |
| Figura 74. Foto 1 de Lady Zunga dentro de un evento<br>social en el espacio Vinacure el 31 de mayo del 2012.....   | 179 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 75. Foto 2 de Lady Zunga dentro de un evento social en el espacio Vinacure el 31 de mayo del 2012.....                  | 180 |
| Figura 76. Lady Zunga junto a la artista Orlan en un evento social dentro del espacio Vinacure el 31 de mayo del 2012.....     | 181 |
| Figura 77. Cédula de ciudadanía de Lady Zunga (BBC news, 2015).....  | 182 |
| Figura 78. Contraseña de Lady Zunga (Minuto30, 2017).....  | 182 |
| Figura 79. Evento de <i>Irene y las 7 potencias</i> , 2017 (Irene y las 7 potencias, 2017a).....                               | 183 |
| Figura 80. Flyer promocional de <i>Irene y las 7 potencias</i> , 2017 (Irene y las 7 potencias, 2017b).....                    | 184 |
| Figura 81. Tina Pit en la <i>performance Medium</i> , 2017 (Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017).....                         | 185 |
| Figura 82. Lady Zunga, de la serie <i>Cuerpos disciplinados</i> (Ramírez, 2015).....   | 185 |
| Figura 83. Lady Zunga <i>El amor encadena</i> de la serie <i>Cuerpos Disciplinados</i> (Calderón Rodelo, 2013). 186            |     |
| Figura 84. Fotograma de la producción audiovisual <i>¿Quién es LadyZunga?</i> , 2015 (Ramírez, 2015).186                       |     |
| Figura 85. Diseño visual respecto al nombre legal de Lady (Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz, 2022). 187                           |     |
| Figura 86. Diseño visual 1 de <i>Inqueerables</i> , 2013.....  | 206 |
| Figura 87. Diseño visual de <i>Inqueerables</i> , 2013.....  | 207 |
| Figura 88. Fotograma 1 de la <i>videoperformance VegAño</i> , 2014 (Eunuca Posporno, 2014a).....                               | 208 |
| Figura 89. Fotograma 2 de la <i>videoperformance VegAño</i> , 2014(Eunuca Posporno, 2014a).....                                | 208 |
| Figura 90. Fotograma 1 de la <i>videoperformance Inbumar – Exbalar</i> , 2014 (Eunuca Posporno, 2014b)..                       | 209 |
| Figura 91. Fotograma 2 de la <i>videoperformance Inbumar – Exbalar</i> , 2014 (Eunuca Posporno, 2014b)..                       | 209 |
| Figura 92. <i>Manifiesto Transanimal</i> de Eunuca Posporno, 2019 (Eunuca Posporno, 2019a).....                                | 210 |
| Figura 93. Foto 1 de la Colectiva Subcuerpa en la <i>performance Fuego</i> , 2015.....   | 211 |
| Figura 94. Foto 2 de la Colectiva Subcuerpa en la <i>performance Fuego</i> , 2015.....   | 211 |
| Figura 95. Fotograma 1 de la <i>videoperformance Quetzalcóatl</i> , 2015 (Eunuca Posporno, 2015a).....                         | 212 |
| Figura 96. Fotograma 2 de la <i>videoperformance Quetzalcóatl</i> , 2015 (Eunuca Posporno, 2015a).....                         | 212 |
| Figura 97. Fotograma 1 de la <i>videoperformance Errareshumanx</i> , 2015 (Eunuca Posporno, 2015b).....                        | 213 |
| Figura 98. Fotograma 2 de la <i>videoperformance Errareshumanx</i> , 2015 (Eunuca Posporno, 2015b). ..                         | 214 |
| Figura 99. Fotograma 1 del registro de la <i>performance 269life</i> , 2017 (Colectivo Antiespecista Grito Animal, 2017).....  | 215 |
| Figura 100. Fotograma 2 del registro de la <i>performance 269life</i> , 2017 (Colectivo Antiespecista Grito Animal, 2017)..... | 215 |
| Figura 101. Fotograma 1 del registro de la <i>performance Perra eres mía</i> , 2019. (Eunuca Posporno, 2018).....              | 216 |
| Figura 102. Fotograma 2 del registro de la <i>performance Perra eres mía</i> , 2019. (Eunuca Posporno, 2018).....              | 216 |
| Figura 103. Fotografía registro de la <i>performance Adopta no compres</i> , 2019.....   | 217 |
| Figura 104. Fotografía registro de la <i>performance Prefiero mirar al cielo</i> , 2019.....                                   | 217 |
| Figura 105. Fotografía registro de la <i>performance Prefiero mirar al cielo</i> , 2019.....                                   | 218 |
| Figura 106. Fotograma de <i>Inmovilografía animal de una jirafa</i> , 2019 (Eunuca Posporno, 2019b).....                       | 218 |
| Figura 107. Fotograma de <i>Inmovilografía animal de una garza azul</i> , 2019 (Eunuca Posporno, 2019b). ..                    | 219 |
| Figura 108. Fotograma 1 del registro de la <i>performance Óbito Travesti</i> , 2019. (Eunuca Posporno, 2019c).....             | 219 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 109. Fotograma 2 del registro de la <i>performance</i><br><i>Óbito Travesti</i> , 2019 (Eunuca Posporno, 2019c).....   | 220 |
| Figura 110. Fotograma 1 del registro de la <i>performance</i><br><i>La peregrinación de la bestia</i> , 2019 (Eunuca Posporno, 2019d).....  | 220 |
| Figura 111. Fotograma 2 del registro de la <i>performance</i><br><i>La peregrinación de la bestia</i> , 2019 (Eunuca Posporno, 2019d).....  | 221 |
| Figura 112. Trino de José Félix Lafaurie sobre la <i>performance</i><br><i>La peregrinación de la bestia</i> , 2019 (El Tiempo, 2019).....  | 221 |
| Figura 113. Fotograma 1 del registro de la <i>performance</i> <i>Fisura</i> , 2021 (Eunuca Posporno, 2022).....   | 222 |
| Figura 114. Fotograma 2 del registro de la <i>performance</i> <i>Fisura</i> , 2021 (Eunuca Posporno, 2022).....   | 222 |
| Figura 115. Miguel Ángel Rojas, <i>Sobre porcelana</i> , serie<br>fotográfica en Cinema Mogador, 1979 (Badavi, 2019, pág. 368).....   | 229 |
| Figura 116. Miguel Ángel Rojas, <i>Sobre porcelana</i> , serie<br>fotográfica en Cinema Mogador, 1979 (Art Basel, 2015).....  | 229 |
| Figura 117. Miguel Ángel Rojas, <i>Me llaman Trinity y Nevada Smith</i> ,<br>grafito sobre papel, 100 x 70 cm, 1972 (Méndez, 2015, pág. 75).....  | 230 |
| Figura 118. Miguel Ángel Rojas, <i>Boca</i> , aguafuerte, 100 x 70 cm, 1974 (Art Basel, 2015).....  | 231 |
| Figura 119. Miguel Ángel Cárdenas, <i>Green and yellow lovers</i> , 1964 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 146).....  | 246 |
| Figura 120. Miguel Ángel Cárdenas, <i>Blue lovers</i> , 1965 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 147).....  | 247 |
| Figura 121. Miguel Ángel Cárdenas, fotogramas de <i>The soup is<br/>delicious</i> , 1977 (Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 32).....   | 248 |
| Figura 122. Miguel Ángel Cárdenas, fotogramas de <i>¿Somos libres?</i> , 1980<br>(Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 39).....   | 249 |
| Figura 123. Flor María Bouhot, <i>Andrógeno</i> , acrílico sobre cartón, 100 x 70 cm, 1984.....   | 251 |
| Figura 124. Flor María Bouhot, <i>Canelo castaño rojizo</i> , grabado al linóleo, 50 x 35 cm, 1990.....   | 252 |
| Figura 125. Flor María Bouhot, <i>Alexis y el Ronco</i> de la serie<br><i>Los amantes</i> , acrílico sobre el lienzo, 86 x 126 cm, 1984.....  | 253 |
| Figura 126. Flor María Bouhot, <i>Petra y Micaela</i> de la serie<br><i>Los amantes</i> , acrílico sobre lienzo, 86 x 126 cm, 1984.....   | 254 |
| Figura 127. Jorge Alonso Zapata, <i>En el Perio</i> , acrílico sobre cartón,<br>35 x 25 cm, 2005. Hace parte de la colección del Museo de Antioquia.....  | 255 |
| Figura 128. Jorge Alonso Zapata, <i>La calle del deseo</i> , acrílico sobre lona, 70 x 100 cm, 2007. Hace parte<br>de la colección del Museo Nacional de Colombia.....  | 256 |
| Figura 129. Jorge Alonso Zapata, <i>Maja desnudo</i> , acrílico sobre lona, 70 x 100 cm, 2006. Hace parte de<br>la colección del Museo de Antioquia en Sala Permanente.....   | 256 |
| Figura 130. Jorge Alonso Zapata, <i>Pareja lesbiana 2</i> , acrílico sobre papel, 35 x 25 cm, 2005. Hace parte<br>de la colección del Museo Nacional de Colombia.....   | 257 |
| Figura 131. Jorge Alonso Zapata, <i>Seducción</i> , acrílico sobre cartón, 100 x 70 cm, 2014.....   | 258 |
| Figura 132. Jorge Alonso Zapata, <i>Sin tetas no hay paraíso o pare de sufrir</i> ,<br>acrílico sobre lona, 70 x 50 cm, 2006. Obra con Mención de Honor en el<br>Salón Departamental de Artistas del 2006 en Antioquia..... | 259 |
| Figura 133. Guillermo Correa, <i>Retorno</i> , 2014.....  | 260 |
| Figura 134. Guillermo Correa, <i>Amores problemáticos</i> , 2016.....   | 261 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 135. Guillermo Correa, <i>Sin título</i> , 2018.....  | 262 |
| Figura 136. Guillermo Correa, <i>Casting para el olvido</i> , 2018.....  | 263 |
| Figura 137. Guillermo Correa, <i>Celebración 3</i> , 2022.....   | 264 |
| Figura 138. Guillermo Correa, <i>Feral</i> , 2022. Retrato de la artista Analú Laferal.....  | 265 |
| Figura 139. Santiago Echeverry, fotogramas de <i>Asfixia</i> , 1992<br>(Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 128).....                 | 274 |
| Figura 140. Santiago Echeverry, fotograma de <i>Anoche mataron un travesti</i> , 1992 (Echeverry, 2006).....                               | 275 |
| Figura 141. Santiago Echeverry, fotograma de <i>Anoche mataron un travesti</i> , 1992 (Echeverry, 2006).....                               | 276 |
| Figura 142. Santiago Echeverry, fotograma de <i>Anoche mataron un travesti</i> , 1992 (Echeverry, 2006).....                               | 277 |
| Figura 143. <i>Hermanitas de la perpetua indulgencia</i> , afiche de difusión, 1995<br>(Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 138)..... | 278 |
| Figura 144. Santiago Echeverry, fotograma de <i>performance</i><br><i>Manifiesto Patrytético</i> , 2003 (Echeverry, 2007).....             | 279 |
| Figura 145. Félix Ángel, <i>collage</i> dentro de <i>Te quiero mucho, poquito, nada</i> , 1975<br>(Bermúdez Tobón, 2020, pág. 185).....    | 279 |
| Figura 146. Félix Ángel, <i>collage</i> dentro de <i>Te quiero mucho, poquito, nada</i> , 1975<br>(Bermúdez Tobón, 2020, pág. 186).....    | 279 |
| Figura 147. Félix Ángel, dibujos del texto <i>Él y el otro</i> , 2017 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 203).....                                | 280 |
| Figura 148. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2020 (Mariquismo juvenil, 2020a).....   | 281 |
| Figura 149. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2020 (Mariquismo juvenil, 2020b).....   | 282 |
| Figura 150. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2021 (Mariquismo juvenil, 2021a).....   | 283 |
| Figura 151. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2021 (Mariquismo juvenil, 2021b).....   | 284 |
| Figura 152. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2019. (Mariquismo juvenil, 2019a).....  | 285 |
| Figura 153. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2019. (Mariquismo juvenil, 2019b).....  | 287 |
| Figura 154. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2022. (Mariquismo juvenil, 2022).....   | 287 |

## Agradecimientos

El desarrollo del largo proceso de investigación que culmina en el presente libro ha cursado por un sinnúmero de necesidades que implicaron, de forma directa o indirecta, a otros agentes sin los cuales este proyecto no hubiese sido posible. Al reflexionar sobre lo anterior, en este pequeño apartado sería importante agradecer a todos ellos.

Agradezco a los artistas que posibilitaron el acceso a sus propios repositorios de archivo artístico o documental y que, además, ofrecieron amablemente espacios de conversación que constituyeron la reconstrucción, desde fuentes primarias, de los contextos históricos y artísticos aquí nombrados.

De otro lado, a Víctor del Río, quien siempre estuvo presente y en total disposición para suplir todo tipo de dudas teóricas y académicas para así, en la redacción de cada página, construir las ideas y reflexiones aquí presentadas.

Por último, pero no menos importante, en la totalidad de este proyecto, desde su génesis hasta su final, quisiera agradecer con profunda gratitud al docente, investigador y curador colombiano Juan Bermúdez Tobón. Un día fue mi profesor, luego mi colega, posteriormente mi amigo. Muchas gracias por siempre creer en mí.

A todos ellos, y también a quién la miopía o ego empujen a obviar en mención propia, agradezco su aporte a lo que ahora construye este texto. ¡Gracias!



## Prólogo

El libro que aquí se presenta es fruto de un estudio inmersivo en uno de los ámbitos de marginación más profunda, no solo de la sociedad colombiana, sino del contexto social globalizado, como es la disidencia sexual desde los años setenta hasta prácticamente nuestros días. No cabe duda de que los factores culturales localizados en Colombia en estos años ahondan una situación de exclusión y de violencia que convierte la actividad de estas artistas en un espacio de resistencia, pero el enfoque del estudio tiene una potencia de extrapolación que permitiría entrever un paradigma más universal desde su propia especificidad. Una buena parte de la investigación se centra en los años noventa en los que, desde una perspectiva histórica, la pugna por el derecho a la libertad sexual se abre paso con todas las resistencias propias de lo transgresivo. Tal vez esa década sea particularmente determinante en ese proceso desde un punto de vista histórico, pero el estudio de Bohórquez va más allá de la aportación historiográfica, y se centra en las figuras reales y activas que han desarrollado esa actividad a lo largo de varias décadas. Personas, finalmente, que pueden reconstruir ahora retrospectivamente sus propias vivencias. En su investigación, ellas no son un objeto de estudio, sino interlocutoras reales, presentes y capaces de hacer suyo el relato de los acontecimientos y de los matices que configuran su universo artístico y su contexto cultural. Esta presencia de sus voces en los anexos

documentales y los informes aportados por Bohórquez es uno de los hallazgos más valiosos que contiene su libro, que lo convierten en una investigación que podríamos considerar metodológicamente factográfica. En este sentido, el registro oral a través de entrevistas, el análisis de las fotografías y la reconstrucción hemerográfica, así como la elaboración a partir de hechos documentados, configura una crónica fascinante de una actividad totalmente invisible para los grandes foros del arte contemporáneo o de la academia.

De este modo, Stiven Bohórquez ha desvelado, como parte de una investigación de carácter académico, algo distinto a lo que la academia puede o suele aceptar. Aun cuando los discursos Queer y la divergencia sexual están en la actualidad razonablemente asumidas en los contextos avanzados del sistema universitario, la propuesta que aquí se presenta tiene un enorme calado y singularidad, no solo por la marginalidad de su ámbito de investigación, sino también por las peculiaridades metodológicas antes apuntadas. Nos hemos acostumbrado a aceptar de buen grado que cualquiera se presente como activista sin más credenciales que su propia autoproclamación, pero pocas personas, desde la humildad que destilan estas páginas, se acercan de veras a un entorno de tan difícil reconstrucción histórica como el despliegue *underground* de una actividad performativa que asumió los riesgos reales de la violencia y la represión.

Este libro parte de los testimonios directos de las artistas que protagonizaron aquellas sesiones que corresponden con el circuito de los espectáculos transgresivos y efímeros del *cabaret*. También de otras muchas manifestaciones artísticas, algunas de ellas de carácter plástico y presentadas en soportes más convencionales, pero todas ellas desarrolladas en los márgenes. Los episodios, actuaciones y obras analizadas con detalle aquí fueron creadas en contextos ajenos a las instituciones

legitimadoras y ni siquiera aspiraron a ello. Y, sin embargo, en todos los casos, los signos y los matices que se desgranán minuciosamente en este estudio nos hablan de una concepción de la actividad artística plenamente encarnada en los cuerpos, en las conciencias y en la mirada de quienes protagonizaron su propia lucha. Una investigación como la que aquí se presenta resulta necesaria para entender desde una perspectiva más profunda, aquello que desde la teoría y la historia parece en nuestros días un horizonte asumido, pero muy pocas veces contrastado con sus realidades verdaderamente intrahistóricas, en contacto con su génesis social y cultural.

VÍCTOR DEL RÍO



## Presentación

El presente libro es resultado de un trabajo de investigación que fue presentado como tesis doctoral sobresaliente para el Doctorado en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca. La investigación contribuye a la construcción y recuperación de otra historia posible del arte sexualmente disidente en Colombia a través de obras, artistas y proyectos estéticos —militantes y activistas— que son poco nombrados o reconocidos en un medio con figuras consagradas históricamente por la crítica; situando así el activismo LGBTQ+ en un contexto geográfico específico que establece potenciales uniones o lazos rizomáticos entre la historia oficial y una historia emergente con nuevos personajes y perspectivas. Este texto postula, como hilo y rejilla principal de análisis o interpretación, que la producción artística con temática de disidencia sexual ha constituido en la historia del arte en Colombia, de un lado, un espacio de resguardo para las libertades individuales y, del otro, un aporte para la construcción de sociedad y derrocamiento de paradigmas sexuales. Este trabajo se sirvió de una metodología multidisciplinar que, no solo se limitó a la investigación documental, sino que también se valió de la crítica de arte, la semiótica o la sociología para poder analizar todo tipo de producción sensible y acercarse a conclusiones que van, desde la imagen homosexual como constructora de regímenes de representación, hasta la *performance* sexualmente disidente como una contracultura en oposición a los valores tradicionales.



## Introducción

En la actualidad se ha tornado de vital importancia todo tipo de cuestionamientos en torno a la sexualidad y, especialmente, cuando esta se sale de las normativas sociales. La teoría de género, los movimientos activistas en pro de la comunidad LGBTIQ+, el feminismo y demás grupos subyugados en un pasado cercano —dentro de una evidente imposición biopolítica— han desplegado su lucha en pro de la liberación de las sexualidades disidentes. Ejercicios de subversión todos que, reflexionando el pasado, han sido más que necesarios tras los procesos de opresión/sumisión que se han ejercido sobre los cuerpos o, sobre los deseos, de aquellos sujetos que no complacen a una sociedad moralista con ideales cristianos y neoplatónicos, es decir, no responden de una manera directa a los criterios de la tradición social enmarcada en fenómenos prácticos de carácter moral, ético, económico y hasta capital. Precisamente, teniendo todo lo anterior como premisa, la importancia del presente texto radica en la necesidad de, por un lado, historizar y reflexionar los fundamentos e importancia de la lucha vivida por las disidencias sexuales en un contexto social en el que poco se ha estudiado y sus habitantes poco le conocen, especialmente, aquellos movimientos desempeñados a través del discurso y con productos artísticos de diversa índole, pues es allí donde está la especialización de este trabajo. Y, por el otro, hacer un aporte a la historia del arte al ubicar, catalogar y recuperar manifestaciones plásticas o visuales de una alta calidad que, a pesar de no

de estar necesariamente olvidadas o tener un estatuto inédito, nunca han sido contextualizadas en un mismo espacio teórico al hacer parte de un mismo proceso activista, pues las investigaciones que se encuentran en el medio académico tienden a analizar artistas y procesos de forma independiente, ignorando así la historia cultural del contexto que les rodeaba.

El inicio de la redacción del presente texto se enfrentó a un extenso listado de preguntas que solo el objetivo inicial de relatar y rescatar la historia podría responder: ¿qué ha significado para el ámbito colombiano la creación de obras de arte sexualmente disidente?, ¿cuál es el factor común y el significado cultural que les otorga algún tipo de importancia?, ¿qué impacto han tenido en la sociedad colombiana estas prácticas sensibles desde un punto de vista histórico o social?, entre estas, muchas más. Probablemente una gran cantidad de ellas lo que producen es más incógnitas o reflexiones que algún tipo de respuesta tangible en parámetros de verdad parcialmente demostrable, y es allí, en el rastreo de una historia marginada, donde este trabajo adquiere un valor especial.

Así, la rejilla principal de interpretación de la presente investigación se postula, precisamente, en el planteamiento o reflexión de que la producción artística divergente —con temática de disidencia sexual— se ha desarrollado principalmente en contextos de circulación ajenos a la práctica artística tradicional u ortodoxa e, igualmente, ha apelado a través de sus diferentes historias —en el ejercicio sensible del contexto colombiano— a la construcción de sociedad y derrocamiento de paradigmas valiéndose de manifestaciones estéticas de carácter generalmente militante que van desde, pero sin limitarse a: dibujos, pinturas, esculturas, poesía, instalaciones y *performance* que no necesariamente aspiran al *statu quo* museográfico. Incluso, de una manera contraria a los caminos generalmente establecidos para la vida

de un artista de pedestal, se limitaron en la mayoría de las ocasiones a escenarios transgresores y marginados con fines de consumo masivo, pero irónicamente aislados de una masa que les rechaza. Es decir, y llevado a otras palabras, la obra de arte construida fuera del margen de los discursos y espacios tradicionales de exposición y validación artística ha fungido en la historia del arte en Colombia como un espacio de resguardo para las libertades individuales, puesto que históricamente han sido rechazadas en los contextos de difusión del arte por antonomasia dadas las diferentes características comunes de estas producciones artísticas: son una contracultura que ataca las divisiones de género, cuestionan las formas existentes de sexualidad hegemónica e, incluso, se oponen a los valores y perpetuación de la familia tradicional que se encuentra en contraposición a las nuevas relaciones emocionales posibles que se materializan desde la otredad.

En este sentido, estas obras son históricamente importantes puesto que agencian cuestionamientos a través de la experiencia y las sensibilidades que posibilitan la construcción de un conocimiento epistémicamente relevante, el cual no solo es visto desde la óptica de una potencial crónica histórica —aunque claramente la metodología narrativa se ve permeada por esta posibilidad discursiva—, sino como un rastreo de tinte sociológico y crítico que posibilita el encuentro de lazos rizomáticos para comprender y evidenciar una historia otra del arte sexualmente disidente en Colombia. Una historia que recoge una posible explicación de las consecuencias de estas revoluciones dado que ahora han modificado un medio más abierto a la diferencia y con un menor grado de censura en unas formas de arte que, pese a la aparente ola progresista que abarca el mundo y el arte contemporáneo en la actualidad, han sido, y con claros vestigios en la esfera artística actual, rechazadas por las arcaicas instituciones legitimadas de producción sensible en todas sus diferentes manifestaciones.



# Nombrarse para existir: una introducción a la lucha por el reconocimiento y el derecho a ser nombrado

## IMÁGENES HOMOSEXUALES COMO MEDIOS DISCURSIVOS

Si el lenguaje es dador de vida solo quedaría cuestionarse por quién o qué proscribire los sujetos fuera del mundo constitutivo, es decir, que será nombrado o no. Para Michel Foucault el lenguaje es una de las principales formas en las que se manifiesta el poder y Judith Butler lo retoma en su discurso al postular que en el lenguaje se produce una anticipación de gobierno sobre el otro, un otro que se clausura, regula, codifica o hasta cancela, lo que genera en las personas unas formas normativas de comprensión de lo que les rodea. Para esta filósofa el lenguaje no es una mera herramienta, sino que constituye el mundo en sí mismo, esto deja por entredicho que lo habitado solo es el tejido social de sus habitantes. El lenguaje es entonces una extensión más, sino es que la principal, del poder y sus manifestaciones<sup>1</sup>.

---

1 Aquí una posible explicación de por qué tanto odio hacia la adición de una *E* a las diferentes nominaciones dentro del idioma español como denominativo de un género disidente o no binario, puesto que esto da visibilidad a un otro negado. Es imposible que la explicación radique en normas lingüísticas de convención social, ya que si el odio solo se remitiera a este campo sería suficiente mirar el pasado para saber que el español moderno no es más que un lenguaje degenerado en sí mismo y en sus raíces. Nadie escribe el español del siglo XVI o, siendo aún más radicales, en latín.

La perspectiva de Butler tiene claro que a través del lenguaje se puede ejercer daño sobre los demás, hacer a alguien vulnerable e, incluso, cancelarlo por medio de las palabras. Empero, también afirma que su poder constitutivo no solo se emplea con objetivos “malignos”, pues también a través de este se puede confirmar, inspirar o darle vida a un conjunto de sujetos (Kirby, 2011, pág. 110). Para Butler el mundo es representación/lenguaje y solo esta unión tiene la capacidad de materialización, ergo, es importante retratar, representar, describir, nombrar o hablar de los cuerpos que importan<sup>2</sup> pues precisamente esto significa materializarlos y, en ese sentido, se da a conocer su propia significación: solo dándole importancia a algo —nombrándolo desde los diferentes tipos de lenguajes— se materializa y solo tras materializarse empieza a significar. Para Humboldt —precedente importante del giro lingüístico y su evolución hacia el giro pictórico— la diversidad de lenguajes posibles no son una mera pluralidad de signos con su sintaxis y semántica, sino que en realidad estos signos determinan un conocimiento posiblemente sensible, por ende, los distintos lenguajes son, de hecho, diferentes perspectivas del mundo (Lafont, 1993, pág. 32). A lo anterior es importante añadirle la consciencia y consigna del estudio interdisciplinario de las artes que permite concluir que cada lenguaje puede ser traducido a otro<sup>3</sup>.

En el contexto latinoamericano —sin limitarlo a este— se dio un uso perverso a la capacidad —que a su vez es Poder— del lenguaje tanto verbal como no verbal, ya que para la segunda mitad del siglo xx se había constituido una visión hegemónica

---

2 Referencia a las reflexiones de Butler en torno a los individuos condenados a estar al otro lado del lenguaje, aquí cabría resaltar textos como: *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Butler, 2002) y *Lenguaje, Poder e Identidad* (Butler, 2004).

3 Imágenes, composiciones, *performance*, entre otros, que luego de traducirse se hacen discurso y viceversa.

en torno al homosexual. Este individuo representaba un problema de índole moral para la sociedad de aquella época, lo cual se reflejó en cómo fueron nombrados y señalados con desprecio, como si del peor villano se tratase (figuras 1-3). La concepción en torno al disidente sexual giró alrededor de la inclinación emocional, mental o hasta biológica que supuestamente estos sujetos tenían hacia el mal, dado que desde la prensa amarillista, diversidad de narraciones periodísticas o de difusión público/masiva e, incluso, estudios médicos y “científicos” avalados por los gremios académicos de aquellos días, se dio el proceso de constituir al homosexual como un criminal en potencia: un individuo con predisposición a todo tipo de delitos, especialmente a los sexuales en torno a la perversión de menores de edad u otros sujetos en general.

Este régimen de representación<sup>4</sup> del homosexual se legitimaba con el paso del tiempo, dado que en la mayoría de los países de Latinoamérica no solo era un problema de índole moral, sino legal<sup>5</sup> e, incluso, podía ser penalizado con cárcel (figura 4) o diversidad de tratamientos químicos para “curar” esta inclinación maligna. Los disidentes sexuales cargaban con la imagen de

---

4 Para Griselda Pollock la cultura es el escenario de lucha en el que toman sentido las prácticas ideológicas, científicas o artísticas. Estas prácticas comparten dinámicas lingüísticas y visuales de comunicación que se organizan, movilizan o hasta imponen a través de instituciones de poder o entretenimiento como lo son la escuela, la universidad, el mundo editorial, la prensa, entre otras. Un régimen de representación es entonces “Las maneras en las que el mundo nos es puesto en imágenes, representado e interpretado para y por nosotros” (Pollock, 2013, pág. 55).

5 La legitimidad, legalidad y alegalidad de la homosexualidad en Latinoamérica a mediados del siglo XX había cursado diversidad de conclusiones en cada uno de sus países, pues algunos ya habían despenalizado el ser homosexual desde el siglo XIX (Bolivia en 1831, Guatemala en 1871, México en 1871, entre otros) mientras que los demás aún castigaban con cárcel el proceder homoerótico y faltarían décadas enteras para que esto cambiara (Colombia en 1981, Ecuador en 1997, Paraguay en 1990, entre otros). Una cosa sí es segura y es que para tal momento la legalidad pasaba a un segundo plano, pues independientemente de estas conclusiones el régimen de representación constituido se reflejaba en el maltrato y nulo respeto hacia aquellos que diesen sospecha de aumentar las filas del homosexualismo.

ser, aparentemente, la suma de todo lo que puede estar mal en el mundo y en cárceles como *La Ladera*, en Medellín-Colombia, se les había otorgado un patio especial para los condenados de este “delito”, no fuese a ser que contagiaran a otros de su enfermedad. La historia del proceso de constitución de la imagen hegemónica —o régimen de representación— en torno al homosexual ha sido estudiada y analizada en buenas investigaciones en toda Latinoamérica<sup>6</sup>, así que el fin de este trabajo no es el de volver sobre lo ya dicho, sino mostrar la respuesta otorgada por diversidad de colectivos y artistas a través del arte que, de alguna manera fueron en su momento, y siguen siendo en la actualidad, una lucha contracorriente por dar un giro a lo nombrado y constituir un nuevo régimen de representación con un discurso propio.

La lucha de la homosexualidad en Latinoamérica —y el mundo— se da por una búsqueda del reconocimiento desde el lenguaje oral, escrito y visual. El régimen de representación primario llevaba en sí mismo una campaña o cruzada de moralización que, de formas directas o indirectas, tenía una carga de signos en búsqueda de reforzar los valores de una sociedad cristiana: las relaciones monógamas y el matrimonio heterosexual que, por norma general, culmina en la procreación de familias con sus nuevas generaciones —todo acto sexual no reproductivo es entonces satanizado—. Para Butler aquel que responde a una nominación no puede existir previo a la misma, es esta llamada y su nombre lo que le da surgimiento a un sujeto antes anónimo, por tanto, cuando un individuo es nombrado a través de un lenguaje decide si hacer caso omiso o

---

6 En este campo destacan trabajos como: “*Raros. Historial cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980*” (Correa Montoya, 2017), “*Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*” (Bazán, 2010), “*Una historia sociocultural de la homosexualidad: Notas sobre un devenir silenciado*” (Lizarraga Cruchaga, 2003), entre otros.

responder aquel llamado y esto es lo que otorga su identidad. Responder a un llamado implica reconocerse en el mismo, es allí donde surge la existencia (Kirby, 2011, pág. 112). Es decir, lo que sucede desde la década de los setenta es una lucha entre un régimen de representación ya estipulado y otro naciente que buscaba desde la visualidad —y en muchas ocasiones la apropiación de términos nacidos de un discurso de odio— replantearse como una comunidad legitimada desde lo digno y lo digno no es necesariamente bello o romántico. Surge lo que podría llamarse una *Contrarreforma de lo nombrado*: sujetos dignos con vida sexual digna.



Figura 1. Titular del periódico *Sucesos Sensacionales*, publicado el 08 de mayo de 1954 (*Sucesos Sensacionales*, 1954).



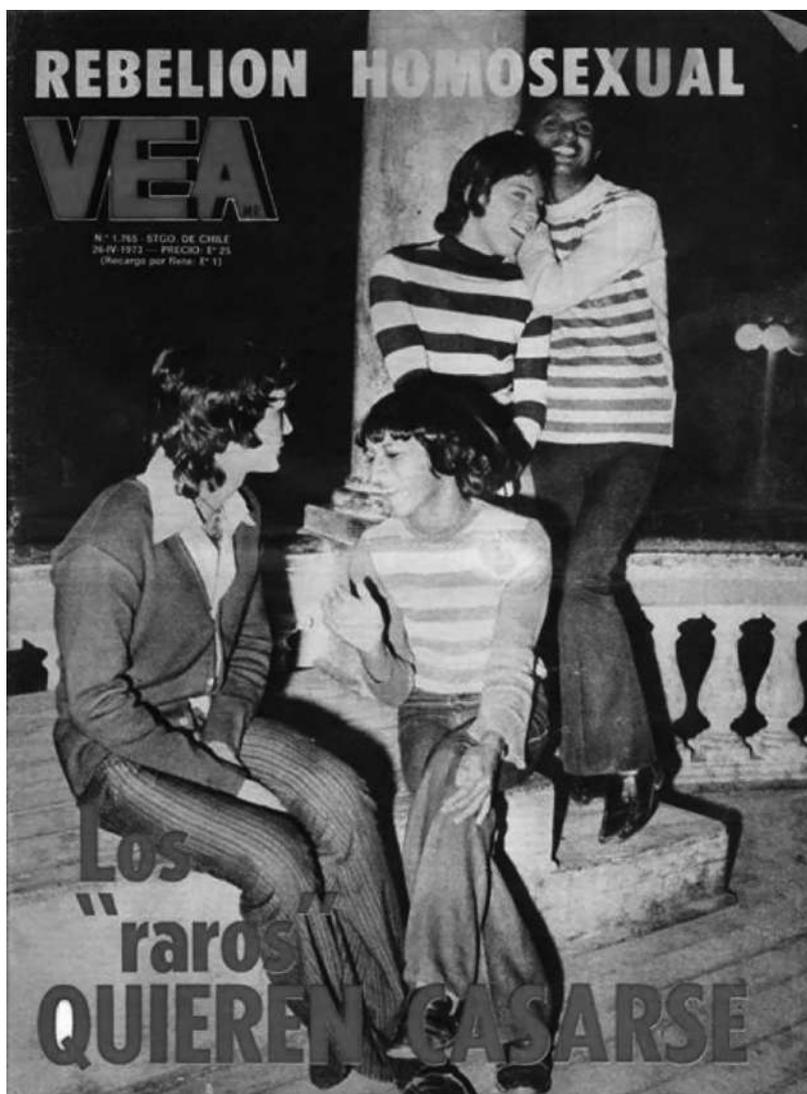


Figura 3. Revista chilena *Vea* ridiculizando la lucha por los derechos homosexuales, publicado el 26 de abril de 1973 (*Vea*, 1973, pág. 1).



Figura 4. Homosexuales reclusos en la cárcel *La Modelo* en Bogotá, Colombia, año 1960<sup>7</sup> (Colombia Diversa, 2015, pág. 1).

---

7 Foto tomada por el capellán Agapito Cabrera Ortiz, sacerdote diocesano que buscaba denunciar el hacinamiento y las injusticias que aplicaban las autoridades a los homosexuales reclusos por su “condición” o “delito” en la cárcel La Modelo en Bogotá. Esta fotografía es sumamente potente en el sentido de que se presenta a un grupo de individuos con una clara vocación de pose que constituye un impulso performático e identitario que se sobrepone a la miseria del escenario que les rodea. Para más información léase *Imágenes homosexuales como medios discursivos* en el cuerpo del texto.

## ARTE COMO ACTIVISMO Y POLÍTICA FUERA DE LA CONVENCION TRADICIONAL

La década de los setenta dio origen a un fuerte debate en Latinoamérica que se mantendría durante el resto del siglo xx e, incluso, aún se pueden observar sus vestigios en la actualidad. Fue un período en el que el arte latinoamericano, en conjunción con la política y el activismo, se direccionó hacia diversidad de discusiones respecto a qué diferenciaba al arte político del resto de arte y si para crear obra de esta índole tenía que ser en esencia revolucionaria. Las opiniones fueron muchas y diversas lo cual, sumado a un momento histórico en el que ir contracorriente y participar de política estaba de moda, culminó en que la gran mayoría de artistas, teóricos y críticos de arte, asumieran una postura directa en cuanto al compromiso con movimientos sociales o minorías reprimidas.

Toda la esfera del arte se hizo presente con opiniones al respecto del tema: Marta Traba expuso que el arte político tenía que estar abiertamente en oposición al extranjerismo que tanto azotaba —y azota— al ambiente latinoamericano, dado que para esta reconocida crítica de arte, las obras similares a las *estéticas pop* de Estados Unidos eran en América Latina una suerte de *estética del deterioro* y un artista latinoamericano comprometido políticamente debía hacer parte de una *estética de la resistencia* cuyo fin era constituir una obra regionalista con vuelta a sus orígenes étnicos (Herrera Buitrago, 2012, pág. 125); Clemencia Lucena, igual de radical, o incluso más, postuló un arte comprometido con los movimientos obreros y constituyó una obra con tintes directamente activistas que buscaban contribuir a la construcción de una sociedad marxista-leninista; por otro lado, y con una posición radicalmente diferente, hubo artistas como Alejandro Obregón, David Manzur, León de Greiff, entre

otros, quienes postularon y defendieron una tesis del *arte por el arte*, en la que el artista solo debía interesarse por crear obra, ya que este es su trabajo. Aparentemente, para ser un artista político, era necesario ser abiertamente militante de un movimiento social y, claro está, no estar dispuesto a sostener mediante su obra —como hicieron muchos artistas en el pasado— a una élite burguesa y sus códigos morales o de comportamiento, por el contrario, darle trascendencia a lo popular.

La relación entre el arte y la política en Latinoamérica en la década de los setenta no fue, en lo absoluto, un fenómeno homogéneo y unidireccional. Si para algunos —entre los cuales estaba Walter Zanini con muchos artistas brasileños que gravitaban en torno a su nombre— las exposiciones, revistas, boletines o catálogos eran soportes privilegiados para el intercambio, al ser medios de reproducción y circulación de imágenes, textos e ideas políticas en distintas latitudes, para otros la opción más idónea o expedita la ofrecía el internacionalismo marxista. Sin recusar categóricamente estas alternativas, otros artistas como Luis Paz, Jonier Marín, Juan Downey o Gonzalo Mezza optaron por una vía más personal y alejada por igual de los partidismos políticos como de las asociaciones artísticas en torno a presupuestos de acción definidos, es decir, no es que para ellos el compromiso político no tuviera importancia alguna, sino que asumió otras formas, materialidades y discursos programáticos menos evidentes. Sin embargo, más allá de las diferencias en torno a cómo asumir el compromiso político, muchos artistas latinoamericanos, que vivían bajo dictaduras, diseñaron dispositivos de comunicación alternativos como lo fue el *arte correo* o *arte postal* que permitió el movimiento de productos artísticos y políticos, en especial, postales, estampillas, dibujos y pequeñas obras en papel, por fuera de la organización de museos y regímenes totalitarios. Una iniciativa de este tenor se fundó en el intercambio

con otras redes similares que, surgidas de manera coincidente en diferentes puntos de América Latina y Europa en el curso de la década de los sesenta, fueron conformando una trama de comunicación e intercambio entre artistas y poetas que desafió los peajes institucionales del arte. De manera que, alejándose de los esquemas de exposiciones oficiales y comerciales, desconfiados de la función de la crítica y como mínimo indiferentes a las revistas de arte dominantes —quienes eran hostiles a todo aquello que podría parecer indispensable en la carrera artística tradicional—, diversos artistas latinoamericanos, entre los cuales cabría mencionar a Julio Plaza, Angelo de Aquino, Anna Bella Geiger, Regina Vater, Paulo Bruscky, Clemente Padín, Edgardo Antonio Vigo, Juan Carlos Romero o Liliana Porter pasaron a organizarse para enfrentar una situación completamente diferente, creando sus propias asociaciones, sus propios intercambios y sus propias publicaciones —Diagonal Cero, Los Huevos del Plata, OVUM 10— desde las redes del arte correo.

La suma de todas estas ideas iba en su mismo avance constituyendo un cambio de paradigma, pues la misma Clemencia Lucena estaba convencida de que el arte dividido entre la obra política y aquella que no lo es, no es más que una falacia, esto es, toda producción artística siempre nace de un contexto social que la impulsa, es una respuesta a los sucesos y, en esa medida, no se puede separar al arte revolucionario del que no lo es. Una obra de arte movilizadora en un espacio terminará por afectarlo y verse afectada por el mismo, lo cual en esencia ya es activista siempre y cuando la obra tenga un componente social. El giro a un arte abiertamente político incitó a los artistas a trabajar sobre tópicos claramente sociales, entre los cuales resaltaba el ataque frontal a la historia oficial, la búsqueda de una nueva interpretación de la realidad, la recusación a los principios de la cultura burguesa, entre otros, por lo cual todas estas obras

contribuyeron con una función de suma importancia: movilizar o difundir ideas sobre la realidad social y política de cada país. Las obras del medio artístico empezaron a llenarse de temas como la revolución ideológica o los conflictos sociales y armados de algún entorno, lo cual se constituyó en un tipo de producción artística en la que los artistas relacionaban a la realidad social de su contexto con diferentes comentarios y todos se tornaban válidos.

En estas nuevas relaciones entre el arte, el activismo y la política se encuentra de forma explícita un nuevo medio de revolución menos evidente y posiblemente más efectivo, dado que en el pasado el arte militante se había dedicado a la crítica del poder político en representación inmediata y las acciones activistas eran actos “vandálicos” junto a protestas públicas. En las nuevas producciones artísticas se creaba una crítica y análisis, no solo del poder en sí mismo, sino de las representaciones autoritarias que este ha constituido en la sociedad, pues de esta forma se puede acceder a la raíz de una visión hegemónica y así se puede hacer reflexionar al espectador sobre ella e, incluso, modificarla o reemplazarla. Este paradigma nacido en los setenta en torno al *arte como activismo con fines políticos* le es de suma importancia, no solo a la contemporaneidad revolucionaria, sino al actual trabajo, dado que solamente bajo la óptica de que la obra de arte con fines de sedición, contestataria y subversiva, no es solo aquella acompañada de una acción pública contundente, es que se puede comprender cómo las obras e imágenes sexualmente disidentes eran y son en sí mismas una lucha por cambiar y reconstituir el régimen de representación primario que tan oscurecido tenía —y todavía lucha por tener— el panorama para la población disidente en general.

# Guaridas *underground* para Dionisios. Las *performances* musicales como estrategias de resistencia político-sexual

*FUTUROS FUNERALES. Los industriales, los comerciantes, las organizaciones cívicas y la comunidad en general INVITAN a los FUNERALES DE LA DELINCUENCIA que opera en el sector de la capital, acto que se efectuará a partir de la fecha y hasta su exterminación. ÚNETE A ESTA CARAVANA FÚNEBRE.*

CITADO EN EL TIEMPO, 1993, AGOSTO 13 (MAYÚSCULAS EN EL ORIGINAL).

(CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, 2015A, PÁG. 90).

Para comprender el contexto histórico, que en su desarrollo terminó por crear la necesidad y génesis de las *guaridas underground para Dionisios*<sup>8</sup>, es necesario remontarse al tránsito que va de la década del ochenta a los noventa en Colombia —con una profunda sensación de letargo constituida por la violencia

---

8 Esta expresión se adopta de una entrevista concedida por el Indio Solari, líder de la mítica banda de *rock* argentino Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Con ella, describía la misión de su grupo en sus inicios, a fines de los años setenta en el contexto de la represión por la dictadura: crear espacios de libertad y disfrute frente a la dictadura militar. La referencia se hace básicamente constituyendo una relación con las guaridas de resguardo creadas en Colombia donde, al margen del mundo, la comunidad sexualmente disidente tenía que esconderse en las madrugadas para poder vivir plenamente su inclinación sexual sin ser asesinados o encarcelados.

masiva—, un lapso que, con graves vestigios en el siguiente decenio y lo que se lleva del posterior siglo, dejaba montañas enteras de asesinados en cada uno de los rincones del país, aunque, claramente, existían ciudades principales azotadas por diversas mafias como el Cartel de Medellín o el Cartel de Cali. Ningún sujeto estaba exento o aislado de las diversas guerras internas de Colombia y los diferentes asesinatos de figuras públicas de la época son la fiel prueba de ello, como el asesinato del profesor Héctor Abad Gómez (25 de agosto de 1987) o, incluso, el magnicidio del propio ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla (30 de abril de 1984), permitiendo así concluir que ni siquiera la élite política se encontraba a salvo, lo cual quedaría más que claro con el asesinato de tres candidatos presidenciales en una sola contienda electoral y es que solo la campaña presidencial del final de la década de los ochenta le costó la vida al precandidato liberal Luis Carlos Galán (18 de agosto de 1989), al igual que a los candidatos de la izquierda Bernardo Jaramillo (22 de marzo de 1990) y Carlos Pizarro (26 de abril de 1990). Para tal momento la sobresaturación de imágenes e información alrededor de los asesinatos, violaciones, desmembraciones y todo tipo de teatralización del exceso<sup>9</sup>, que eran resultado de los diversos conflictos entre grupos armados al margen de la ley —teniendo el narcotráfico como una sombrilla que cobijaba todas estas manifestaciones de violencia—, se reflejaba en titulares de prensa como *46 muertos en dos días* (figura 5); *Medellín: 2.784 muertos en 175 días* (figura 6); *Carro bomba en el Poblado: 97 muertos* (figura 7). Lo anterior terminó por materializarse

---

9 La expresión *Teatralización del exceso* se retoma del texto *Muertes violentas. La teatralización del exceso* (Blair Trujillo, 2005), de la antropóloga Elsa Blair. Acudiendo a una diversidad de casos específicos y reiterativos de violencia dentro del país, esta antropóloga denomina bajo esta expresión el exceso que ha caracterizado y definido la historia de Colombia: exceso de violencia y de muertes, de cargas simbólicas en su ejecución, de formas expresivas para nombrarla y de ritos para tramitarla.

en dos fenómenos sociales: por un lado, la naturalización de la violencia y el acceso a la misma, lo cual se puede evidenciar en fotografías de convivencia con la muerte publicadas en la prensa (figura 8) y hasta en caricaturas políticas del momento (figura 9). Y, por otro lado —fenómeno de vital importancia para el contexto de la revolución de la disidencia sexual—, culminó por crearse una clase de pantalla que se sobreponía a cualquier otra manifestación habitual violenta, relegándolas así a un espacio aislado e invisible en virtud de su nula importancia para el ciudadano de a pie.

Entre el sinfín de causas olvidadas y la cantidad infinita de muertos sin nombre, el país prestaba poca atención a la mal llamada *limpieza social*, eufemismo cruel con el que se denominaban los asesinatos ejecutados con brutalidad y silencio estatal alrededor de diversas minorías o grupos sociales de tinte contracultural —prostitutas, homosexuales, transgénero, drogadictos— que incomodaban a los juicios morales de una sociedad con ideales tan conservadores y cristianos como lo es la colombiana. Le llamaron —o llaman— limpieza porque en el juicio de los ejecutores o verdugos se removía la inmundicia y la suciedad de una sociedad en búsqueda de una extraña pureza idiosincrática. En las paredes del centro de la ciudad de Bogotá, por dar un ejemplo, en la localidad de Mártires y Santa Fe, eran frecuentes los carteles que invitaban a las ratas, putas, ñeros y maricas a su propio entierro, los mataban en las madrugadas mientras dormían en las aceras y sus cuerpos aparecían atados de pies y manos en diversos lugares como en el cerro de Guadalupe, vía a Choachí (figura 10), con letreros que sentenciaban todo tipo de discursos de odio: “yo era basuquero”, “me mataron por ladrón”, “muerte a gamines”.

El fenómeno de la limpieza social es un fantasma que ha atormentado diversos países latinoamericanos, principalmente

a Colombia y Perú donde, respectivamente, se podría rastrear su origen. Nadie sabe o se atreve a sentenciar con exactitud qué sujetos o entidades específicas ejercieron la matanza de todos aquellos que perdieron su vida bajo los criterios morales de otros, sin embargo, se sabe de primera mano que el proceder no fue netamente informal e, incluso, en Colombia, primaron entidades gubernamentales como el organismo de inteligencia policial F2, posteriormente sustituido por la Dirección de Inteligencia Policial (DIPOL), relacionado directamente con casos de desaparición forzada, asociaciones con paramilitares y narcotraficantes; al igual que el ejército, la policía o la Seccional de Investigación Criminal (SIJIN). Tanto las autoridades estatales, como los grupos armados al margen de la ley en sus diversas manifestaciones, sin un nombre o validez oficial —paramilitares, guerrilleros, combos urbanos—, asumieron la denominación en el bajo mundo como *La mano negra* una especie de entidad justiciera que, sin mantener un contacto real entre sus diversos participantes, se autoconcibió con el derecho de ejercer la limpieza social. A inicios de la década de los noventa, cuando la policía en Bogotá se vio en la obligación de confrontar el exterminio social en curso debido al acrecentamiento de los carteles y asesinatos, manifestó que alrededor de los sucesos establecían, por lo menos, dos posibilidades:

Forzada a enfrentar el espinoso tema de la matanza social, la Policía manifestó que manejaba dos hipótesis respecto a los avisos y amenazas: de un lado, podría tratarse de una campaña de amenazas encaminadas a intimidar a los delincuentes en el intento de disuadirlos de sus acciones, del otro, se presumía la existencia de un grupo de exterminio social dedicado a actuar sobre ese territorio. Algunos investigadores de la SIJIN declararon que, con alta probabilidad, “los carteles fueron pagados por

comerciantes de la zona que han visto afectados sus negocios por la proliferación de jaladores de carros y raponeros” (El Tiempo, 1993, agosto 13). No faltó quien desestimara la hipótesis del grupo de exterminio declarando que Bogotá no era tierra abonada para esas prácticas: “En la capital no existen antecedentes de la existencia de tales movimientos (...) solo en alguna ocasión ese tipo de amenazas circularon en sectores de Ciudad Bolívar, al sur de Bogotá” (El Tiempo, 1993, agosto 13) (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015a, pág. 90).

Lo realmente alarmante es que, al margen del discurso indiferente y neutral manejado en las diversas interpretaciones policiales en torno a este fenómeno, fue sobre los habitantes de calle, la juventud contracultural política o socialmente, las trabajadoras sexuales y los disidentes sexuales, que recayó la mayor cuota de exterminio. A los ojos de todos, pero invisible a los medios de comunicación masivos —más preocupados por la violencia generada en la guerra contra el narcotráfico— caían sin vida los cuerpos de todo aquel que se quiso aceptar diferente.

Si bien es cierto que la limpieza social se dirigió en contra de diferentes grupos sociales, la comunidad sexualmente disidente soportó unos índices mayores de violencia debido a una serie de razones que se remontan a décadas precedentes: desde principios del siglo xx, la homosexualidad era concebida como una patología que era preciso curar a través de la medicina y corregir por medio de acciones policivas. A pesar de que desde 1981 se había derogado el código de policía que criminalizaba la homosexualidad, la persecución, ataque y censura continuaron operando contra cualquier expresión de tinte individual o colectivo que reflejara, o constituyera, cualquier forma de goce del erotismo o la sexualidad observado bajo un tipo diferente de óptica que no fuese la tradicional con la defensa de

preceptos como la familia o la reproducción y, a su vez, contra dinámicas del deleite fuera de la norma, esto es, cualquier roce placentero aislado del coito, o sujetos supuestamente trastornados como los travestis, homosexuales y lesbianas. En Colombia, contrario a los fenómenos brasileños o argentinos materializados en dictadura donde se constituyeron instituciones —o entidades estatales— con el foco claro y proyectos declarados públicamente a la censura de la comunidad LGBTIQ+, las acciones en esta nación se dividieron en una gran parte de sujetos y sus instituciones e, incluso, con una superposición evidente en sus tareas como médicos, policías, periodistas, juristas, abogados, jueces o sacerdotes, quienes dieron prioridad al esfuerzo por modular los cuerpos, junto a su desenvolvimiento sexual, a través de todo tipo de campañas de resguardo moral: la censura de anuncios pornográficos o indecentes para sus criterios, la regulación del trabajo sexual, programas de educación con determinismos éticos, entre otras —alcanzando una gran cercanía a las políticas sexuales chilenas (Garrido Gamboa & Simonetto, 2019, pág. 100)—. Esto es que, valiéndose de diversos discursos socialmente constituidos como las leyes policíacas, las patologías médicas, las sanciones morales o la ley divina, entre finales de los años cuarenta y principios de los ochenta, se pusieron en práctica dentro del país un sinnúmero de ejercicios con el objetivo de controlar el abstracto espectro de la sexualidad humana que percibían cambiante ante las nuevas posibilidades que ofrecía el anonimato de ciudades cada vez más grandes, con la irrupción de vanguardias sensibles que exigían el derecho a sentir placer y la visibilidad cada vez mayor de inclinaciones sexuales al margen de las normas o convenciones sociales. Explicado de forma específica, la metodología implementada a través de los diversos gobiernos consistió en crear un sistema

de representación<sup>10</sup> que estableciera, a través de la fomentación pública de la heterosexualidad obligatoria<sup>11</sup>, un tipo de Estado Confesional fundado sobre la unidad familiar como eje principal, esto es, la construcción y naturalización de toda representación que orientara valores tradicionales mientras se atacaba y satanizaba directamente todos los demás (Bermúdez Tobón, 2020, págs. 29-30).

En este contexto, no es sorprendente que las comunidades erótico-sexuales cuyas actividades no encajaban en la idea de un Estado confesional —promovido en la Constitución de 1886 y defendido durante gran parte del siglo XX por figuras políticas vinculadas, ante todo, al Partido Conservador— fueran objeto de intensa persecución. Los homosexuales, junto con las prostitutas, padecieron purgas y cazas de brujas en Bogotá y, por supuesto, en las ciudades más importantes del país: desde batidas y detenciones hasta escarnios públicos y asesinatos. (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 30).

---

10 En este contexto específico se retoma el concepto de sistemas de representación usado por Augusto Solórzano en el artículo *Matices estéticos y comunicativos de la gráfica en la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla*: “Al hacer las veces de común denominador entre el sentido, el lenguaje y la cultura, los sistemas de representación modelan estética e ideológicamente lo que es legítimo, aceptable y normal” (Solórzano, 2016, pág. 194). Si bien este concepto tiene una cercanía respecto al Régimen de Representación de Griselda Pollock sería pertinente establecer que los sistemas hacen una referencia directa a los métodos y no a la imagen o discurso mismo.

11 Este concepto lo acuña Adrienne Rich en un texto titulado *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (Rich, 1981). Lo que postula Rich, valiéndose de fuentes de diversa índole, es que la heterosexualidad como norma general constituye uno de los instrumentos clave del poder masculino para seguir imponiendo y, por tanto, conservando, un control alrededor de la existencia de las diversas formas de amar o desear, es decir, la heterosexualidad obligatoria es, en otras palabras, un dispositivo político para condicionar las conductas sexuales estableciendo así lo que es lícito o ilícito a nivel erótico y sexual (Nosotras. Que nos queremos tanto, 1985, pág. 2).

Pese a esta violencia muda y sistemática, desde finales de la década del ochenta, los disidentes sexuales fueron encontrando en un espectáculo híbrido a nivel musical una posibilidad para sobrevivir al terror desatado por la mano negra dentro de la limpieza social y, particularmente, como un espacio de producción, circulación e intercambio que, aún en los momentos de mayor represión, albergó en su interior —y también por fuera de sus límites— distintas propuestas desafiantes de la lógica heterosexual que organizaba la vida social de Bogotá. De tal suerte que, paralelo a ese espectáculo de cuerpos torturados y marginados por una especie de eugenesia social, un mundo contracultural, indisciplinado y festivo en términos sexuales, germinaba en algunas galerías, bares y cafés de la ciudad: un circuito configurado como un espacio de confrontación y resistencia, frente a los efectos paralizantes del poder aniquilador y sus secuelas. Un enlace molecular micro político y cotidiano que, a través de la generación de afectos alegres y espacios de encuentro, experimentación y creación musical conjunta, desafió el miedo que pretendían dispersar como forma privilegiada del vínculo social. Mientras el espacio exterior representaba todo tipo de horrores y la realidad no producía más que temor, el mundo de resguardo, las guaridas de Dionisios, se constituían como el espacio predilecto para que la vida pudiese desbordarse a través del delirio y la libertad.

Desde una óptica analítica, todas estas *performances* musicales, que ocurrían en los resguardos nocturnos, podían interpretarse como un ejercicio revolucionario de resistencia y confrontación que dirigió gran parte de su esfuerzo a constituir espacios sociales donde primasen las libertades individuales, tan quebradas por el temor de la masacre tras la limpieza social. En lugares como Las Calles de San Francisco, Anónimos Bar, El Callejón (ubicados en el centro de la ciudad de Bogotá),

La Pantera Roja, Boy's Club, Cinema, Dalí's, Ibiza, Video 65, Video Club 42 (ubicados entre Teusaquillo y Chapinero) y Disco Fuego, K-oz o Te Odio (ubicados en el norte) empezó a tomar forma a principios de los noventa un espectáculo musical que, a falta de un mejor calificativo, se puede denominar estética del *lipsync* o *performances musicales*. En efecto, gracias al trabajo pionero de artistas transformistas como Madorilyn Crawford, Gigi Williams, Asesinata, Sbelty, la Wonder Gay o de colectivos como Las Gretas del Garbo formado por Madorilyn Crawford y Falconia, se configuró un movimiento de *performance* musical sustentado en el placer, en el goce, en el disfrute no productivo, en la primacía de la experiencia corporal y en las relaciones entre los cuerpos. En un lapso relativamente corto los espacios alternativos pronto comenzaron a multiplicarse y a conformar un circuito *underground* o contracultural, entendiéndose este como aquellos lugares que alojaron propuestas musicales diferentes a las institucionales o hegemónicas: desde sótanos, locales nocturnos, discotecas, o hasta algunos parqueaderos que fungieron como espacios factibles de presentación. En estos ambientes las disidencias sexuales comenzaron a abrirse un camino, por primera vez, en la música en el país, al imitar o parodiar a través del *lipsync* y la *performance* canciones junto a atuendos de Madonna, Judy Garland, Cindy Lauper, Gloria Gaynor, Freddie Mercury, George Michael, Diana Ross o David Bowie. A partir de estas manifestaciones pioneras empezó a tomar forma una generación de creadores y creadoras que, no solo realizaron un trabajo político en la esfera de la *performance* musical, sino que también introdujeron modos de ver y hacer significativos de gran radicalidad. Así, de formas muy diferentes, los trabajos de estos y estas transformistas abrieron un primer camino, a nivel musical, por el que se filtraron otras propuestas que, con mayores libertades políticas y

formales, irrumpieron con fuerza en las dos primeras décadas del presente siglo: Andrea Barragán, Tina Pit, Pinina Flandes, los Guarros King, Lady Zunga o Juan Pablo Echeverri.

Si bien es cierto que no podría hablarse de una escuela, sí hay algunos aspectos que permitirían agrupar a los transformistas y artistas aludidos en torno a unos presupuestos comunes de acción e intervención estético-política. En lo esencial, acudiendo al *performance* musical y la estética del lipsync, el travestismo se usa por los diversos artistas como un arma para criticar a través de la parodia el conjunto de códigos morales que determinan el proceso de formación de las identidades. Así, por ejemplo, a través de parodiar canciones, construyen una imagen de femineidad o masculinidad que se quiebra abruptamente cuando dejan ver algún rasgo físico particular y real que difiere de ese imaginario, a modo de ilustración: la barba o el pene. Es decir: a lo que apuntan es a desnaturalizar la programación de género, esto es, esa tecnología de modelización de la subjetividad de individuos que se autocomprenden con una identidad genérica y una sexualidad fija. También, en cierto sentido, todos hablan de aspectos relacionados con el amor, el sexo y las relaciones de poder o dependencia. Otro aspecto que los une es que en todas sus propuestas se puede ver claramente el contrapunto entre sus pasiones y la sociedad: en un extremo están sus deseos, sus miedos, sus preocupaciones, sus obsesiones y, en otro extremo, está la sociedad, la causante y, a su vez, la receptora de todo el contenido de sus *performances* musicales. No es fortuito así que optaran por adentrarse en sus propios y ocultos mundos interiores, escogiendo y trabajando con el material que sus miedos, sus deseos y sus relaciones personales les ponían a la mano, pero no como una vía de escape de la realidad, sino todo lo contrario, el medio para nombrarla, enfrentarla y resistirla.



Figura 5. Titular del periódico *El Tiempo*, publicado el 04 de junio de 1990<sup>12</sup> (El Tiempo, 1990).

12 Archivo documental recuperado de la hemeroteca que posee la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz dentro de la Universidad de Antioquia.



Figura 6. Titular del periódico *El Tiempo*, publicado el 26 de junio de 1990<sup>13</sup> (El Tiempo, 1990).

13 Archivo documental recuperado de la hemeroteca que posee la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz dentro de la Universidad de Antioquia.

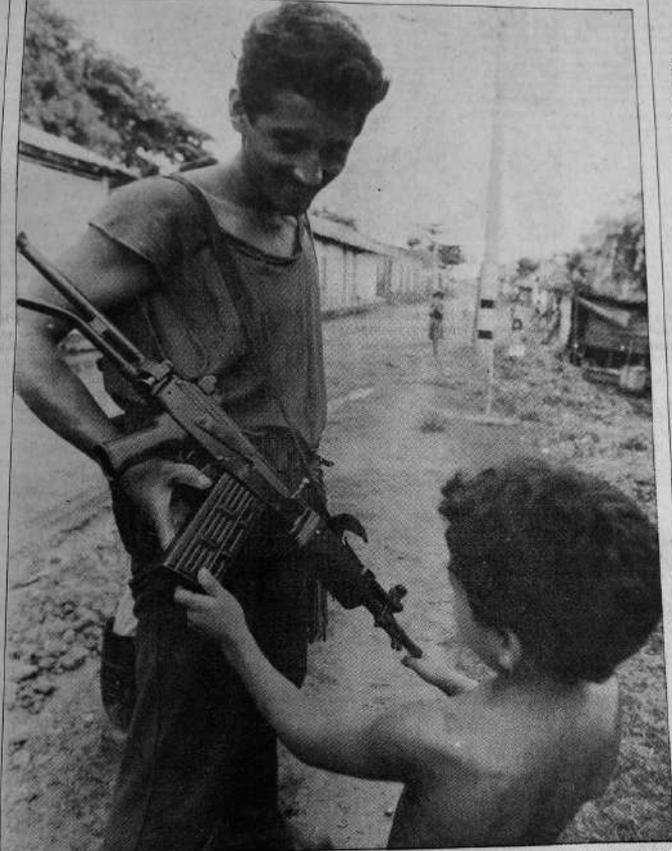


Figura 7. Titular del periódico *El Tiempo*, publicado el 15 de junio de 1990<sup>14</sup> (El Tiempo, 1990).

14 Archivo documental recuperado de la hemeroteca que posee la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz dentro de la Universidad de Antioquia.

... tras duermen, en cualquier parte del cuerpo, pero ... presento una sucesión de actos culturales ... en todas las categorías del intelecto —conferen- ... la economía

**No dispare más**



Jorge Parra/EL TIEMPO

**APARENTA TERNURA.** pero la escena es triste: como el pequeño hay numerosos huérfanos, y como el muchacho han caído muchos. Seguramente serán varios los interrogantes que esconde el niño, inclusive sobre el funcionamiento de la moderna arma. Por su parte, el joven guerrillero, al verlo debe recordar su infancia y a lo mejor esté arrepentido del camino seguido. Pero lo cierto es que ambos saben el daño que causa ese peligroso instrumento de guerra, y asimismo los dos querrán que no se dispare más. Ojalá así sea y se logre un arreglo con el EPL, hoy alojado en Necocli, Antioquia, para sus diálogos en busca de la paz.

... onajes de ... ara el fu- ... n perma- ... tal. Tal ... oia, prag- ... así: "El ... os presi- ... Pérez? ... negable ... dica ni ... Por el ... olo co- ... de es- ... nos lle- ... ar en el ... iempre ... entre ... Brasil. ... territo- ... de los ... e falta- ... grosas ... s vecl- ... ente y ... o-vene- ... el pre- ... o país ... a uni- ... e tan- ... ón en ... jador y ... des- ... un ... o go- ... más ... o que ... s da- ... mos ... ta la ... o Na- ... sión ... rmo- ... s de ... a ge- ... smo ... omo- ... stos ... a en ... oen- ... e la ... eden- ... men ... Co- ... que ... uiv- ... ecto ... han ... por ... Londres ... jardines ap ... el Cemente ... tada del m ... beza desce ... que tiene ... unios". ... El de B ... planas y ... tan al gra ... gran necr ... a la man ... menterio ... 50.000 tu ... lustrés. ... allí desde ... La ext ... tucuarlos ... victorian ... nos por p ... sar de su ... numento ... vival". U ... había es ... "Allí est ... murió. ... en Lond ... En c ... que llar ... el ceme ... Kendal ... cemia ... sa, has ... Era ... ble osi ... dice er ... excelsi ... a la R ... ve, lá ... una c ... Y ... por M ... poco ... te hu ... fecto ... jeres ... Lilly ... grac ... U ... dia c ... cron ... les d ... de L ... dor ... llan ... F ... liaci ... céle ... pon ... Pira ... pre ... sha ... rió ... su

Figura 8. Titular del periódico *El Tiempo*, publicado el 18 de junio de 1990<sup>15</sup> (*El Tiempo*, 1990).

15 Archivo documental recuperado de la hemeroteca que posee la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz dentro de la Universidad de Antioquia.



Figura 9. Caricatura política en periódico *El Tiempo*, publicada el 01 de mayo de 1990<sup>16</sup> (*El Tiempo*, 1990).

16 Archivo documental recuperado de la hemeroteca que posee la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz dentro de la Universidad de Antioquia.

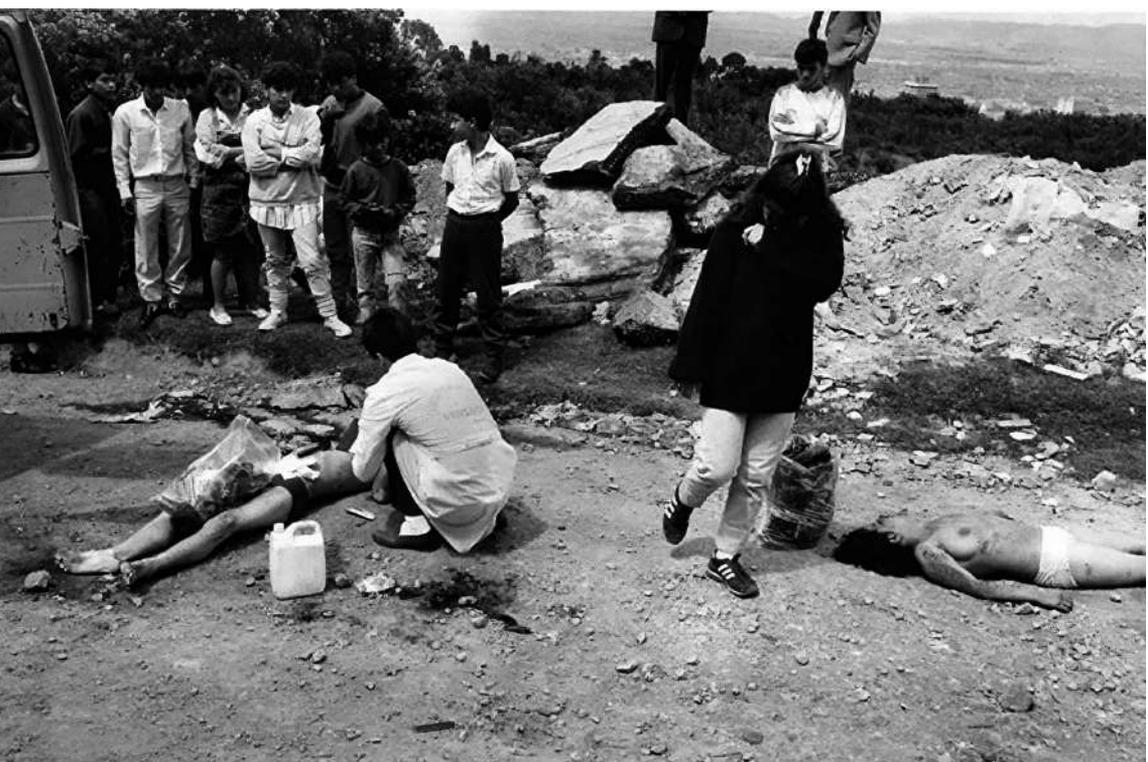


Figura 10. Levantamiento de víctimas de la limpieza social de inicios de la década de los noventa (Reyes, 2015, pág. 28).

## MADORILYN CRAWFORD: GESTORA DEL CAMBIO Y MADRE DE NUEVAS GENERACIONES

*La gente me contrataba por la puerta de atrás y me sacaba por la puerta de atrás porque no era conveniente que la modelo, el actor, la actriz, la persona social, el rico, el político, aquel que me estaba contratando a mí para el fetiche de cantarle el Happy Birthday mientras salía de una torta de icopor, que siempre era mi montaje, no era conveniente que supieran que el maricón estaba allá, porque iban a pensar que la actriz era lesbiana o el actor era marica, en fin.*

ENTREVISTA A MADORILYN CRAWFORD  
(BOHÓRQUEZ BARRERA, 2023, PÁG. 359).

Generalmente existe un binomio que pone en conflicto dicotómico la figura entre lo que es el arte político y el apolítico, sin embargo, las diversas acciones performático-musicales de la década de los noventa ponen de manifiesto otra realidad: en el arte han existido modos de acción o modos de hacer que no caben en esa dicotomía simplificadora. Si se analiza de manera esquemática las diversas manifestaciones estéticas que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico en Bogotá, en la última mitad del siglo, es posible reconocer dos actitudes: la artística y la festiva. La primera de ellas, la más analizada desde los estudios históricos y abordada desde la crítica de arte, tiene como punto central varias acciones llevadas a cabo por diferentes agentes en espacios o eventos institucionales vinculados a las prácticas artísticas contemporáneas y, por tanto, a sus estrategias de validación y exposición. Citando algunas a modo ilustrativo: a finales de los ochenta la artista María Teresa Hincapié, junto a el artista plástico José Alejandro Restrepo, introdujeron el rito, la

lentitud, el proceso de creación desnudo y divinamente humano en su obra *Parquedades* en la cual la artista se paseaba en el interior de un parque público centrando la atención en la cotidianidad de sus gestos; Constanza Camelo y Santiago Echeverri lavaron prostitutas en el centro de Bogotá; Silvia Ibarra y Wilson Díaz autodenominándose *Los dudosos*, entre 1994 y 1995, desarrollaron diversas intervenciones anónimas en cinemas porno o en conferencias públicas con las cuales señalaban y cuestionaban, tanto los roles de género, como su praxis del habitar en sociedad; Las Malas Amistades —grupo artístico de Humberto Junca, Ximena Laverde y Manuel Kalmanovitz— impuso una nueva categoría dentro de las bandas musicales al desligarse de la industria con un método que implicaba crear obra en un mismo día, esto es: crear, componer y grabar en un mismo encuentro, haciendo así de cada producto algo único e irrepetible a través del sonido y la corporalidad; Consuelo Pavón con su vídeo-*performance*-conferencia en la que ató abruptamente a los asistentes con el fin de retenerlos, en su afán de comunicarse concretamente por medio del cuerpo (Gutiérrez Urrea & García García, 2011, págs. 47-48); o, finalmente, el Colectivo Zunga que estudió y transgredió los cánones de representación del cuerpo femenino en *performance* llevados a cabo en galerías, museos e, incluso, en la calle (Festival Internacional de la Imagen, 2010, pág. 45).

La segunda actitud señalada es la festiva y constituye el núcleo central del presente análisis puesto que en ella aparece la *performance* musical realizada por la comunidad sexualmente disidente como práctica relacional y la recuperación del cuerpo como alegría, como encuentro, o nexos con los demás, una plataforma de confrontación respecto al terror perpetuado a través de la cima de cuerpos torturados, asesinados y desaparecidos. Aquí cabe resaltar la característica particular que asumieron la

totalidad de las manifestaciones del lipsync y fue la prioridad que en ellas ocupó el cuerpo como soporte de lo musical; es decir: sin la plataforma de base que era la caracterización de sí mismos en cada uno de los *shows*, las *performance* estético-políticas hubiesen carecido de sustento sensible de expresión y fue precisamente la vuelta al cuerpo lo que originó los diversos cambios de paradigma que trajo Madorilyn Crawford a flote con sus presentaciones guiadas por coreografías modernas y eróticas.

Madorilyn migró a Bogotá desde Villavicencio a mediados de la década de los ochenta, específicamente en 1985, espacio histórico que es abarcado por el lapso en el que aún se consideraba un delito cualquier sitio que fomentara la homosocialización, por tanto, las personas siempre habitaban las fiestas o eventos con cierto temor o zozobra pues existía la posibilidad de que, en cualquier momento, llegara la policía a vaciar todo y encarcelar a los participantes por estar en un sitio prohibido en el que los hombres no podían encontrarse con los hombres y, así mismo, la disidencia sexual no podía manifestarse plenamente. Cualquier lugar con este tipo de enfoque o inclinación que fuese descubierto era allanado sin ningún tipo de permiso previo de ingreso y, posteriormente, los bares se vaciaban, las personas eran esposadas, montadas a un camión, encarceladas y enviadas a diversos CAI<sup>17</sup> o centros de reclusión temporales en la ciudad de Bogotá —como las estaciones de policía que quedaban en la carrera quinta, la sexta, la tercera, entre otras—. El trato para con aquellos capturados era infrahumano, les golpeaban fuertemente, les bañaban con mangueras e instrumentos de todo tipo, no les daban de comer y los liberaban en horas

---

17 Los CAI (Comandos de Atención Inmediata), son unidades de autoridad menor de la Policía Nacional de Colombia que están ubicados en los espacios urbanos de las diferentes ciudades, localidades o comunas de los departamentos del país en subordinación a las diferentes estaciones de policía.

de la tarde del siguiente día. Estos allanamientos se repetían con tanta frecuencia que entre la comunidad sexualmente disidente se hizo común —y necesaria— la práctica de una continua comunicación para no arribar a estos espacios en algún momento de invasión o ataque policial, dado que tener o no documentación le era indiferente a las autoridades, igualmente encarcelaban a los sujetos solo por estar en el lugar. Esta situación representó en su momento una problemática de acceso para la comunidad más joven, ya que el problema con ellos se expandía ante los ojos de la ley, incluso, pese a su mayoría de edad, Madorilyn estaba en continuos conflictos con propietarios de los bares para que le permitieran ingresar.

Los sitios de encuentro solían ser espacios grandes, de pasillos muy largos y, en el fondo, cubiertos de espuma, canastas de huevo o todo tipo de materiales que tuviesen el fin de menguar u ocultar el ruido, lo cual se solía cumplir, no se escuchaba prácticamente nada afuera de los establecimientos. Pese a lo arriesgado que era morar estos espacios, al representar uno de los pocos —o quizás los únicos— lugares donde se podía habitar desde las libertades individuales, los sujetos se arriesgaban a ir allí, con todo lo que ello implicaba, incluso, dentro de las guaridas *underground*, se crearon medios de resguardo y escondite para ingresar a los más jóvenes durante las visitas policiales de rutina, puesto que era común en los bares tener tras de la barra una puerta donde las personas se podían esconder detrás de las paredes y así ocultar a la comunidad potencialmente más vulnerable.

El primer acercamiento de Madorilyn al transformismo se dio en 1990 durante un concurso dentro del bar Tasca Santamaría —espacio recordado en la historia de la escena *underground* como una de las principales guaridas de resguardo para Dionisios—, que tenía como objetivo imitar lo más cerca

posible a Marilyn Monroe, elección de personaje tanto interesante como profunda teniendo en cuenta el icono sexual que fue en la década de 1950 y su fuerte participación en las campañas de liberación en las posteriores décadas. Pese a ser su introducción, y primeros pasos en este mundo, resultó ganadora durante dos semestres continuos del mismo evento, lo cual le incitó a participar en otro cercano de nombre *Miss mundo* —concurso de belleza realizado en el bar Dandi—. Este espectáculo fue el espacio donde empezó a reconocerse y saberse mujer, empero, lo realmente importante, es que entre estos dos sucesos Julio Rocha —propietario por ese entonces de Dandi— le propuso ejecutar una presentación en la que imitara a Madonna, quien en 1985 había dado cabida a una gran controversia con su imitación de Marilyn Monroe en el video musical de su canción *Material girl* y, no solo eso, también había construido ya gran parte del imperio discursivo a su alrededor que en la actualidad la ha constituido como la figura femenina por antonomasia de lo que es un icono cultural materializado, esto es, Madonna es una artista con un impacto sociocultural de carácter global, sus grabaciones, actitud y vestimenta constituyeron un cambio en el consumo de la música de los ochenta al punto de que, probablemente, ninguna cantante de pop ha sido tan estudiada en el medio académico desde todo tipo de ópticas contestatarias que van desde el feminismo hasta el empoderamiento homosexual. La elección de la figura de Madonna no es, por tanto, arbitraria o fortuita. Julio, quien era consciente de los previos triunfos en Tasca Santamaría por parte de la artista, le propuso su bar como escenario y espacio para ensayos e, igualmente, se comprometió a darle acceso a videos en VHS de Madonna traídos directamente de Estados Unidos por una allegada que era azafata. Así entonces, Madorilyn, asustada y con inseguridades por el nivel de expectativa, constituyó en 1991 su *staff* de presentación con

amigos cercanos para enfrentarse a veinticinco grupos más dentro del *Festival Reina de Carnavales*.

El establecimiento Dandi estaba ubicado en la calle 23 con la novena, sector donde existían diversidad de bares que desarrollaban en su interior programaciones o eventos alrededor de la manifestación artística del lipsync junto al fenómeno claro del momento, este es, su estrecha relación con el travestismo. La escena de la *performance* musical de los ochenta tenía un enfoque y desarrollo muy claro alrededor de la música popular o el folklore, determinando así que la totalidad de manifestaciones se establecieran con presupuestos de la balada romántica, la ranchera, el tango, entre otras. En las artistas trans de la época primaban características como el vestido largo, el cabello bien arreglado, atuendos y vestidos con pretensiones de feminidad y belleza bajo estándares socialmente establecidos en las mujeres, es decir, se buscaba replicar al ideal de las chicas impecables. La figura de Madorilyn irrumpió a principio de los noventa en el espacio con su tipo de música pop, llegando a manifestar desde lo interior a lo exterior, constituyendo una imagen de locura y rebeldía que contrariaba a sus tiempos, era un drag sin saberlo<sup>18</sup>, concepto que no existía para esos días en el argot colombiano. Mientras para una sesión de fotos los demás grupos, en sus distintas especificidades de la disciplina, aparecían con sus rasgos de feminidad impecables, es decir, bellas en términos de convención social, Madorilyn se presentaba en ligueros, tanga, medias de red, con taches, una cola y la boca negra e, igualmente, con un *staff* de bailarines,

---

18 La creación de Madorilyn refleja un esfuerzo grande por constituir a una drag exagerada en términos visuales y de acción, esto es, se esforzó por ser una drag completa, aun sin saber que lo era. Con el paso del tiempo y la globalización, el mundo se ha encontrado con todo tipo de adjetivos, conceptos y preceptos que desconocía, en su momento la artista cumplía con las características, el foco y los objetivos del quehacer Drag Queen, empero, solo ahora se denomina de esa forma, pues a finales del siglo XX ese era un concepto desconocido en Colombia.

escenografías o coreografías complejas y previamente planificadas (figuras 11-15), lo cual era una completa innovación de la escena ochentera en la que la cantante brillaba por sí misma. Esto implicó, en principio y durante su desarrollo procesual de aceptación, que, en estas manifestaciones performativas, como siempre es observada la ruptura de un paradigma, la artista fuese rechazada por el resto de la escena, pero no por el público ansioso por el cambio.

El *show* de Madorilyn tenía todo lo que un espectador quería ver: bailarines, contorsionismo, vestuario, coreografía y un buen registro e imitación de Madonna en un personaje transformista que el público gay aclamaba; hacían largas filas para saber qué causaba conmoción en los capitalinos bares gay (Mojito, 2014, pág. 12).

En su génesis Madorilyn era un personaje que adquiere nombre en 1992 al establecer una relación de palabras entre Madonna y Marilyn, un alter ego constituido por el chico Mario Fernando, quien llevaba una vida homosexual cisgénero, pero en sus presentaciones caracterizaba con toda la pasión que ello le permitía a sus artistas elegidas, por tanto, piensa en sí misma por aquellos días más como un artista —como la parte creativa tras el proceso y la acción del lipsync—, que como una chica transgénero —lo cual sería una decisión tomada y materializada un par de décadas después—. Su *staff* inicial no era experimentado en técnica o teoría, constaba de seis personas: dos coristas y cuatro bailarines. Siempre tuvo gran cantidad de vestuario y el apoyo de ciertos bares que contribuían para las escenografías, por tanto, su foco siempre fue recrear un mundo muy parecido a las presentaciones de Madonna y ahí se mantuvo a través del tiempo. Los chicos tenían nociones muy básicas de baile, empero, en un

proceso de apoyo mutuo, nutrieron sus coreografías para constituir lo que posteriormente serían sus *shows* añorados por el público y que los determinaron ganadores del *Festival Reina de Carnavales*, evento con una sola versión que constó de seis eventos eliminatorios.

La introducción al mundo de la farándula —que posteriormente constituiría su movilización en la escena del bajo mundo heterosexual— por parte de Madorilyn se estableció, principalmente, gracias a dos sucesos particulares: de un lado, cuando los asesores del programa televisivo de los noventa *Esta noche sí*, moderado por la presentadora de televisión colombiana Pilar Castaño, invitaron en 1993 a tres transformistas con el objetivo, un tanto grotesco, de analizarles y preguntar por qué, para qué y cómo eran lo que eran. Las invitadas fueron una bailarina de salsa; el icónico personaje barranquillero María Moñitos; y Madorilyn, a quien se le otorgó una relevancia especial presentándole como la artista que imitaba a Madonna y Marilyn juntas, para luego ingresar por un tronado desde arriba de las escaleras del set de grabación y bailar unos minutos con su *staff* (figuras 16-18). Luego del éxito rotundo de su aparición, Pilar Castaño le propuso no romper contacto y culminó por relacionarla con Camilo Pombo y Tulio Zuluaga, lo cual la disparó social y artísticamente, puesto que Camilo Pombo la presentó en su discoteca en la zona rosa de la ciudad de Bogotá. Y, en segunda instancia, en 1993, Amparo Grisales estaba haciendo la obra teatral *Doña Flor y sus dos maridos*; tras la culminación decidieron rifar su ropa, los ligeros y todo lo utilizado para la función en búsqueda de recaudar fondos para la población contrarrestando o sobreviviendo al VIH y, por supuesto, Madorilyn fue el espectáculo central: allí se puede rastrear su entrada triunfal a las salas privadas de eventos para la élite bogotana.

En ciertos bares heterosexuales de los noventa —totalmente al margen de la escena *underground* heredada del pasado decenio— y dentro de las presentaciones privadas de la artista, Madorilyn era contratada y sacada por la puerta de atrás, por tres razones primarias: de un lado, la necesidad de ocultar que estaban contratando a un maricón transgénero y la posibilidad de que por ello relacionaran a los contratistas con inclinaciones moralmente incorrectas para la época<sup>19</sup>, del otro, porque ver llegar primero al chico Mario Fernando con su barba y masculinidad intacta ofrecía el fetiche a flor de piel que quería observar el grupo heterosexual cuando le contrataba para verle transformarse frente a sus ojos y, por último, porque la trans era prohibida en todos los sectores y en todos los escenarios, así fuese la más bella, la más femenina, la más bonita, estaba prohibida, pese a ser ilegítimo o ilegal. Los *shows* fuera del mundo de la disidencia sexual eran exponencialmente más rentables en términos económicos, sin embargo, eran potencialmente mucho más riesgosos por el tipo de clientes y las características formales de los eventos, que no eran necesariamente espacios donde se ejecutaran acciones moralmente cuestionables, simplemente, se ocultaba la invitación del espectáculo principal para evitar cuestionamientos sociales al anfitrión de la fiesta. El esfuerzo por resguardar apariencias llegaba al punto de establecer rituales de contratación al nivel de las películas de acción más aclamadas, a modo de ilustración, eran frecuentes riesgos como ser recogida junto a su *staff* a las afueras de la ciudad, taparles los ojos a todos y solo quitarles la venda en el lugar del espectáculo

---

19 Estos eventos eran muy bien pagados, sin embargo, nunca se oían públicamente, nadie más, aparte de los invitados, sabían sobre las presentaciones. Esto se daba porque no era conveniente que la modelo, el actor, la actriz, la persona social, el rico, el político, ni siquiera el narcotraficante, o aquel que estuviera contratando el evento, fuese relacionado con el maricón que canta, pues iban a asumir que también tenía inclinaciones homosexuales.

que, por cierto, nunca supieron dónde fue y, en ocasiones, ni siquiera para quién.

La realización artística de Madorilyn no se da en términos lineales que hayan emergido dentro de un escenario hacia el otro, es decir, a la vez que se hizo un prestigio en las guaridas *underground*, también empezó con sus presentaciones secretas dentro del mundo heterosexual, esto es, los espacios de entretenimiento para sujetos poderosos en el país durante la década de los noventa: contratos que iniciaban y terminaban en la puerta de atrás. Ya a mediados y finales de los noventa, pese a que claramente todavía existía —y existe— una fuerte discriminación respecto a todo tipo de sexualidades fuera de la norma, las regulaciones contra la disidencia sexual empezaron a reducirse, el medio social se hizo un tanto más flexible, y esto representó que empezaran a salir públicamente a la luz marchas, acciones, grupos artísticos en pro o alrededor de la disidencia sexual e, incluso, bares abiertamente y autodenominados disidentes con diversas características en su ejercicio de entretenimiento, esto es, el ocaso de la necesidad de guaridas ocultas que se venía dando desde finales de los ochenta e inicios de los noventa. Lo anterior representó una ganancia social y moral para la comunidad disidente, pero también implicó un cambio en las dinámicas de la escena artística, lo cual hizo mucho menos rentables, en términos económicos, los espectáculos.

Resultado de problemas relacionados con la salud, Madorilyn retornó a su tierra natal de Villavicencio en el 2005 y durante su breve estancia allí, que fue hasta el 2010, constituyó, como ella le llama, su primera camada de familia —entre el 2007 y el 2010—, esto es, congregó un grupo de diez personas que son completamente de sus afectos y que se autodenominan una familia teniendo a la artista a la cabeza como madre. Se fueron a vivir juntos a una casa/sede y solo allí surge

el apellido que completaría el nombre icónico de la performer: Madorilyn Crawford<sup>20</sup>.

La Familia Crawford es una unión por afinidades, libre y voluntaria de personas que ven sus lazos más allá del vínculo de consanguinidad, es más, rompe los imaginarios de familia, incluso homopaternal, para dar una definición de mayor amplitud y se enfrenta directamente con la aburrida y tediosa “normalidad”.

Este grupo de transexuales decide hacer un entramado de solidaridad para con ello romper lo socialmente establecido, si bien son muy marcados por algunos patrones del consumo y de lo que llamarían los situacionistas el Espectáculo, a su vez, generan un punto de quiebre con toda una concepción moral y normativa de la familia y la sexualidad (Mojito, 2014, pág. 9).

Las participantes eran chicas trans que buscaban en Madorilyn un apoyo emocional y artístico, primando lo primero, en búsqueda del conocimiento de sí mismas. Muchas eran personas sin la capacidad económica o social de vivir un buen proceso de transición, encontrando en la artista el apoyo o la experticia para poder desarrollarlo con calma y de la manera debida. La estrategia o planteamiento del concepto de Familia es algo clásico desde muchas perspectivas, puesto que se trata de un rótulo artístico que respalda a las artistas jóvenes, al darles un tipo de estatus dentro de la escena de su interés, esto es, una fachada afectiva o emocional que en realidad sobrelleva una forma de validación artística mercantilizada. Sin embargo, para Madorilyn su relación familiar está por encima de cualquier tipo de alianza artística o social, representa un vínculo afectivo que, si bien sigue resguardando

---

20 El apellido Crawford lo tomó de la actriz de Hollywood Joan Crawford —bastante importante para la escena de la década de los cincuenta—, pues admira su gran carácter y fortaleza.

una relación de tinte artístico<sup>21</sup>, la base de acercamiento a este gremio son los lazos emocionales. Esto puede verse reflejado, según indica la profesora Lina Aguirre, en la composición fotográfica *El baile de los que sobran* (figura 19), un *collage* desarrollado por Madorilyn en homenaje a sus hijos que yacen muertos y en muchos casos asesinados a causa de diversos factores históricos como el SIDA, la limpieza social o los brutales ataques homofóbicos del ciudadano de a pie con criterios de moralidad autopercebidos como superiores (Mojito, 2014, pág. 34).

Tras el retorno a la capital —2010— la artista se encontró con otro *show* y otro medio totalmente diferente a la escena que había dejado, sentía que su cuarto de hora había terminado al concebir los noventa como su época dorada. Tras un proceso de introspección prefirió retirarse de los espectáculos tal como los ejerció en un pasado y, en la actualidad, junto a Manu Mojito —y su relación forjada desde el 2012—, se considera mucho más una activista social desde el arte que una artista misma, pese a que continúa creando manifestaciones plásticas, visuales y performativas, no lo ve ahora como el eje de su vida, su prioridad es su familia y el quehacer social desde el arte. Actualmente tiene su segunda camada de diez chicos en la que el apoyo se centra más directamente en campos artísticos del espectáculo, pues cada uno tiene habilidades especiales para el montaje que van desde la confesión, hasta el maquillaje, y se suman en ejecución para los diversos eventos. Ser Crawford es un mérito simbólico y, por tanto, enorgullece profundamente a sus participantes, ser Crawford, en palabras de la artista, se dice fuerte, se dice con orgullo.

---

21 La familia también es algo cercano a una academia de formación puesto que muchos de los hijos o hijas, que con el apoyo de Madorilyn se desarrollan a plenitud en sus campos artísticos de preferencia, tras tener alas propias se separan de la familia dejando así nuevos cupos. La comunicación ya no es tan continua, pero no se pierden los lazos de apoyo y cercanía.

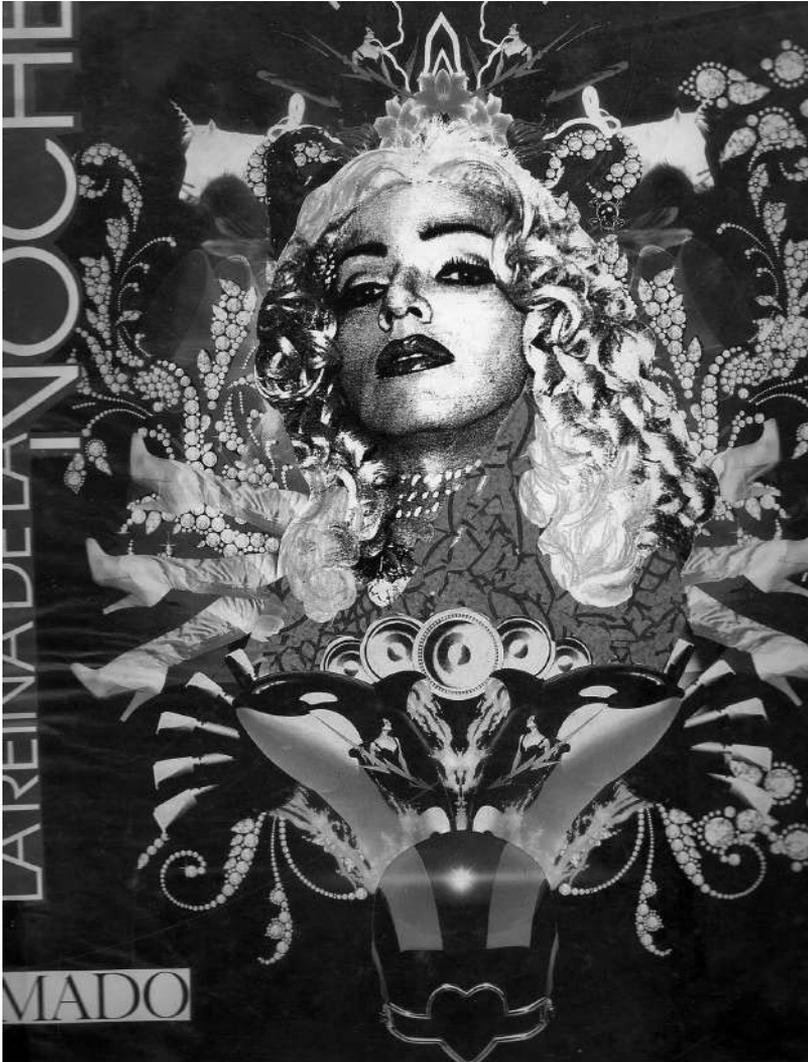


Figura 11. Autorretrato en *collage* de la artista Madorilyn Crawford durante la década de los noventa (Mojito, 2014, pág. 83).



Figura 12. Collage fotográfico 1 de Madorilyn Crawford a inicios de la década de los noventa<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 13. *Collage* fotográfico 2 de Madorilyn Crawford a inicios de la década de los noventa<sup>23</sup>.

23 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 14. Fotograma 1 de Madorilyn Crawford desarrollando una *performance* musical<sup>24</sup>.



Figura 15. Fotograma 2 de Madorilyn Crawford desarrollando una *performance* musical<sup>25</sup>.

---

24 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Fotografía cortesía de la artista.

25 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 16. Fotograma de la presentadora Pilar Castaño en el programa televisivo de los noventa *Esta noche sí*, 1993<sup>26</sup>.



Figura 17. Fotograma 1 de Madorilyn Crawford en *Esta noche sí*, 1993<sup>27</sup>.

---

26 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Fotografía cortesía de la artista.

27 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 18. Fotograma 2 de Madorilyn Crawford en *Esta noche sí*, 1993<sup>28</sup>.

---

28 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Fotografía cortesía de la artista.

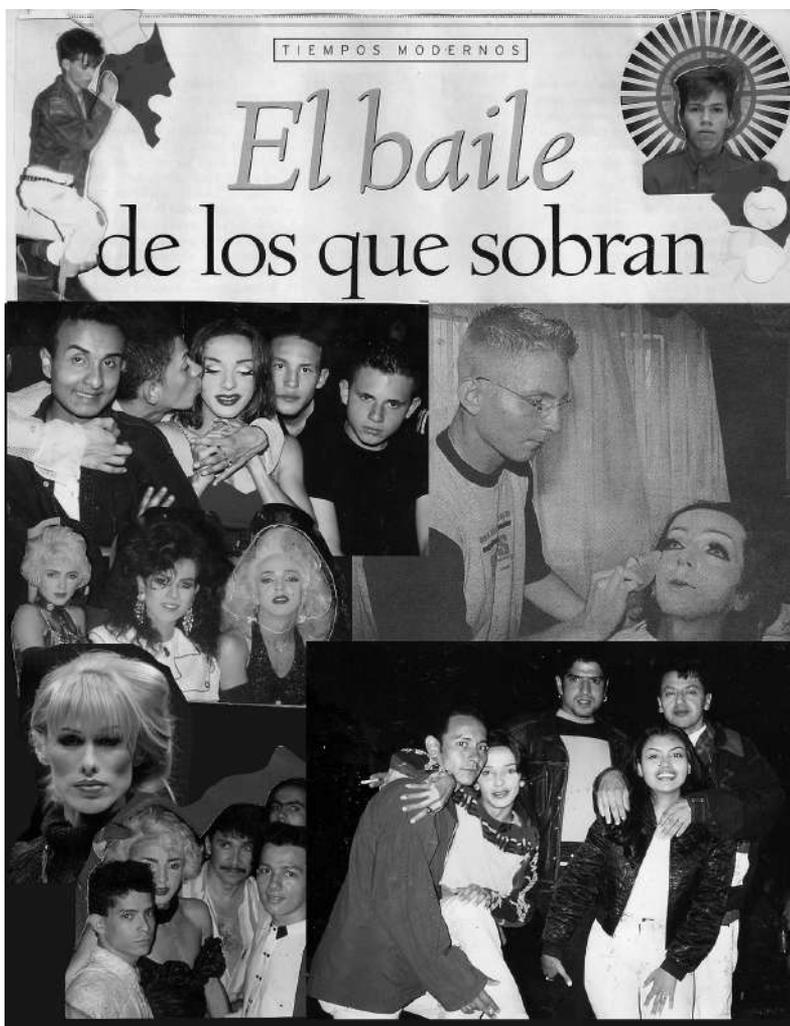


Figura 19. *Collage fotográfico El baile de los que sobran* de Mado-rilyn Crawford, 1990-2013 (Mojito, 2014, pág. 14).





Figura 21. Archivo histórico 2 de medios masivos de comunicación impresos alrededor de la figura de Madorilyn Crawford<sup>30</sup>.

30 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Recorte de prensa cortesía de la artista.

BOGOTA, UNA CIUDAD QUE NUNCA DUERME

# ¡Ardientes noches 'gay'!

Vease página 2

Las rumbas ocultas y frenéticas de los 'after party', esas bodegas clandestinas que después de la una de la mañana se convierten en verdaderas sucursales del infierno. **EL ESPACIO** asistió a una de estas 'locuísimas' orgías

**Al gusto**  
Hay sitios para escoger según la conveniencia, en el norte, en el sur, en el occidente y camuflados en medio de las zonas más rumberas de la ciudad.



A lo gay



Figura 22. Archivo histórico 3 de medios masivos impresos de comunicación alrededor de la figura de Madorilyn Crawford<sup>31</sup>.

31 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Madorilyn Crawford. Recorte de prensa cortesía de la artista.

## SIGLO XXI: EL ANHELADO AMANECER DE UNA NUEVA GENERACIÓN

*Más que aprender a conocer una situación, es aprender a cómo yo me comporto, y cómo yo me comprometo frente a estas posibilidades cuando se me presentan en mi casa, en la calle, en mi barrio, en la ciudad o en mí mismo. Cuando me encierro en el clóset, saco el espejo y los tacones de mi mamá y solamente yo sé que estoy ahí, que también es otra posibilidad: el enemigo está dentro de nosotros. Ese enemigo que ellos ven como enemigo constituido, para nosotros es amiguísima.*

ENTREVISTA A YECID CALDERÓN RODELO.  
(BOHÓRQUEZ BARRERA, 2023, PÁGS. 365-366).

El paso al siglo XXI, como se mencionó previamente en el inicio del presente capítulo, ha estado acompañado y ejecutado por una nueva generación de artistas que, preservando técnicas, acciones y procederes de sus predecesores de las últimas décadas del siglo XX, han tomado caminos propios para constituir nuevas producciones con diferentes enfoques y estrategias a través, no solo de las *performance* musicales y el lipsync, sino de todo tipo de manifestaciones performáticas que, tras la introducción de modos de ver y hacer significativos de gran radicalidad por parte de la pasada era, filtraron otras propuestas que, con mayores libertades políticas y formales, han irrumpido con fuerza en lo que va del presente siglo. Aquí cabría resaltar todo tipo de artistas como Nadia Granados, Andrea Barragán, Manu Mojito, Tina Pit, Pinina Flandes, los Guarros King, Lady Zunga, Juan Pablo Echeverri, Santiago Echeverry, Santa Putricia, Analú Laferal, entre otros. Un par de ellos serán retomados a continuación y otros en apartados siguientes con otros enfoques, sin

embargo, como en todo proyecto de investigación, en virtud de su desarrollo específico o global, es necesaria la selección y exclusión de diversas figuras participantes de los procesos históricos o manifestaciones estéticas a analizar, esto es, que pese a que la totalidad de los artistas no serán desarrollados a profundidad posteriormente, es de relevancia el reconocimiento de su estatuto artístico pensando así en la posibilidad, tanto de abrir nuevas potenciales líneas de investigación, como de reflexionar o considerar la investigación histórica por fuera de preceptos lineales evidentes, es decir: la historia de la disidencia sexual y su constitución artística se construye a través de procesos rizomáticos que devienen desde muchos frentes y sujetos, que pueden o no, ser hitos en el imaginario colectivo o individual de aquel, o aquellos, que narran el pasado. Frente a esto las palabras de Tina Pit son realmente elocuentes:

No puede ser que simplemente, desde los propósitos académicos, traten de resumir las cosas sin conocer, digamos, todo el espectro, desde los orígenes, de dónde conectar. Entonces yo te estoy diciendo, por ejemplo, en este momento, que yo hago parte De y conecto Con, es decir, con lo que viene, porque estuve ahí y porque también sé de dónde provengo (Arce González, 2022).

La historia no es una, son muchas, y esta reconstrucción manifiesta una percepción y unión entre obras que, posteriormente, puede ser observada con otros ojos, desde otras dinámicas de desarrollo, sin que una sea, en comparación frente a la otra, la verdad absoluta.

## PININA FLANDES: UNA MARICA CON TODO EL CRITERIO

*Me recuerdas a una performance que yo tengo que se llama Jotear el alma, que es el cuerpo mismo. Empiezo contando que yo llegué a Bogotá con dos trenzas, un canasto de huevos y mi virginidad intacta; pero entonces me duraron más los huevos.*

ENTREVISTA A YECID CALDERÓN RODELO.  
(BOHÓRQUEZ BARRERA, 2023, PÁG. 366).

Constituir un discurso o recuento histórico de quién es Pinina Flandes, qué la constituye y cuáles son sus deseos o aspiraciones implica, indudablemente, generar los mismos —o cercanos— cuestionamientos alrededor de Yecid Calderón Rodelo, quien defiende y piensa que esta figura artística no representa algún tipo de sujeto aislado o un alter ego prefabricado, por el contrario, se ve así mismo reflejado en la otredad de la indumentaria que le constituye, esto es, Pinina Flandes es Yecid, pero, en sus propias palabras: “Pinina soy yo, pero a la vez es un laboratorio. Pinina soy yo en modo de laboratorio” (Calderón Rodelo, 2022).

Yecid, nació y creció en un pueblo andino cerca de Bogotá llamado Pasca —dentro del departamento de Cundinamarca— y solo fue hasta los 18 años, cuando terminó su bachillerato en La Normal, que emprendió camino para constituirse como sujeto dentro de la capital al formarse académicamente en Filosofía dentro del claustro universitario de la Universidad Nacional de Colombia. Así pues, no solo dedica su vida al quehacer artístico, también es un pensador y académico consagrado, quien ha cuestionado desde sus competencias intelectuales todo tipo de preceptos alrededor de las relaciones humanas y, principalmente, desde aquellas que son observadas como potenciales espectros fuera de la norma en ejercicio, sin reducirlo a

la sexualidad, ya que también es de su interés la epistemología alrededor de todo tipo de reflexiones como el Ser latinoamericano o los presupuestos de la raza.

Sus primeros acercamientos al arte se dieron debido a que tras su llegada a la Universidad Nacional empezó a sostener todo tipo de relaciones, tanto emocionales como fortuitas, con artistas en formación, lo cual medió su encuentro, a inicios de carrera —quizás tercer semestre—, con papel y lápiz, para descubrir asombrado que su pasión radicaba en la producción artística. Sin embargo, pese a que llegó a estar decidido a cambiarse de carrera, un profesor cercano le concientizó de las dinámicas conceptuales de un arte contemporáneo en las que el objeto cada vez tiene menos relevancia, incitándole así a terminar su formación como pensador con énfasis en teoría estética, lo cual le daba una ventaja argumental y discursiva respecto al quehacer del arte mismo. Y así fue, continuó formándose en el pensamiento, pero sin dejar de tener claro un horizonte de llegada a lo sensible, siendo precisamente esta perspectiva lo que le hizo ganador de una beca a final de carrera para estudiar Historia del Arte durante un año en Roma, Italia. Cuando retornó a Colombia regresó a desarrollar su trabajo final de grado —deuda para titularse— y, como era de esperarse, en la Facultad de Filosofía todos los agentes académicos esperaban que desarrollara una investigación sobre Kant, *La crítica del juicio*, los juicios estéticos, los juicios teleológicos, los juicios reflexivos o cualquiera de los teóricos estetas junto a sus teorías o reflexiones, pero allí inicia o se rastrea su enfoque académico a la política al plantearse preguntas alrededor del hombre americano y sus definiciones globales, esto, empujado por sus experiencias en el Viejo Continente donde siempre sintió la diferencia por raza, pese a no haber tenido algún tipo de confrontamiento directo con la xenofobia

radical o en acción directa. Desarrolló su trabajo alrededor de un fraile y catedrático de la Universidad de Salamanca, que vivió entre el siglo xv y xvi, llamado Francisco de Vitoria, por lo cual, rastreando su conocimiento, viajó a Salamanca, España, donde estuvo investigando las lecciones del pensador; terminando así en un trabajo relacionado con filosofía política y filosofía de la conquista que, posteriormente, profundizó en una Maestría en Filosofía al migrar a México para formarse dentro de la Universidad Autónoma de México (UNAM) de la mano del vigoroso intelectual Enrique Dussel. Aunque este espacio de formación académica representó un *standby* para las artes, dado que estaba resolviendo la pregunta por la raza, fue la germinación del conjunto de epistemologías que se traducirían al planteamiento de un proyecto doctoral a finales de la primera década del presente siglo, dando así surgimiento público a la figura de Pinina Flandes.

Su proyecto para el programa doctoral en Estudios Latinoamericanos por la UNAM estaba siendo desarrollado durante el 2009 con una investigación que se cuestionaba alrededor de la *performance* y su epistemología Queer en Latinoamérica, pues allí rastreaba la bisagra perfecta entre el arte y la política<sup>32</sup>, que han sido sus dos pasiones. En ese momento, y como primera señal cercana a su posterior estatuto artístico, surgió un emulo de Marta Traba que buscaba materializar toda la feminidad y teatralidad que Yecid llevaba en su interior, apareció como un laboratorio de *performance*, para no hablar del mismo desde afuera, sino desde adentro, esto fue, practicar la *performance* disruptiva, de choque, con la representación de una afamada crítica del arte en Latinoamérica, que en

---

32 Pese a su formación académica, con un claro enfoque en preceptos de la política, la mayoría de su experiencia como docente universitario se ha dado en cursos alrededor de la estética o la historia del arte.

realidad era Pinina Flandes brotando de la oscuridad. Empero, determinar el nacimiento de Pinina, como sujeto artístico o performático, adquiere a la luz del artista otro tipo de rastreo más complejo —y con mayor valor simbólico— que en otros personajes constituidos en términos de llanamente producto. Implica observar lo performativo desde otro tipo de cronología y temporalidad, pues la concibe como alguien que siempre estuvo en su interior dado que, aunque claramente surge en un momento específico y con un nombre que la materializa, es el fruto de una cantidad de sedimentaciones y prácticas sucedidas en el pasado, como la infancia en la que usaba tacones regalados por su mamá y hacía vestidos con edredones, que es, a su vez, el mismo tiempo en el que sus hermanos varones le señalaban de marica por hacerlo, mientras su mamá lo confrontaba con frases como: “¿Para qué tiene vergüenza de eso? entonces no se lo ponga si es que no lo quieren ver, si es que no quiere que lo vean” (Calderón Rodelo, 2022). Allí estaba surgiendo en realidad Pinina, aunque solo con el paso de un par de décadas sería libre.

El bautizo de Pinina Flandes se da entonces en el 2010 por la suma de dos apelativos: de un lado, esta mujer es una perra autoproclamada y, por tanto, debía llevar el nombre de otra, siendo así, le bautizó como una mascota que tuvo su hermana en la infancia. Y, del otro, el apellido es debido al barrio del pueblo donde Yecid nació y creció. Tras nombrar a Pinina Flandes empezó un proceso de perfilamiento y trabajo artístico extenso entre Ciudad de México y Bogotá, dado que habitaba ambos lugares con frecuencia pues, a parte de su realidad académica, por aquellos días trabajaba gestionando recursos para un proyecto artístico en la capital colombiana llamado *Trueque Arte* —que hoy en día es una residencia de artistas por intercambio llamada RAT—, así, en primera instancia, trabajó

de la mano de todo tipo de artistas con cuestionamientos cercanos a la disidencia sexual. Su primera aparición oficial se dio en la marcha gay del 2010 en Bogotá, en la que se subió a un pony, con toda su indumentaria travesti, frente al Museo del 20 de julio; acción que repitió al año siguiente. Otra intervención, inspirada en el performer español José Pérez Ocaña, es que salía a la calle, o a cualquier tipo de espacio público, a cantarle rancheras a los ciudadanos de paso, modificando las letras para señalar los abusos del Estado, tanto en contra de la población general, como en contra de la población sexualmente disidente<sup>33</sup>.

Entonces, por ejemplo, decía: Ay qué suerte tan negra y tirana es la mía, al haber encontrado al Estado una vez, tan feliz y contenta que sin él vivía, cuando ni un desengaño mi vida pasó. Qué destino fatal nos persigue y nos guía a los colombianos que encaminan las sendas por donde hay dolor, si el Estado tan solo produce agonía: yo maldigo al Estado y maldigo al amor. (Calderón Rodelo, 2022).

En sus inicios eran *performances* de choque, incluso, contra el arte mismo de su tiempo, pues Pinina consideraba que el arte de sus días —incluso el actual— estaba de espaldas a las realidades sociales y, armada con todos los argumentos conceptuales de base que le proporciona su formación y desenvolvimiento como teórica del arte, iba a galerías, exposiciones o museos y confrontaba a los artistas o curadores con preguntas como: “Oye ¿y qué tiene que ver tu arte con la realidad política de los 200

---

33 También las desarrollaba en espacios oficiales como en *La esquina del movimiento* en Cali o en el *Centro cultural García Márquez* en Bogotá. Al igual que en espacios de comercio o atención privados, como cafeterías, donde pedía un café, luego se levantaba a gritar que estaba harta y procedía a cantar.

desplazados que llegaron ayer desde el Magdalena medio?”. O, también, con cuestionamientos de las curadurías mismas respecto a su contenido artístico o su valor estético, llegando a tener confrontaciones con curadores reconocidos del medio capitalino como Ana María Lozano o Elkin Rubiano Pinilla. Asunto en el que no encuentra mucho orgullo en la actualidad, considerando que fue algo descortés y que existían otros medios, empero, eran acciones que cumplían su objetivo conceptual y simbólico a cabalidad.

Es en la primera mitad de la segunda década del siglo xx que Pinina Flandes constituye un renombre importante en la escena artística del activismo disidente en toda Latinoamérica, y también en gran parte de Estados Unidos, pues es invitada, tanto a investigar en diversas universidades norteamericanas —entre la cuales cabría resaltar instituciones como la Universidad de San Diego o la Universidad de California en Berkeley—, hasta a eventos y ferias artísticas como el Festival Internacional de Performance EXTRA (México), XI Latin Poetry Festival (EE. UU.), La Internacional Varieté Transformer (México / España), Hemispheric Festival<sup>34</sup> (EE. UU.), Lado V (Argentina), Now Thats What I Call Poetry (EE. UU.), entre otros. Y, en todos los espacios habitados, resaltó siempre por el establecimiento de fiestas *underground* acompañadas de *performance* y/o *lipsync* (figuras 23-27). Afirmando así que observa en la *performance* una herramienta, un método, o una manera de producir conocimientos y reflexiones, de teorizar, de filosofar y de pedagogizar; como una especie de interfaz que habilita la comunicación y el ejercicio de acciones comunicativas, desde la articulación

---

34 Tras empezar a desarrollar *performances* directamente relacionados con la disidencia sexual, que era su interés real, llegó a espacios de importante reconocimiento internacional, como el Hemisférico, por ejemplo, compartiendo escenario junto a artistas como Julia Antivilo Peña, Irina la loca, Luis Almendra (El Huachistáculo), Condemarzo, Paulina Villacura, Nadia Granados, Odessa, Dj Krampack o Pacha Queer.

de diversas interfaces que son, a su vez, prácticas artísticas: el travestismo, el lipsync y el *cabaret*<sup>35</sup>.

Pinina Flandes pertenece entonces al gremio de artistas de vanguardia que ha asumido con total radicalidad las mismas, esto es, se encuentra bajo el ideal de que el mundo ya está hecho, que es en sí mismo un *readymade* ¿para qué más objetos?, incluso, la razón por la que considera la *performance* como la manifestación artística principal en la que se circunscribe su trabajo, es porque la obra es ella en sí misma, no le interesa hacer parte de los espacios galerísticos de *merchandising* del arte en términos de fama o importancia, su interés está en entrar a los circuitos, jugar con ellos, retorcerlos y señalarlos, para luego salir corriendo de allí. La suma de estas ideas se refleja perfectamente en *Noches Transitadas*, una obra montada en Ciudad de México en 2015, era un *cabaret* abierto al público, constituyendo así un espacio al margen de la validación hegemónica alrededor de los preceptos artísticos de la institucionalidad (figuras 28-30). Este mismo montaje se repitió en dos versiones del *Transcabaretazo* en Bogotá (2016 y 2017), en el que participaron diversos agentes de la escena artística de la *performance* sexualmente disidente de la ciudad y el país, entre los cuales cabría mencionar a Deisy Ortiz Callejas, Katrina Zerolimits, Camilo Colmenares, Tina Pit, entre otros (figuras 31 y 32).

No pretendo en ningún momento anunciarme como un artista en ese sentido, o sea, yo no produzco obra. Yo creo un mundo, mi mundo, en mis relaciones y esa para mí es una obra de arte. Y así concibo las prácticas artísticas también, de tal manera que no hay una separación entre sujeto y producción poética (Calderón Rodelo, 2022).

---

35 Por *cabaret* se comprende una puesta en escena. Generalmente alude al lipsync y manifestaciones teatrales o performáticas en espacios de resguardo constituidos o creados de forma parcial o temporal.

En sus reflexiones intelectuales, en espacios oficiales y fuera de ellos, Yecid reafirma el punto de que la academia sigue siendo un espacio habitado por la heteronormatividad y, esto es, que es hetero sexista, lo cual hace que las personas como él sean segregadas e, incluso, empuja al académico —o la académica— homosexual a ocultar su inclinación y, peor aún, empuja a aquellos que investigan sobre mariquismos, siendo maricas, a jamás revelar nada de sí. La academia, por tanto, necesita un cambio y que los disidentes sexuales puedan saberse y aceptarse al margen de su capacidad o reconocimiento intelectual, puesto que la inclinación sexual sigue siendo una vara de medición sobre el rigor académico de los individuos, a tal punto, que antes de promulgarse públicamente como homosexual, su estatuto epistemológico era muy alabado por su gremio, empero, al cambiar la imagen pública de sus deseos, eso cambió radicalmente la concepción social por parte de los demás. Sin embargo, pese al esfuerzo de muchos por rechazar sus postulados, también hubo gran apoyo de otro séquito intelectual, logrando así en el 2019 culminar oficialmente su doctorado, en el que recibió una mención honorífica por haber abierto un sendero de investigación en los estudios latinoamericanos y los latinoamericanismos en general. Por tanto, el estudio y análisis de los mariquismos es un lugar que agencia el conocimiento, son lugares epistémicamente relevantes, sobre todo, porque agencian la producción de una episteme que no responde en el sentido estricto y convencional a los planteamientos de lo teórico, puesto que, también se establece como actividad política al producir reflexiones que tienen que ver con la diferencia manifestada desde lo Queer, el travestismo, las maricas y demás disidentes, siendo así necesaria la discusión continua respecto a las formas de ver el mundo en términos de la diferencia, pues solo así, al estar discutiendo permanentemente sobre este tipo

de cosas, se genera un efecto sobre las mentes, sobre los jóvenes, de alguna manera se constituyen bases para nuevos paradigmas, por llamar de algún modo al ideal progresista.

Siendo Pinina Flandes muy histriónica —de allí que haya aprendido a teatralizar la vida— establece que la importancia del arte radica en llegar a reflexionar y crear conocimiento alrededor de las cosas que exigen los diversos momentos históricos, esto es, crear arte, no por deporte o pretensión de fama, sino considerando que el arte, como la academia, son espacios de creación pertinentes e importantes para la vida de otras personas, porque las pueden mejorar al evitar sufrimientos innecesarios que se materializan a través de discriminación y todo tipo de maltratos simbólicos o físicos. En la actualidad vive en Ciudad de México y no pretende volver a vivir en Colombia, pero sí hace continuos viajes al país por relaciones tanto académicas como artísticas, que son los dos ejes de su vida. Ha elegido el autoexilio, como lo describe, pues no quiere vivir los horrores de la política colombiana y menos la discriminación de la idiosincrasia local.



Figura 23. Pinina Flandes en la *performance The new barbarians*, San Francisco, California, 2014 (Calderón Rodelo, 2019, pág. 169).

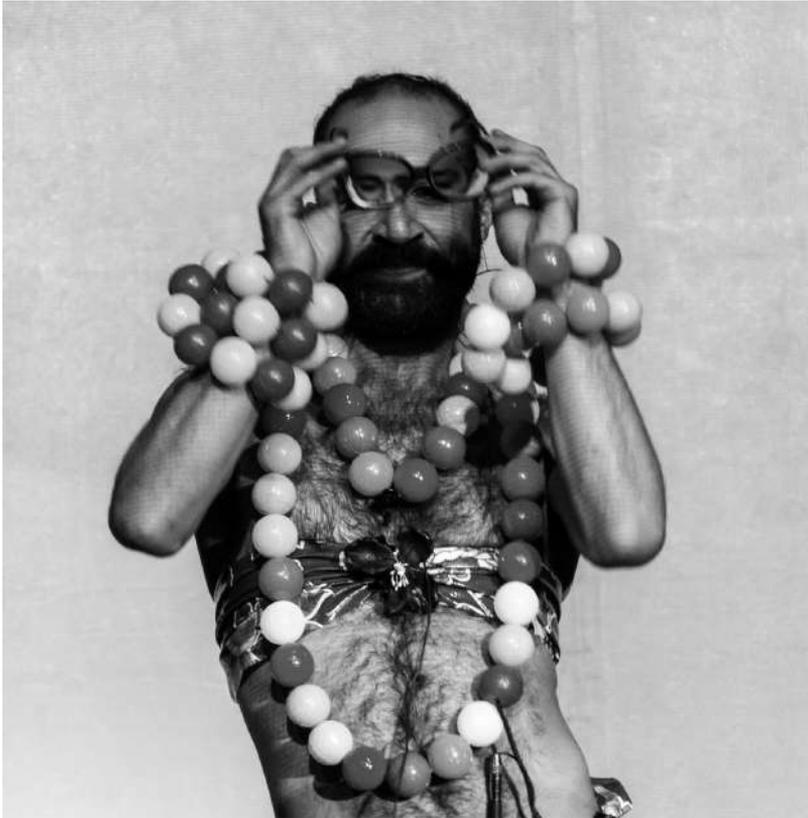


Figura 24. Pinina Flandes en la *performance Carne y parranda*, San Diego, California, 2014<sup>36</sup>.

---

36 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Pinina Flandes. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 25. Pinina Flandes en *El cabaret transchanga*, Ciudad de México, 2014<sup>37</sup>.

---

37 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Pinina Flandes. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 26. Pinina Flandes en la *performance* *Una loca cumbiambra*, Festival Internacional de la Diversidad Sexual en Ciudad de México, 2014<sup>38</sup>.

---

38 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Pinina Flandes. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 27. Pinina Flandes en la performance *Pending publications of a suburban faggot* en Hemispheric Festival, 2017 (Taylor, 2022).



Figura 28. Pinina Flandes en *Noches Transitadas*, Ciudad de México, 2015 (Calderón Rodelo, 2019, pág. 167).



Figura 29. Fotograma del registro de *Noches Transitadas*, Kaleb Tepulé, 2015 (Antivilo, 2015).



Figura 30. Fotograma del registro de *Noches Transitadas*, Mika Aslan, 2015 (Antivilo, 2015).



Figura 31. Fotograma del registro del segundo *Transcabaretazo*, Camilo Colmenares, 2017 (Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017a).



Figura 32. Fotograma del registro del segundo *Transcabaretazo*, Pinina Flandes y Deisy Yohana Callejas, 2017 (Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017b).

## TINA PIT: ARTISTA DE LA PERFORMANCE SIN UN CUERPO

*Ahora te cuento que es muy chistoso, porque todos nos despreciaban en ese momento, pero de un momento a otro la universidad coge lo Queer y lo abraza, como todo lo que hace, se aprovecha y lo transforma, entonces ahorita todo el mundo nos ama; pero en ese momento, hay que decirlo, en el año 2009, nos detestaban. Decían que éramos maricas sidosas, decían que éramos maricas viciosas, decían que nosotros no éramos artistas, que nosotros éramos travestís.*  
 ENTREVISTA A TINA PIT. (BOHÓRQUEZ BARRERA, 2023, PÁG. 388).

Tras la constitución de la figura artística, que ahora la escena evidencia, recuerda y aclama bajo el denominativo o nombre de Tina Pit (figura 33), han existido diversos factores para que se constituyera lo que es en la actualidad, radicando el principal en el recorrido tanto teatral como artístico o cultural de Jorge Hernán Arce González. Tina Pit surge, oficialmente, en Bogotá el 5 de octubre del 2012, haciendo una *performance* musical con lipsync dentro del desarrollo de un evento artístico llamado *100.000 poetas por el cambio*. Este festival fue idea de Lucía González —allegada a Jorge—, replicando un evento que se daba por aquellos días en más de cinco mil lugares del mundo, siendo en Colombia, por la gestión de ambos, desarrollado dentro del bar A Seis Manos, cerca al Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Este espacio convocó en sus tres versiones anuales, entre el 2012 y el 2014, a una amplia amalgama de artistas de todo tipo de manifestaciones creativas, como músicos, *performers*, escritores, poetas, transformistas, y demás; siendo a la vez una gran fiesta, con un aire bastante dionisiaco, lo cual era innovador en un evento de poesía que suele tener inclinaciones tan específicas hacia el discurso de lo bohemio.

Sin embargo, previo al nacimiento de Tina Pit como personaje ante las diversas escenas del espectáculo artístico, Jorge ya había tenido, no solo acercamientos, sino todo un desarrollo profesional dentro de la representación como carrera, puesto que hace teatro desde que tenía ocho años e, incluso, su aspiración era formarse académicamente en ello. Empero, al reconocer las dinámicas de la academia, concluyó que era triste y adoctrinante, pues siempre tuvo un particular interés en representar roles femeninos, lo cual, dentro del teatro de los inicios de siglo, al menos en Colombia, no era bien visto, todo lo contrario, se consideraba de mal gusto, con solo un par de excepciones como *Las criadas*, de Jean Genet, o *La casa de Bernarda Alba*, montajes desarrollos por la Universidad del Valle, pero bajo otros criterios de la alta cultura.

Jorge es oriundo de Tuluá, en el Valle del Cauca, y cuando culminó su formación secundaria se movilizó hacia Cali en búsqueda de espacios que le permitieran actuar dentro de sus deseos, es así como, dentro de un breve lapso, participó en *El Grupo de Reflexión Gay Aguacatal*, en el que empezó a trabajar el asunto de la representación de la disidencia sexual a través del empoderamiento de ellos mismos, pues eran eso, disidentes representando sus propios cuerpos, nadie más hablando de ellos o por ellos; fue allí donde el director Leonardo Cano le encontró e invitó a participar del grupo de teatro independiente *La Cortina Roja*, espacio que dirigía. Aquel colectivo fue una de las primeras congregaciones —probablemente la primera— de teatro en Colombia alrededor del Punk-Queer, ejecutando una propuesta exagerada, dramática y maricona que no se había visto previamente en la escena local de Cali, ni siquiera, en la de Bogotá. En ese sentido, la historia del teatro, el arte, o la cultura en Colombia ha pasado sobre el trabajo de este grupo al obviar la existencia de tres obras que desarrollaban,

y que fueron precedentes o inicios de un teatro plenamente fuera de la norma, esto es, disidente sexualmente hablando. Lo anterior se evidenciaba en lo escrito y desarrollado por el director Leonardo Cano en las producciones que el grupo presentaba: *El peor de los venenox*, una comedia negra de amor lésbico; *Amanda Miguel no es una diosa cualquiera*, un musical —con las composiciones de Amanda Miguel— alrededor de un niño que narra sus inclinaciones desviadas y, por último; *Malid vomitando en su mano*, una obra sobre el abuso y la violación desde una estética oscura. Algo interesante —e importante— de La Cortina Roja, es que, pese a ser un grupo de teatro maricón y travesti, esto es, ellos mismos representaban todos los personajes femeninos, nunca hubo una sensación o un objetivo de representar a la mujer, todos los participantes se sentían, en realidad, en representación de sí mismos; es decir: ellos ya eran, previo a las tablas, un ser femenino, esto es algo cercano al concepto de lo No Binario en la contemporaneidad, adjetivo desconocido para la época.

Desde el año 2005 iniciaron como colectivo a desarrollar obras de teatro conjuntas, sin embargo, no fueron aceptadas por el medio caleño que las veía con un tipo de repulsión y desprecio que, posteriormente, se materializaba en juicios de valor que establecían sus manifestaciones por fuera al derecho de ser consideradas teatro, incluso, les señalaban como maricas justificando sus deseos de vestirse de mujer. Fue entonces a mediados del 2010 que la totalidad del grupo decidió irse a establecer su obra en la capital del país, un espacio, en teoría, potencialmente más abierto, pero la decisión fue tomada, principalmente, por dos situaciones particulares: de un lado, el hecho de que ya no tenían donde presentarse en Cali resultado del prejuicio de los teatros que no querían recibirlos, condición replicada por el mundo institucional y las universidades que les veían como

algún tipo de amenaza; y, por el otro, al director del grupo, junto a su esposo —quienes vivían en una finca a las afueras del área urbana—, los sacaron de su casa y fueron amenazados de muerte por paramilitares bajo el argumento de que no querían maricas en ese sector. Recién llegados a Bogotá interpusieron una denuncia en el Centro de Atención a las Personas LGBTI, existente en su momento, pero nunca pasó nada, nunca hubo ningún tipo de acción real o de apoyo ante lo que, evidentemente, era un desplazamiento forzado por orientación sexual y de género, siendo así, el panorama no cambió lo suficiente y su estatuto económico no era necesariamente el mejor que hubiesen vivido. La frustración de no poder crear, junto a las complejidades para la supervivencia del grupo, empezaron a crecer y Jorge decidió empezar a salir a la calle, ya que, si no podían teatralizar en las tablas, necesitaba suplir su necesidad creativa en otro lugar público. Sus jornadas diarias se basaban en habitar un espacio callejero e interpelar a las personas que quisieran, y decidieran, observar una obra de teatro para, posteriormente, representarla en el mismo lugar. La obra desarrollada constaba de un personaje que es propiedad y creación del director Leonardo Cano, este tenía todo el cuerpo cubierto de una piel blanca, solo se le veía la boca, sin embargo, tenía una bata y tacones, entonces era un sujeto en juego con el género que, pese a no tener peluca ni una indumentaria compleja, fue de las primeras exploraciones con este concepto, dado que una característica particularmente importante del personaje radicaba en que quien lo observaba no podía determinar si bajo el atuendo estaba un hombre o una mujer.

En el 2011, tras el paso de un año de convivencia, las relaciones se complejizaron y Jorge decidió salirse del grupo, estableciendo así una ruptura y separación total con La Cortina Roja, lo cual representó para el artista un trance emocional realmente

complejo, puesto que en su ideal este colectivo sería eterno. Después de esta separación, y sumando todas las previas experiencias, es que empezó un cuestionamiento alrededor de manifestaciones visuales y performáticas que daban pasos a germinar el concepto de Tina Pit e, igualmente, a finales de ese mismo año, Mapa Teatro hizo un *casting* para la participación dentro de una obra llamada *Transposiciones* (figuras 34 y 35), un proyecto auspiciado bajo presupuestos gubernamentales con el objetivo de visibilizar las diferentes identidades de género a través del teatro e, incluso, previamente habían desarrollado un evento con transformistas de discotecas, sin embargo, ahora la petición era abarcar un espectro más amplio de disidencias sexuales. Fue en este espacio que Jorge conoció a diversas figuras representativas del medio como John Jairo (Jeanpoul), Angie Lorena Ochoa, Judy Monroy, Ana María Ortiz, Luz Mirian Ortiz, Miguel Lozano, Diana Margarita Acosta (Zombie), Nikita Vargas Latorre, Juan Sebastián Cifuentes, Andrea Barragán (Serguei Ltda para tal momento), Gaby Ángel Callejas, Deysi Johana Ortiz, entre otras. Tras la culminación de *Transposiciones* se esparció una sensación general entre los participantes respecto a que la obra solo había sido una suerte de utilitarismo de la figura progresista, de la novedad que era la disidencia sexual para la escena de la época, por parte del gobierno en curso, incluso, solo tuvo tres funciones y el esfuerzo por promediar o cuantificar asistentes era evidente. Empero, entre los diversos proyectos a resaltar, posiblemente surgidos o germinados en este espacio, se da la comunicación entre Jorge, Andrea Barragán y Zombie, quienes posteriormente fundarían un colectivo referente para la escena colombiana.

Luego de *100.000 poetas por el cambio*, evento desarrollado en octubre del 2012, Andrea y Jorge empezaron a sostener diferentes diálogos alrededor de la posibilidad de establecer

productos artísticos al margen de cualquier tipo de necesidad, o dependencia, de estamentos institucionales de validación y, junto a Zombie, fundaron entonces la Colectiva Transgermania (figuras 36 y 37), en la que hacían *cabarets* maricones que, por encima de cualquier pretensión artística, buscaban la reivindicación de la figura travela, esto es, de la figura travesti. Su unión fue fugaz pero productiva, ya que hasta mediados del 2013, cuando se da su separación por motivos de salud alrededor de la figura de Andrea Barragán, alcanzaron a ejecutar tres *cabarets* con éxito: *Le vendo mi diablo al alma* (figura 38), desarrollado el 27 de octubre del 2012, resemantización de la figura trans —tan satanizada— a través de actos poéticos, performáticos o creativos; *La hipérbole del segundo muerto* (figuras 39 y 40), desarrollada el 21 de diciembre del 2012, fecha del supuesto fin del mundo; y, por último, *Cabaret a la carta* (figuras 41 y 42), desarrollado el 27 de junio del 2013, montaje decisivo y acción histórica para la *performance* sexualmente disidente. *Cabaret a la carta* fue la obra que ganó una convocatoria para ser expuesta en la exposición Entwine de la curadora Paola Camargo, era campo abierto dentro de la galería de arte Valenzuela Klenner, en el sector de La Macarena en Bogotá. Consistía en una manifestación performática en lipsync, pero, por vez primera para el grupo, incluso, muy transgresor e innovador para la época, en una galería de arte oficial, expuesta ante un público, en teoría, culto, y en búsqueda de una preservación de su alta cultura a través de manifestaciones artísticas de su idiosincrasia. Para el *show* previamente se habían elegido y planificado un conjunto de canciones con un valor histórico y semántico que se prestaban para adquirir potencia significativa, o significativa, al ser cantadas y teatralizadas por una figura trans en ese espacio, por ejemplo, *Hombres* de Fangoria, canción puesta en escena por Tina Pit. Los asistentes podían solicitar lo que deseaban

escuchar y el *cabaret* se constituyó, de alguna manera, como una suerte de cantina.

Nosotros llevamos una escenografía, llevamos un tapete y comenzó a llover durísimo y alguien dijo: “no, ¿qué es esto? es que se acaba de mover la zona de tolerancia hacia la Macarena”. Y eso fue muy ofensivo, pero también fue como una cosa muy interesante porque verdaderamente se había hecho como un movimiento, o sea, mucha gente que vino a vernos era la primera vez que venía a ver arte en estas galerías, pero no había visto, digamos, estas presencias allí dentro de las galerías, a pesar de que ya se había hecho muchas veces, pero fue una cosa bien particular y se presentó el *cabaret*, a pesar de la lluvia (Arce González, 2022).

En el desarrollo del contexto histórico que acontecía durante 2013, la escena del arte alrededor de la disidencia sexual y, Tina Pit específicamente, habían adquirido un alto grado de reconocimiento por las esferas artísticas, lo cual empezó a constituir una aceptación e, incluso, apropiación, por parte de la vida académica respecto al lipsync y las formas de arte maricón. Esta pseudo reivindicación intelectual incitaba a estudiantes, y todo tipo de agentes oficiales de la academia o la cultura, a un acercamiento a estas manifestaciones en las que empezaron a teorizar y analizar las obras en productos como trabajos de grado, ensayos reflexivos e, incluso, las documentalistas Alejandra Ospina y Victoria Maréchal desarrollaron un documental llamado *Imaginario Indomptable* (figura 43), en el que Tina Pit era una de las protagonistas. Empero, mientras se empezaban a constituir los orígenes de un acercamiento de estas producciones a espacios institucionales, sería importante, o por lo menos prudente, reconocer que en la escena *underground* del lipsync, tanto Andrea como Jorge, fueron parcialmente rechazados o, de

alguna manera, no tuvieron un buen recibimiento por diversos factores, de un lado, en el caso de Andrea, porque la figura de Drag King todavía no tenía gran peso en el contexto, sumado a su forma tan crítica y directa de señalar las masculinidades frágiles o hegemónicas y, por el otro, en el caso de Jorge, el tipo de canciones que teatralizaba, puesto que estaban cargadas de un tinte de valor más semántico y simbólico, mientras que en estas discotecas estaban acostumbrados o deseosos de las canciones para fiesta.

Para finales de la primera mitad de la segunda década del siglo XXI, entre 2013 y 2015, tras la ruptura de la Colectiva Transgermania, Tina Pit continuó trabajando de forma independiente con montajes de *cabaret* y allí cabría resaltar la serie *America: Horror Story*, con su primer intervención *Una mujer inconveniente*, que fue un *cabaret* con el fin de incomodar, específicamente, a la población gay, al concientizarlos y obligarlos a reflexionar sobre la mujer de entretenimiento que esperan encontrar en la discoteca durante los *cabarets* o espectáculos, siendo este el precedente de una segunda acción en el *cabaret El archivo expiatorio*, en el que Tina Pit se penetra el ano con un Cristo, haciendo una crítica, claramente directa e, incluso, ofensiva, para aquellos que guían sus vidas mediados por creencias cristianas. Inclusive, en su desarrollo alrededor de los *cabarets*, participó en la segunda versión del *Transcabaretazo* de Pinina Flandes en el 2017 (figura 44).

En la actualidad la producción artística de Tina Pit se ha volcado hacia otros horizontes de alto valor estético y conceptual —sin que esto signifique que su pasado carezca de ellos—, debido a nuevos cuestionamientos que devienen de un profundo proceso de introspección, acrecentado a la luz de todo lo que representó la pandemia por COVID-19 en términos de funciones o espacios de presentación, provocando que Jorge y Tina

empezaran a cuestionarse por su figura y formas de manifestación para el otro, esto es, por la multiplicidad y la identidad, por quién es Tina y cuáles son los límites de su existencia o manifestación. Desde el génesis de la aparición de Tina Pit, Jorge —o ambos— se han concientizado de la existencia de un tipo de *disociación simbiótica*, es decir, que en realidad ambos son sujetos totalmente independientes, por tanto, durante la aparición de Tina Pit llega una persona diferente a ejercer su identidad, una que es nueva, y que nace para eliminar todas las restricciones morales o actitudinales que Jorge no puede controlar resultado, tanto de la identidad propia, como de la suma de su condición autista, esto es: Jorge tiene miedo mientras que Tina Pit no, Jorge es introvertido mientras que Tina Pit es el alma de la fiesta, Jorge tiene el objetivo y responsabilidad de trabajar para ser funcional en sociedad, Tina Pit es la artista y *performer*. Pero entonces ¿Tina solo puede existir a través del cuerpo de Jorge?, previamente había sido la suma de toda la indumentaria trans lo que constituía la existencia de Tina, dando una principal relevancia a las pestañas, en las que Jorge rastrea el punto exacto de cambio de personalidad, sin embargo, dentro de los cuestionamientos recientes de la artista está la reflexión en torno al cuerpo o los objetos como plataformas, es decir, la posibilidad de que Tina exista, incluso, en otros cuerpos y espacios que no son Jorge, pues ella es ahora una idea independiente que, al no necesitar, necesariamente, un cuerpo, está por encima de este, por tanto, del género, es decir, es *Postgenérica*.

Entre los antecedentes de sus obras de arte más recientes está *La emancipación de Tina Pit*<sup>39</sup>, desarrollada el 20 de julio del

---

39 Pese al alto valor fundacional que tiene esta obra respecto a los nuevos enfoques discursivos de la artista, no existe registro alguno de la acción —aparte del diálogo escrito— porque es uno del sinfín de productos que se perdieron cuando YouTube censuró el canal de Tina Pit y borró todo su contenido.

2015<sup>40</sup>, en la que la artista ofrece un discurso público para establecer su existencia y clarificar el punto de que no amerita una validación o estar censada en un sistema social como Jorge para existir, porque quienes la observan son la prueba para ello: ¿le han visto?, saben entonces que Tina Pit existe. En ese mismo sentido, sosteniendo su existencia aislada del cuerpo que siempre habitó, surgen diversas obras como *Encarnación* (figuras 45-47), que se produjo desde México —país donde vive desde el 2020— dentro de un programa llamado Artemorfosis para Canal Capital; siendo una reafirmación de su estamento como idea extracorporal, pues dentro de pandemia se desarrolló a distancia: un clon de Tina Pit en Bogotá difundió y pegó imágenes con códigos QR, que al ser leídos digitalmente, manifestaban a Tina Pit en discursos virtuales previamente planificados. En este juego entre la metarealidad y el mundo tangible, existían por lo menos tres manifestaciones de Tina: el clon difusor, la Tina materializada virtualmente y la artista postulando la obra y su ejecución desde otro lado del mundo.

Siguiendo este camino, aparece la última obra de Tina Pit, que es, por cierto, hasta el momento, la más trasgresora en términos de su objeto discursivo. La obra lleva por título *Microtráfico, macroeconomías* (figura 48), una obra que se cuestiona sobre el narcotráfico y la desigualdad a través de una referencia a los signos o símbolos del microtráfico colombiano en sus contextos más precarios. Surge dentro del proyecto de investigación *Reimaginemos* y, pese a que a primera vista podría ser catalogada como una suerte de instalación emplazada en la Plaza Bolívar de la ciudad de Bogotá —al frente del Capitolio Nacional—, con objetos que no son propiamente pertenencia de la artista, para ella adquiere un valor al devenir de su proceso —e ideas de

---

40 Día en que se celebra el triunfo de la independencia y autonomía de la nación colombiana.

manifestación— que la constituyen en términos de *performance*, puesto que lo que está allí es la esencia misma de Tina Pit, existiendo sin el condicionante del cuerpo, esto es, una presencia de lo que no está. En la actualidad Jorge y Tina, como equipo, trabajan en reflexionar y sobrepasar cada vez más los límites del acceso a la vida diaria por parte de Tina, valiéndose de todo tipo de plataformas, principalmente tecnológicas, dado que se le pretende constituir como una nube de memorias a la cual todos puedan acceder, eso la haría, no solo existente y autónoma, sino, inmortal, pues el cuerpo de Jorge perecerá, pero Tina como idea puede prevalecer.



Figura 33. Tina Pit, *El coñocimiento*, acción frente al Capitolio de la República de Colombia. Foto de Alejandra Ospina (Vargas León, 2021).



Figura 34. Poster de invitación a la obra de teatro *Transposiciones*, 2011 (Mapa Teatro, 2011).



Figura 35. Registro fotográfico la obra de teatro *Transposiciones* —Tina Pit es la primera desde la derecha hacia la izquierda—, 2011 (Mapa Teatro, 2011).



Figura 36. Foto 1 de Tina Pit y Serguei Ltda en *performance* de la *Colectiva Transgermania*, 2012 (*Cabaret Transgermania*, 2022).



Figura 37. Foto 2 de Tina Pit y Serguei Ltda en *performance* de la *Colectiva Transgermania*, 2012 (*Cabaret Transgermania*, 2013).



Figura 38. Poster de invitación al cabaret *Le vendo mi diablo al alma*, 2012 (Barragán, 2012).



Figura 39. Fotograma del registro de *performance* ejecutado por Tina Pit en el *cabaret La hipérbole del segundo muerto*, 2012 (Duvan Arc, 2022a).



Figura 40. Fotograma del registro de *performance* ejecutado por Tina Pit en el cabaret *La hipóbole del segundo muerto*, 2012 (Duvan Arc, 2022a).



Figura 41. Fotograma 1 del registro de Tina Pit en la *performance Cabaret a la carta*, 2013 (Ducan Arc, 2022b).



Figura 42. Fotograma 2 del registro de Tina Pit en la performance *Cabaret a la carta*, 2013 (Ducan Arc, 2022b).



Figura 43. Fotograma del documental *Imaginarios Indomptables*, 2015 (Ospina & Maréchal, 2022).



Figura 44. Fotograma del registro del segundo *Transcabaretazo*, Tina Pit, 2017 (Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017).



Figura 45. Fotograma del desarrollo de la apuesta *Encarnación*, 2021 (Canal Capital, 2021).



Figura 46. Fotograma del desarrollo de la apuesta *Encarnación*, 2021 (Canal Capital, 2021).



Figura 47. Fotograma del desarrollo de la apuesta *Encarnación*, 2021 (Canal Capital, 2021).



Figura 48. Tina Pit en *performance*  
*Microtráfico, macroeconomías, 2022* (Gil, 2022).

## Estéticas de la transgresión: una exploración en los cuerpos raritos, anómalos y desencajados

*Desencajar implica sacar de las cajas, de los almacenes, del clóset. Lo desencajado remite a lo que no puede o no quiere ser clasificado, lo que está por fuera de las normas sociales, desbordándose de los marcos reconocibles.*

(EGAÑA ROJAS, BENZO, OBIOLS, PIZARRO,  
& POSADA GÓMEZ, 2018, PÁG. 75).

La historia social y/o cultural de contextos geográficos específicos, aquejados por convenciones morales de antaño, paradigmas heredados por antepasados inmediatos, costumbres y creencias religiosas, que son todas rastreables desde un sinfín de potenciales sucesos o fenómenos de permeación directos e indirectos, representa —o implica— la posibilidad de infinitas rejillas de análisis ante posibles cambios históricos, siendo allí, en el devenir de una nueva visión, donde emerge la incitación que impulsa a transgredir. La transgresión es habitual en la vida diaria, abarcando todo tipo de acciones contra normativas, desde las más pequeñas infracciones, hasta los más grandes escándalos de farándula e, incluso, acontecimientos atroces de la violencia organizada y la corrupción general, principalmente

en un país como Colombia donde esta peste supera índices que tienden a exceder las típicas ficciones de distopía<sup>41</sup>. Para una posible descripción, las palabras del historiador Max Hering Torres son realmente elocuentes: “La recurrencia invisibiliza y la cotidianidad trivializa; en medio de ello, las transgresiones pueden ser consideradas como acciones que van a contracorriente de la norma, como traspaso del límite y fuga del control” (Hering Torres, 2015, pág. 11).

Transgredir, por tanto, puede adquirir diferentes ópticas dado que, de una cara respecto al fenómeno, es la manifestación de prácticas controversiales —junto a sus dilemas morales— que generan todo tipo de injusticias e impunidades en apoyo a las autoridades —formales e informales— y el poder en curso dentro de una sociedad o comunidad concreta; aquí, como ejemplo, el genocidio que resguarda en sus cimientos el acontecimiento de la limpieza social, en el que no solo se invalida o se transforma la figura del otro al constituirlo como ser inferior, también se elimina en nombre de lo transgresor de su diferencia. De la otra cara, la transgresión es, precisamente, el espacio en el que lo sometido se despliega en búsqueda de libertad, en el que aquello que, sabiéndose en la oscuridad, se vale de la misma para buscar la luz o, incluso, sabiéndose en el margen de lo permitido, disfruta del saberse paria, como muestra de ello, las manifestaciones artísticas surgidas en las guaridas *underground* para Dionisios que, de cierta manera, eran la suma de ambas posibilidades: el goce de la diferencia y la búsqueda de la trascendencia. Esto último es importante dado que la contracultura, por naturaleza, tiende a una identidad invisible; es decir:

---

41 Colombia lleva más de una década estancada en un índice de corrupción política y económica por debajo de los 40 puntos —según el modelo de medición de Transparencia Internacional que va de 0 a 100, siendo 100 puntos la cúspide de la transparencia— (Transparency International. The Global Coalition Against Corruption, 2022).

en principio, se relega a las tinieblas con el fin de evitar acciones punitivas o de represión.

La historia —sea esta del arte, cultural o social—, como campo de estudio e, incluso, como anécdota, tiende a volver a puntos comunes para revalidarse en términos de sus causas, lo cual implica, de muchas maneras, un conjunto de focos que culminan por caer en la obviedad, esto es, se encuentra un contexto artístico, cuando debería generarse uno nuevo, por tanto, cada vez se torna más importante modificar la escala de observación, posibilitando así el rastreo de los diferentes indicios o síntomas de un fenómeno de mayor visibilidad. La manera de generar nuevos contextos es, precisamente, volviendo a las causas primarias, que pueden ser muchas por un génesis rizomático de lo macro; es decir: rastreando la explicación en las microhistorias obviadas de las dinámicas del arte que, no solo transgredieron al medio, sino que posibilitaron la constitución de nuevos procederes posibles en términos de lo sensible. Por tanto, generar nuevos contextos artísticos implica, desde diversas perspectivas, complejizar la manera en que se observan los fenómenos históricos que ya están previamente construidos, ofreciendo una nueva visión posible de las causas de sus desarrollos, lo cual no necesariamente pelea o transgrede la tradición narrativa, más bien complementa explicaciones con previos vacíos discursivos o argumentativos.

Para establecer entonces la cara visible que tiene un acto de transgresión habría que observar primero la posición de aquel que otorga el juicio de valor respecto al acto; es decir: no solo su criterio, sino también sus conveniencias e inclinaciones, tanto morales, como políticas o económicas. En este sentido los análisis del sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero son realmente pertinentes al establecer, como mínimo, tres tipos de categorías para la práctica transgresora: moralismo, cinismo y

contestación. Los moralistas defienden, de una forma alienada, su posición respecto a la necesidad de atacar contra cualquier aire contraventor en virtud de la norma establecida en sociedad, es decir, nada justifica una ruptura de la normativa; desde el cinismo prima la autocomplacencia, esto es, no importa cumplir o no la norma, siempre y cuando las acciones efectuadas complazcan las necesidades del beneficiado; por último, pero como práctica de transgresión más importante en el contexto de cualquier dinámica de revolución social, la categoría de contestación o contestataria, en la cual los diversos panoramas se ven permeados por el análisis de las diferentes necesidades de un tiempo o contexto, naciendo así la acción transgresora como resultado de las circunstancias y, en ese caso, la ruptura contra la norma se convierte en una necesidad social (Portocarrero, 2004, págs. 103-140).

La transgresión, sin embargo, no compete, plenamente, a un espacio netamente punitivo como la ley implementada en lo jurídico, a pesar de que es con la idea de la legalidad que se postula el límite de lo prohibido —barrera entre lo que es correcto o incorrecto, denominado por convención social como *la norma*—, es también un precepto de lo cultural, radicando así en la transgresión, como establece Pierre Bourdieu, un concepto con un real valor en campos de lo simbólico, puesto que es el traspaso del límite en búsqueda de imponer sus propios significados (Bourdieu, 2001, págs. 87-99).

Al estudiar la transgresión en un eje diacrónico y en un eje cultural variable, su sentido se hace más volátil: lo que antes era considerado como moral y justo, hoy se devela como amoral e injusto; lo que hoy se estima aceptable y civilizado, en el futuro quizás nos parecerá inhumano. A su vez, lo que en una cultura sorprende, en otra es parte de la cotidianidad; lo que en una comunidad es

indebido, en otras es inocuo. Así las cosas, la transgresión no solo depende de la subjetividad, también acaece en un tejido histórico y cultural altamente conectado y cambiante (Hering Torres, 2015, pág. 17).

Así, lo que para unos representa la caída de sus valores, para otros es el nacimiento de los propios: el amanecer de su libertad en términos de la emancipación. En las normas siempre se develan criterios y conveniencias de valor, deseos y finalidades de tinte cultural, jurídico o estético, estableciendo así la preservación de privilegios y monopolios de grupos aristocráticos o clases sociales: “El poder simbólico es en efecto este poder invisible que solo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que lo sufren o que incluso lo ejercen” (Bourdieu, 2001, pág. 88). Es por esto por lo que la transgresión lleva en su interior un potente intento por desequilibrar o desmontar relaciones de poder existentes, en búsqueda de establecer condicionales de nuevos órdenes, por tanto, y finalmente, la transgresión no es otra cosa que la tradición enfrentada a una ruptura, siendo esta separación la constitución del cambio que asoma la posibilidad de un mundo mejor, o quizás peor; por esto que, los cuerpos raros o anómalos e, igualmente, los placeres desencajados y fuera de la clasificación normativa, se constituyan en praxis como una forma contracultural y transgresora de existencia.

Lo que se despliega a continuación es un acercamiento a diversas manifestaciones visuales y artísticas que trabajaron —o trabajan— con el fin de retratar en obras de arte estas dinámicas de vida por fuera de la convencionalidad normativa; es decir: la materialización plástica o sensible del devenir de la transgresión en términos sexuales. Lo que se desarrolla en el primer apartado es una revisión o acercamiento a la concepción

histórica que ha recaído sobre los cuerpos anormales en la historia general y en el país, estableciendo, por un lado, cómo las corporalidades raras, anómalas y, principalmente, disidentes, se han reivindicado a través del arte o la cultura y, por otro lado, cómo a través de paradigmas o campañas sociales se han establecido ideas de un cuerpo ideal, empezando así a regular las percepciones y acciones respecto a este. Lo que se incluye en esta tipología son las prácticas que no solo retoman el poder subversivo de una imagen explícitamente manifestada del cuerpo y del placer sexual, sino también propuestas artísticas que reciclan los lenguajes cercanos a la pornografía de consumo, cuestionando tanto sus premisas, como las formas estereotipadas de narración con fijación en sexos específicos, la linealidad convencional del encuentro erótico o el dimorfismo de género, que son, en última instancia, los discursos que se han construido alrededor de todos los cuerpos que no pueden ser clasificados dentro de los moldes genéricos. Por último, en un segundo apartado, se desarrollan las estrategias para representar los placeres desencajados, estos son, aquellos que no pueden, no quieren y no buscan ser clasificados dentro de las normas de convención heterosexual o heteronormativa. En esta categoría se da principal atención y prioridad a las propuestas interesadas en observar los ritos, los gestos, la clandestinidad, los fetiches, la ropa, los símbolos y los discursos que se han construido alrededor de todos los deseos que, en principio, han sido concebidos como políticamente inaceptables para la idiosincrasia nacional y, por tanto, constituyen una expresión contracultural del erotismo, el deseo y el placer.

## CUERPOS RARITOS Y ANÓMALOS. EL CUERPO COMO SOPORTE DE LA SUBVERSIÓN BIOPOLÍTICA

*En lo inaprehensible del mundo solo el propio cuerpo proporciona la aprehensión de la existencia.*

(BRETÓN, 1995, PÁG. 172).

Intentando comprender la magnitud detrás de lo que se puede concebir como cuerpo sería pertinente tener claridad de sus múltiples características, dado que este último no es simplemente la suma de sus cualidades como materia biológica, también se constituye como un entramado de relaciones y proyecciones, tanto sociales, como culturales, por tanto, en diferentes contextos geográficos o momentos históricos, han existido muchas formas de cuerpo, esto es, no se puede pensar como un concepto de verdad que siempre tiene el mismo significado o significante dentro de la misma hermenéutica de interpretación. Históricamente la definición de cuerpo, como todo concepto de profundidad mínima, ha mutado en diferentes preceptos que podrían llegar, incluso, a contradecirse, por tanto, definirlo con la suficiente globalidad es probablemente imposible; sin embargo, un punto guía de encuentro común es la conclusión de que se constituye, como mínimo, por dos partes, comprendiendo así que la carne o la entidad biológica solo es la mitad de la identidad y consciencia que lo componen.

De la piel para dentro empieza mi exclusiva jurisdicción. Elijo yo aquello que puede o no cruzar esa frontera. Soy un estado soberano, y las lindes de mi piel me resultan mucho más sagradas que los confines políticos de cualquier país (Escotado, 1995, pág. 4).

Rastrear una historia del cuerpo como campo de estudio o reflexión es realmente complejo, debido a que la historiografía clásica nunca encontró interés en este concepto<sup>42</sup>, principalmente, porque el cuerpo se consideró una categoría implícita, ni siquiera a finales del siglo XIX o inicios del XX, cuando los enfoques y ópticas parecían empezar a focalizar diversos espacios o posibilidades previamente ignoradas. Inclusive, durante el tiempo decimonónico, el pudor era norma, exhibir los cuerpos llegó a considerarse delito y hasta los matrimonios, circunscritos en la moral cristiana de la preservación de la familia a través de la reproducción, se veían empujados a clásicas tradiciones en las que el dormitorio era enemigo de la luz. Esto encuentra su explicación en que la burguesía del momento tenía una fuerte convicción alrededor de controlar los cuerpos a través de definiciones biopolíticas de estos; es decir: establecer códigos de normalidad en los comportamientos privados al constituirlos como punto de posible discusión pública bajo ópticas de análisis de las diferentes poblaciones, desde las mujeres o los niños, hasta las inclinaciones sexuales fuera del orden reproductivo.

En su significación antigua, lo privado se emparejaba conceptualmente con lo público. No podía volverse público más que a través de transgresiones escandalosas o de arreglos jurídicos pensados y negociados. Cuando lo privado se piensa bajo la categoría de lo íntimo, ya no hay más fronteras. Es todo o nada: o se

---

42 Caso contrario a lo que sucede en la actualidad, dado que ahora se puede percibir el cuerpo como uno de los objetos de estudio más prolíficos en los diversos campos y ramas de las diferentes ciencias sociales y humanas, lo cual, según Imke Schmincke, y desde el rastreo histórico de Max Hering Torres, se puede explicar así: “El cuerpo se ha convertido en un objeto de estudio por dos razones. Por una parte, el cuerpo es producto de la sociedad y de la cultura; está formado, constituido y permeado a partir de sus normas. Pero, por otra parte, el cuerpo no solo es pasivo, receptor de procesos constitutivos, sino que gracias a su dinámica ha participado en un proceso de interacción social, se ha convertido en un objeto de acción y por lo tanto ha determinado las realidades sociales” (Schmincke, 2007, pág. 11 como se citó en Hering Torres, 2008, pág. 15).

esconde o se exhibe, y, cuando se exhibe, su aparición no es más que otro espectáculo, ese espectáculo al que nos conducen unos medios de visión omnipresentes y omnipotentes (Michaud, 2006, pág. 413).

La sexualidad, en términos “objetivos” y, por tanto, empujada a discursos de la salud, se convierte entonces, a través de esta finalidad condicionadora, en un objeto oficial de estudio, sin embargo, sigue sin ser explícitamente rastreable al estar al margen de intereses terapéuticos y dedicarse a construir análisis moralizantes contra las amenazas sexuales de la convencional normalidad. No es hasta a finales del siglo XIX cuando en Inglaterra y Alemania surgieron los primeros avistamientos de una supuesta *Ciencia Sexual*, dado que en 1886 se publicó *Psychopathia sexualis* de Richard von Krafft Ebing<sup>43</sup>, en 1897 los *Estudios sobre la psicología del sexo* de Havelock Ellis y, a partir de 1896, varios de los trabajos —de cierta manera activistas— de Magnus Hirschfeld<sup>44</sup>. La mayoría de los textos de esta época estaban basados, principalmente, en estudios de caso, pretendiendo establecer una tipología positivista de los

---

43 Krafft Ebing planteó en este texto diversas transgresiones de la “normalidad sexual” y posibles explicaciones de la misma, estableciendo radicales afirmaciones que iban desde que el objetivo del encuentro sexual debía ser únicamente la procreación y, por tanto, cualquier tipo de deseo que no buscara este fin último estaba inclinado hacia la perversión; hasta el fetiche masoquista en hombres como homosexualidad no asumida (Lin-Ku, 2016, pág. 153).

44 Fue el fundador, durante 1897 en Berlín, del Comité científico humanitario —Wissenschaftlich-humanitäres Komitee— dedicado a defender los derechos de la comunidad sexualmente disidente e, incluso, es recordado como un luchador incansable por la derogación del parágrafo 175 del código penal alemán que sancionó las relaciones homosexuales entre 1872 hasta 1994. En su comité subversivo logró conseguir más de cinco mil firmas en búsqueda de la derogación, entre las cuales destacan figuras como: Albert Einstein, Hermann Hesse, Käthe Kollwitz, Thomas Mann, Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke, August Bebel, Max Brod, Karl Kautsky, Stefan Zweig, Gerhart Hauptmann, Martin Buber, Richard von Krafft-Ebing y Eduard Bernstein. No siendo suficiente, en 1919 creó el Instituto de Ciencias Sexuales (Institut für Sexualwissenschaft), luego fundó en 1921 —al lado de Havelock Ellis y Auguste Forel— la Liga Mundial para la Reforma Sexual, que tenía como fin promover la educación sexual desde diferentes frentes, como la prevención de la prostitución y las ETS, la reproducción consciente y la igualdad de sexos.

comportamientos sexuales y las potenciales perversiones tras ellos, sin embargo, por primera vez, los fundamentos no estuvieron sostenidos en términos religiosos del pecado<sup>45</sup>, sino, más bien, bajo juicios de lo correcto o incorrecto, esto es: lo normal o lo anormal; por tanto, el antes pecador, se constituye en un enfermo.

La historia del cuerpo en el siglo xx —con sus raíces en la pasada centuria— ha sido la narrada por la intervención médica, quien ha ganado un terreno ampliamente simbólico y demostrable en términos de su éxito salvando, alargando y prolongando la vida. Empero, lo que claramente es un mérito observable desde un lado de la ecuación, se constituye desde otra óptica de observación en una autoridad impositiva respecto a la percepción del mundo, todo en cuanto se pretende exponer las individualidades mismas —de sujetos pensantes— desde criterios sesgadamente biológicos que obvian todo tipo de construcción social, antropológica, mental e, incluso, emocional.

La riqueza de la información acumulada, la gravedad de las decisiones que hay que tomar, la implicación de las conductas personales en la asunción del riesgo, con el reconocimiento del peso de las particularidades genéticas, los deseos de transparencia de la sociedad civil y la impaciencia de los ciudadanos respecto a la tutela médica, han favorecido el despertar de simples sujetos frente al destino del cuerpo singular que está entre sus manos. El aumento de los saberes-poderes de los médicos despierta inquietud, en la corporación médica y en el público, y alimenta la exigencia de que el individuo participe más en las decisiones que

---

45 Históricamente los cuerpos anormales en términos biológicos —discapacitados— y morales —no procreación o continuación del concepto religioso de familia— se han relacionado de forma explícita con el pecado y el argumento de base se limita a la supuesta disfuncionalidad (Hering Torres, 2008, pág. 109).

le conciernen. Se manifiesta así un doble ideal de transparencia: transparencia del cuerpo respecto a uno mismo y transparencia en las decisiones de la sociedad. (Moulin, 2006, pág. 79).

La medicina contemporánea es una fiel heredera de los conceptos del médico Vesalio —bajo preceptos del siglo XVI—, puesto que aún se centra en el cuerpo y no en el enfermo; es decir: quiere curar la enfermedad comprendida como agente externo, pero no se esfuerza por comprender al enfermo en toda su acepción social. Es en esta prioridad del cuerpo y su separación del hombre consciente en la que puede rastrearse la raíz de varios de los diversos dilemas éticos o morales más desarrollados y cuestionados en la contemporaneidad, por nombrar algunos, el derecho a la transgresión sobre sí mismo en procesos como la eutanasia, el aborto o las terapias respecto a “problemas mentales” de inclinación suicida. El cuerpo es entonces, bajo estas visiones, una herramienta, y su dualidad es aún más compleja que las clásicas pretensiones separatistas en términos de consciencia o espiritualidad, dado que en este caso se tiene la corporalidad bajo la idea de máquina funcional a la que hay que cuidar en términos de un óptimo funcionamiento; es decir: se constituye en un objeto que se posee y se debe malear a ciertas conveniencias que no son necesariamente propias y, generalmente, están relacionadas con las necesidades del ejercicio del poder en sociedad: “Hay que domesticar a este socio reticente, para convertirlo en una especie de compañero de ruta agradable” (Bretón, 1995, pág. 160).

El hombre se esfuerza entonces por construir su propia visión de lo que constituye su propia corporeidad y, claramente, cómo puede ser esta percepción manifestada en la vida diaria, lo que posibilita todo tipo de contradicciones en los procedimientos de atención al cuerpo en el sujeto promedio, que tiende a

observarlo aislado, pero retorna a posibles uniones sin dualidad en virtud de sus potenciales necesidades:

Cada uno “construye” una visión personal del cuerpo y la arma como si fuese un rompecabezas, sin preocuparse por las contradicciones o por la heterogeneidad del saber que toman prestado. Raramente, en efecto, esa representación es coherente si se comparan los elementos que la componen. Hoy, un enfermo aparece como prioritario para un médico clínico o para el especialista en el órgano o en la función que lo hace sufrir. De este modo da crédito al modelo anátomo-fisiológico del cuerpo. Pero, fiel a la tendencia de anotar en la cuenta del curandero los fracasos de la medicina, ese mismo enfermo puede recurrir luego a un hipnotizador o a un curandero; incluso ir en busca de las medicinas “blandas” y consultar a un homeópata, un acupunturista o un osteópata. Y todo esto, sin preocuparse por el hecho de que está pasando de una visión del cuerpo a otra en total discontinuidad. El mismo sujeto puede, por otra parte, dedicarse regularmente al yoga o a la meditación zen, esperar poder iniciarse en los masajes chinos o japoneses que le ofrecen en el centro cultural del barrio. Al mismo tiempo, puede psicoanalizarse si piensa que el cuerpo cristaliza los juegos sutiles e inconscientes del deseo y de la represión (Bretón, 1995, págs. 88-89).

Una de las diversas causas del nacimiento del cuerpo como idea digna de análisis puede ser rastreada a inicios del siglo XX, dado que fue una centuria que se esforzó por dividir la línea imaginaria—principalmente religiosa— que separaba el cuerpo como entidad biológica y el espíritu como esencia trascendente, viendo así la existencia humana como una completitud que siempre tenía base en su corporalidad, lo cual implicó el abandono a la idea defendida por diferentes pensadores durante el siglo XIX del cuerpo como un simple trozo de carne con mecanismos (Courtine, 2006,

pág. 20). El cuerpo constituye en praxis, al menos en las sociedades occidentales, el límite entre un sujeto y otro, el signo del individuo, esto es, la frontera precisa en su lugar de diferencia, el espacio de su distinción (Bretón, 1995, pág. 9). Por tanto, se ha descubierto y redescubierto muchas veces desde diferentes ópticas, como la Freudiana desde el psicoanálisis, estableciendo el enunciado principal de la somatización física en percepciones mentales, en otras palabras, el inconsciente habla a través del cuerpo y ello se materializa en el *Yo-Piel* o, de otro lado, en la idea de Edmund Husserl del cuerpo como fuente originaria de todo significado que, posteriormente, se tradujo a Maurice Merleau-Ponty con su planteamiento del cuerpo como encarnación de la consciencia. Inclusive, la existencia del cuerpo en la historiografía moderna aparece hasta mediados del siglo xx como una herramienta de ejemplificación de síntomas sociales entre las que se podrían mencionar, a modo de ejemplo, textos como *The king's two bodies —Los dos cuerpos del rey—*, de Ernst Kantorowicz (1957) preocupado por el análisis del poder y las distinciones entre el *Cuerpo natural* y el *Cuerpo político* o *L'homme devant la mort —El hombre ante la muerte—* de Philippe Ariès (1975) con sus estudios de la cultura funeraria en el Occidente y sus variaciones tras la caída del Imperio romano. Sin embargo, los reencuentros más transgresores se dieron durante y a partir de la década de los sesenta constituyendo el cuerpo dentro del papel protagonista en los movimientos individualistas, libertarios e igualitaristas de protesta contra herencias culturales, políticas y sociales con resguardos tradicionales de tinte conservador y autoritario (Courtine, 2006, págs. 20-21), incluso, las primeras apariciones del cuerpo propiamente dicho, según el historiador suizo Philipp Sarasin, podrían rastrearse en las publicaciones de los sesenta y setenta del filósofo francés Michel Foucault con sus reflexiones alrededor del poder, las construcciones del sujeto y, claramente, la teorización de los preceptos alrededor de la biopolítica.

Lo que se rastrea así en los siglos XVII y XVIII es el origen de las técnicas disciplinarias de vigilancia, seriación y adiestramiento, lo cual es, a su vez, también las primeras apariciones del análisis de lo *normal* y, por tanto, de lo *anormal*.

El cuerpo siempre ha estado sujeto a reglas de todo tipo, sean estas de carácter estético, cultural o moral e, históricamente, los discursos oficiales siempre han respondido a las lógicas de la institucionalidad, por tanto, del poder y la norma, que son, sucesivamente, las conveniencias de una minoría con realidades elitistas y, a su vez, la materialización de aquello concebido como correcto en sociedad. Lo normal tiende a definir las realidades de una comunidad u otra, estableciendo así quiénes tienen acceso al poder y quiénes no, esto es, excluye y delimita las existencias en el margen de la normalidad que van desde la discapacidad, la salud o vejez y, claramente, las disidencias contestatarias, imposibilitándoles o restringiendo la praxis de su diferencia en términos, tanto del habitar la realidad, como del acceso natural a mundos simbólicos o manifestaciones sensibles de la cultura popular. La norma, por tanto, construye referentes correctos en términos jurídicos, culturales o estéticos, creando así la contraparte a señalar entre lo perverso, lo indigno, lo enfermo, lo feo, lo raro, lo anormal, lo anómalo o lo monstruoso. Las normas comunes de domesticación corporal constituyen una suerte de rituales de evitamiento, lo cual explica por qué no solo se evita al enfermo, sino aquel fuera de las condiciones comunes que son la higiene, la estética, la salud y el autocontrol: los retrasados mentales y los ancianos son un ejemplo perfecto de ello en la medida que no incomodan el espacio público, pero tienden a evitarse en virtud de sus necesidades especiales, es decir: los cuerpos anormales deben someterse a códigos y comportamientos corporales que no están acordes a su condición o deseo, lo cual implica que algo solo puede ser malo si existe una referencia de lo correcto, por tanto, es anómalo aquello que

contrasta a través de la diferencia, que contraría la norma, que rompe las reglas de costumbre o uso.

La norma, según Foucault, trae aparejados a la vez un principio de calificación, de intervención, de corrección —en pocas palabras— trae consigo un proyecto normativo. A partir de estas reflexiones sobre un proyecto normativo se puede afirmar: todo lo que no se adapta a la norma, ha sido interpretado como una desviación y, obedeciendo a esta dinámica, se podría denominar como anormalidad, argumento instrumentable para y propenso a justificar las lógicas de exclusión (Hering Torres, 2008, pág. 17).

La construcción social de lo normal es, entre muchas cosas, el señalamiento, invención y tergiversación de la otredad, lo que se materializa en disciplinamiento y un ejercicio de poder traducido en escalas jerárquicas de privilegio: la normalización, según Foucault, es entonces un dispositivo social de poder y control (Alonso Sánchez & Muyor Rodríguez, 2018, pág. 211). Ergo, lo que denomina este filósofo como biopolítica, es la forma o el proceso a través del que los gobiernos estatales y la ciencia médica se unen, de forma directa o indirecta, para constituir los reglamentos que gobiernan o condicionan los cuerpos, sus anhelos y sus deseos, siendo allí, en el génesis de estas relaciones, que el poder y el saber se refuerzan mutuamente, lo cual explicaría por qué históricamente la normalidad ha estado apoyada por todo tipo de teorizaciones médicas, psicológicas o teológicas difundiendo discursos que se valen de preceptos como la salud para establecer, imponer o incitar la normalización de las corporalidades que, no es otra cosa, que su sometimiento. Comprender la categoría de lo anómalo tiene como fin dimensionar la subyugación histórica que han tenido todos los cuerpos al margen de la norma bajo los criterios y moldes de lo ejemplar, incluso, posibilita comprender que muchos paradigmas

de los cuerpos, supuestamente naturales, provienen de viejos imaginarios que se establecieron como estamentos biológicos con el paso del tiempo y la repetición del prejuicio:

Analizar estas desviaciones, en muchos casos imaginadas, ayuda a la comprensión de cómo la ficción o la realidad de un “cuerpo” escoltó su propia naturalización. Es decir: el cuerpo obedece a una lógica de adscripción semiótica de carácter circular puesto que, durante el proceso de asignación de significado, se inscriben códigos en el cuerpo que previamente han sido construidos como esenciales y naturales. Por eso, al proyectarlos sobre y en el cuerpo, los significados se empiezan a entender como categorías naturales y no como lo que inicialmente eran, simple significado cultural. En esta lógica, el campo histórico del pensamiento sobre el cuerpo puede ayudar a desnaturalizar y deconstruir peligrosas constantes biológicas (Hering Torres, 2008, pág. 24).

Visto de esta manera podría establecerse como conclusión inmediata que el ideal de normalidad implicaría un esfuerzo por alcanzar la belleza y la utilidad en praxis<sup>46</sup>, sin embargo, sería pertinente reflexionar que la anormalidad también se establece bajo criterios del poder social y político que se desarrollan y materializan a través de los imaginarios o las construcciones simbólicas y así, en la materialización de este tipo de producciones, se puede

---

46 Retomando un concepto de Zygmunt Bauman, en la sociedad neoliberal actual se le denomina superfluo a aquel sujeto que es innecesario, que carece de un uso que justifique su existencia en sociedad, esto es, ser declarado desechable y, por tanto, ser desechado (Alonso Sánchez & Muyor Rodríguez, 2018, pág. 212); lo cual generalmente se ejerce en todo aquel cuerpo anormal que no es útil en sociedad, por ejemplo, los discapacitados —o en su terminología moderna políticamente correcta: persona con diversidad funcional—. Sin embargo, con la comunidad sexualmente disidente se sobreponen conveniencias y criterios racionalmente incompatibles y contradictorios, pero capitalmente explotables, dando nacimiento a nichos de mercado como el *Pink Washing*, mientras en sociedad la disidencia sigue siendo denominada dentro del capital superfluo. Se explota al otro, sin la necesidad de reivindicarlo.

rastrear, no solo el esfuerzo por representar o presentar la belleza y funcionalidad ideal, sino también por burlarse o señalar la anormalidad cargada de todo tipo de tintes morales y éticos. A modo de ilustración, el *Judensau*: una iconografía antisemita de origen cristiano en contexto medieval que puede rastrearse en producción continua, incluso, hasta el siglo XVII, en este tipo de representaciones visuales se le otorgaba al judío particularidades físicas con tintes denigrantes, así pues, hacían evidente su anormalidad social o moral a través de características físicas y estéticas, que no son realmente visibles a plena vista, ya que su ser anómalo no radicaba en su cuerpo, era necesario inventarlo (figura 49). El señalamiento de la anormalidad corporal siempre ha apuntado a la preservación de costumbres y privilegios sociales, por tanto, las señalizaciones no se han limitado a una discapacidad evidente en términos prácticos —como el carecer de piernas o brazos— o a una fealdad resaltable bajo características de proporcionalidad visual —como tener una nariz u orejas gigantescas—, también ha resguardado relación con la necesidad de establecer seres inferiores o malignos a los cuales se les debe o menospreciar en su praxis social o reprimir en su potencial ejercicio del mal, claros ejemplos de ello son, sucesivamente, el judío, quien por su histórico acto de deicidio quedó marcado respecto a su supuesta relación con el mal y el diablo cristiano; la mujer, a quien desde Aristóteles se le puede rastrear bajo preceptos de inferioridad respecto al cuerpo masculino y su funcionalidad social<sup>47</sup>; y, en la actualidad, los cuerpos sexualmente disidentes,

---

47 De la mujer y su inferioridad se pueden rastrear ideas provenientes de hace siglos como su cerebro más pequeño —lo cual le impide el desarrollo de un ingenio profundo— o su asimetría e incapacidad respecto al hombre: “La anatomía sexual de la mujer era defectuosa en la medida que no era simétrica, sino análogamente asimétrica a la del hombre: “allí donde los machos tienen el pene, las hembras presentan un útero, que es ‘siempre doble, así como en los machos los testículos son siempre dos’” (Aristóteles, (GA), 716b, 32; cita según Sissa 1991: 93). A la luz de estas explicaciones, el cuerpo de la mujer se entendía como malogrado y débil, un cuerpo cuya formación y naturaleza era incompleta como la de un niño o de un hombre estéril que carece de semen” (Sissa 1991, pág. 94 como se citó en Hering Torres, 2008, pág. 109).

no binarios o con cualquier manifestación visual o simbólica por fuera de los límites de la sexualidad socialmente aceptada: hombres y mujeres transgénero, sujetos no binarios o no binarias, entre muchos más en el borde o el límite del imaginario nombrable.

Pese a que el presente texto se enfoca principalmente en estrategias modernas de representación o reivindicación de los cuerpos y deseos otros desde la sexualidad, sería pertinente nombrar que no es un fenómeno reciente y que, desde hace siglos, incluso, en culturas prehispánicas, ya pueden rastrearse inclinaciones y sexualidades transgénero. Sin embargo, en la historia médica reciente, el primer cambio de sexo, mediante operación clínica rastreable, es el de Rudolph en 1921, quien se convierte en Dora tras una intervención quirúrgica de amputación del pene seguida por la construcción de una vagina; esta operación fue realizada por Félix Abraham, un alumno de Hirschfeld. Empero, esta proeza fue anónima dado que esta posibilidad solo asomaría al conocimiento público una década después con otro proceso de intervención:

Sin embargo, hasta Einar Wegener, a quien el médico berlinés Erwin Gohrbandt practica la ablación de los testículos junto con implantes ováricos, no llega a la opinión pública una cuestión circunscrita hasta entonces a un círculo estrecho de expertos. Su obra, *Man into Woman. An Authentic Record of a Change of Sex*, traducida al francés en 1933 con un seudónimo, se convierte en el libro de culto de los transexuales. Sigue en 1946 el manifiesto de Laura, que se transforma en Michael Dillon: *Self A Study in Ethics and Endocrinology*. Laura, que obtiene de un cirujano británico una mastectomía seguida de una faloplastia, aboga de forma provocadora por la libre elección de su sexo y la

rectificación quirúrgica del “error de la naturaleza” (Sohn, 2006, pág. 115).

Al rastrear la historia occidental de los cuerpos anómalos se pueden encontrar todo tipo de argumentos diferenciadores con carencias argumentativas como, por ejemplo, el *Liber complexionum* texto publicado en 1270 por Johannes Parisiensis, con una alta difusión en todo el viejo continente, una obra en la que se sustentaba, desde una supuesta lógica racional, que la compleción del cerebro se podía determinar por el tamaño de la cabeza, su forma, su temperamento, el color del cabello, algunas señas en los ojos y otras parte internas del cuerpo, en otras palabras, la posibilidad de predeterminar cualidades superiores en unos u otros sujetos en virtud del tamaño de su cráneo. Lo anterior no es sorprendente en el contexto histórico de su desarrollo, puesto que sería pertinente contextualizar una época en la que surgieron todo tipo de textos entorno a la fisionomía, sus características y potenciales significados: Michael Scotus escribió el *Liber Physionomiae* dedicado a Federico de Sicilia (1272-1337); Pietro d’Abano elaboró su *Compilatio Physionomiae* en 1295 y Michele Savonarola la obra *Speculum Physionomie* (1455). El cuerpo y sus cualidades posibilitaba, según los planteamientos del momento, otorgar características comportamentales a los diferentes individuos, a modo de ilustración, el tratado editado en Augsburgo con el título *Complexionenbüchlin* (1514) en el que se afirmaba:

“Welhes stirn faltet ist / vnnd in der mitt spält hat / der ist einfeltig / hochmutig / vnnd hat doch böß glück” (Groebner 2003: 4-5); es decir: “Quien en cuya frente tiene arrugas / y en la mitad hendiduras / es simplón / engreído / y tendrá mala suerte” (Hering Torres, 2008, pág. 107).

Pese a que sería absolutamente complejo —si no imposible— generar un rastreo absoluto del ideal del cuerpo —que no es precisamente la finalidad de este texto—, las ideas presentadas son suficientes para establecer una idea: históricamente se ha pretendido definir las inclinaciones morales en términos de lo correcto e incorrecto —del bien y el mal— de los diferentes sujetos a través de las características de sus cuerpos bajo el criterio de qué tanto se asemejan a la norma, esto es, que tanto se someten al ideal de regulación biopolítico. Las transgresoras revoluciones de la segunda mitad del siglo xx tuvieron como foco el liberar a los cuerpos marginados de todo yugo previamente establecido sobre el mismo, levantar las censuras alrededor de las minorías raciales o ideológicas, incluso, por primera vez —al menos pública y contestatariamente— las mujeres gritaron por saberse dueñas de sus cuerpos en pro del aborto y las disidencias sexuales en pro de sus placeres desencajados. Las aspiraciones singulares postularon al cuerpo en el centro de los debates culturales y desde entonces el cuerpo lleva consigo una connotación reflexiva de género, clase u origen que no se puede desvanecer. Fue desde la década de los sesenta —con sus diferentes manifestaciones subversivas— que se puede rastrear —al menos en la historia moderna— una resistencia desde las libertades individuales alrededor de las diferencias sexuales —sin reducirlo a ellas— respecto a los códigos morales efectuados en sociedad y determinantes de la figura del sujeto normativo, allí radica la potencia de la resistencia desde la sexualidad, puesto que difiere de cifras estadísticas, esto es, se resiste desde la cama propia o desde la colectividad. Sin embargo, en la actualidad, los grupos dirigentes de todo tipo de colectividades homoeróticas se han juntado para establecer grandes manifestaciones que recuerdan a épocas emergentes del sindicalismo, lo cual plantea, al menos, dos grandes potencias dentro de la resistencia social

explícita la de bloquear la opresión y la de construir nuevas realidades en comunidad.

Lo que resguarda la señalización de anormal es, de cierta manera, y como lo establece Foucault: la monstruosidad en lo cotidiano (Courtine, 2006, pág. 206). El monstruo temido en el pasado termina por difuminarse en la actualidad a través de imágenes del criminal o las diversas disidencias sexuales, lo cual encuentra su sentido en el hecho de que lo monstruoso se ha expuesto históricamente con el fin de enseñar la norma. Lo anormal convive en una dualidad entre el morbo y la señalización desde que ha existido un cuerpo diferente al cual señalar, sucedió en el pasado, sucede en el presente. Basta dar una vuelta por las diversas zonas de tolerancia en la nación colombiana, como Santa Fe en Bogotá o Barbacoas en Medellín, para evidenciar los diferentes tipos de consumidores de la prostitución transgénero donde pulula el homofóbico ante la luz y amante en la oscuridad. Desde el siglo XVIII las representaciones o presentaciones de lo anormal eran comunes y bastante bien pagadas, lo cual demuestra cómo la diferencia siempre ha constituido fetiche, al punto de obviar todo tipo de dilemas éticos al exponer individuos bajo el calificativo de *monstruos* como la mujer barbuda, el hombre elefante, los enanos, entre otros<sup>48</sup>

---

48 Phineas Taylor Barnum fue una de las primeras personas en comprender el potencial a explotar en la comercialización de lo “raro” a través de las ferias de monstruos que fueron una de las tantas manifestaciones del cuerpo anómalo como foco de morbo y algunos ejemplos rastreables serían: *La niña mono de Albania* cuando un director de circo del otro lado del Atlántico —Alfred Claessen—, el 25 de diciembre de 1878, solicitó permiso a las autoridades parisinas para exponerla en una casa de fieras en el boulevard Clichy; Joseph Carey Merrick, mejor conocido como *El hombre elefante* quien entre 1884 y 1890 (año de su muerte) se presentó en caravanas de fenómenos por toda Inglaterra bajo tal seudónimo surgido de su apariencia física llena de malformaciones; o, incluso, Battista Tocci quien no tuvo el más mínimo reparo en lucrarse de la desgracia de sus hijos Giacomo y Giovanni a quienes denominó los *niños fenómeno* (figuras 53 y 54) y presentó por las principales ciudades europeas con publicidades en las que mencionaba que eran dos niños unidos por el mismo tronco, con dos cabezas, cuatro brazos, dos piernas y estaban vivos (Courtine, 2006, págs. 202-203).

(figuras 50-52). El cuerpo disidente en sociedad resguarda una clara relación con las convenciones sociales de lo común, por tanto, cualquier fuga de ello determina una potencial anormalidad que puede radicar en términos implícitos —principalmente connotación moral— o explícitos —principalmente carácter visual—. A modo de ilustración: la cultura de la modificación corporal en términos del tatuaje o el *piercing* que, pese a su normalidad y aceptación cultural moderna fue, en su momento, una transgresión aberrante. Una manifestación principalmente marginada por su relación contracultural con el punk y los movimientos de vanguardia del *rock*, es decir, con fines de provocación agresiva contra la cultura tradicional o la moral establecida, termina por constituirse en dos vías de oficialidad: la búsqueda de trascendencia o aceptación como un arte plástica en praxis y el consumo habitual de la moda en sociedad.

Una vez más, el cambio más radical se situará en el nivel más elemental, más epidérmico, con la vuelta a finales del siglo xx del tatuaje y del *piercing*. Un ambiente muy específico los había conservado, o descubierto anteriormente: el de los marineros —y de ahí la consideración particular del tatuaje, quizá procedente de sus contactos con los “indígenas” de Oceanía en la prestigiosa Royal Navy—, pero eso no quita legitimidad a estas dos prácticas en el seno de las sociedades occidentales modernas, donde el único *piercing* reconocido, casi ritualizado, es el de las orejas de la mujer. El movimiento general es similar, en lo que se refiere a su espacio de origen (las sociedades anglosajonas) y su momento (comienzos de la década de 1970). El primer establecimiento dedicado al *piercing* se abre en 1975, la primera revista especializada (*Piercing Fans International Quarterly*) sale cinco años más tarde. El primer congreso de amantes de los tatuajes se celebra en Houston en 1976, seguido en 1982 por la primera gran

exposición sobre el tema. El fin del gueto tiene su plasmación económica en la multiplicación de los establecimientos especializados, que suelen asociar ambas prácticas. En Francia, su número pasa de unos 15 en 1982 a más de 400 veinte años más tarde (Sohn, 2006, pág. 150).

El monstruo es una excepción que confirma una regla y lo monstruoso implica poner en escena una transgresión de las leyes de la naturaleza, siendo tan potente la diferencia que, en presencia de la anomalía, todas las demás distinciones desaparecen, ya no importa el sexo, edad o raza, todo se funde en la rareza hecha monstruosidad. Sin embargo, lo anormal tiene un poder de representación ilimitado que se sobrepone a los cuerpos, esto es, se adueña del universo de los signos (Courtine, 2006, pág. 205), por ello el arte que reivindica la diferencia nace precisamente como respuesta a regímenes representativos en búsqueda de romper lazos de dominación que posibiliten nombrar y materializar otros modos de ser y existir. En tanto, la definición de cuerpo anómalo por parte del historiador Max Hering es realmente elocuente:

Un cuerpo anómalo se constituye en el momento en que el desorden de su propio ser, sea este observable, adjudicado, simbólico o imaginado, trastorna y cuestiona el orden establecido. Dicho orden, según la época y el espacio, puede estar determinado por la normatividad, el dogmatismo religioso, el poder científico o por los cánones estéticos. En otras palabras: los cuerpos anómalos equivalen a cuerpos que transgreden límites sociales, morales, naturales, culturales o jurídicos. (Hering Torres, 2008, pág. 17).

La historia del cuerpo se ha visto atravesada, en la totalidad de sociedades, por un sinfín de perspectivas, ya que cada

una de estas resguarda unos saberes específicos y una visión del mundo que se encarga de otorgarle valor o sentido al mismo pero, pese a que el análisis del cuerpo como materia de estudio ya ha pasado a ser algo relativamente antiguo o con largo recorrido en diversos países europeos o norteamericanos —como puede observarse en el medio académico—, en Colombia es realmente reciente y un rastreo de sus conceptos relacionados entre cuerpo y subjetividades se limitaría a las últimas dos décadas, sin embargo, ha sido realmente prolífico en reflexiones y producción por lo cual se puede encontrar un corpus en realidad consistente, claramente, con excepciones tipológicas<sup>49</sup>. Sería importante, por tanto, clarificar que el fin último de este análisis introductorio a las dinámicas artísticas de la disidencia sexual atravesadas por el cuerpo, con un criterio o concepto muy claro y específico, es el de posibilitar una mayor comprensión epistemológica del desenvolvimiento histórico cercano al cuerpo como campo de estudio y plataforma artística, pero no el de establecer reduccionismos o verdades absolutas que engloben una supuesta totalidad de la episteme corporal, que no solo sería realmente complejo, sino que ya existen diversos trabajos ocupados en construir un estado del arte bajo esta tipología desde perspectivas tanto históricas como geográficas<sup>50</sup>. Igualmente, sería importante establecer que, bajo los preceptos mismos de las ciencias sociales y su esfuerzo en las últimas décadas por concebir el cuerpo por encima de un asunto netamente biológico, la forma correcta de comprenderlo es como

---

49 Existen baches de interés con curiosos vacíos investigativos como las relaciones cuerpo y tecnología, cuerpo y docencia en la vida escolar e, incluso, el cuerpo de los hombres y, por tanto, las masculinidades (Cabra A & Escobar C., 2014, págs. 184-189).

50 En contexto colombiano sería más que prudente mencionar la investigación *El cuerpo en Colombia: estado del arte cuerpo y subjetividad* (Cabra A & Escobar C., 2014), que se encarga, de una manera bastante detallada, en rastrear la historia del cuerpo como concepto de estudio actual dentro de la academia colombiana.

una entidad simbólica, política y, claramente, social, por tanto, potencialmente disciplinable.

El análisis del cuerpo disidente en la actualidad encontró su cúspide en la teoría de género y su disputa con el sexo en discursos y reflexiones como las de Judith Butler que, retomando los postulados de Foucault alrededor del poder, analiza la realidad desde su construcción lingüística, esto es, los cuerpos, como toda materia, solo obtienen importancia cuando pueden ser nombrados. Para esta filósofa la identidad de género es como una circunstancia, una materialización de los discursos que la conforman, es decir, la realidad interna del género se reduce a un invento, una suerte de fantasía que se inscribe en la superficie de los cuerpos, la identidad, por tanto, es una *performance*, una serie de actos, gestos y realizaciones que se interpretan con el objetivo de preservar la esencia del sujeto y construir su propia identidad mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (Puche Cabezas, 2004, pág. 197). Es por ello que, entendido como un acto performático, Judith Butler asegura que la creación y recreación del género se da a través de la ritualización de convenciones de dirección a través de cuatro componentes: sexo, género, sexualidad y deseo; esto es, tanto los objetos, como los sujetos o prácticas del deseo refuerzan la pertenencia a uno u otro género a través del relato creado de sí mismos (Córdova Plaza, 2011, págs. 47-48).

Cualquier cuerpo es siempre un terreno resbaladizo, perturbador, y hasta repulsivo, en una cultura que ansía considerar al individuo como una esencia abstracta y descarnada: llámese alma, razón, información. Por eso el Cuerpo paradigmático, al menos en el imaginario, intenta en lo posible ser un cuerpo bajo control: aislado, homogéneo, invariable, completo, autónomo. La integridad corporal, por supuesto, no es sino un mito. Todos nuestros

cuerpos son de algún modo grotescos, con sus medidas imperfectas, sus procesos de cambio corporal, la ingestión y expulsión de sustancias, las constantes contaminaciones ... De ahí la capacidad de subversión de los cuerpos anómalos: nos devuelven una imagen hipotética pero no imposible de nuestro cuerpo, una imagen alternativa y transgresora que pone en cuestión la verdad y la pertinencia de la historia oficial y que puede convertirse en el correlato de otros desafíos: los de las identidades no normativas (Puche Cabezas, 2004, pág. 204).

La apariencia, desde esta perspectiva, se muestra ahora como la construcción sobre la superficie de un cuerpo que los sujetos establecen como su propio proyecto de identidad, recordando así que la colonización no es solo la dominación mediante las armas, sino las estrategias para imponer otras visiones del mundo, esto es, el cuerpo es un campo de batalla en el que se pelea contra la imposición “civilizatoria” y, en esta guerra, se construyen cuerpos que al preservar o materializar su diferencia devienen en cuerpos otros, configurados en la tensión de las fuerzas que buscan imponerles un molde, yendo desde el campesino, hasta los indígenas, las juventudes singulares y las subjetividades transgénero (Cabra A & Escobar C., 2014, págs. 70-76). El cuerpo es la plataforma que percibe el mundo a través de los sentidos, sin embargo, no es un ente netamente pasivo, pues es precisamente su capacidad sensible lo que le hace constructor de las realidades a través de experiencias que culminan en significados y significaciones, bajo esta óptica el cuerpo puede pensarse, en cuanto expresión de sí mismo, de al menos dos formas: “superficie de fijación de la identidad, pero también superficie de impresión de los cambios de la vida, entidad del dolor y, al mismo tiempo, de la sanación y la liberación” (Cabra A & Escobar C., 2014, pág. 132). La corporalidad es

una dimensión sumamente simbólica y es de la relación que los sujetos tienen con su cuerpo que se constituyen las formas de observar el mundo y, por tanto, claramente, las formas en que el sujeto es observado por el mundo. La carne es, en tanto, un signo identitario que se ha materializado:

Así, pues, encontramos que “en condiciones de alta modernidad, hay una tendencia cada vez más fuerte a que el cuerpo sea central en el sentido de la propia identidad de la persona moderna” (Shilling, 2003, p. 1). Y esta condición responde al hecho de que el cuerpo también se configura como lugar de construcción y de creación. El cuerpo ha dejado de ser una entidad fija, para devenir proyecto; obra abierta en la que el individuo “performa” su identidad. [...] Por ende, la pregunta por lo que puede un cuerpo —evocando la interrogante de Spinoza— refiere a las posibilidades de que la vida misma se resista. El cuerpo posibilita subjetivaciones en las que el ser humano re-crea su existencia hacia modos multidireccionales y muy frecuentemente insospechados. Ante las fuerzas que lo maquinizan y/o lo cooptan como mercancía, en el cuerpo reside una potencia de afección que desestabiliza al sujeto y le invita a prácticas de (r)existencia, tal como las nomina Consuelo Pabón. Cuando el cuerpo está en el límite de lo que puede resistir, es precisamente cuando el acontecimiento de su potencia puede trastocar la vida y desatarla en sus alternativas. [...] Desde este punto de vista, el cuerpo se configura como factor constitutivo de la identidad, en particular de la identidad de género, y de la experiencia de aquello que culturalmente se define como ser hombre y ser mujer. El cuerpo se concibe así desde una doble dimensión: la física y la simbólica o, en otras palabras, la materialidad y la construcción cultural. En este orden de ideas, la materialidad y la construcción cultural se afectan mutuamente y

se resignifican en una constante tensión. (Cabra A & Escobar C., 2014, págs. 32-131).

Históricamente la representación de los cuerpos ha estado permeada por todo tipo de connotaciones funcionales, en términos prácticos —el estudio de la anatomía desde el siglo xv— o simbólicos —la representación de dioses en la pintura y escultura clásica—, sin embargo, el génesis de los nuevos medios técnicos que ofreció el nacimiento y perfeccionamiento de la fotografía luego del siglo xix, modificó radicalmente la producción artística alrededor del cuerpo posibilitando exploraciones previamente impensables, como el acceso a modelos en posiciones complejas y el acercamiento para aislar detalles al constituir los famosos primer planos. Estas posibilidades, antes de ser exploradas bajo cualquier criterio artístico o sensible, fueron, como cualquier técnica en sus inicios, explotadas para el conocimiento en términos de la utilidad, por nombrar sus funcionalidades comunes, serían relevantes los retratos periodísticos en guerra y la cotidianidad o, por otro lado, volviendo a la racionalización de la materia, para documentar enfermedades o constituir hipótesis ante posibles medios de curación. Estas técnicas de visualización, a medida que evolucionan para hacerse, tanto más potentes, como menos dolorosas, también se convierten, paradójicamente, en algo más invasivas y agresivas. Desnudan el cuerpo —en sentido propio y figurado— incluso en sus interiores e intimidades, alcanzan a exhibir lo que era invisible, escondido o secreto. La realidad, por tanto, y según el filósofo Yves Michaud, queda sin vela ni posibilidad de retrainimiento, las imágenes del cuerpo, que se cree en principio que son solo nuevas creaciones, transforman de hecho la relación de los sujetos con su corporalidad (Michaud, 2006, págs. 401-405). Incluso, a partir del surgimiento de las prácticas de modificación corporal,

que abarcan todo tipo de intenciones o fines —yendo desde el dopaje o acceso anabólico para el fisicoculturismo, hasta las intervenciones quirúrgicas para el cambio de sexo y género— lo que se constituye es la aparición de un hombre mutante que dependiendo de la óptica e inclinación de aquel que observa el fenómeno puede constituir un alejamiento de lo humano o una superación de lo mismo, esto es:

la aparición de un hombre mutante, hijo de sus propias elecciones y de sus propias técnicas, con esa ambigüedad que no permite saber si se trata de un hombre inhumano por deshumanización o de un superhombre que sobrepasa la humanidad para llevarla más lejos y más alto y lo consigue. [...] Sin caer en la ciencia ficción, sentimos que nuestros cuerpos ya no tienen exactamente los mismos contornos que antes. No sabemos muy bien cuáles son sus límites, lo que es posible o lícito, lo que puede cambiarse sin que cambiemos de identidad o no. (Michaud, 2006, pág. 409).

A través de la historia clásica, la relación del cuerpo con el arte se limitó a su representación, más no a su participación directa, mientras que en la actualidad se ha constituido como una plataforma que abandona el estatuto de objeto del arte para constituirse como soporte mismo de la praxis sensible o artística en sus diferentes manifestaciones. Estas van desde la *performance*, hasta montajes de tipo *environments* o *happenings* e, incluso, manifestaciones plásticas como el *action painting*, contando todas con representantes históricos de vasta aceptación en el medio o esfera del arte como lo son los grupos Fluxus o Dadá, al igual que artistas como John Cage, Bruce Nauman, Roman Opalka, Nancy Spero, Judy Chicago, Cindy Sherman, Barbara Kruger y Marina Abramovic, inclusive, colectivos como los accionistas vieneses y sus invocaciones del exceso. Al margen

de la posibilidad de otro tipo de conceptos y reflexiones estéticas posibles dentro la corporalidad establecida como praxis artística en sí misma, diversas artistas colombianas se han apropiado del discurso corporal en torno a los cuerpos anormales y raros de la disidencia sexual para reivindicar su derecho a ser monstruos; una expresión de resistencia frente a los poderes opresivos respecto a las corporalidades por fuera de la sujeción o la norma, valiéndose de unos procedimientos y estéticas dentro de la tipología por antonomasia para la liberación sexual en la contemporaneidad: el posporno.



Figura 49. Grabado del siglo XVII bajo los preceptos del *Judensau* (Hering Torres, 2008, pág. 20).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 50. Madame Clémentine Delait concentrada en la política, tarjeta postal hacia 1910 (Europeana, 2022).



Figura 51. La familia Ovits, 1949 (Wille, 2022).



Figura 52. Tod Browning rodeado de los actores de *La parada de los monstruos*, 1931 (Belichón, 2021).



Figura 53. Hermanos Tocci (Courtine, 2006, pág. 538).



Figura 54. Hermanos Tocci (Courtine, 2006, pág. 538).

ARTISTAS POSPORNO COLOMBIANAS EN  
REIVINDICACIÓN DE LA OTREDAD

*El mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde miradas divergentes de la mirada normativa.*

(PRECIADO, 2007).

Empezar una discusión respecto a que se puede percibir como pospornografía es, entre otras definiciones o juicios de valor más, la primera tarea compleja de redactar un texto histórico de esta vertiente artística, principalmente en Colombia, donde la producción bajo esta óptica ha sido realmente poca, reciente y contextualizada. Pese a que definir lo *erótico* en las lenguas modernas es relativamente sencillo, lo cual se explica en una amplitud semántica que resguarda toda manifestación cercana a la sexualidad —sin que esta se limite al encuentro coital directo—, todavía en la contemporaneidad definir lo pornográfico es realmente complejo puesto que dependerá del momento histórico o geográfico desde donde se quiera establecer la definición, ya que, claramente, preserva una relación directa con lo que se percibe como explícito o no; es decir: la aparición y fijación determinada de los genitales dentro del lenguaje audiovisual fue en su momento el criterio de base para establecer un producto dentro de la categoría *porno*, empero, en las sociedades actuales, esta cualidad no sería suficiente por la clara sobresaturación que existe de imágenes alrededor de todo tipo de cuerpos y relaciones con los mismos, principalmente, los normativos e idealizados. Visto desde esta óptica el porno también deja de ser, por tanto, la contracara de lo estético y artístico en

parámetros de lo sensible como tanto lo fue históricamente en la historia del arte en la que todo cuerpo mundano tuvo que camuflarse bajo disfraces y apologías a las deidades para poder ser representado, las palabras de Fabián Giménez Gatto y Alejandra Díaz Zepeda son realmente elocuentes bajo este análisis:

La pornografía ya no demarca el límite del arte, su *backstage*, su parte trasera o su parte maldita, ya no constituye lo que podríamos llamar su dimensión de exterioridad. Deleuze solía decir que las cosas interesantes siempre suceden en el medio, a mitad del camino, podríamos pensar este pliegue, este “entre” arte y pornografía, como el espacio de la coquetería simmeliana (Simmel, 2002: 139), la simultaneidad del sí y del no, la afirmación y la negación simultánea de ambos espacios, la fórmula de un intercambio posible (Giménez Gatto & Díaz Zepeda, 2017, pág. 12).

Sin embargo, y continuando en el sentido discursivo de esta tipología visual de producción, un conjunto de características predominantes en los productos que cabrían en la denominación de la pornografía general serían: la clara prioridad de relaciones binarias entre hombre y mujer, en las que el placer sexual del hombre es el objetivo y las mujeres parecieran estar sometidas a su satisfacción; la denigración del cuerpo de las mujeres, en lo que se constituye como una forma de violencia iconográfica y simbólica; e, incluso, por último, que son representaciones enfocadas principalmente en el coito heterosexual, bajo roles preestablecidos que invisibilizan los cuerpos, prácticas y deseos sexuales otros, esto es, que no se acomodan a los paradigmáticos esquemas de representación existentes (Romero, 2018, pág. 4). Empero, una posible perspectiva de claridad con contundencia radica en la característica principal y particular de que la pornografía es, por la esencia misma de su industria, los

productos que apuntan a la excitación de su consumidor, esto es, aquello creado con la meta de suplir deseos imaginarios, de diferentes focos poblaciones dentro de la norma, para así tener fines explícitamente masturbatorios.

El posporno es, precisamente, otra cara de la moneda que se sitúa en el centro de los debates feministas del cuerpo, el placer y la representación de la sexualidad, al establecer como premisa que la historia de la pornografía ha sido siempre la narrada por los hombres, con el objetivo de llegar a constituirse para otros hombres, pero que por fuera de este precepto o paradigma existen un sinfín de posibilidades, incluso, María Llopis propone una guía práctica para entender esta vertiente y en ella establece que existen, por lo menos, doce ramificaciones, tipologías o formas rastreables de posporno en praxis: porno feminista, en el que se subvierte la imagen de la mujer como puta, esposa, madre o musa; porno para mujeres, que defiende la necesidad de una producción pornográfica específicamente para mujeres; homocore, que es porno gay alternativo; la representación de sexualidad lesbiana alternativa; la representación de sexualidad fuera de las categorías tradicionales como hetero, homo o bi, esto es, la apuesta política de lo Queer/Transexual; las producciones de mujeres interesadas en prácticas sexuales extremas; las producciones pornográficas de principios del siglo xx que ya se cuestionaban por la disidencia sexual; el porno de los setenta que buscó transgredir normas heteronormativas; las producciones independientes con obra pornográfica desde la cultura PUNK; las producciones que investigan el porno desde la práctica artística o la figura de la obra de arte contestataria; las producciones documentales que abordan la sexualidad sin ser pornografía; y, por último, la pornografía *mainstream* excepcional, con productoras que hacen porno *hardcore* hecho por una mujer, esto es, escenas salvajes, lesbianas y poderosas (Llopis, 2010, págs. 182-186). El posporno es, por contraposición al porno, y entre muchas cosas más, la búsqueda

de la superación de todos los imaginarios, prejuicios y paradigmas que esta industria se ha encargado de construir en sociedad, es la batalla por reivindicar el placer o la figura de todo y todos los que no están dentro de un molde, estableciendo así una directa relación de inconformidad respecto a las imposiciones de género y sus constructos sociales. Es entonces un movimiento de acción política y artística que busca la reapropiación de la imagen pornográfica constituida como un medio para visibilizar los cuerpos otros, las otras identidades, las sexualidades y sus placeres marginados por estar fuera de los límites de la convención heteronormativa en la pornografía de consumo masivo, en palabras de la crítica y teórica de arte Marisol Salanova: “el postporno, movimiento artístico que propone generar una pornografía con un imaginario sexual en el que tengan cabida las sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginan” (Salanova, 2011, pág. 12).

Aunque generalmente se plantea el nacimiento del concepto postporno en Estados Unidos, a través de diversas manifestaciones discursivas y performáticas por parte de Annie Sprinkle<sup>51</sup> durante el tránsito entre la década de los ochenta y los noventa, Paul Preciado rastrea su inicio propiamente dicho con el artista holandés Wink van Kempen, quien a inicios del decenio se valió de tal término para denominar un conjunto de fotografías que tenían contenido corporal explícito —genitales en primer plano—, pero el material no pretendía, al menos no exclusivamente, excitar al espectador con fines de masturbación, sino, por el contrario, establecer dinámicas de parodia y crítica social (Preciado, 2009, pág.

---

51 Annie Sprinkle es artista, educadora sexual y activista feminista. En su pasado fue actriz dentro de la industria pornográfica, siendo precisamente su paso por ese mundo el que le permitió concluir que era un espacio sexista e irresponsable, empujándola así a constituirse como una disidente del medio y materializándolo a través de acciones como crear sus propias películas, priorizando el placer de las mujeres, basada en discursos feministas e, incluso, desarrollando todo tipo de *performances* críticos respecto al acercamiento con el cuerpo y los prejuicios en torno al mismo como en *A public cervix announcement*, en el que invitó a los espectadores a observar dentro de su vagina para que vieran, entre muchas cosas más, que no tenía dientes (figura 60).

13). Igualmente, es un concepto empleado y rastreable en diversos lugares del mundo que no se limitan a Norteamérica, sino también a lo largo y ancho de Europa<sup>52</sup>, incluso, en Latinoamérica<sup>53</sup> —principalmente en México, Chile o Brasil—, aunque con un claro desarrollo o ejercicio de menos abundancia artística y teórica. En el mundo hispanohablante un punto posible de génesis tipológica podría pensarse en España alrededor del 2002 con Águeda Bañón y María Llopis, quienes crearon un blog pornográfico de sexualidad alternativa llamado *Girlswholikeporno*, que tuvo una duración aproximada de cinco años al estar activo hasta 2007, con el objetivo claro de hablar del sexo desde una figura de empoderamiento femenino, esto es, desde una posición de poder que tradicionalmente se les ha negado (Taulés, 2015). Sin embargo, y pese a que el posporno resguarda un discurso de reivindicación del placer femenino, es importante separarlo del porno para mujeres con directoras destacadas como Erika Lust, dado que allí se valen de características románticas y más dignas respecto al placer heterosexual, esto es,

---

52 Los principales festivales posporno en Europa, al igual que en el mundo, son autogestionados, sin embargo, por sus constituciones de continuidad, representación simbólica e importancia en comunidad, pueden ser rastreados de una manera más cercana como lo hace María Llopis en su texto *El Postporno era eso*. A modo de ilustración, entre los principales festivales más relevantes podrían nombrarse: el *Queeruption*, un festival de cultura Queer que se hace cada año en un lugar diferente del continente, siendo su primera versión en 1998 en Londres y la última, por lo menos rastreable, en 2017 en Budapest; el *XXYZ Transpedegouine*, desarrollado en Toulouse desde 2005 y con una periodicidad anual, trata temas alrededor de las sexualidades alternativas, lo cual se plantea desde su nombre dado que *Trans* es por transexualidad, *Pede* por marica en francés y *Gouine* es su análogo para lesbiana; el *Entzaubert-Queer Film Festival*, que se desarrolla dentro de un espacio Okupado en Berlín de forma, aparentemente, ocasional o irregular; el *Porn Film Festival Berlín*, que es organizado por Jürgen Brüining —quien es productor del director de homoporn Bruce Labruce— y lleva, hasta el momento, tres ediciones anuales entre 2006 y 2008; el *Paris Porn Film Fest* que se desarrolló en 2008; y, por último, la *Netporn conference, The Art And Politics of Netporn*, organizado por Katrien Jacobs, Mateo Pasquinelli Y Marije Janssen, durante 2005 en Ámsterdam (Llopis, 2010, págs. 176-181).

53 Aunque la producción artística pospornográfica en Latinoamérica no ha sido tan abundante en comparación a los espacios previamente mencionados, sería importante establecer que en los últimos años ha empezado a apropiarse de la escena con ímpetu en diversos espacios autogestionados y con representantes como Cecide Químera Rosa, Klau Kinki, Helen Laffloresta, Katia Sepúlveda, Erika Trejo, Lucía Egaña Rojas o Lechedevirgen.

encuentros sexuales suaves, desarrollados con una supuesta extensión fingida del cariño y música romántica de fondo. Contrario al posporno, que es político, es Queer y disidente en su esencia misma, se vale del cuerpo y la carne para establecerse punk y contracorriente, es un porno que reivindica la figura y placer de todas las corporalidades o minorías ignoradas en la gran industria y, por tanto, en los imaginarios genéricos del deseo: las mujeres, los cuerpos mestizos, los discapacitados, los y las transexuales, intersexuales y transgénero, o cualquier manifestación de minorías observadas previamente solo bajo la óptica del morbo o el fetiche. Incluso, cuando el posporno surge en los ochenta, las comunidades disidentes y las minorías sexuales entraron en debate sobre si se debe abolir la prostitución, la pornografía y todo lo que ella representa o, por el contrario, deberían reivindicarse nuevas formas más dignas del ejercicio de la sexualidad o de su representación, constituyendo en la pospornografía la materialización de lo segundo, es por ello que el posporno ha sido principalmente teorizado, ejecutado y desarrollado por activistas feministas o disidentes sexuales, estableciendo en este discurso el devenir sujeto de unos cuerpos previamente marginados o cosificados:

La pospornografía es el proceso de devenir sujeto de aquellos cuerpos que hasta ahora solo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica: las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no-blancos, los transexuales, intersexuales y transgénero, los cuerpos deformes o discapacitados. Es un proceso de empoderamiento y de reapropiación de la representación sexual. No se trata de que estos cuerpos no estuvieran representados: eran en realidad el centro de la representación pornográfica dominante, pero desde el punto de vista de la mirada masculina heterosexual. Hasta ahora solo habían servido para reafirmar la posición de dominación cultural y política del placer masculino (Preciado, 2009, pág. 18).

En Colombia la escena del posporno es relativamente reciente y, por tanto, los escenarios, espacios y artistas que oficialmente se movilizan dentro de esta corriente son realmente pocos, lo cual está sumado a que la esfera oficial del arte no se ha esforzado por rastrear en estas manifestaciones un valor estético digno de exposiciones o análisis reflexivos que constituyan suficientes textos o productos de difusión artística o académica, ignorando así, tanto un conjunto de artistas y obras de vasta calidad, como el hecho de que estos espacios de cuestionable intelectualidad o erudición han sido de los principales posibilitadores por antonomasia de la construcción del reconocimiento histórico. Reflexionando sobre esta apatía respecto al posporno en la historia del arte general y local, es que el presente apartado reconstruye, a través de dos de las artistas principales del posporno colombiano —reconocidas principalmente en los medios *underground* de la praxis artística y contestataria—, la constitución de la reivindicación de los cuerpos otros, por medio de diversas manifestaciones sensibles.



Figura 55. Annie Sprinkle en *A public cervix announcement*, 1993 (Sprinkle, 2022).

*Lady Zunga: ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ*

*Ser o no ser, esa es la cuestión. La otra cuestión es: si uno es, por favor, dejar ser. Ser o no ser, esa es la cuestión; y dejar ser, esa es la otra cuestión. Gracias.*

LADY ZUNGA, 2012 (FUNDACIÓN CULTURAL WAJA, 2022).

Su principal nombre identitario fue Lady Juliana Duque, pero le gustaba que la llamaran por su seudónimo Lady Zunga Thypoon Tacueyo, reducido en praxis social a Lady Zunga; una mujer transgénero con miles de facetas: tanto indefinible, como irrastreable<sup>54</sup>. Nació en Popayán, en el departamento del Cauca y, pese a que podría pensarse que todo su desarrollo artístico se dio tras su migración a la capital colombiana, sería una mala interpretación de los tiempos cúspide de su fama —alcanzados, aproximadamente, entre el 2010/2015—, puesto que en su tierra natal ya era bastante aclamada en los espacios de rumba y disfrute en el que empezó a construirse un renombre dentro de la escena *underground* con sus intensas mezclas como DJ, dado que, por cierto, se había dedicado enteramente a la producción musical desde los 10 años de edad, esto es, alrededor de 1988. Consideraba que lo que ella era no se podía definir, no podía definirse siquiera a sí misma, concluyendo que, si fuese a denominarse dentro de cualquier tipología, sería más música que cualquier otra posibilidad: “Lady Zunga es la mezcla de todo lo que yo soy o he descubierto” (Casa productora cine piso sie7e,

---

54 Pese a la alta aceptación y fama de la que gozó dentro de la escena capitalina del arte colombiano en algún momento de su vida, luego de su muerte fue casi un desaparecimiento inmediato del medio porque no existe registro en constante difusión de su obra, incluso, no es rastreable el registro en sí mismo, dado que se ha perdido en dinámicas de censura dentro de internet o en la póstuma repartición de bienes.

2017). Su producción en términos musicales giraba alrededor de tres tipologías de mezclas: *Hardcore*, *Industrial* y, por último, lo que llamaba *Afronautas*, que era un viaje por diversas épocas, lugares y estilos que han sido influenciados por *beats* afrocaribeños. Para finales de la primera década del siglo XXI su producción musical gozaba de una vasta aceptación a nivel nacional, principalmente en ciudades como Bogotá, Cali y Pasto.

Era una artista sumamente completa que incursionó en diversas manifestaciones sensibles, puesto que, aparte de ser una DJ reconocida en la escena *underground* nacional, no se limitó a las producciones sonoras, por el contrario, hizo de sus espectáculos una continua materialización de diversas *performances* con características visuales cercanas al ciberpunk y al margen de las normativas posibilidades artísticas bajo el precepto de galería o museo, así en momentos llegara a coquetear con ellas. Diseñadora gráfica formada y en ejercicio, incluso, realizó un posgrado en Posproducción de Imagen Digital en Argentina, lugar donde, de forma particular, rastreaba su nacimiento consciente, es decir, allí sintió por primera vez que podía ser realmente ella misma como resultado de una población con menos prejuicios y donde nadie le conocía, posibilitando así el desenvolverse sin pensar en juicios externos, esto es, convirtiendo el anonimato en la posibilidad de devenir en monstruo. Fue en Argentina donde empezó a participar dentro de los espacios *underground* del metal local, sin embargo, solo fue tras su retorno a Colombia donde empezó a constituir un estilo propio a través de música techno de alta calidad, acompañada de puestas en escena —con alto valor artístico y plástico— de las *performances* que desarrollaba en cada evento, para las cuales constantemente diseñaba vestuarios y acciones totalmente diferentes que raramente se repetían (figuras 56-63), postulaba que nada estaba terminado de diseñar y, por tanto, siempre construía vestuarios

completos pero, de retomar alguno, modificaba los accesorios comprados para complementar sus diseños.

El concepto de los vestuarios se basaba en sus experiencias, emociones y percepciones generales o inmediatas de la vida que buscaba materializar a través de vestidos, máscaras, o todo tipo de instrumentos, herramientas y construcciones complementarias, teniendo la mayoría una particularidad principal: Lady Zunga se caracterizaba por retomar objetos que ya no servían en la vida diaria y los convertía en accesorios de sus rutinas y montajes musicales, es decir, gran parte de su arsenal visual era material reciclado. Encontraba en los desperdicios del mundo la materia prima para la manifestación de su individualidad, llegando a crear desde correas con mouse y controles de Nintendo dañados, hasta máscaras, gafas y zapatos con metal o plástico de las basuras, incluso, estos procedimientos la llevaron a constituir y fundar una marca de ropa llamada *Chécheré*<sup>55</sup>. *Diseño de ropa inteligente* (figura 64). Esta indumentaria poseía un estilo bastante aclamado en su escena artística y social que inclusive le permitió, durante los cuatro años previos a su muerte, crear el vestuario e indumentaria de *Latin Latas*, una banda colombiana de música alternativa —con claras inclinaciones a los ritmos tradicionales del folklore nacional— identificada con el objetivo de inspirar a las personas a modificar sus hábitos de consumo y volver a lo reciclable; fue así como en la primera ocasión que compartieron escenario dentro de un evento realizado por la colectiva de Lobas Furiosas —luego lo harían en reiteradas ocasiones (figuras 65 y 66)—, Lady Zunga les presentó su trabajo al grupo que quedó fascinado desde el principio.

Reconocida por su irreverencia y el uso de las manifestaciones performáticas como medios de transgresión respecto a la visión del cuerpo y la otredad, desde el 2008 —año en que surge el apelativo

55 En el argot coloquial colombiano un chécheré es un objeto viejo, de poco valor, generalmente inútil y potencialmente prescindible.

de Lady Zunga— empezó a ejecutar actos posporno dentro de sus eventos musicales en los que se valía de la figura dominatrix para ejecutar acciones BDSM (Bondage, Dominación, Sadismo y Masoquismo) con otros participantes, sirviéndose en sus *shows*, principalmente —como profunda conocedora y adepta de la sexualidad alternativa—, del bondage y el shibari —técnicas que dominaba y de las cuales incluso dictaba talleres (figuras 67 y 68)— para hacer espectáculos sexualmente explícitos que solía publicar en redes sociales como Facebook. Sin embargo, continuamente su producción era censurada inmediatamente tras ser difundida, por tanto, cambió continuamente de perfiles y la mayoría de su material o registros visuales se perdieron, entre ellos, una ceremonia que hizo en 2013 de renacimiento junto a la reconocida artista Diana la Pornoterrorista (figuras 69 y 70). Por otro lado, en 2012, y entre las relaciones o vínculos profesionales más importantes a resaltar, Lady Zunga hizo un tráiler junto a otra reconocida artista posporno Nadia Granados —reciente ganadora del premio Luis Caballero en su versión XI—, el cual consistía en una película ficticia llamada *Proyecta zunga* con clara relación respecto al sometimiento, la dominación y la sumisión sexual, pero este film nunca salió a la luz realmente, puesto que, probablemente, esa nunca fue una intención real (figuras 71-73).

Lady Zunga planteaba que su vida era una *performance* debido a que siempre estaba en acción, esto es, nunca ocultó nada de su Ser. Esta *disruptiva mujer ciborg*, como muchos le llamaban por su clara relación visual con la estética del ciberpunk —principalmente la de extensiones tecnológicas del cuerpo—, admiraba y tenía como referente al artista de la *performance* Stelarc, máxime con su postulado de que el cuerpo humano estaba obsoleto, lo que le empujaba a estar en constante búsqueda de rediseñarse a sí misma, de salirse de las dualidades y

denominativos de la biología o la sociedad; esfuerzo que mantuvo durante toda su carrera al nunca encasillarse dentro de algún género o grupo social preestablecido, esto, con el fin de superar la barrera que implica saberse parte de la humanidad. La artista se definía como un sujeto cambiante, que siempre estaba mutando de pensamientos y materia, conjunto de ideas que se reflejaban en *outfits* que claramente inmiscuían todo tipo de representaciones, o presentaciones propiamente dichas, de la tecnología como suma o extensión respecto a la corporalidad, tanto con pretensiones prácticas —como un televisor de cabeza que posibilitaba la presentación de imágenes (figuras 74 y 75)—, como añadiduras de tinte simbólico, lo que lleva a una curiosa anécdota: a mediados de mayo del año 2012 se invitó a dictar una ponencia a la aclamada artista Orlan<sup>56</sup> dentro de la Academia Superior de Artes de Bogotá<sup>57</sup>, Lady Zunga se maravillaba con su trabajo y era de esperarse su presencia, sin embargo, nadie esperaba el cómo. La artista arribó en bicicleta a la conferencia, después de todo un recorrido por el centro de la ciudad, con un ventilador en funcionamiento dentro de su ano, lo cual claramente impactó, tanto a los asistentes al evento, como a la propia artista Orlan, quien luego constituiría una relación cercana, al menos en lo efímero de su visita al país, con la artista Lady Zunga dentro de un encuentro desarrollado el 31 de mayo en el espacio Vinacure en Bogotá (figura 76).

Uno de los actos más transgresores y simbólicos que ejecutó Lady Zunga, y que fue precisamente lo que la puso dentro del

---

56 Mireille Suzanne Francette Porte, mejor conocida en la esfera artística como Orlan, es una artista francesa reconocida por el discurso cyborg y la *performance* quirúrgica en la que modifica su cuerpo en términos funcionales o referenciales a la historia del arte y lo transmite en vivo a museos o galerías.

57 La Academia Superior de Artes de Bogotá, mejor conocida como ASAB, constituye en la actualidad la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que es una de las instituciones académicas con mayor tradición en el campo artístico dentro de Colombia y está ubicada en el centro de la ciudad de Bogotá.

foco de la farándula nacional e, incluso, latinoamericana en general —pese a que siempre aseguró que su objetivo nunca fue llamar la atención de los medios de comunicación masiva o acceder a cualquier tipo de reconocimiento—, fue el cambio de su nombre legal u oficial por una posibilidad aparentemente impensable: el abecedario. El 31 de diciembre del año 2012, Lady Zunga se acercó a la Notaría Segunda de Popayán planteando el deseo de cambiar sus nombres por ABCDEFGHIJKLMNOP y sus apellidos por OPQRST UVWXYZ, acción que resguardaba una relación directa con huir definitivamente a cualquier asignación de género en virtud de las posibles nominaciones sobre sí misma, esto es, escapar de la clara binaridad e imposición semántica que resguarda cualquier nominación preestablecida en sociedad; lo que la artista no sabía es que este deseo se constituiría en una larga lucha jurídica. En Popayán rechazaron su solicitud en la Notaría Segunda puesto que esta posibilidad no cumplía con las exigencias legales de base, entonces retornó a Bogotá el día 3 de enero del año 2013 para iniciar el proceso en la Notaría Novena, donde la abogada encargada volvió a negarle el derecho a su cambio de nombre bajo el argumento de que, por un lado, no se pueden cambiar los apellidos y, del otro lado, no existía ninguna familia con apellidos OPQRST UVWXYZ. Sarcásticamente, Lady Zunga respondió: “no debes conocer a todas las familias del mundo para otorgar un aval”. Luego y, por último, hizo un tercer intento el día 13 de enero de 2013 en la Notaría Cincuenta y Tres, donde los funcionarios administrativos que preceden el proceso quisieron cuestionarle, pero fue el notario quien, sin comprender la razón de su deseo, decidió aceptárselo con cierta confusión, oficializando así el cambio de nombre tras pagar el proceso administrativo y burocrático (figura 77). Lady Zunga consideró su acción un precedente jurídico importante para las luchas

identitarias del mundo, a sabiendas de que en diversos lugares se han planteado proyectos de ley para evitar la libre elección de inventar nombres, como en Argentina, por ejemplo, donde el Código Civil y Comercial de la Nación establece desde el 2014 en su capítulo 4, artículo 63, numeral B, que: “No pueden inscribirse más de tres prenombrados, apellidos como prenombrados, primeros prenombrados idénticos a primeros prenombrados de hermanos vivos; tampoco pueden inscribirse prenombrados extravagantes” (Gobierno de Argentina, 2022). Delimitando así el cambio de nombre bajo una normativa bastante subjetiva como el establecer que no sean *extravagantes*, pero ¿bajo qué criterios?, y, todavía con criterios claros, ¿la ley debería poder coartar la libertad ciudadana de materializar los signos identitarios deseados de sí mismo?

Para continuar con su acto contestatario respecto a la determinación del género a través de un nombre y sus características, cuando se oficializó la aceptación de su proceso, la fotografía que entregó para acompañar la contraseña<sup>58</sup> fue con un rostro que era resultado de seis horas de preparación: cuatro horas constituyendo el maquillaje de una prótesis y dos horas más poniéndose todo. ¿El fin?, constituir un monstruo alejado de todo rasgo característico de algún género particular (figura 78). Tras el cambio oficial de nombre las personas cercanas no sabían cómo llamarle y ella postuló que podían continuar llamándola Lady Zunga o intentar pronunciar su nuevo nombre, lo cual determinaba muchas nuevas posibilidades de nombramiento debido a que la herramienta que crea las nominaciones es el alfabeto y, sin un orden preestablecido, no es nada, por tanto, es en la unión de las letras y el cómo se nombran que surgen las

---

58 Documento provisional de identificación que se otorga a los ciudadanos colombianos mientras las instituciones encargadas entregan la tarjeta de identificación oficial conocida como Cédula de Ciudadanía.

palabras que permiten crearlo todo, así, en las diferentes formas de llamarla, siempre estaría la posibilidad del nacimiento de un nuevo nombre.

En la mañana del 10 de noviembre del 2017, tras dos días desaparecida, el cadáver de una Lady Zunga con 39 años fue encontrado en su residencia en la ciudad de Bogotá. El dictamen oficial de medicina legal establece una muerte accidental en el marco de procesos de asfixia autoerótica, sin embargo, esta verdad judicial ha sido plenamente debatida por todo tipo de historias, mitos y leyendas urbanas que se basan en lo misterioso detrás de una muerte tan repentina, llegando así a hipótesis que van desde el suicidio, hasta un potencial homicidio. Empero, la mayoría de personas cercanas a su medio defienden la conclusión del dictamen general basados en su conocimiento respecto a la artista y también a los diversos proyectos que mantenía en curso por aquellos días, como el de *Irene y las siete potencias* (figuras 79 y 80), en el que ahondaba alrededor de discursos oscuros como el chamanismo, satanismo, brujería, ocultismo o todo tipo de fuerzas paranormales, al punto de establecerse a sí misma como sacerdotisa dentro de sus eventos que se constituían como rituales o ceremonias, en las que oficiaba en búsqueda de curar a los asistentes a través de la música y el baile. Su muerte azotó la escena con mucha fuerza, pues era una mujer realmente admirada, tanto, que el siguiente jueves 16 de noviembre de 2017 se celebró el *Ritual a Lady Zunga* en Latino Power con la asistencia de todo tipo de artistas y admiradores de la escena contestataria de la disidencia sexual, entre ellas, Tina Pit, quien desarrolló una sublime *performance* llamada *Medium* (figura 81), en la cual se tatuó el nombre de ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ unos centímetros arriba del codo derecho, mientras llevaba puesto parte del vestuario de Lady Zunga y portaba su rostro presentado desde una Tablet, fungiendo así como

su clon<sup>59</sup> por última vez. Lady Zunga no es olvidada, nunca lo será e, incluso, el 9 de noviembre del 2018, el objetivo principal del evento *La noche y las luciérnagas*<sup>60</sup>, fue una dedicación plena a homenajear el recuerdo de la artista como precursora, tanto del *hardcore*, como del posporno dentro del país.



Figura 56. Dj set & performance—Lady Zunga, 2012.  
(Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017a).

59 El inicio de la idea de Tina Pit como clon de Lady Zunga se dio en 2010, cuando ella compró una máscara construida por Lady Zunga y todos empezaron a confundirla con la artista. Esto luego las inspiró a planificar todo tipo de acciones de relacionamiento artístico en las que Tina se constituía como una extensión de Lady.

60 Evento de celebración cultural por la igualdad en el que la cultura Drag es protagonista. En la actualidad acaban de desarrollar su sexta versión en julio del 2022.



Figura 57. Lady Zunga desarrollando *performance* musical, año 2017 (Escobar, 2017).



Figura 58. Fotograma de entrevista a Lady Zunga, 2017 (Casa productora cine piso sie7e, 2017).



Figura 59. Fotograma de entrevista a Lady Zunga, 2017  
(Casa productora cine piso sie7e, 2017).



Figura 60. Fotograma de homenaje a Lady Zunga por  
parte de Canal Capital, 2021 (Capital, 2021).



Figura 61. Fotograma de la producción audiovisual *¿Quién es LadyZunga?*, 2015 (Ramirez, 2015).



Figura 62. Fotograma de la producción audiovisual *¿Quién es LadyZunga?*, 2015 (Ramirez, 2015).



Figura 63. DJ set de Lady Zunga (Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017).



Figura 64. Logo de *Chéchere. Diseño y vestuario inteligente* (Casa productora cine piso sie7e, 2017).



Figura 65. Lady Zunga junto a Latin Latas en el *Concierto de la esperanza*, La Sucursal Fotografía, 2013 (Latin Latas, 2013).



Figura 66. Lady Zunga junto a Latin Latas en el *Concierto de la esperanza*, La Sucursal Fotografía, 2013 (Latin Latas, 2013).



Figura 67. Lady Zunga en el *Segundo encuentro de riggers (shibari/ bondage)*, cubrimiento por ErotiK, 2017 (Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017b).



Figura 68. Lady Zunga en el *Segundo encuentro de riggers (shibari/ bondage)*, cubrimiento por ErotiK, 2017 (Ladyzunga Typhoon Tacueyo, 2017c).



Figura 69. Lady Zunga y Diana la Pornoterrorista en la *performance Ceremonia de cambio de nombre*, 2013 (Ramirez, 2015).



Figura 70. Lady Zunga y Diana la Pornoterrorista en la performance *Ceremonia de cambio de nombre*, 2013. (Ramirez, 2015).



Figura 71. Fotograma del tráiler de *Proyecta zunga*, 2012 (Casa productora cine piso sie7e, 2012).



Figura 72. Fotograma del tráiler de *Proyecta zunga*, 2012 (Casa productora cine piso sie7e, 2012).



Figura 73. Fotograma del tráiler de *Proyecta zunga*, 2012 (Casa productora cine piso sie7e, 2012).



Figura 74. Foto 1 de Lady Zunga dentro de un evento social en el espacio Vinacure el 31 de mayo del 2012<sup>61</sup>.

61 Archivo documental recuperado de colección privada y el acervo histórico del espacio artístico Vinacure. Fotografía cortesía del propietario y también artista Germán Arrubla.



Figura 75. Foto 2 de Lady Zunga dentro de un evento social en el espacio Vinacure el 31 de mayo del 2012<sup>62</sup>.

---

62 Archivo documental recuperado de colección privada y el acervo histórico del espacio artístico Vinacure. Fotografía cortesía del propietario y también artista Germán Arrubla.



Figura 76. Lady Zunga junto a la artista Orlan en un evento social dentro del espacio Vinacure el 31 de mayo del 2012<sup>63</sup>.

---

63 Archivo documental recuperado de colección privada y el acervo histórico del espacio artístico Vinacure. Fotografía cortesía del propietario y también artista German Arrubla.



Figura 77. Cédula de ciudadanía de Lady Zunga (BBC news, 2015).



Figura 78. Contraseña de Lady Zunga (Minuto30, 2017).



Figura 79. Evento de *Irene y las 7 potencias*, 2017 (*Irene y las 7 potencias*, 2017a).



Figura 80. Flyer promocional de Irene y las 7 potencias, 2017 (Irene y las 7 potencias, 2017b).



Figura 81. Tina Pit en la *performance Medium*, 2017  
(Liberatorio Arte Contemporáneo, 2017).



Figura 82. Lady Zunga, de la serie *Cuerpos disciplinados* (Ramírez, 2015).



Figura 83. Lady Zunga *El amor encadena* de la serie *Cuerpos Disciplinados* (Calderón Rodelo, 2013).

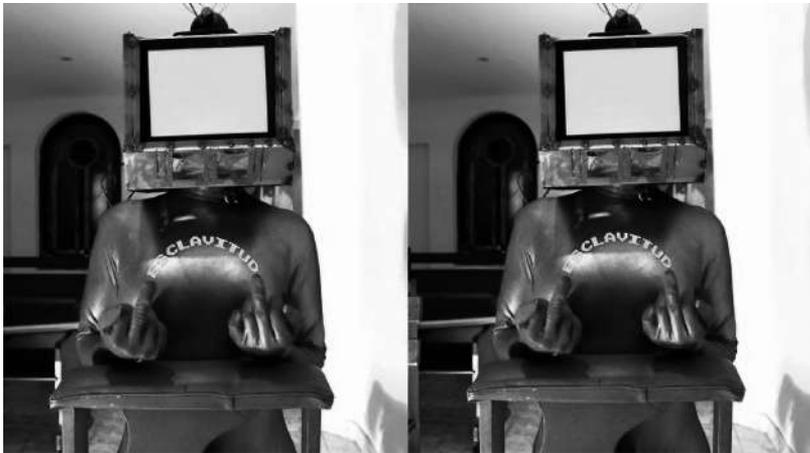


Figura 84. Fotograma de la producción audiovisual *¿Quién es LadyZunga?*, 2015 (Ramírez, 2015).



Figura 85. Diseño visual respecto al nombre legal de Lady (Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz, 2022).

### *Analú Laferal: Eunuca Posporno y el transfeminismo antiespecista*

*Soy una perra de ciudad hostigada por las aceras, una rata seducida por el hedor, un incansable tránsito hacia la nada. Concebida después de la vasectomía, parida por cesárea: una serie de fracasos suicidas. Un milagro, el error. Travesti. Menstrúo a través de mis heridas, busmeo en el conflicto, exploro la frontera. Moriría en la selva. En lo difuso de los límites, en el desenfoque de cualquier certeza, estoy. Más animal que humana, me brotan barbas y senos; allí me acurruco.*

(LAFERAL, 2022, PÁG. 1).

Analú Laferal es una mujer transgénero bogotana felizmente perdida en los códigos particulares de comportamiento y relacionamiento que se dan dentro del municipio de Medellín, un pueblo que jugando a ser ciudad se ha modernizado hasta romper las medidas establecidas de sus propios límites, pero sin abandonar, al menos no definitivamente, sus valores tradicionales política y moralmente cuestionables. Estudió Ciencias Políticas en la Universidad de Antioquia, luego desarrolló desde Colombia el Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (perspectivas feministas y Cuir/Queer) en la Universidad Miguel Hernández que, pese a tener cuatro diferentes campus físicos en España, ofrece esta posibilidad de formación académica a través de la virtualidad. En la actualidad, es profesora ocasional de medio tiempo dentro de la Universidad de Antioquia en Medellín, en la que se encuentra adscrita a la Facultad de Ciencias Sociales y coordina el Área de Disidencias Sexuales y Corporales del Centro de Estudios de Género.

Su encuentro con el mundo del arte y la *performance* se dio por casualidad, fue accidental, un suceso sin planificación o pretensión alguna de llegar a constituirse bajo el apelativo de artista, dado que en principio no tenía ningún tipo de formación o acercamiento a los parámetros oficiales alrededor de la construcción visual, artística o cultural que implica el desarrollo de una obra de arte —aprendizaje institucionalizado que solo llegaría con su formación posgradual en 2019—. En primera instancia, todos sus proyectos comenzaron o surgieron permeados y pensados desde la figura contestataria de activismo social, un conjunto de procesos que por su formación académica de base y, para tal momento, en curso, le eran más cercanos, por tanto, más reconocibles o ejecutables e, incluso, participaba activamente en movimientos universitarios con todo tipo de finalidades: estudiantiles, feministas, de disidencias sexuales, entre otras. Aunque desde el 2013 producía imágenes contraculturales dentro de un colectivo de personas cercanas, con fines principalmente panfletarios y bajo el denominativo de *Incüirables* o *Inqueerables* (figuras 86 y 87), no fue hasta el 2014 que se nombró explícitamente interesada en la producción de obras de arte, dado que en ese momento fundó el colectivo artístico Eunuca, que rápidamente se convertiría en *Eunuca Posporno*, asociación que, en esencia, es Analú Laferal, sin embargo, se postula como una estrategia de relacionamiento para con diferentes agentes, tanto artísticos como investigativos, que fluctúan dependiendo de las necesidades o deseos que surgen en diferentes momentos de su producción sensible. Las relaciones dentro del colectivo no apuntan, necesariamente, a una continuidad en capital humano, dado que las producciones provienen de circunstancias muy orgánicas, por tanto, un artista o agente externo podría contribuir durante mucho tiempo o constituir relaciones con la

finalidad de construir una sola obra; todo suele estar siempre en constante cambio, lo cual da una renovación bastante interesante a las manifestaciones plásticas que de allí devienen. Generalmente el filtro de acceso a Eunuca tiene más que ver con la cercanía y la intimidad que surge de la artista respecto al sujeto externo que a cualquier tipo de recorrido u hoja de vida del potencial participante; es decir: todas las relaciones y obras construidas dentro del colectivo suelen nacer de intereses particulares que, compartidos entre Analú y sus cercanos, los incitan a cuestionar desde lo sensible a través de dispositivos o acciones estéticas y militantes, esto es, huye a cualquier tipo de pretensión tipificada como convocatoria de mérito con pretensiones de renombre.

Todo acercamiento a la producción investigativa o artística de Analú empezó en algún momento respecto a búsquedas personales que son, de cierta forma, un esfuerzo por el descubrimiento de su propia sexualidad e identidad. Nombrado anteriormente, previo a lo que considera su primera obra de arte, ya había construido otros productos de acercamiento al objeto contestatario desde la visualidad, sin embargo, pensando en la categoría de lo sensible y sus diferentes matices, considera que sus primeras producciones artísticas oficiales surgieron en el 2014 con la obra *VegAño* y, posteriormente, *Inhumar-Exhalar*, que constituyen la fundación del colectivo Eunuca Posporno. En su génesis, lo cual puede evidenciarse en estos productos, la producción de Analú, aparte de ser muy política, que lo continúa siendo, más que pretensiones de tinte estético apuntaba a la movilización de un mensaje subversivo en sociedad, incluso, en principio, no pretendía la nominación dentro de lo posporno, puesto que le era un concepto desconocido, no fue hasta su posterior estudio y comprensión que entendió que su pulsión de creación artística siempre se inclinó

hacia esta tipología o vertiente. *VegAno* es una *videoperformance* en la que se presenta un juego erótico y sexual que culmina en una penetración anal con una zanahoria común, luego de diversas acciones masturbatorias y de felación respecto a la misma, todo lo anterior acompañado de una narración y textos descriptivos del daño que le hace al mundo la industria cárnica, trayendo claramente a colación el discurso antiespecista —muy presente en toda su obra— que por aquellos días e, incluso, en la actualidad, sigue siendo tan problemático en los círculos feministas o disidentes al intentar establecer paralelos respecto a las formas de opresión, dado que se consideran las humanas más prioritarias que las de otras especies<sup>64</sup>. Esta *performance* era entonces un intento por cruzar ambos mundos a través de cuestionamientos alrededor del consumo de carne y sus manifestaciones tan naturalizadas en la especie humana, todo a través de un vegetal consumible acompañado de un juego de palabras, puesto que el ano se constituye consumidor de la zanahoria es, por tanto, un *VegAno* (figuras 88 y 89). De otro lado, *Inhumar–Exhalar*, es otra *videoperformance* que surgió durante un intercambio académico dentro

---

64 Es precisamente en la consciencia de esta problemática que surge el *Manifiesto Transanimal* (figura 92) de Eunuca en 2019, respondiendo, de alguna manera, la pregunta que siempre ha acompañado la obra de Analú y es cómo hacer que su existencia no produzca dolor en las demás. De un lado, está el sometimiento sobre los cuerpos femeninos y sus extensiones en el transfeminismo a todos los cuerpos en la otredad y sin clasificación necesaria, pero, de otro lado, está el especismo, el consumo y maltrato del mundo animal que es plenamente ignorado por muchas minorías en búsqueda de libertad, incluso sabiendo que estas formas de esclavitud resguardan una clara relación de autoridad y poder de una forma de existencia sobre otra. Sin embargo, para las feministas hablar de especismo suele ser pensado como salido de tono y contexto, que pasa igual con los antiespecistas, dado que el feminismo no representa su interés de ninguna manera; el *Transfeminismo Antiespecista* es precisamente la forma en que Eunuca, representando en tal momento a Analú y Valentina Trujillo, postula que ambas cosas no son diferentes y que sería necesario, o por lo menos prudente, asumir una postura contestataria ante ambas injusticias. Para analizar a mayor profundidad este concepto sería recomendable leer la publicación *Repensar lo humano desde el transfeminismo antiespecista*, de Valentina Trujillo (Trujillo, 2022).

de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que desarrolló la artista durante un semestre en 2014 cuando todavía desarrollaba su carrera académica en Ciencias Políticas, allí, durante su viaje, padeció de IRA (Infección Respiratoria Aguda) resultado de los altos índices de contaminación en el espacio. En esta producción se vale de prácticas coprológicas; es decir: hace una suerte de juego con sus propias heces en un espacio representativo del cielo construido con algodón, haciendo una analogía a la realidad espacial que le rodeaba y le afectó su salud para tal momento, pero, sin abandonar el discurso de militancia animal al hacer una clara referencia, a través de cifras presentadas, y el contacto directo con la mierda, respecto a que la mayoría del efecto invernadero se produce como resultado de la ganadería (figuras 90 y 91). En estas obras se puede evidenciar que en principio sus procesos surgían de una idea que ejecutaba inmediatamente, sin pensar en procedimientos complejos de proyección o registro, lo cual cambia rápidamente, pues con prontitud llegaría a efectuar procesos proyectuales de mayor calidad en términos de presentación, análisis y planificación.

Analú siempre ha visto el uso de la sexualidad en la praxis artística y activista como la posibilidad de explotar el morbo que los demás depositan en la visión del cuerpo desnudo, principalmente, en el que está por fuera de las normas, en el cuerpo travesti, en el cuerpo transgresor, en el cuerpo anormal. Así, ver a alguien más ejecutando acciones explícitas y sexualmente controversiales genera todo tipo de dudas en el espectador sobre si va a introducirse o no los objetos dentro de la acción, cuáles serán sus utilidades o significados, al igual que sus objetivos y funcionalidades prácticas. Es de estas dudas que se vale la artista, usando el interés que surge de la cosificación, para enviar mensajes alrededor del transfeminismo,

el antiespecismo, la reivindicación o reflexión de las sexualidades otras e, incluso, su propio concepto de *Transfeminismo Antiespecista* —abordado a mayor profundidad posteriormente— que, dichos de otra manera, probablemente serían ignorados. Bajo esta óptica, y siguiendo esta corriente, Analú Laferal, Sergio Bedoya Colorado y Las Marras —colectivo constituido por las hermanas Diana Paniagua y Lorena Paniagua—, fundaron la Colectiva Subcuerpa, con una fugaz relación de aproximadamente dos años, y procedieron a constituir las primeras dos exposiciones de posporno locales, precursoras de diversas posibilidades ejecutadas posteriormente a nivel nacional. La primera fue en 2014, exhibida en la *Galería ¡NO!*, dentro de un evento llamado *Primer Desencuentro Posporno. ¿El porno nos castró?* —espacio en el que se presentó oficialmente la obra *VegAño*—; y el segundo evento fue en 2015, presentado en *The Blue Hall Bantú*, bajo el nombre del *Segundo Desencuentro Posporno. Bajo culeos del sur*, espacio en el que se presentaron las obras *Fuego* y *Quetzalcóatl*; siendo ambos eventos autogestionados. La obra *Fuego* se podría denominar como el primer acercamiento a la *performance* en espacio público por parte de Analú, dado que, si bien un bar no es propiamente un espacio público, fueron los primeros pasos hacia ello al ser acciones habitadas con espectadores reales. Para tal momento la artista no se había enfrentado al juicio del observador, a la desnudez, de cierta forma, tangible, dado que el vídeo seguía siendo privado, por tanto, le protegía, esto es, el lenguaje audiovisual blinda, lo contrario de un acto *in situ*, en el que se está expuesto. La obra exponía un discurso permeado por símbolos y procesos rituales de los pueblos originarios de Latinoamérica —Abya Yala— como una denuncia a la quema de bosques nativos para la constitución de monocultivos y ganadería, durante la analogía ritual se golpearon

entre sí con ortiga<sup>65</sup> para posteriormente constituir un ramo de esta planta con la cual se penetró a Analú —creando así una extensión de su ano— y se procedió a encenderla en llamas mientras se proyectaba el bosque del Amazonas ardiendo, dado que por aquellos días se había incendiado (figuras 93 y 94). La obra *Quetzalcóatl*, de otro lado, surgió resultado de que en 2015 Analú estuvo de paso, de nuevo, por México, fascinada con un lugar en donde la escena posporno, transfeminista y feminista con tintes artísticos, es mucho más amplia, lo cual le permitió conocer referentes situados en latitudes más del sur, dado que, claramente, la teoría y discurso pospornográfico tiene una fuerte fundamentación principal en Norteamérica o Europa. Tras un acercamiento a los discursos decoloniales, y un fuerte interés que le surgió por las raíces mesoamericanas, postuló esta *videoperformance* en la que le hace una felación relativamente violenta a la figura del dios azteca que adquirió en el Templo de Quetzalcóatl (Teotihuacán), mientras describe con textos el proceso colonial y la llegada de los españoles a la península de Yucatán. El acceso de la figura a su cuerpo, por sus características estructurales y el modo de introducción a la boca, termina por hierirla deviniendo en cantidades considerables de sangre y vomito que constituye una fuerte analogía al proceso de acceso a las tierras suramericanas (figuras 95 y 96).

Hasta mediados de 2015, y la obra de *Quetzalcóatl*, todas las *performances* y *videoperformances* de Eunuca eran una forma de discurso político acompañado de datos y cifras presentadas verbalmente, tanto en palabra escrita, como nombrada en oralidad o discurso en voz alta, todo, claramente, cimentado en

---

65 La *Urtica Dioica*, mejor conocida en el argot colombiano como *Ortiga*, es una planta que ancestralmente se utilizó e, incluso, aún se utiliza, en procesos medicinales o de castigo debido a que, por sus cualidades físicas y características internas de alta concentración de ácido fórmico, produce una fuerte irritación y picor cuando tiene cualquier tipo de contacto con la piel.

una acción. Sin embargo, en este mismo año, se postuló un giro narrativo con la obra *Errareshumanx*, en la que por primera vez el valor discursivo estuvo implícito en las acciones, es una *performance* completa en el sentido de que solo la corporalidad es el medio que constituye mensajes concretos. En esta producción participaron Analú Laferal, junto a una compañera llamada Una Lina, que es una migrante colombiana en México, ejecutando una acción en la que se pone de manifiesto la teatralidad preestablecida en la sexualidad y sus códigos culturales hechos norma, en cierta manera, principalmente, por la heterosexualidad. El punto final era establecer cómo en los encuentros sexuales, en la generalidad, existe una ausencia emotiva que se media a través de la sobreactuación o exageración de las sensaciones, siendo la forma de evidenciarlo, precisamente, anular la exageración y dramatizar lo contrario a través de acciones de acceso genital o roces eróticos sin exponer ningún tipo de emoción o excitación (figuras 97 y 98).

A mediados de 2017, Eunuca construyó una breve relación y convenio con el grupo de activistas antiespecistas *Grito Animal* y *269 Bogotá*, con quienes llevó a cabo la acción performática *269life*, una *performance* que se ejecutó en el centro de la ciudad de Medellín donde se pone sobre la mesa una mimesis del maltrato animal, al establecer una representación respecto a la crueldad materializada en un cuerpo trans, el cuerpo de Analú. Este acto simbólico se construyó valiéndose de uno de los métodos más reconocidos o utilizados en la ganadería y los mataderos a lo largo de todo el mundo: el marcaje con hierro caliente sobre los cuerpos oprimidos de consumo para establecer un sello de propiedad y diferenciación. La acción se desarrolló frente al Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe, un espacio público con una afluencia muy alta por parte de las juventudes de la ciudad de Medellín, sin reducirlo a ellas, lo que posibilitó todo

tipo de comentarios y opiniones de quienes observaban. En la *performance* la artista asumió la postura de un animal cuadrúpedo mientras portaba una etiqueta en su oreja que la nominaba como la vaca 269, haciendo una clara referencia al movimiento Calf 269<sup>66</sup> y los ideales que ellos profesan; luego de un discurso antiespecista que nombraron sus colegas procedieron a presentar la acción de maltrato de marcaje y con un hierro caliente se marcó en la piel de la espalda de Analú el número 269 (figuras 99 y 100). Esta obra, en virtud de la controversia que generó, se viralizó en redes sociales, principalmente con comentarios despectivos, señalamientos hacia el acto de autoinfligirse el dolor como herramienta simbólica y muchos de sorpresa respecto a la fuerte impresión generada en los espectadores el observar este tipo de marcaje en un ser humano.

A finales de 2017, luego de *269life*, Analú se graduó de su formación académica como politóloga y se alejó durante un año completo de la producción artística, puesto que inició un trabajo de tiempo completo que le imposibilitaba el producir obra sensible. Sin embargo, en este tiempo al margen de la obra de arte, se podrían nombrar, al menos, dos procesos importantes que continuó desarrollando respecto a la conceptualización de la historia de la disidencia sexual: de un lado, junto al Museo de Antioquia, en el marco de la curaduría 89 *Noches: Descolonizando la sexualidad y oscuridad*, expuso a través de recorridos por el centro de la ciudad su trabajo final de grado llamado *En la penumbra, recorrido por las sexualidades*

---

66 Para contextualizar el valor del título sería pertinente establecer que *Calf 269* es un movimiento que surge en Israel dado que, en las cercanías de Azor, un pequeño pueblo en las afueras de Tel Aviv, un ternero fue rescatado por activistas anónimos unos días antes de su asesinato que estaba programado para junio de 2013. Esta víctima del especismo estaba nominada con una etiqueta en su oreja que llevaba el número 269, lo cual posteriormente constituiría esta cifra como bandera de todo tipo de protestas en el mundo en contra del maltrato animal y el consumo de cárnicos o sus derivados; empezaron desde Reino Unido, llegando hasta Francia y, en este caso, con una *performance* en Medellín.

*perseguidas de Medellín*, en el que rastreaba los espacios en los cuales durante el siglo XX se desarrolló la disidencia sexual desde diferentes ópticas, esto es, dónde concretaban sus encuentros sexuales, dónde se escondían e, incluso, cómo fueron marginalizados y hostigados por grupos gubernamentales o también colectivos al margen de la ley. Y, de otro lado, junto a la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, planificó una exposición desarrollada en Bogotá por el Queer Archive Institute — fundación muy activa con la recolección de archivo de la historia de la sexualidad disidente<sup>67</sup>—, llamada *La Cartografía Sonora: Sexualidades No Hegemónicas en Medellín Siglo XX*, que eran un conjunto de audios con relatos de lugares que existieron durante la penalización de la homosexualidad en Colombia y tenían el fin de resaltar la historia e importancia de estos espacios para el desenvolvimiento de la otredad sexual fuera de las hegemónicas relaciones heterosexuales.

Aunque en el 2018 se podrían rastrear exposiciones de materiales previamente desarrollados como exhibiciones, conversatorios y demás, solo fue hasta 2019 que Eunuca retomó la producción artística de manera más cercana con la obra llamada *Perra eres mía*, expuesta en el Museo de Antioquia, en la que hubo un retorno a la representación de un animal, pero ahora con un cuestionamiento o reflexión de tinte romántico alrededor de relaciones socioafectivas. Analú y Valentina Trujillo en esta obra retoman estéticas del mundo del BDSM, principalmente el *pet play*<sup>68</sup> y sus acciones ejecutadas, claramente, bajo condicionales de confianza e intimidad, sin embargo, las cargan de valor político a través de un discurso de crítica a la cosificación de la figura femenina, tanto en mujeres biológicas como,

67 Pese a que continúa activa sus principales exposiciones y apariciones alrededor del mundo se dieron entre 2016 y 2017.

68 Juego de roles en el que se representa o se finge ser un animal, generalmente un perro o un gato.

principalmente, en chicas transgénero, dentro del concepto de amor romántico que, por cierto, plantean como una creación para dominar dentro de las relaciones sexoafectivas con el fin de continuar perpetuando el poder de los machos y el falo sobre los cuerpos otros. Mientras que Analú camina en cuatro patas es sometida por su compañera que la lleva de una correa y posteriormente —en posiciones de sumisión— le quema con la cera de velas calientes que ubica en su pelvis como representación de un pene, a su vez, nombran y proyectan diversos travesticidios rastreables alrededor del mundo concluyendo que el discurso del amor falocéntrico también asesina a chicas transgénero puesto que la mayoría de homicidas son parejas oficiales con vínculos directos con ellas o, incluso, en el caso de las mujeres transgénero que ejercen la prostitución, clientes frecuentes cegados por celos o temores respecto a su propia identidad. Todo lo ejecutan, paralelamente, sin abandonar la militancia animalista al también señalar la crueldad tras la domesticación de la especie canina estableciendo un paralelo con las relaciones emocionales y su desigualdad (figuras 101 y 102). Transformarse simbólicamente en otra especie posibilita abandonar los códigos sociales, identitarios, morales, sexuales y culturales que implica el saberse en humanidad y, de esa manera, movilizar cosmovisiones o ideales del mundo, a estos paralelismos la artista Analú los ha llamado *Travestismo Animal*.

Desde sus inicios Analú se ha valido de todo tipo de estéticas de la sexualidad alternativa para unir las a su obra y contextualizarlas políticamente, pero, luego de *Perra eres mía* y la creación del *Travestismo Animal*, empezó a cuestionarse por estas posibles relaciones de una manera más profunda y específica al punto de construir obras durante el 2019 como *Adopta no compres*, *Animalidad*, *Prefiero mirar al cielo* y *Óbito travesti*, producciones todas en las que deviene en animales.

*En adopta no compres*, construye una *performance* que se desarrolló en el marco de un convenio entre la fundación creativa Platohedro en Medellín y el Museo Miguel Urrutia (Museo del Banco de la Republica) en Bogotá para desarrollar una residencia dentro del programa *El Parqueadero* y allí, valiéndose del Travestismo Animal, hizo una crítica a la venta de animales domésticos al ejecutar la acción en el sector donde se comercia con ellos —avenida Caracas entre la calle 53 y 56 de la ciudad de Bogotá— (figura 103). Igualmente, en el marco del evento informal *Monstra Cabaret* (Medellín), llevó a cabo la *performance* *Prefiero mirar al cielo*, volviendo al discurso de la cosificación del cuerpo bajo la óptica de los deseos normativos, usando en este caso la figura de la lechona<sup>69</sup>, que representó con su postura y el ambiente construido al servirse sobre lechuga, para proceder a amarrarse un gancho desde el ano hasta la cabeza impidiéndose así bajar la mirada, pues de hacerlo, se desgarraba el cuerpo; de fondo acompañaba la frase escrita en una pared: *Prefiero mirar al cielo mientras me están comiendo* —claramente continúa la crítica al consumo de carne animal— (figuras 104 y 105). Posteriormente, cuestionándose por los límites posibles del Travestismo Animal, se enfocó dentro del mismo espacio de El Parqueadero en construir, desde una rejilla de interpretación netamente técnica y visual, los cuerpos de otras especies desde la corporalidad humana, esto es, la consciencia de que detrás del Travestismo Animal está la respuesta a una pregunta que surgió luego de *269life* ¿cómo escapar definitivamente del género?, que es claramente humano, y la respuesta llegaría en la transmutación a un animal o bestia salvaje que no

69 La lechona es un plato típico de comida colombiano, consumido primordialmente en el Tolima y el Huila, que se compone principalmente por carne de cerdo acompañada por arveja y arroz que, generalmente, se sirven con arepas de maíz blanco. La lechona tiene la particularidad de que se presenta al consumidor el cadáver cocinado del cerdo y del mismo se van aislando las partes a comer para cada uno de los degustadores.

le importa si es varón o hembra e, igualmente, a través de esta figura, se puede poner en cuestionamiento el dolor, tanto de las otras especies que el ser humano quiere ignorar, como las de cualquier tipo de disidencia —sin reducirlo a la sexual— al establecer paralelos de comportamientos y procesos de opresión. Esta epifanía le ha acompañado en el resto de su producción artística, pero, en primera instancia, le llevó a desarrollar la propuesta *Animalidad* en la que materializó —acompañada por estudiantes de Danza de la Universidad de Antioquia, quienes posteriormente constituirían parte de la actual colectiva *Pájara Pinta Danza*— varias representaciones de los diferentes movimientos corporales de diversos animales o especies, creando así las *Inmovilografías Animales* (figuras 106 y 107). Dentro de estas inmovilografías se creó la representación de una jirafa que adquiere mucha relevancia en sus posteriores reflexiones artísticas puesto que Analú le encuentra un alto valor estético pero, de otro lado, es la primera vez que observa la posibilidad de la unión de dos cuerpos para una sola representación, siendo precisamente en esta unión en la que surge *Óbito Travesti*, presentado en el marco de la *Cátedra Performativa* desarrollada en la Cinemática de Bogotá dentro del *45 Salón Nacional de Artistas*. Esta obra lo que establece es una suerte de analogía respecto a los procesos de tránsito, que se dan en las disidencias sexuales, en torno al encuentro de aceptación con una identidad propia en contraposición a las formas normativas de existencia, constituyendo así un ritual simbólico de transmutación de humanos a animales y, generando desde esta óptica, diversas críticas, tanto a la violencia y el control que se ejerce desde preceptos del género sobre los cuerpos humanos, como desde las conveniencias del especismo sobre los cuerpos del resto de los animales o especies; el objetivo de la acción era entonces constituir un ritual de unión

que da vida a una bestia<sup>70</sup> que es, a su vez, la suma de dos cuerpos (figuras 108 y 109). *Óbito Travesti* es, aunque referenciada en algunos grupos de animales ya existentes, el surgimiento de una nueva especie que nace de la unión de una pareja maricona —Analú y el danzante Ale Álvarez quien era su pareja emocional en aquel momento—, una dualidad señalada en sociedad por sus constructos y una relación que también, bajo el prejuicio de la misma comunidad sexualmente disidente, rompe con estándares al unir dos claras feminidades sin el deseo de volcarse hacia lo contrario.

La producción artística de Analú, y las diversas relaciones de construcción sensible que provienen de los lazos construidos en Eunuca, han sido en sí mismos todo un asunto procesual, es decir, al ser proyectos conscientemente consecutivos y lineales, sus *performance* constituyen una misma obra o forma de discurso que, de cierta manera, son diferentes exploraciones sobre las mismas preguntas e, incluso, constituyen un constante retorno a los mismos recursos o construcciones previas para perpetuar y continuar una idea. En este caso, a través del Travestismo Animal, se construyó desde *Animalidades* una figura, llamada en principio jirafa, que se retomó en *Óbito Travesti* como una forma de yegua y, posteriormente, se transformaría el 9 de noviembre del 2019 en una fiera dentro de la *performance La peregrinación de la bestia*. Para comprender el contexto discursivo de esta acción habría que reflexionar sobre al menos dos cuestiones: de un lado, Analú tiene una fuerte crítica a la condescendencia y considera que el activismo no debe reducirse a solicitudes mediadas por la sumisión o la lástima como si los derechos se pudiesen establecer en términos

---

70 Para tal momento la bestia era un imaginario de algún tipo de yegua por todo el valor semántico que tiene este término en contexto de disidencia sexual, pero en primera instancia es un retorno a animalidad con lo que allí era una jirafa.

de favores, todo lo contrario, se puede y, en ocasiones, se debe recurrir al reclamo, esto es, a la petición desde la ira, desde el exigir, desde la fuerza, desde el producir temor. Lo que introduce la segunda cuestión, puesto que detrás de la figura trans se han constituido todo tipo de historias y prejuicios que condicionan una visión de temor hacia ellas, lo cual, según la artista, también le conviene a la población transgénero en cualquier ejercicio social, pero, claramente, principalmente en la prostitución, en la que, aún con estas creencias o suposiciones, existen clientes que se atreven a maltratar o generar ciertas violencias sobre sus cuerpos. El temor que producen es un arma que blinda a la población sexualmente disidente, por tanto, a través del miedo, se establece una estrategia potente al reflexionar que, al margen de los discursos de romantización que plantean a las mujeres transgénero como bellas y tiernas, también son todos esos prejuicios, también son cuchilleras y peligrosas, y lo son, porque les toca serlo. La materialización de estas ideas se concretó al llevar a esta bestia —constituída por Analú y Ale Álvarez— a la calle junto a seis acompañantes fungiendo como asistentes o auxiliares de lo que se constituye en una suerte de ritual, soportado en simbolismos y procesos del satanismo o la magia oscura —todo en el marco de un programa con el Museo de Antioquia llamado *Medellín a cielo abierto*—. Dentro de este ambiente se estableció una ceremonia de memoria alrededor de las víctimas de una sociedad clasista al ejecutar la acción en los espacios más afectados y relacionados con la disidencia sexual de la ciudad de Medellín: el Parque Bolívar, el Pasaje de Junín y Barbacoas. Lo que busca esta acción es la reivindicación al valor de la rabia y la agresividad que debe provenir de la otredad para impedir ser oprimida; es decir: la acción tenía dos grandes focos, de un lado, resemantizar los espacios, dejar de habitarlos con temor, traducir lenguajes de miedo para empezar a generarlo

o transmitirlo y, por otro lado, un ejercicio catártico de liberar todo el dolor, pánico, frustración y demás emociones negativas que han padecido las disidencias sexuales históricamente a través de una explosión emocional de ira y venganza. Mientras se desarrollaba la *performance* y el recorrido por estos sectores en los que prima el trabajo sexual —principalmente disidente— se reproducía a través de parlantes un conjunto de sonidos estremecedores acompañados de una narración y discurso que coreaba repetitivamente la frase: *Somos la bestia, maricas rabiosas cobrando venganza*. Que a su vez se acompañaba de complementos como: *agrietamos los cimientos del viejo reino del padre; venimos del dolor de las travestis asesinadas y nunca lloradas; subyacemos desde una orfandad compartida desde el virus y el pecado; nacemos del llanto de nuestras hermanas acosadas en todas las esquinas; corrompemos el suelo mojado del cura pederasta; partimos del miedo de los niños afeminados rumbo a la escuela; nacemos del grito de las niñas obligadas a llevar vestido por subvertir la feminidad obligatoria; provocamos la ira de los cuerpos censurados; emergemos de la rabia y el dolor de todas las machorras que fueron violadas para intentar corregirlas; conjuramos el grito abogado de los brazos asesinos de nuestros amantes verdugos; sellamos con cenizas el dolor de nosotras, las maricas que no han matado; entre otros (figuras 110 y 111). La peregrinación de la bestia fue una *performance* realmente controversial y en diversos medios de comunicación masiva se planteó como un ritual satánico, incluso, José Félix Lafaurie —presidente de FEDEGAN, exviceministro de Agricultura de Colombia y esposo de la controversial senadora colombiana María Fernanda Cabal— compartió en su cuenta de Twitter opiniones respecto a la acción: sin argumento alguno, planteó que no solo era un ritual satánico, sino que era una invitación al paro nacional colombiano del 21 de noviembre del 2019 como una forma de respaldo a la*

oposición política de izquierda dentro del país. Posteriormente tuvo que disculparse cuando salió a la luz el contexto artístico de la obra y su apoyo institucional (figura 112).

El cuerpo, como puede evidenciarse en su obra, es un campo de estudio con particular interés por parte de Analú, dado que realmente le importan las relaciones de poder. Fue precisamente por ellas que estudió Ciencia Política y que se siente especialmente atraída por el lugar de enunciación de lo trans por otras trans desde la academia, puesto que es un análisis de los fenómenos de sí mismas, lo cual tiene una pulsión especial, mientras que la medicina, por ejemplo, convierte al fenómeno en algo rutinario. Aunque le gustaría pensar que su cuerpo es un estado soberano, claramente lo social es inevitable y lo que rodea a los sujetos tiene influencia en lo que son, tornando necesario el conflicto, que es de su agrado al posibilitar el cambio o reflexión, siempre y cuando esto no confluya en violencia. La definición que siempre ha defendido Analú sobre el cuerpo es aquella de Barbara Kruger, quien lo plantea como un campo de batalla, dado que reconoce su diferencia como un territorio en constante disputa; esto es, siempre ha de defender su derecho a ser: “No siento que el cuerpo sea un territorio ya ganado, todo el tiempo tengo que salir a poner en negociación lo que pasa en mi cuerpo con el mundo” (Laferal, 2020). A finales del 2020 la artista se dedicó a cuestionarse los límites en las características físicas de un cuerpo respecto a su relación con un género u otro, es decir, los medios posibles para estar por fuera de estos preceptos condicionantes y, en esa vía, retomó cualidades previamente abandonadas de lo masculino y trabajó en otras de lo femenino, esto es, se trató para recuperar la barba que previamente se había eliminado con un proceso de láser y se operó los senos. Aunque este proyecto inició con una obra personal llamada *Yuxtagene* deviene, en 2021, en la obra *Fisura*, que

es una conferencia performática mediada por el discurso del cuerpo travesti como un proyecto político e, igualmente, el uso de herramientas tecnológicas para constituir nuevos medios de nombrar o relatar los procesos de transformación de los sujetos: *Fisura* es la experimentación y la *performance* es el compartir los resultados. En este espacio desarrolló una exploración sonora permeada por la pregunta sobre dónde está el género y aludiendo a ella interactuó de miras al mundo con el tono de su voz y la manifestación de sus senos, usando amplificadores de sonido para llevar las cicatrices físicas de su operación a un paisaje sonoro de las heridas (figuras 113 y 114). Durante todo su proceso de modificación corporal grabó todo tipo de conversaciones o procesos de reflexión, como cuando le avisó a su padre sobre el proceso quirúrgico, las opiniones de su expareja y compañeros cercanos, teoría reflexiva de género, entre otras cosas, siendo la suma de toda esa información sintetizada lo que constituye la conferencia de una hora que se expuso el 6 de noviembre del 2021 en la Sala Beethoven —espacio usado principalmente para eventos de música clásica— dentro del Palacio de Bellas Artes de Medellín<sup>71</sup>.

En 2022, Analú exploró otros medios y acaba también de participar en un cortometraje llamado *Presagio* dirigido por Juliana Zuluaga y Tiagx Vélez que se presentó en junio dentro del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). La circulación de esta obra audiovisual ha sido poca precisamente por lo experimental de su narración que, de cierta manera, pretende llevar a la pantalla todo este proceso de devenir animal dramatizando una transformación de Analú a puma que constituye simbólicamente una suerte de distopía. Su último gran producto es un libro escrito y publicado en 2022 en el que narra narra diez acontecimientos relacionados

---

71 Declarado Monumento Nacional Colombiano desde 1996, es un edificio de estilo art déco ubicado en el centro de la ciudad de Medellín.

con su encuentro respecto al género y la sexualidad, lo que denomina su naufragio identitario y sus transiciones tanto simbólicas como físicas, este texto se llama *Ladrida*, y claramente es un guiño o continuidad de todo su proceso de travestismo animal. En la actualidad siente que su obra siempre la ha hecho vulnerable por la acción de presentarse al mundo sin filtros y, tras la escritura de este libro, en el que se confiesa públicamente, quiere empezar a alejar un poco su propia intimidad de su producción artística; lo que se evidencia en su participación en *Presagio*, en la que presenta su cuerpo, pero no algún discurso personal, esto es lo que espera empezar a reflejar en nuevos proyectos audiovisuales que planea desarrollar pronto, junto a una potencial *performance* alrededor del descanso y la meditación.

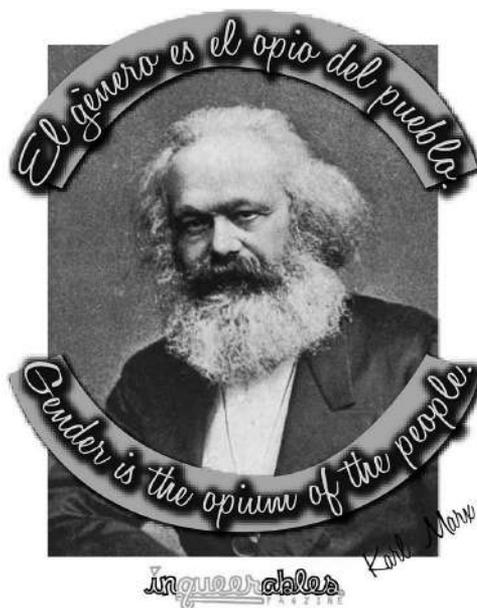


Figura 86. Diseño visual 1 de *Inqueerables*, 2013<sup>72</sup>.

72 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Analú Laferal. Imagen cortesía de la artista.



Figura 87. Diseño visual de *Inqueerables*, 2013<sup>73</sup>.

---

73 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Analú Laferal. Imagen cortesía de la artista.



Figura 88. Fotograma 1 de la *videoperformance* *VegAño*, 2014 (Eunuca Posporno, 2014a).



Figura 89. Fotograma 2 de la *videoperformance* *VegAño*, 2014 (Eunuca Posporno, 2014a).

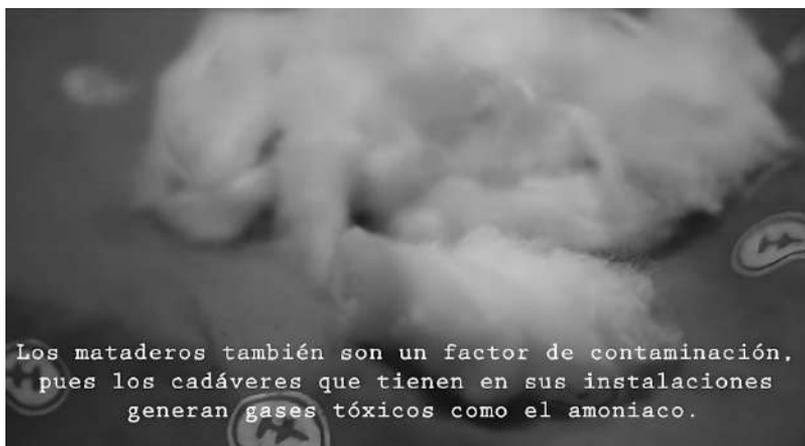


Figura 90. Fotograma 1 de la *videoperformance Inhumar*  
- *Exhalar*, 2014 (Eunuca Posporno, 2014b).

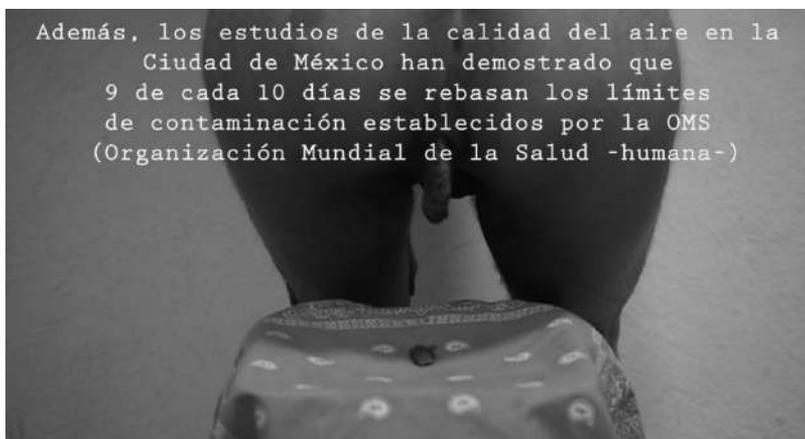


Figura 91. Fotograma 2 de la *videoperformance Inhumar*  
- *Exhalar*, 2014 (Eunuca Posporno, 2014b).

# MANIFIESTO TRANSMANIMAL

## I.

Somos les maricas, travestidas, desgenerizadas, inhumanas - deshumanizadas, ferales y salvajes. Somos les irreverentes, ingobernables, apátridas, marginales y sudacas. Somos les que estorban e incomodan, las asesinadas y violadas para satisfacer placeres y comodidades humanas, somos las moscas, ratas, cucarachas, vacas, cerdas, gallinas, zorras, cabras. Hacemos parte de las cansadas, adoloridas y desesperadas por las injusticias y violencias naturalizadas hacia las especies animales no humanas, y hacia aquellas vidas que no encajan dentro del reducido espectro de la masculinidad.

## II.

Nos reconocemos animales, mamíferas, nos han lactado al nacer y hemos tenido que alimentarnos y cagar durante toda nuestra vida; nos reconocemos como seres sintientes, pero también reconocemos al resto que desde otras especies están habitando este mundo; nos entendemos desde el hábitat, desde el todo, desde la necesidad de equilibrarnos y acompañarnos en vidas profundamente placenteras, y por eso maullamos, relinchamos, ladramos, brahamamos, aullamos, porque entendemos la voz desde las voces, y no desde los lenguajes antropocéntricos que nos han moldeado un falso poder por pertenecer a esta maldita especie humana.

## III.

Hablamos desde el transfeminismo antiespecista, queremos desestabilizar las opresiones, poner sobre las mesas feministas el debate por los privilegios de especie; y sobre las mesas antiespecistas el debate por los privilegios de género. Queremos importunar y ser impertinentes, porque en este mundo apático y ciego, sólo lo que incomoda, es lo que se ve, y si no nos ven, seguiremos muriendo bajo el mando de la opresión sexista y especista; y si no nos ven, ni nos escuchan, posiblemente muchas que coinciden con nosotras se seguirán sintiendo solas, llamamos a esas esteparias que se unan a la jauría, a la horda, a la avalancha, porque no estamos solas y hay que construir redes, coser lazos y devenir rizoma para ser más fuertes y cuidarnos unas a otras.

## IV.

Estamos aquí para hacer un llamamiento a la empatía, a travestir la especie, a deshacerse de la domesticación de los cuerpos, a cuestionar los privilegios y a desafiar lo establecido por la violencia del capitalismo, el antropocentrismo y la heterocisexualidad.

## V.

Galopamos entre la caósfera, asumimos que estos mares, estas tierras, estos vientos y estas llamas no son nuestras, ni exclusivas para humanos; nos resistimos a que nos cabalguen, ¡ninguna especie por encima de otra! Todas entrelazadas, sujetadas al devenir desordenado de los equilibrios propios de lo salvaje. Nada nos pertenece, somos parte del todo.

**EUNUCA**  
posporno  
www.eunuca.tumblr.com

Figura 92. *Manifiesto Transanimal* de Eunuca Posporno, 2019 (Eunuca Posporno, 2019a).



Figura 93. Foto 1 de la Colectiva Subcuerpa en la *performance Fuego*, 2015<sup>74</sup>.



Figura 94. Foto 2 de la Colectiva Subcuerpa en la *performance Fuego*, 2015<sup>75</sup>.

---

74 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Analú Laferal. Fotografía cortesía de la artista.

75 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Analú Laferal. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 95. Fotograma 1 de la *videoperformance* *Quetzalcóatl*, 2015 (Eunuca Posporno, 2015a).

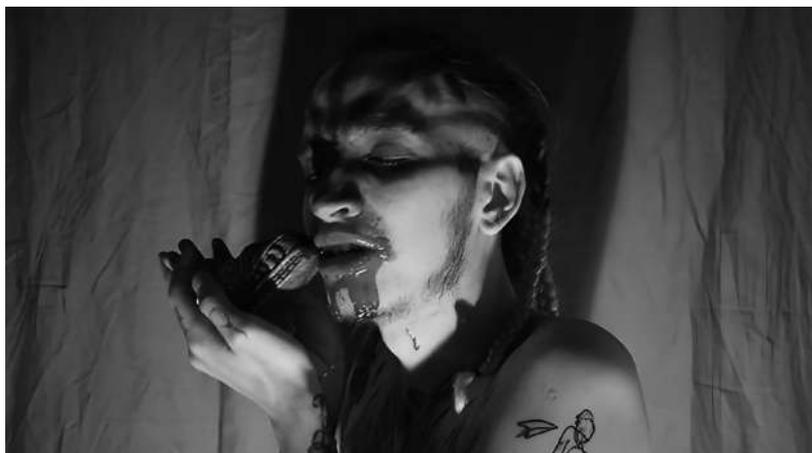


Figura 96. Fotograma 2 de la *videoperformance* *Quetzalcóatl*, 2015 (Eunuca Posporno, 2015a).



Figura 97. Fotograma 1 de la *videoperformance* *Errareshumanx*, 2015 (Eunuca Posporno, 2015b).



Figura 98. Fotograma 2 de la *videoperformance* *Errareshumanx*, 2015 (Eunuca Posporno, 2015b).



Figura 99. Fotograma 1 del registro de la *performance 269life*, 2017 (Colectivo Antiespecista Grito Animal, 2017).



Figura 100. Fotograma 2 del registro de la *performance 269life*, 2017 (Colectivo Antiespecista Grito Animal, 2017).



Figura 101. Fotograma 1 del registro de la *performance* *Perra eres mía*, 2019 (Eunuca Posporno, 2018).



Figura 102. Fotograma 2 del registro de la *performance* *Perra eres mía*, 2019 (Eunuca Posporno, 2018).



Figura 103. Fotografía registro de la performance *Adopta no compres*, 2019<sup>76</sup>.



Figura 104. Fotografía registro de la performance *Prefiero mirar al cielo*, 2019<sup>77</sup>.

---

76 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Analú Laferal. Fotografía cortesía de la artista.

77 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Analú Laferal. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 105. Fotografía registro de la performance *Prefiero mirar al cielo*, 2019<sup>78</sup>.



Figura 106. Fotograma de *Inmovilografía animal de una jirafa*, 2019 (Eunuca Posporno, 2019b).

---

78 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Analú Laferal. Fotografía cortesía de la artista.



Figura 107. Fotograma de *Inmovilografía animal de una garza azul*, 2019 (Eunuca Posporno, 2019b).

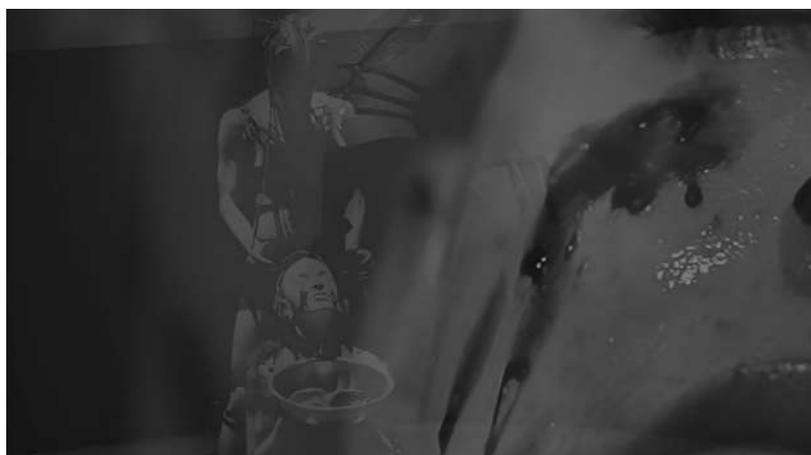


Figura 108. Fotograma 1 del registro de la *performance Óbito Travesti*, 2019 (Eunuca Posporno, 2019c).



Figura 109. Fotograma 2 del registro de la *performance* *Óbito Travesti*, 2019 (Eunuca Posporno, 2019c).



Figura 110. Fotograma 1 del registro de la *performance* *La peregrinación de la bestia*, 2019 (Eunuca Posporno, 2019d).



Figura 111. Fotograma 2 del registro de la *performance* *La peregrinación de la bestia*, 2019 (Eunuca Posporno, 2019d).



Figura 112. Trino de José Félix Lafaurie sobre la *performance* *La peregrinación de la bestia*, 2019 (El Tiempo, 2019).



Figura 113. Fotograma 1 del registro de la *performance Fisura*, 2021 (Eunuca Posporno, 2022).



Figura 114. Fotograma 2 del registro de la *performance Fisura*, 2021 (Eunuca Posporno, 2022).

## PLACERES DESENCAJADOS: LA REPRESENTACIÓN DE UNA SEXUALIDAD PROHIBIDA

*Son experiencias y reflexiones personales cuando me cuestiono por trabajar sobre un modo de la sexualidad ampliada, o un modo de la sexualidad que transgrede, aunque ya en realidad yo no quiero trasgredir nada, creo que primero tenía una intención deliberada de producir extrañeza o generar algún tipo de reacción con lo que pintaba, ya lo único que quiero es generar placer, y no placer a la vista, sino trabajar sobre el cuerpo y el placer. Siento que quebré con esta idea macabra de la muerte, con la que estuve mucho tiempo por la guerra, por la violencia, por todo esto, y ahora me interesan mucho el placer y la sexualidad como posibilidades de libertad, digamos que ese es mi centro hoy: la exploración en el placer como una exploración en la libertad.*

ENTREVISTA A GUILLERMO ANTONIO CORREA MONTOYA.

(BOHÓRQUEZ BARRERA, 2023, PÁG. 433).

Al iniciar uno de los tantos posibles recorridos por algunas de las representaciones y artistas más contestatarios que han surgido en Colombia alrededor de la reflexión sobre los placeres desencajados no sería prudente, al menos visto desde la óptica del desarrollo de este trabajo, retornar a la estructura previamente utilizada de biografías aisladas de los diferentes agentes participantes. Por el contrario, en virtud del contexto de relaciones rizomáticas y el valor de las diferentes obras en sí mismas, y no como resultado de figuras condecoradas para los diversos medios, el objetivo trazado en el siguiente apartado es el de un desarrollo de lazos y uniones temáticas dando prioridad a las características formales o temáticas sobre la historiografía de carácter netamente cronológico, sin dejar de lado la

última como rastreo de génesis y causas, claro está. En ese sentido, esto es, la presentación de diversas estrategias para representar los placeres desencajados —aquellos que no pueden, no quieren y no buscan ser clasificados dentro de las normas de convención heterosexual o heteronormativa—, dando principal atención o prioridad a las propuestas interesadas en observar los ritos, los gestos, la clandestinidad, los fetiches, la ropa, los símbolos y los discursos que se han construido alrededor de todos los deseos que, en principio, han sido concebidos como políticamente inaceptables para la idiosincrasia nacional y, por tanto, constituyen una expresión contracultural del erotismo, el deseo y el placer. Visto de esta manera, la producción artística en este campo podría pensarse desde dos categorías: representaciones sensibles de los placeres desencajados y la representación activista de los placeres desencajados. No son, necesariamente tipologías excluyentes una de la otra, puesto que en contexto la presentación de la otredad en sí misma ya es una enunciación política (Flor María Bouhot, Jorge Alonso Zapata, Miguel Ángel Cárdenas, Guillermo Correa), sin embargo, claramente existen y existieron obras explícitamente más allegadas a la respuesta social activista (Santiago Echeverry, Félix Ángel, Miguel Ángel Rojas, Mariquismo Juvenil).

El cuerpo observado desde una panorámica sexual solo florece desde el siglo xx, dado que nunca antes había tenido tanta atención desde esta rejilla de interpretación, por lo cual sería pertinente recordar algo importante, y aparentemente olvidado por la sobresaturación de discursos e imágenes del último cuarto del siglo: no fue hasta finales de la década de los sesenta, con todos sus discursos y revoluciones de la individualidad, que se accedió a los primeros acercamientos de una liberación del deseo, esto es, la búsqueda de una emancipación pública del derecho al placer, dicho de otra manera: el rechazo

de una sexualidad forzada (Sohn, 2006, pág. 101). Desde el inicio del siglo xx, específicamente en la década de 1900, se dieron los primeros rodajes de películas explícitamente pornográficas que se proyectaban en burdeles o cafés del mundo occidental, siendo tanto su éxito que en 1920 el gobierno estadounidense se vio en la necesidad de solicitar a William Hays la definición de límites o exigencias mínimas de ética y decencia detrás de una tipología de cine que se tornaba imparable, sin embargo, aún dentro de la censura, los directores lograron proezas del sobre entendimiento que hicieron del encuentro censurado algo realmente atractivo. Entre los cincuenta y los sesenta se pueden rastrear por lo menos cuatrocientos mil ejemplares de prensa de la revista *Playboy*, para los setenta se empezaron a establecer categorías diversas y en 1975 era tan consumido, pero a la vez tan señalado de inmoral, que se vio relegado por la Ley del 30 de diciembre de 1975 a salas especializadas; es decir: se le prohibió la publicidad y se le acrecentó la cantidad de impuestos de una forma poco justificada en términos prácticos. Pese a todos estos intentos de frenar el cauce de la pornografía, su desarrollo fue cada vez más grande, encontrando un nuevo soporte en el vídeo y las tecnologías de plataformas móviles fuera de la gran pantalla, esto es, penetró las salas de los hogares al hacer su acceso casi público, democratizando así el encuentro con imágenes de lo que previamente se constituía inaceptable para tornarse como formas de fetiche al diversificar la oferta, a modo de ilustración, la felación que fuese en el pasado una audacia se constituyó en un paso obligado dentro de los encuentros sexuales de la población común, al igual que la sodomía y el onanismo, que pasaron de ser transgresores de la moralidad a una suerte de normalización para el consumo, pero sin perder la señalización hipócrita en sociedad: “En 1992, la encuesta sobre los comportamientos sexuales de los franceses revela que el 52 por ciento de los

hombres y el 29 por ciento de las mujeres de 25 a 49 años habían visto películas pornográficas” (Sohn, 2006, pág. 106).

Claramente este rastreo histórico parece absurdo en comparación con la actualidad enfrentada a una facilidad, antes impen-sable, de acceso a todo tipo de representaciones o presentaciones explícitas de la totalidad de sexualidades alternativas, contranormativas y anormales, sin embargo, de allí surgen dos reflexiones importantes respecto a la producción de obras de arte que representaron y representan los placeres desencajados: de un lado, en este contexto específico de la segunda mitad del siglo XX, surgieron varios de los primeros artistas que enfrentaron un medio institucional y culto, como lo es el de la esfera del arte y su museificación, al nombrar lo evidente para todos —y consumido por muchos—, pero negado por la mayoría. Y, del otro, pese a la visible ola progresista que rodea los diversos espacios formales o informales de producción visual, la contemporaneidad resguarda la doble moral que ha heredado históricamente de negar el derecho de la otredad a reivindicar sus formas de dignificación, esto es, la imagen del placer otro solo adquiere un valor en términos de su potencial consumo en sociedad, pero las producciones de tinte estético-artístico siguen siendo perpetuadas en el aislamiento de lo indigno de estudio e, incluso, el cuestionamiento clásico de qué es o no Arte, con mayúscula, como el que merece ser expuesto.

En la historia del arte colombiano, como en la del mundo, ha sido tabú la inclinación sexual de muchos de sus personajes consagrados por las implicaciones moralistas que tendría el aceptar sus ídolos en la otredad<sup>79</sup>, sin embargo, en la historia de la representación artística de la disidencia sexual en Colombia,

---

79 El historiador del arte Halim Badawi ejemplifica este fenómeno a través de figuras importantes del arte nacional como Enrique Grau, Débora Arango, Hena Rodríguez, Fernando Martínez Sanabria, Carlos Rojas, Hernán Díaz, Manolo Vellojín y Lorenzo Jaramillo e, incluso, narrando que los dos principales escultores modernos de Colombia, que fueron Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, sostuvieron una relación y vivieron juntos en la década de los cincuenta (Badawi, 2019, pág. 428).

como es natural, se ha establecido la figura de diversos artistas que, con todo el mérito para ello, han logrado constituir alrededor de su nombre ríos de tinta corriendo en honor a su obra. En este listado del reconocimiento público alrededor de las manifestaciones plásticas sobre los placeres desencajados en la segunda mitad del siglo xx —rememorando así también dinámicas inmorales al margen de la disidencia sexual como la prostitución general en zonas de tolerancia en las que coexistían y coexisten las mujeres biológicas y las mujeres transgénero— podrían nominarse artistas como Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo con sus pinturas de desnudos masculinos expresamente homoeróticas; Saturnino Ramírez y Fernell Franco con sus series de retratos de prostitutas; Óscar Jaramillo y sus dibujos de las noches en burdeles o casas de citas de Lovaina, sector de prostitución travesti de la ciudad de Medellín; Óscar Muñoz, con sus representaciones alrededor de los inquilinatos: y, por supuesto, Miguel Ángel Rojas, quien desde los setenta se dedicó a documentar una especie de testimonio de las actividades clandestinas de homosocialización constituidas en los teatros de la capital colombiana Mogador, Faenza, Imperio, y Lux (figuras 115 y 116), como resultado de la opresión ejercida sobre sus placeres prohibidos legalmente para tal momento e, igualmente, con sus dibujos hiperrealistas en los que mostraba de forma directa, pero no explícita, encuentros homosexuales, presentando así la ausencia de la acción dentro de la misma al priorizar otras formalizaciones de carácter implícito. A modo de ilustración: en el dibujo *Me llaman Trinity y Nevada Smith* de 1972 (figura 117), dos pares de zapatos y sus posiciones son suficientes para aludir a una penetración anal o el grabado al aguafuerte *Boca* de 1974 (figura 118), que claramente presenta una felación homosexual permeada visualmente por cualidades de la comunidad

sexualmente disidente respecto a una moda en la vestimenta dentro de un gremio contracultural que cada vez daba más entrada al *rock* y sus manifestaciones sociales materializadas en chaquetas y botas de cuero. Según Mariangela Méndez, en esta particularidad de lo implícito radica una característica importante de la obra de artistas como Luis Caballero y Miguel Ángel Rojas, dado que sin presentar la homosexualidad directamente lograron corromper tanto los espacios expositivos oficiales de validación artística como los diferentes espacios de encuentro social que arraigaban la heteronormatividad como costumbre (Méndez, 2015, págs. 165-166).

La totalidad de los artistas mencionados se han consagrado en la historia del arte en Colombia y si bien reconocerlos es importante como cimiento de cualquier proceso futuro, el fin último del presente trabajo no es el de volver sobre lo que tanto ya se ha dicho alrededor de estas figuras, más bien, es la constitución de historias paralelas, divergentes, posibles y nombradas desde los límites entre lo no oficial y la institucionalidad, esto es, una historia otra que vincula figuras y obras, no necesariamente desconocidas, pero que sí constituyen otra historia posible y difusa del arte y la disidencia sexual en Colombia.



Figura 115. Miguel Ángel Rojas, *Sobre porcelana*, serie fotográfica en Cinema Mogador, 1979 (Badawi, 2019, pág. 368).



Figura 116. Miguel Ángel Rojas, *Sobre porcelana*, serie fotográfica en Cinema Mogador, 1979 (Art Basel, 2015).

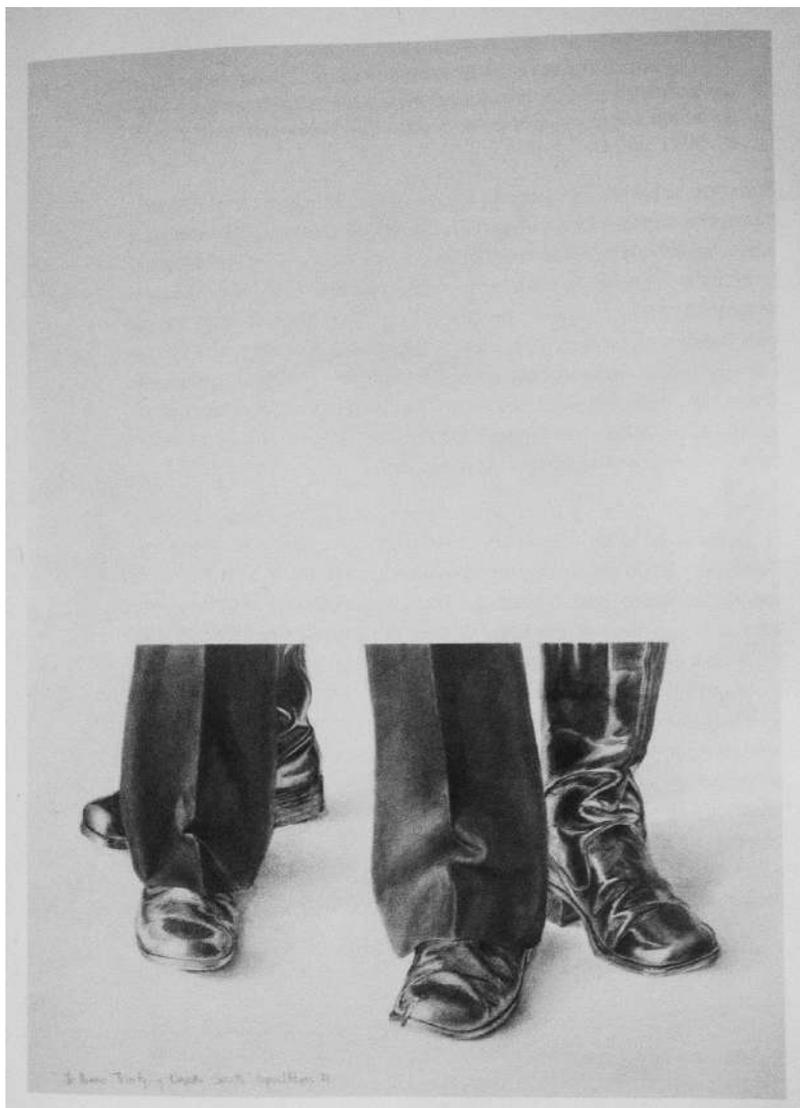


Figura 117. Miguel Ángel Rojas, *Me llaman Trinity y Nevada Smith*, grafito sobre papel, 100 x 70 cm, 1972 (Méndez, 2015, pág. 75).



Figura 118. Miguel Ángel Rojas, *Boca*,  
aguafuerte, 100 x 70 cm, 1974 (Art Basel, 2015).

## REPRESENTACIONES SENSIBLES DE LOS PLACERES DESENCAJADOS

*Las cosas no son de hombres ni de mujeres, sino de espíritus que están dentro de un cuerpo femenino o masculino, que quieren lograr cosas en la vida.*

*En los travestis busco la esencia de lo femenino.*

FLOR MARÍA BOUHOT. (GIRALDO ESCOBAR, 2019, PÁG. 47).

*Miguel Ángel Cárdenas–Michel Cardena.*

Históricamente han existido diversas formas de cuestionar lo permitido y, por tanto, lo que se sale de los límites de lo aceptable. Los artistas siempre han encontrado todo tipo de reflexiones sensibles para enunciar políticamente sus individualidades al punto de que culminan por tornarse colectivas en muchos casos. En ese sentido es, cuanto mínimo, interesante, iniciar la mención de varios de estos voyeristas con Miguel Ángel Cárdenas, quien no solo fue un artista disidente y dispuesto a luchar por ello desde la imagen —uno de los pocos artistas amado por Marta Traba desde 1957—, sino que también puede recordarse como uno de los pioneros del videoarte en el mundo. Nacido el 3 de octubre de 1934 en El Espinal, un pequeño municipio dentro del departamento del Tolima (Colombia) y fallecido el 2 de junio del 2015 en Ámsterdam (Países Bajos), Miguel Ángel creció siendo hijo de una familia conservadora y un padre estrictamente católico, por lo cual sus diferencias y tensiones fueron evidentes desde el principio, dado que para el artista ser homosexual era prioridad en su identidad como sujeto; lo llevaba como una bandera de militancia, una ideología que, incluso, se atreve la filósofa e historiadora Amira Armenta a postular que le

era más importante que su figura como artista: aceptarse y reafirmar su homosexualidad fue vital ya que lo consideraba una forma de ser fiel a sí mismo (Armenta, 2017, pág. 37).

Su obra la produjo, principalmente, entre las décadas de los sesenta y los setenta, cuando se percibía como en exilio y, en diversas ocasiones, se definía como refugiado sexual, estableciendo que el abandonar Colombia fue una forma de acceder a libertades individuales que esta nación siempre le negaría (Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 19), incluso, luego de su migración a los Países Bajos desde 1962, decidió cambiarse el nombre a Michel Cardena, reafirmando el inicio de una nueva vida que implicaba el abandono de todas sus raíces. Aunque su producción artística fue principalmente en el videoarte y la *performance*, es posible rastrear en sus primeras exposiciones, al margen de este tipo de manifestaciones, creaciones como *Tensages* en las que construía penetraciones, con todo tipo de connotaciones homosexuales, usando objetos generales sobre madera y con una construcción abstracta (figuras 119 y 120).

En la obra *The soup is delicious* de 1977, con una duración de ocho minutos y cincuenta y dos segundos, Michel recibe una sopa caliente acabada de servir por un cocinero a quien se le yuxtaponen desnudos casi imperceptibles, mientras se la toma se calienta, él en contraposición a la sopa, hasta llegar al clímax que se representa con la caída de su cabeza hacia atrás, un orgasmo que es real, dado que bajo la mesa —hecha a medida— alguien le hacía una felación (figura 121). En la obra *¿Somos libres?* de 1980, con una duración de veintitrés minutos, se narra la huida de una pareja homosexual desde Barcelona hacia los Países Bajos en búsqueda de libertad sexual, al inicio de la narración se presenta una pesadilla en la que uno de los personajes principales es maltratado por un militar y un cura, luego se les presenta con unas máscaras cúbicas que los someten a

observar la realidad social de su contexto mientras enfrentan una odisea de camino a la liberación, sin embargo, al llegar a los Países Bajos se quitan las máscaras y ante una aparente felicidad nace una pregunta intempestiva en pantalla *¿Somos libres?*, pero luego se les expulsa de un restaurante por un mesero quien aparece posteriormente vestido de cura y militar: la pregunta queda resuelta (figura 122). Michel Cardena murió el 2 de junio del 2015 luego de someterse, por decisión propia, a la eutanasia —procedimiento legal en Holanda desde 2002—, tras sentirse muy agotado de afrontar su enfermedad de Parkinson degenerativo en etapa terminal.

*Flor María Bouhot.*

Flor María Bouhot nació en 1949, en el municipio de Bello, departamento de Antioquia. Sin embargo, su infancia, y hasta la mayoría de edad, cuando migró a formarse en Medellín, la vivió en Puerto Berrío a las orillas del Magdalena Medio. Aunque durante su niñez no pudo estudiar por la responsabilidad de trabajar en una papelería con su padre, el primer acercamiento a la pintura de la artista fue con un italiano migrante en Puerto Berrío, quien le posibilitó la construcción de su primer caballete; luego, al llegar a Medellín, se inscribió en el Instituto Bellas Artes en el que se formaba como artista de día y validaba su bachillerato en la noche. Flor egresó del Instituto de Bellas Artes en 1975 —en el que continuó siendo profesora— y de la Universidad de Antioquia como Artista Plástica en 1981, llegando a tener maestros importantes en la esfera del arte nacional como Lola Vélez, Álvaro Marín Vieco, Emiro Botero, entre otros. En la década de los ochenta, la pintura en Medellín se estaba acrecentando de una manera exponencial; es decir: la escena se estaba llenado de todo tipo de artistas

que desarrollaban, desde la pintura clásica o académica, hasta corrientes formales al margen de la tradición, en la que sería relevante mencionar al grupo de los Once Antioqueños o la Generación Urbana<sup>80</sup> quienes comprendían y se valían de lenguajes actualizados a la esfera global, lo cual tiene diversas explicaciones pero, una de vital importancia, la rastrea la historiadora del arte Sol Astrid Giraldo al exponer que para tal momento ya habían acontecido las cuatro Bienales de Arte Coltejer, las cuales tuvieron un peso de carácter internacional a nivel continental, conectando a los creadores locales con nuevas manifestaciones plásticas de actualidad en el mundo (Giraldo Escobar, 2019, pág. 8).

La producción pictórica de Flor María Bouhot se ha caracterizado por ser, de cierta manera, y entre muchas cosas más, la afirmación de cuerpos inéditos, del cuerpo que todos nombraban, pero nadie conocía plenamente. El cuerpo que le interesaba retratar era el marginal, los que desbordan deseos al margen de la norma, esto es, los que rompen las tradiciones de cualquier tipo al manifestar otras formas de existencia bajo la nominación de lo prohibido, como las prostitutas, los travestis y las mujeres que ya no se quieren construir en función de los deseos del varón, es decir, las corporalidades que han sido violentadas por una ciudad tan densa como Medellín y, a pesar de ello, se muestran sobrevivientes y orgullosas. Eran tiempos con tantas problemáticas sociales en la agenda nacional que, como se analizó en capítulos anteriores, las acciones en contra de la población sexualmente disidente pasaban de largo en la sombra de asuntos técnicamente más importantes en la generalidad para el ciudadano de a pie o los diversos gobiernos en ejercicio, sin embargo,

---

80 Grupo compuesto, según los críticos de arte del momento por: Umberto Pérez, Rodrigo Callejas, John Castles, Marta Elena Vélez, Hugo Zapata, Álvaro Marín, Oscar Jaramillo, Juan Camilo Uribe, Javier Restrepo, Dora Ramírez y Félix Ángel Gómez.

la violencia en la vida privada y sus reflejos en micromanifestaciones de las relaciones de poder ya eran temas importantes en las discusiones académicas o artísticas del momento con referentes como Barbara Kruger, Cyndi Sherman, Jana Sterbak, entre otras. Flor fue realmente pionera en observar aquel discurso del feminismo de los años sesenta en el análisis de lo personal como un asunto político, tratando abiertamente dinámicas de opresión como el racismo y las estructuras de sometimiento alrededor del género, temas que solo en la contemporaneidad empiezan a tener cabida en la escena de discusión social, teórica y artística de la escena nacional.

Desde la década de los setenta, Flor María Bouhot estuvo particularmente interesada en observar y retratar todo tipo de objetos, lugares, acontecimientos y personas dentro del ahora desaparecido barrio histórico de Guayaquil, una zona de tolerancia bastante peligrosa, un sector que resguardó durante los sesenta y los setenta varios de los establecimientos más habitados por la disidencia sexual en la ciudad de Medellín e, igualmente, un espacio donde rastreaba cierta relación sociológica con su tierra natal de Puerto Berrío: un lugar habitado por la decadencia, la muerte, la alegría, la tristeza, la vida misma en toda su vibración y sinfonía<sup>81</sup>. Entre las calles de Guayaquil, Flor encontró la inspiración para representar los cuerpos otros de las mujeres de la vida alegre, de los amantes prohibidos y de las relaciones ignoradas (figuras 123 y 124), creando así en 1984 la serie *Los amantes* de la cual hicieron parte, entre muchas pinturas más, *Alexis y el Ronco*, que es la representación de un amor homosexual íntimo en términos del afecto —otro tema

---

81 Una de sus obras más reconocidas es *Sinfonía en Guayaquil*, de 1985, serie en la que intenta establecer una relación de sabores y colores entre lo que encontró en este sector de Medellín y lo que ella habitó durante su infancia en Puerto Berrío, un espacio en el que el cuerpo era más visible y constante en la vida diaria resultado, de lo que implica el vivir al borde del río Magdalena.

importante en la obra de la artista es que se dedicó a rastrear cuerpos masculinos, lo cual parecía prohibido para las mujeres en tal momento— (figura 125), y la pintura *Petra y Micaela*, una pareja interracial de lesbianas con sus pechos desnudos al aire y en un mordisco del cual hacen partícipe al espectador siendo observado directamente (figura 126). La artista rompió con los estereotipos de la pintura antioqueña al formular la representación de amores disidentes en una escena inexistente de erotismo general en Antioquia, mucho menos homosexual y, menos, pintado por una mujer.

Es una imagen chocante. Nada cuadra allí con los hábitos morales y plásticos del momento, y menos con las reglas del gusto. El contraste entre los colores de las pieles, el erotismo homosexual, las trenzas rosadas, el maquillaje teatral, el tufillo popular, los diseños psicodélicos del fondo, el descaro de los gestos... Todo se rebela y chilla. La libertad de la paleta de color es tan agresiva como el tema e, indudablemente, se convierte en una de las protagonistas. Una sinfonía (o acaso disfonía) de color que termina por perturbar, pero también por atraer aún más la mirada (Giraldo Escobar, 2019, pág. 8).

Con *Petra y Micaela*, la artista ganó en 1984 el primer premio dentro del xv Salón de Arte Joven del Museo de Antioquia, un logro de vasta importancia a nivel nacional, empero, otro acontecimiento también resguarda un hito histórico, puesto que, a pesar de haber sido la ganadora del concurso, su obra no fue la portada del catálogo de la exposición, como era costumbre con los ganadores del primer premio. En esta acción se puede evidenciar, no solo lo arcaico del discurso antioqueño de aquellos días, sino lo transgresor de la pintura de Flor María Bouhot. Sin embargo, para tal momento era una artista de 35 años con una

formación académica extensa en la producción de imágenes, por lo cual, aunque en el pasado se vio a sí misma acosada por los prejuicios de la técnica impoluta y sus pretensiones, se sabía mucho más libre en formas de figuración más feroces, esto es, se encontraba fuera del miedo a no cumplir a esferas clasistas.

La crítica local, tras la movilización de la obra de Flor María Bouhot que explotó luego de la premiación, se dedicó a establecer que, de cierta manera, era una heredera de la pintura de artistas como Javier Restrepo, Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo, quienes habían retratado los prostíbulos del barrio Lovaina y sus manifestaciones de deseos inaceptables, sin embargo, plantea Sol Astrid Giraldo un punto realmente válido y es que Flor era mujer, lo cual tiene una implicación realmente importante en una Colombia e, incluso, un mundo ochentero, en la que la figura del *voyeur* siempre se le ha adjudicado al hombre, a sus derechos y a sus privilegios. Es decir, la representación de los deseos siempre ha estado a cargo del que puede socialmente acceder a ellos, esto significa que son una extensión del deseo sexual, el activo observa al pasivo. Este sistema se perturba de manera peligrosa cuando los papeles se cambian y es la mujer quien mira, como sucede en la propuesta de Flor, quien desestabiliza el régimen vertical del artista masculino y establece una inédita horizontalidad en el arte colombiano; esto es, con Flor María Bouhot nace la mirada horizontal, las mujeres y lo femenino por primera vez se observan mutuamente (Giraldo Escobar, 2019, pág. 20). Claramente en la historia del arte colombiano habría previamente figuras femeninas a recordar como Débora Arango y María Cano, pero su irreverencia no había sido repetida en mucho tiempo, al menos no en profundidad temática, dado que, aunque se podrían rastrear obras específicas de artistas como Marta Elena Vélez o Clemencia Echeverri, se redujeron a un objeto u obra específica.

*Jorge Alonso Zapata.*

Jorge Alonso Zapata nació en 1965 en el municipio de San Vicente Ferrer, y aunque a corta edad se formó dentro del Instituto de Bellas Artes, su profesión en una temprana adultez no podría estar más alejada del arte al dedicarse a ser fotógrafo forense dentro del Cuerpo Técnico de Investigación de la Fiscalía General de la Nación (CTI) —cargo que ocupó hasta el transcurso entre 2003 y 2004 cuando decidió dedicar su vida por completo a la producción artística—. Jorge siempre se supo con una pulsión de creación pictórica incontrolable que lo incitó a pintar en las calles donde nadie le diría nada, llegando incluso a constituir confianza con los habitantes de los sectores, lo cual le permitía retratar realidades y visiones de una vida al alcance de todos, pero que nadie observaba por la imposibilidad de acceso al espacio para fotografiarlo e, igualmente, por la apatía respecto al dolor de otros. El inicio de su producción artística se dio desde el anonimato al pintar inquilinatos abandonados o constituidos como epicentros del consumo de droga y delincuencia en el sector de tolerancia más importante de la ciudad de Medellín durante la primera década del siglo XXI e, incluso, en la actualidad: Barbacoas. Este lugar es, geográficamente hablando, una peculiar bifurcación que se da entre la Avenida Oriental y la carrera Sucre conformada por las calles 57 y 57.<sup>a</sup>, esta transversal cuenta con un curioso apodo, pues hace un par de décadas —entre los sesenta y los ochenta cuando se daba el proceso de constitución de lo que es actualmente el sector— la zona fue llamada *La calle del calzoncillo*, la explicación más común radica en que, desde una perspectiva aérea, el espacio da la imagen triangular de una bermuda de hombre, sin embargo, otra teoría local focaliza el génesis de este adjetivo en un panorama más contextual: el sector como zona de tolerancia homosexual y prostitución transgénero. Barbacoas

es un digno heredero del barrio Guayaquil que tanto amó Flor María Bouhot, dado que su historia se remonta a finales de la década de los sesenta, específicamente al 7 de abril de 1968, cuando se incendió el *Mercado Cubierto de Guayaquil*, suceso que empujó a la delincuencia —para tal momento predominante en aquel lugar— hacia el norte de la ciudad, constituyendo así en Barbacoas un espacio al margen de la ley que se denominó *El Bronx*. Este fenómeno implicó la llegada de todo tipo de acciones políticamente y socialmente señaladas como incorrectas, tanto desde una visión moralista —respecto a las libertades sexuales de tinte disidente o alternativo—, hasta la visión amparada en criterios constitucionales —robos, plazas de vicio, prostitución y todo tipo de antros—, construyendo en Barbacoas, por tanto, un espacio para los marginados que se erigiría con prontitud como el sector por antonomasia para el resguardo de las libertades individuales de tinte sexual, incluso, de allí salen y retornan las marchas del orgullo gay o LGBTIQ+ en Medellín.

El inquilinato abandonado que Jorge pintó durante seis años era denominado *La Perla*, una de las principales plazas de vicio en Barbacoas, pero luego de que el espacio fue demolido, aunque le gustan los muros, saltó entonces al papel y la lona e, incluso, más allá, puesto que defiende que en la zona nada puede desperdiciarse, por tanto, retoma todo tipo de objetos desechados en el espacio y sobre ellos pinta las historias que observa. Aunque en principio Jorge pintaba paisajes u objetos generales que le atraían, sin fines simbólicos aparte de la composición, tras su paso a formatos más comunes empezó a mirar a su alrededor y retratar la realidad inmediata que le rodeaba, centrando su obra en la manifestación viva de las dinámicas cotidianas de un sector lleno de mitos y fantasías sin ser confirmadas, esto es, ha pintado el habitar sin condiciones o juicios de valor

creando en los otros el deseo de ser representados y en algunos la capacidad de reconocerse en sus pinturas (figuras 127-132): “Soy un fotógrafo sin cámara y un etnógrafo a mi manera” (Giraldo Escobar, 2021, pág. 3).

Ella me dijo: “uyy, parece, ¿usted pinta eso?” le contesté que sí. Entonces me preguntó: “¿usted me pintaría a mí, pero mostrando una teta? Yo se la muestro para que quede bien parecida”. La pinté y ella estaba feliz. Decía: “ahora no me lo van a creer las parceras”. Entonces pasaba por ahí y les mostraba a las amigas: “vea, esa soy yo”. (Giraldo Escobar, 2021, pág. 13).

Jorge lleva veinte años pintando en este lugar, no es un simple visitante para toda la población —quienes le conocen y respetan—, no le interesa representar sujetos específicos, le importa pintar las realidades unidas a un sector sin ser visibilizado previamente; es decir: contar las historias no contadas de personajes humildes que tienen que sobrevivir, de seres marginales que, con sus esfuerzos, también construyen ciudad (Ortiz Jiménez, 2021). Entre el 2005 y el 2016 tuvo su taller dentro de la *Casa Museo Collage* de Abraxas Aguilar<sup>82</sup> en la calle 57 con la 50.<sup>a</sup> de Prado Centro, cerca de la Catedral Metropolitana; en 2016 movilizó su taller hacia el Hotel Tropical, un sitio pensado para encuentros fortuitos de las trabajadoras sexuales travestis y transgénero de la zona —aunque también habitado por familias—, lamentablemente este espacio se incendió y Jorge perdió gran parte de su obra; empero, en la actualidad, reconstruyó su taller en el mismo

---

82 Abraxas Aguilar es una reconocida mujer transgénero quien posee dos Guinness World Records: de un lado, al fundar y constituir desde cero el museo más grande de *collage* del mundo y, del otro, por construir el libro más grande que existe y que también es expuesto dentro de este espacio. Lamentablemente, el museo es desconocido por la mayoría de la población y, al margen de su importancia cultural para el municipio, el departamento e, incluso, el país, carece de recursos y apoyo gubernamental de cualquier tipo.

sector pero ahora en las calles Cúcuta con la Paz que constituyen el actual Bronx de la ciudad, un lugar repleto de habitantes de calle, drogadicción y prostitución de todo tipo.

*Guillermo Correa.*

Guillermo Antonio Correa Montoya, pese a ser reconocido como un académico e investigador consagrado a nivel nacional —en campos del conocimiento tales como el trabajo social y la historia—, cada vez se construye una imagen más grande en la esfera del arte local como un pintor de cuerpos y placeres contraculturales en la mojigata población antioqueña. El artista recuerda que siempre ha pintado desde que tenía, aproximadamente, 7 años y lo ha hecho con un gran interés que siempre radicó en el cuerpo —razón por la que amaba la semana santa junto a las referencias visuales que le posibilitaba en un mundo sin acceso a internet—. Sin embargo, al ser hijo de una familia que es profundamente conservadora y con ideas del mundo de extrema derecha, el pintar no era una posibilidad profesional de vida en un linaje lleno de ingenieros o médicos, incluso, el quehacer artístico no era pensado siquiera en términos de *hobby*, lo consideraban una característica particular de la gente vaga e improductiva, por lo cual, pese a lo absurdo que pudiera parecer, relegaba su deseo de pintar a un ejercicio oculto, dentro del que, en principio y durante su adolescencia, materializaba su sentimiento de culpa respecto a una sexualidad confusa en la representación de cuerpos mutilados o violentados. Llegar oficialmente al arte por parte de Guillermo fue un tránsito realmente bizarro que solo demuestra cómo la pulsión sensible siempre logra su cometido, dado que, siguiendo la tradición de su estirpe, a inicios de los noventa estudió dos semestres de Ingeniería Metalúrgica, para luego pasarse al

programa de Filosofía y finalmente, cerca de sus 20 años, culminar en un seminario católico durante cuatro años para formarse como sacerdote, siendo irónicamente este lugar donde se aceptó homosexual. A los 23 años retornó a casa expulsado del seminario y constituyendo una forma de traición respecto a su familia, pues no solo derrocó la imagen construida del niño inteligente, juicioso y aplicado que quería ser cura, sino que sumó el hecho de que al volver a Caldas con una aceptación de sí mismo reflejada en su vestimenta y actitud, creó una imagen de irreverencia que lo condenó a un exilio dentro de casa. Claramente comprendió la actitud de sus parientes como una incitación a que abandonara el hogar por su evidente homosexualidad latente, siendo así cómo Guillermo migró hacia el centro de la ciudad de Medellín donde se encontró con la libertad absoluta para formarse en sus deseos de hacer arte.

En 1996, Guillermo entró a la extinta Escuela Popular de Arte (EPA) y, al mismo tiempo, al programa académico de Trabajo Social dentro de la Universidad de Antioquia, puesto que, pese a su deseo de ser artista, el temor lo empujaba a pensar en la necesidad de estudiar algo con mayor salida laboral que le posibilitara libertad financiera para producir obra. Lo importante de tal momento es que, en su individualidad, por fin devino plenamente en su identidad. En el curso de 1999-2000 desarrolló un intercambio académico en la Universidad de Salamanca en la que hizo su primer nivel de prácticas institucionales para graduarse como Trabajador Social, pero al recorrer los museos europeos, contrario a inspirarse, sintió temor de no estar a la altura, tuvo miedo de no ser suficiente artista. Al retornar al país hizo una exposición con buena acogida dentro de la Casa Cultural de Caldas llamada *Heridas empacadas al vacío*, pero una suerte de síndrome del impostor le hacía pensar que los halagos de sus cercanos eran mentira y le incitó al abandono de la EPA, pese a solo restarle un

semestre para titularse: no quería un certificado que le validara ser artista; consideraba no merecerlo. A su llegada decidió dedicarse de lleno al trabajo social —en el que podría generar transformaciones sociales evidentes y directas— en la Escuela Nacional Sindical (ENS), institución en la cual fue contratado tras desarrollar su segundo nivel de prácticas. En este espacio pasó por todos los cargos posibles durante catorce años hasta el 2014: practicante, auxiliar, profesional, director de área, subdirector y director.

Desde sus inicios en su formación académica rastreó en las epistemologías alrededor de la homosexualidad discursos valiosos y dignos de estudio o discusión, comenzando oficialmente sus análisis y reflexiones con su trabajo final de grado llamado *Quién controla estas ganas*, que hablaba sobre seducción y conquista de hombres en los espacios aislados de la universidad, principalmente y con una alta implicación en los baños. Este trabajo fue el principio de una larga vida académica alrededor del rastreo histórico y análisis del devenir de la disidencia sexual en la sociedad colombiana y antioqueña que alcanzaría su cúspide con su tesis doctoral —posteriormente libro— en 2015 titulada *Raros: Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980*, que obtuvo la Mención de Honor en Ciencias Sociales y Humanas, por la Fundación Alejandro Ángel Escobar; constituyendo así un texto de lectura obligatoria para cualquier análisis de la homosexualidad en Medellín o Antioquia desde cualquier óptica o rejilla de interpretación posible. En 2014, al borde de la culminación de su doctorado, solicitó una licencia no remunerada ante la necesidad de tiempo para redactar su tesis. Sin embargo, al sentir la tranquilidad que le posibilitaba el alejamiento de un trabajo que en ese momento ya no le hacía feliz, decidió renunciar sin seguridad alguna de lo que deparara su futuro y ese día, después de 14 años, montó el caballete, mezcló las pinturas y por fin volvió a pintar.

A mí me gusta pintar siempre, intento todos los días pintar algo. Es una cuestión de entrenamiento, disciplina, entonces por eso siento que fui un traidor, que me fugué del mundo del arte y, en consecuencia, mi trabajo aún es deficiente porque le faltan 14 años de disciplina. O sea, yo soy como consciente, o soy de la gente que cree que uno no es artista como por inspiración y ya, uno es artista por trabajo y por disciplina, y por investigación, y por exploración. Entonces siento que lo que hago en los últimos tiempos es un devolverme para ver si me actualizo. (Correa Montoya, 2022).

Tras su renuncia en marzo del 2014 a la Escuela Nacional Sindical, que casualmente coincidió con la apertura en agosto de ese mismo año de un concurso público de méritos para vinculación académica a tiempo completo dentro de la Universidad de Antioquia —que Guillermo superó para vincularse como docente e investigador de planta—, se ha dedicado arduamente a la producción artística de pinturas que resguardan una cercanía a su campo de investigación académico. Busca manifestar desde la reflexión consigo mismo, y el análisis de figuras cercanas o admiradas de la disidencia sexual local, la representación de los placeres disidentes sin ningún tipo de discurso explícitamente dignificador, activista o con pretensiones de transgresión social; considera que su obra es una forma de buscar el goce y el placer en la sexualidad como formas de exploración de la libertad (figuras 133-138). Desde su retorno a la pintura ha participado en espacios de movilización pictórica de todo tipo, que van desde exposiciones individuales en la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz (2017), montajes de obras particulares en exposiciones colectivas del Museo de Antioquia (2021), hasta curadurías completas alrededor de su obra en el ahora extinto espacio cultural Gallery At the Divas, ubicado en el sector de Barbacoas de la ciudad de Medellín (2020).

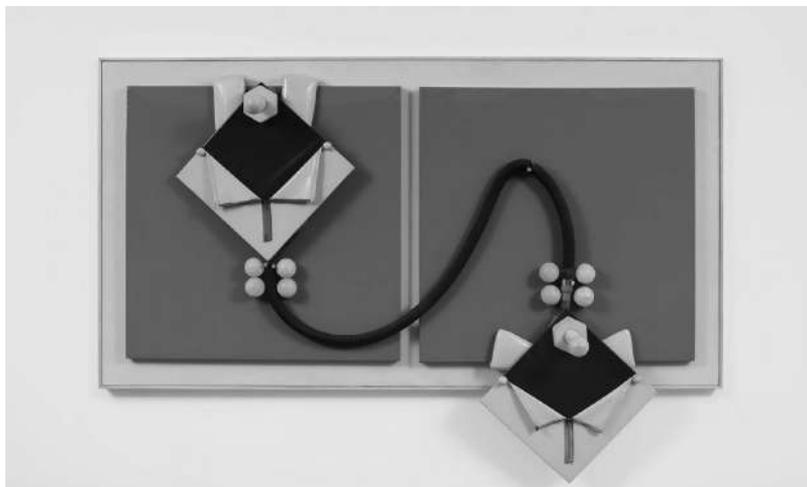


Figura 119. Miguel Ángel Cárdenas, *Green and yellow lovers*, 1964 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 146).



Figura 120. Miguel Ángel Cárdenas, *Blue lovers*, 1965 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 147).



Figura 121. Miguel Ángel Cárdenas, fotogramas de *The soup is delicious*, 1977 (Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 32).



Figura 122. Miguel Ángel Cárdenas, fotogramas de *¿Somos libres?*, 1980 (Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 39).

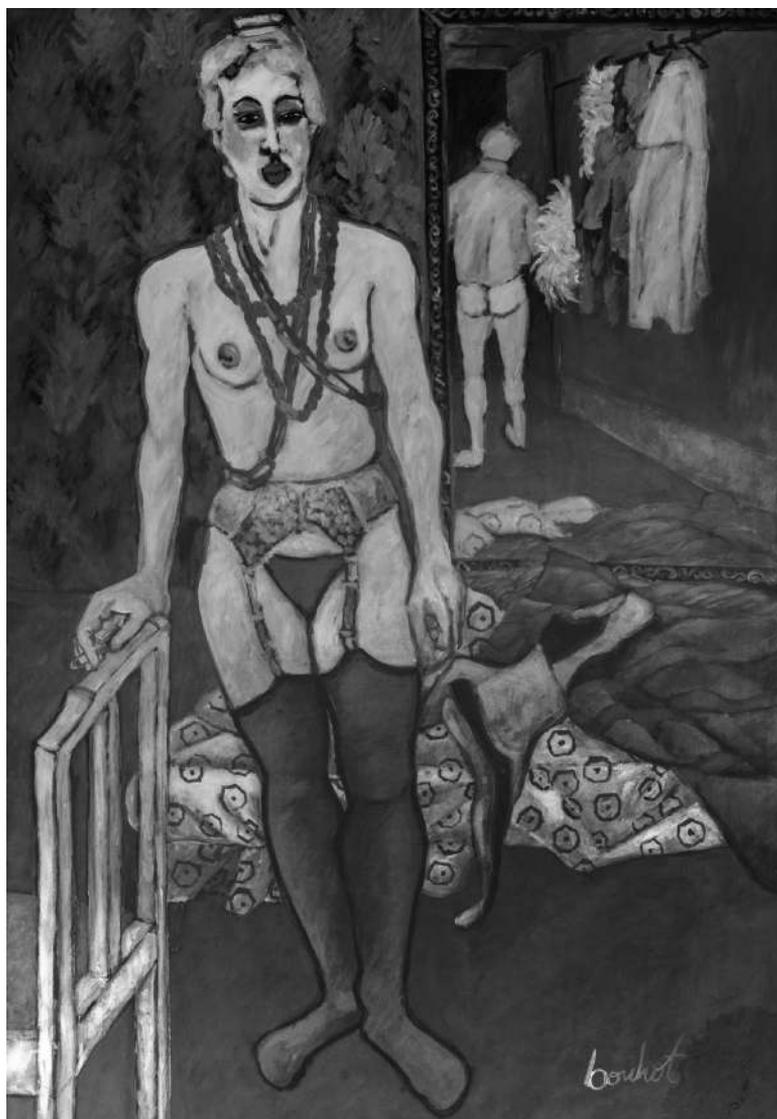


Figura 123. Flor María Bouhot, *Andrógeno*, acrílico sobre cartón, 100 x 70 cm, 1984<sup>83</sup>.

---

83 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Flor María Bouhot. Imagen cortesía de la artista.

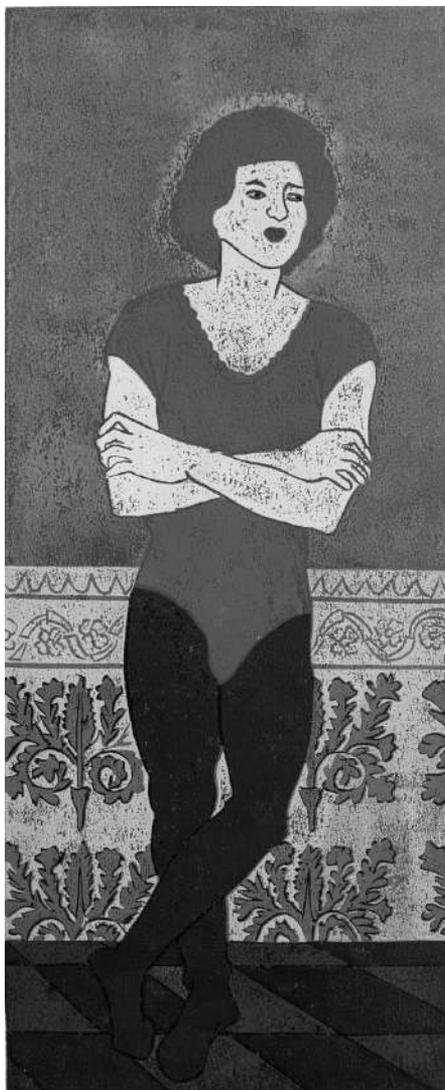


Figura 124. Flor María Bouhot, *Cabello castaño rojizo*, grabado al linóleo, 50 x 35 cm, 1990<sup>84</sup>.

---

84 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Flor María Bouhot. Imagen cortesía de la artista.



Figura 125. Flor María Bouhot, *Alexis y el Ronco* de la serie *Los amantes*, acrílico sobre el lienzo, 86 x 126 cm, 1984<sup>85</sup>.

---

85 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Flor María Bouhot. Imagen cortesía de la artista.



Figura 126. Flor María Bouhot, *Petra y Micaela* de la serie *Los amantes*, acrílico sobre lienzo, 86 x 126 cm, 1984<sup>86</sup>.

---

86 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera de la artista Flor María Bouhot. Imagen cortesía de la artista.

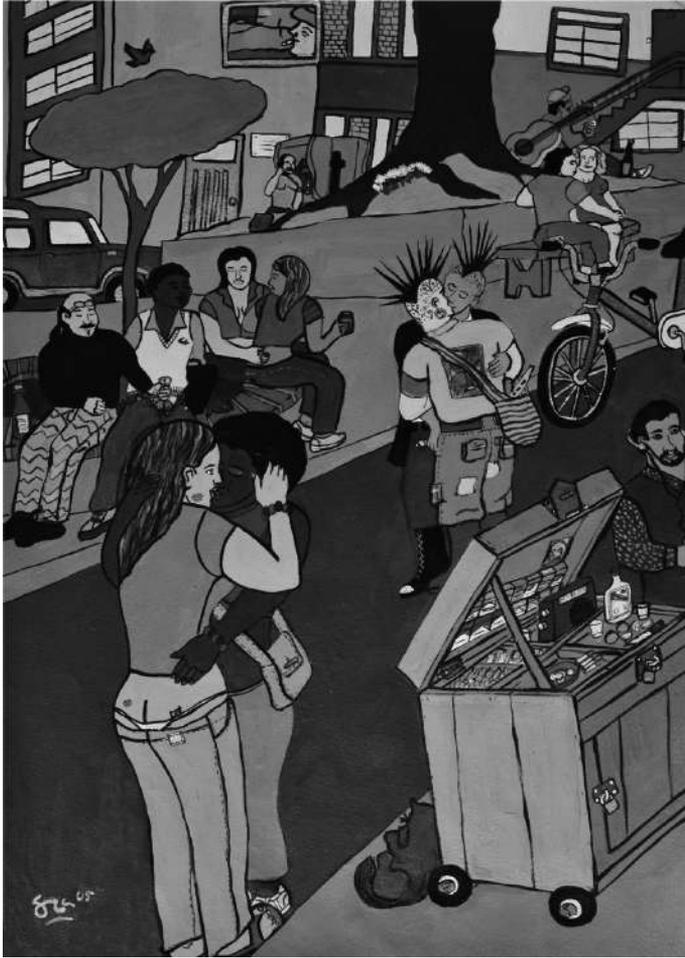


Figura 127. Jorge Alonso Zapata, *En el Perío*, acrílico sobre cartón, 35 x 25 cm, 2005. Hace parte de la colección del Museo de Antioquia<sup>87</sup>.

---

87 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Jorge Alonso Zapata. Fotografía cortesía del artista.



Figura 128. Jorge Alonso Zapata, *La calle del deseo*, acrílico sobre lona, 70 x 100 cm, 2007. Hace parte de la colección del Museo Nacional de Colombia<sup>88</sup>.



Figura 129. Jorge Alonso Zapata, *Maja desnudo*, acrílico sobre lona, 70 x 100 cm, 2006. Hace parte de la colección del Museo de Antioquia en Sala Permanente<sup>89</sup>.

---

88 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Jorge Alonso Zapata. Fotografía cortesía del artista.

89 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Jorge Alonso Zapata. Fotografía cortesía del artista.

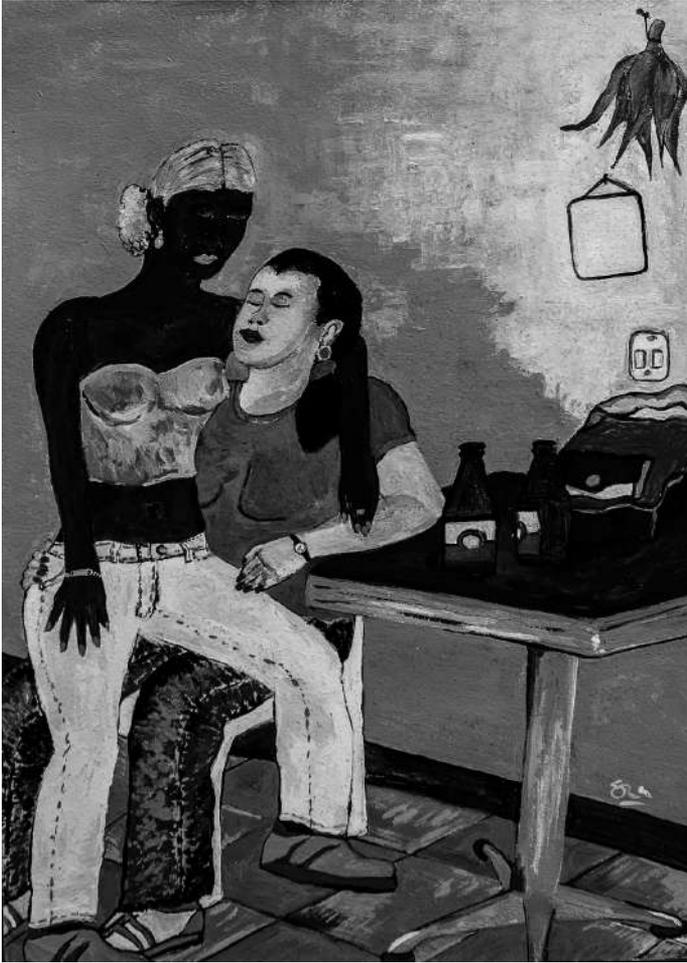


Figura 130. Jorge Alonso Zapata, *Pareja lesbiana 2*, acrílico sobre papel, 35 x 25 cm, 2005. Hace parte de la colección del Museo Nacional de Colombia<sup>90</sup>.

---

90 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Jorge Alonso Zapata. Fotografía cortesía del artista.



Figura 131. Jorge Alonso Zapata, *Seducción*, acrílico sobre cartón, 100 x 70 cm, 2014<sup>91</sup>.

---

91 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Jorge Alonso Zapata. Fotografía cortesía del artista.



Figura 132. Jorge Alonso Zapata, *Sin tetas no hay paraíso o pare de sufrir*, acrílico sobre lona, 70 x 50 cm, 2006. Obra con Mención de Honor en el Salón Departamental de Artistas del 2006 en Antioquia<sup>92</sup>.

---

92 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Jorge Alonso Zapata. Fotografía cortesía del artista.



Figura 133. Guillermo Correa, *Retorno*, 2014<sup>93</sup>.

---

93 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Guillermo Correa. Fotografía cortesía del artista.



Figura 134. Guillermo Correa, *Amores problemáticos*, 2016<sup>94</sup>.

---

94 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Guillermo Correa. Fotografía cortesía del artista.



Figura 135. Guillermo Correa, *Sin título*, 2018<sup>95</sup>.

---

95 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Guillermo Correa. Fotografía cortesía del artista.



Figura 136. Guillermo Correa, *Casting para el olvido*, 2018<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Guillermo Correa. Fotografía cortesía del artista.



Figura 137. Guillermo Correa, *Celebración 3*, 2022<sup>97</sup>.

---

97 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Guillermo Correa. Fotografía cortesía del artista.



Figura 138. Guillermo Correa, *Feral*, 2022. Retrato de la artista Analú Laferal<sup>98</sup>.

---

98 Archivo documental recuperado de la colección privada y el acervo histórico de la propia carrera del artista Guillermo Correa. Fotografía cortesía del artista.

## REPRESENTACIÓN ACTIVISTA DE LOS PLACERES DESENCAJADOS

*La construcción de categorías que definen el comportamiento sexual apropiado, o el género esencial, o el lugar que ocupamos en el continuo de posibilidades sexuales, no es el descubrimiento neutral y científico de algo que siempre ha existido, sino que son realidades ideológicas construidas en constante acción y mutación.*

(PUCHE CABEZAS, 2004, PÁG. 196).

### *Santiago Echeverry.*

Así como la enunciación visual constituye un nombramiento que es político en sí mismo, la representación artística de los deseos contraculturales de todo tipo también es posible, y se ha desarrollado desde discursos más directos bajo preceptos de lo contestatario; es decir: la imagen construida con el objetivo directo de defender, criticar, señalar o destruir una costumbre, idea o tradición. En este sentido, diversos artistas y productores de imágenes colombianos serían dignos de mención y uno de los posibles puntos de partida es el videoartista Santiago Echeverry, formado en Cine dentro del claustro de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá durante la década de los noventa, por lo cual tuvo la oportunidad de tener como profesores a varios de los referentes importantes del videoarte en la escena nacional, entre los cuales cabría resaltar a Gilles Charalambos, Carlos Álvarez, Fernando Ramírez, entre otros. Sus producciones artísticas, surgidas en una década con la ola contracultural a flor de piel, eran bastante políticas y militantes en pro de las libertades del placer disidente, principalmente caracterizadas por la problematización respecto a la preconcebida figura

heteronormativa de la masculinidad, buscando así una multiplicidad posible del saberse hombre en los diferentes límites de la norma.

En 1992 desarrolló la *videoperformance Asfixia*, con una duración de dos minutos con cinco segundos, en la cual se encuentra de frente a la cámara en un juego de primeros y primerísimos planos, superpuestos sobre sí mismo, de lugares, personas y escenas retomadas del propio video, mientras ejecuta la acción de ponerse un condón sobre su cabeza con el acompañamiento de un ambiente sonoro claustrofóbico de sonidos de inhalación y exhalación. Esta obra constituía una fuerte alegoría a la pandemia del VIH-SIDA, que afectó fuertemente el mundo en general y se constituyó en praxis social como un medio de estigmatización respecto a la homosexualidad, pero, también de otro lado, al temor y tabú que todavía existía en la sociedad colombiana respecto al uso del preservativo (figura 139). *Asfixia* se presentó en la primera muestra de arte francocolombiana desarrollada en Bogotá entre el 24 y 31 de marzo de 1992. Sin embargo, el medio de movilización masiva se dio principalmente gracias a un programa de televisión llamado *Una mirada a Francia* —único programa constante en la televisión colombiana con un apartado especializado en videoarte—, presentado en el Canal 11 —hoy Señal Colombia—, de forma ininterrumpida hasta 1994, luego se autocensuraría —dado que Santiago Echeverry fue el director entre 1989 hasta 1995— resultado de que el recelo era muy alto y presentar un condón en televisión resultaba sumamente arriesgado (Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 129).

*Anoche mataron a un travesti*, es otra *videoperformance* desarrollada en 1993, con una duración de cuatro minutos con treinta y seis segundos, surgiendo de que el artista se enteró, por

parte de un vigilante del lugar donde trabajaba, cómo la noche anterior habían asesinado a una prostituta transgénero del sector, pero había decidido no hacer nada porque, en sus palabras, esos eran seres humanos desechables. El video se divide en tres partes: en la primera narra el contexto de la historia, en la segunda aplasta diferentes vasos desechables haciendo una alegoría o cita al término con que se denominaba por aquellos días —y en la actualidad— a los habitantes de calle como una forma de validación lingüística respecto al fenómeno de la limpieza social y, por último, la lectura —por parte de otra artista local llamada Constanza Camelo— de un apartado de su intérprete favorita de jazz Billie Holiday, quien en su autobiografía *Lady sings the blues* establece que la adicción a las drogas debería tratarse como un asunto de salud pública y no como un problema de seguridad pública (figuras 140-142).

Santiago Echeverry a finales de 1994 postuló que enunciarse queda corto, no es suficiente, por tanto, es necesario actuar y siguiendo entonces con el discurso activista que siempre lo acompañó fundó el colectivo artístico de Las Hermanitas de la Perpetua Indulgencia que lo conformaban, en principio: Sor Raymunda Lubryano (antiguo estudiante), Sor Medusa de Drackul (coreógrafo y artista plástico) y Sor Opus Gay (Santiago Echeverry) —luego se unirían más hermanitas—. Lo que hacían era vestirse y hacer referencias a los hábitos de las monjas católicas, pero con intenciones visuales marcadamente Drags. Su objetivo era hacer construcciones que resistieran a la normativa heterosexual y reafirmaran otras subjetividades o formas de existencia (figura 143). Su figura como hermanita posteriormente se transformaría oficialmente en un alter ego que presenta desde los 2000 bajo la denominación de *Patty E. Pattetik* a través del cual ejecuta sus *performances*, que siempre han hecho parte importante de su obra, en las cuales cuestiona

todos los preceptos respecto al género y sus implicaciones. A modo de ilustración, en 2003 desarrolló la *videoperformance Manifiesto Pattytetiko*, con una duración de siete minutos con treinta segundos, en la cual explicaba su concepción respecto a las sexualidades y el género e, incluso, planteaba la necesidad de crear un nuevo concepto por fuera de lo masculino y lo femenino, dado que estos términos resguardan una relación explícitamente cercana con la biología. Estas ideas ratifican su cercanía respecto a debates recientes, para tal momento, de las teorías feministas, su base en el surgimiento del análisis de lo Queer y el posterior postulado de lo No Binario (figura 144).

### *Félix Ángel Gómez*

Félix Ángel Gómez es un sujeto que para la década de los setenta ya había construido un renombre en la escena artística nacional a tal punto de ser denominado por la crítica local como uno de los Once Antioqueños —o la Generación Urbana—, grupo constituido por quienes el medio expositivo consideraba una revolución plástica de las tradiciones por parte de individuos que comprendían y se valían de lenguajes actualizados a la esfera global de la producción de obras de arte. Sin embargo, pese a que Félix Ángel ya había construido los cimientos de lo que sería y es una larga carrera como artista, tanto dentro de las esferas nacionales como internacionales, se podría establecer de cierta manera que sus primeros acercamientos a las producciones sensibles como plataformas de enunciación política se dieron con su libro —entre crónica y ficción— *Te quiero, mucho, poquito, nada*, publicado en 1975, en el que abordó, a través de un alter ego llamado Pipe Vallejo, la historia de un niño, adolescente, y posteriormente adulto, que decide construirse en otros ambientes, lejanos al propio, como un homosexual orgulloso de estar al margen de los preceptos heteronormativos. Una

característica particular de este texto es que derroca el ideal de las familias aristocráticas del departamento antioqueño de que la homosexualidad compete a la plebe y es algo sucio proveniente de la peor calaña posible, lo cual se logra al ser el primer literato y, a su vez, de mediana clase, en salir del closet públicamente:

De un lado, constituyó la primera salida del clóset de la literatura antioqueña, una exposición pública que conmocionó precisamente por la traición social que supuso para el momento. A medio camino entre la crónica y la ficción, Ángel expuso un secreto ampliamente guardado en las familias antioqueñas que presumían de cierto prestigio social: la presencia de un marica en su clase social, en su familia y en sus espacios de recreo y encuentro social. Es decir, en *Te quiero mucho, poquito, nada* el artista trastocó una imagen que se creía inquebrantable: que los homosexuales, las locas o los maricas no eran comunes en las altas esferas sociales. En otras palabras, que el vicio y la enfermedad (la homosexualidad), que se creían tributarios solo de las clases sociales bajas, también se presentaban con toda naturalidad en hombres de familia, educados en la fe católica y herederos de cierto prestigio social y familiar (Bermúdez Tobón, 2020, págs. 177-178).

Desde la década de los sesenta, Félix Ángel estaba interesado en el análisis y producción de *collages*, lo cual se materializó con productos visuales dentro del texto en el que siguió un proceso propio que consistía en la deconstrucción de imágenes de farándula en las revistas o periódicos, que siempre tienen pretensiones de significado consumible, para recontextualizar la obra y arrebatárles el sentido sin perder su contenido. Es decir, en ese caso tomó la figura idílica y varonil en la sociedad colombiana del jugador de fútbol y le añadió imágenes extraídas de revistas pornográficas, cuestionando así los estereotipos de lo masculino

y, de otro lado, otorgándole un nuevo valor estético de consumo homoerótico (figuras 145 y 146).

Su obra de arte transgresora le constituyó una imagen de importancia local como artista al punto de que, en 1976, luego de un tiempo viajando por Estados Unidos tras exponer su libro, retornó a Medellín ante la propuesta liderada por Aníbal Vallejo de que asumiera la dirección de la Escuela de Artes Plásticas — ahora Facultad de Artes— de la Universidad de Antioquia. Sin embargo, fue el mismo Aníbal quien tuvo que informarle posteriormente que un grupo de profesores, liderados por Rafael Sáenz (quien en ese mismo año renunciaría a su vinculación de planta dentro de la institución), acudieron a rectoría con su libro y la señalización de sus *collages* eróticos, por lo cual el nombramiento fue declinado, trayendo todo tipo de consecuencias negativas para Félix, a modo de ejemplo, fue despedido de su cátedra como profesor de dibujo dentro de la Universidad Pontificia Bolivariana. Aníbal Vallejo intermedió luego de lo sucedido para que Félix Ángel expusiera su obra dentro del Museo de Zea —ahora Museo de Antioquia—, pero luego de catorce días fue clausurada por la junta directiva. Finalmente, en 1977, el artista fue amenazado y chantajeado anónimamente respecto a un potencial atentado en su contra y fue allí cuando decidió migrar definitivamente hacia los Estados Unidos, lugar donde también desplegó su trabajo y no abandonó la idea del arte logrando trabajar como curador para el Museo de Arte de las Américas de la OEA y, hasta el 2011, asumir la dirección del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo (Bermúdez Tobón, 2020, págs. 187-188).

### *Zallary Cardona*

La diseñadora gráfica Zallary Cardona es, por último, pero no menos importante, una figura transgresora en la producción de imágenes en pro de la disidencia sexual dentro de la realidad

inmediata colombiana. Postula dinámicas que escapan de los soportes tradicionales, cuestionando así sobre cómo las redes sociales ejercen control en los cuerpos, reflexión alcanzada a través de la construcción de comics e historietas que son, entre muchas cosas, manifestaciones visuales de activismo digital en la medida que se colectiviza una existencia disidente y diferente al ofrecer la posibilidad de sentirse reflejado en las particularidades de vida de alguien más (figuras 148-151). *Mariquisimo juvenil* es una página de breves historietas que ha sido publicada en diversas redes sociales como Facebook e Instagram, surgió y fue creada por Zay Cardona en 2016, un chico de género fluido que se siente cómodo con cualquiera de los pronombres o formas de nominación existentes. Su construcción en primera instancia, y aunque desde el principio se esperaba o pretendía que *Mariquisimo juvenil* tuviese alguna visibilidad premeditada —pero claramente no esperaba la realidad acontecida y el cómo sucedió—, fue un proyecto sin pretensiones públicas de mayor alcance, dado que era presentado entre las personas más cercanas al artista.

Todo lo que se presenta dentro del comic de *Mariquisimo juvenil* son sucesos que, generalmente, le han acontecido a Zay directamente y, en casos aislados o particulares, les sucedieron a personas cercanas a su vida, por tanto, puede verse reflejado en ellos, al igual que los espectadores. Es con la narración visual que ha encontrado la manera de enfrentar el mundo al aceptarse públicamente homosexual en un contexto histórico y geográfico específico. Visto y definido de otra manera, es el diario de un disidente sexual en Colombia. La primera vez que *Mariquisimo juvenil* se viralizó fue al poco tiempo de su creación por la característica particular de un par de historietas en las que el personaje principal, que es una representación de sí mismo, tenía la capacidad de expulsar un rayo marica a través de sus ojos y homosexualizar machistas que se burlaban de su diferencia

(figuras 152 y 153), la creación de este héroe maricón contra el machismo está inspirado en el manga *Sailor Moon*. Sin embargo, la continuidad de este personaje superhumano no duró demasiado porque encontró más interesante y fiel a su idea original el seguir narrando sucesos posibles o cotidianos de habitar el mundo desde la disidencia sexual y sus manifestaciones reales en comunidad. Con el paso del tiempo la plataforma ha explotado, generando un acceso y consumo imparable, principalmente a nivel nacional, pero con movilidad también en espacios fuera del territorio colombiano al punto de ser entrevistado por entidades a lo largo de Suramérica. Desde la creación de la plataforma visual se ha enfrentado a todo tipo de censuras por parte de redes sociales. A modo de ilustración, su página en Facebook fue eliminada en tantas ocasiones que ya se ha mudado definitivamente a Instagram, por lo cual, en la actualidad, considera que es más prudente moverse dentro de los límites del algoritmo de censura que estar en la pelea ingenua de ser bloqueado continuamente, esto es, en un aprendizaje constante de cómo ser igual de crítico sin tener que recurrir a la obviedad que problematiza en redes, implícitamente moralistas, como la sociedad que las consume. En primera instancia, toda su construcción nació solo del deseo de nombrar las cosas, no posibilitaba ganancia alguna, y nunca fue un problema, pero en la actualidad, con el deseo de poder dedicarse plenamente a la producción de su obra, espera encontrar métodos para que *Mariquismo juvenil* se constituya en un producto consumible fuera de la red y, por tanto, en una empresa autosostenible (figura 154).



Figura 139. Santiago Echeverry, fotogramas de *Asfixia*, 1992  
(Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 128).



Figura 140. Santiago Echeverry, fotograma de *Anoche mataron un travesti*, 1992 (Echeverry, 2006).



Figura 141. Santiago Echeverry, fotograma de *Anoche mataron un travesti*, 1992 (Echeverry, 2006).



Figura 142. Santiago Echeverry, fotograma de *Anoche mataron un travesti*, 1992 (Echeverry, 2006).



Figura 143. *Hermanitas de la perpetua indulgencia*, afiche de difusión, 1995 (Bermúdez Tobon & Peña Ospina, 2019, pág. 138).



Figura 144. Santiago Echeverry, fotograma de *performance Manifiesto Pattytético*, 2003 (Echeverry, 2007).



Figura 145. Félix Ángel, *collage dentro de Te quiero mucho, poquito, nada*, 1975 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 185).



Figura 146. Félix Ángel, *collage dentro de Te quiero mucho, poquito, nada*, 1975 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 186).



Figura 147. Félix Ángel, dibujos del texto *Él y el otro*, 2017 (Bermúdez Tobón, 2020, pág. 203).



Figura 148. Zay Cardona, *Mariquismo juvenil*, 2020 (Mariquismo juvenil, 2020a).



Figura 149. Zay Cardona, *Mariquismo juvenil*, 2020 (Mariquismo juvenil, 2020b).



Figura 150. Zay Cardona, *Mariquismo juvenil*, 2021 (Mariquismo juvenil, 2021a).



Figura 151. Zay Cardona, *Mariquismo juvenil*, 2021 (*Mariquismo juvenil*, 2021b).



Figura 152. Zay Cardona, *Mariquismo juvenil*, 2019 (*Mariquismo juvenil*, 2019a).

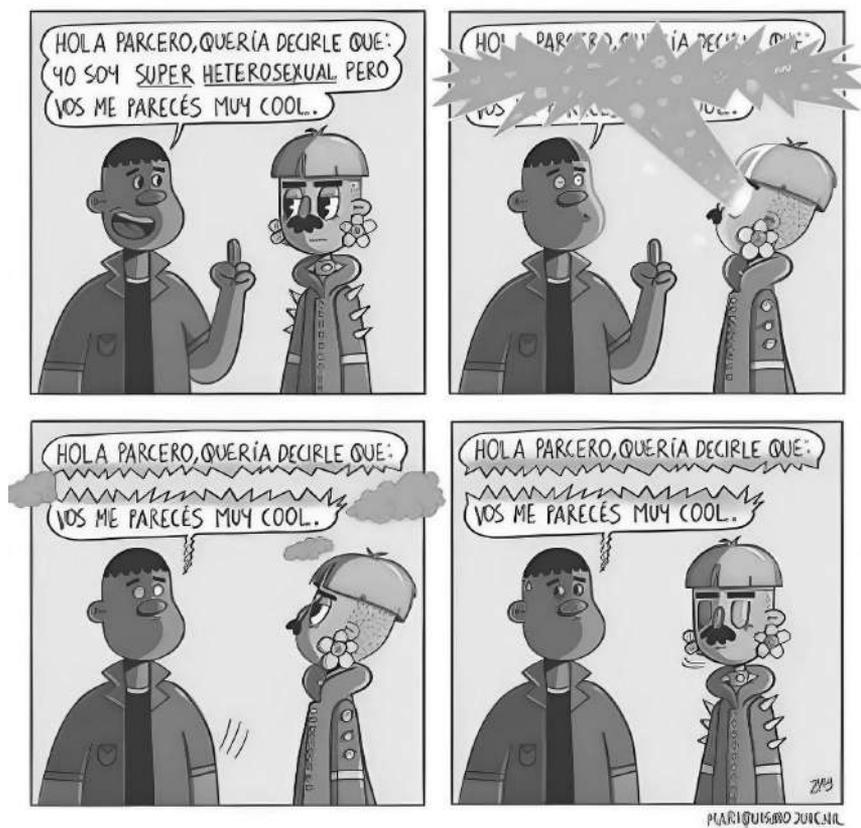


Figura 153. Zay Cardona, *Mariquismo juvenil*, 2019 (Mariquismo juvenil, 2019b).



Figura 154. Zay Cardona, *Mariquismo juvenil*, 2022 (Mariquismo juvenil, 2022).

## Una reflexión final

Retomando las conclusiones de los presupuestos esperados podría iniciarse por el análisis de que tras la evolución de los paradigmas del conocimiento hacia el desarrollo del giro pictórico, se puede encontrar en este último una nueva forma de discurso donde los significantes presentados, fuera del lenguaje verbal y el orden alfabético, se constituyen como signos legibles para presentar un mensaje concreto, en consecuencia, tanto para la teoría como para la filosofía de la imagen, la cultura contemporánea es cada vez más resultado de aquello que se observa por encima de lo que se lee. Esto último determina que sea la imagen el dispositivo de enunciación política más contundente posible, dado que a través de las representaciones visuales se han constituido todo tipo de prejuicios, códigos morales o formas de opresión en el transcurso de la historia. Empero, las últimas décadas del siglo xx demostraron que este poder constitutivo de opresión también resguarda la capacidad de liberación; es decir: a través de las imágenes y la visualidad se pueden modificar, no solo los paradigmas preestablecidos, sino también los diferentes regímenes de representación en curso, para así constituir nuevos potencialmente más justos, huyendo de determinismos del deseo que siempre están arraigados en las particularidades poblacionales.

Ahora, en su profundización específica de historia del arte, el presente texto entrega un recorrido histórico a través de las

producciones artísticas o la vida de varios de los y las artistas implicados en los diversos escenarios más *underground* de contracultura sexual en el país. De esta manera se logra, de un lado, situar el activismo separado por temas, características formales y sus diferentes estrategias políticas en momentos aislados de la historia. Sin embargo, siempre en torno a un mismo contexto geográfico que es el lazo unitario de la discusión. De otro lado, fue precisamente la historización de estos diferentes procesos y proyectos sensibles lo que posibilitó la recuperación, catalogación y elección, dentro de un grande acervo documental, de obras con un alto valor, no solo artístico o estético, sino también histórico. Por tanto, al priorizar las obras de artistas con un menor reconocimiento por parte de las esferas oficiales del arte, lo que se construye también es una suerte de catálogo de fuentes, tanto visuales, como escritas, expandiendo así una base que, no crea necesariamente, pero sí posibilita con mayor cercanía el desarrollo de una potencial nueva línea de investigación. Una línea que visibiliza la producción olvidada o, todo lo opuesto, la obra contemporánea, la que sucede en el ahora y que se relega en virtud de lo ya consagrado, que es, precisamente, el último punto. En el desarrollo de este libro se han postulado relaciones contextuales, formales y conceptuales de obras de arte y artistas con un renombre constituido en la historia del arte y la disidencia sexual dentro de Colombia. Sin embargo, estas relaciones pensadas desde el rizoma no retornan a sus figuras para reafirmar lo que ya todos conocen, por el contrario, se esmeran en reconocer lazos a primera vista imperceptibles. Lo que se construye así es una historia disidente que no busca invertir papeles, restar crédito o eliminar lo que ya se ha desarrollado, todo lo contrario: busca complementarlo y posibilitar el reconocimiento de producción sensible y artística sumida en la oscuridad.

Con esta base sólida de reflexiones cimentadas en función de rastreos documentales de carácter histórico, artístico y social, aparece, cuanto mínimo, visible la idea de que la producción artística con temática de disidencia sexual ha constituido en la historia del arte en Colombia un espacio que, no solo ha sido resguardo para las libertades individuales, sino que también ha aportado a la construcción de sociedad y derrocamiento de paradigmas sexuales, valiéndose de manifestaciones estéticas de carácter generalmente militante. No en la vía arcaica de una forma de verdad, dado que esta última sucumbe ante preceptos de la interpretación que bien podrían ser manipulados, sino más bien con un sentido profundo y fenomenológico de la existencia de todos los agentes implicados en las diferentes luchas por los derechos de la comunidad sexualmente disidente dentro del país, principalmente en la batalla agenciada a través de símbolos.

Las *performances* de Madorilyn Crawford, Tina Pit, Pinina Flandes, Lady Zunga y Analú Laferal guardan relación con las obras objetuales-visuales de artistas como Flor María Bouhot, Jorge Alonso Zapata, Miguel Ángel Cárdenas, Guillermo Correa, Santiago Echeverry, Félix Ángel, Miguel Ángel Rojas o Zay Cardona en al menos dos vías: de un lado, en el objetivo de representar o presentar la otredad, el placer y sus formas de sexualidad, como posibilidades o búsquedas de libertad para sí mismos o los demás. Y, de otro lado, puesto que postularon de forma explícita la idea de devenir en otro posible al construir todo tipo de producciones sensibles que, desarrolladas principalmente en contextos de circulación ajenos a la práctica artística tradicional u ortodoxa, agenciaron cuestionamientos a través de la experiencia y las sensibilidades. Lo anterior posibilitando la construcción de un conocimiento epistémicamente relevante que constituyó los cimientos de un medio artístico con

un menor grado de censura en formas de arte oficiales, esto es, trabajaron y trabajan por, en palabras de Susy Shock —la artista trans sudaca como se autodefine—, la reivindicación al derecho de ser diferente, al derecho de ser un paria, al derecho de ser un monstruo (Shock, 2022).

## Bibliografía

- Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz. (26 de 08 de 2022). *Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz*. Obtenido de Facebook: <https://web.facebook.com/photo/?fbid=499811138815220&set=pb.100063590145946.-2207520000..>
- Aliaga, J., & García Cortés, J. (2014). *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Barcelona: Editorial Egales.
- Alonso Sánchez, J., & Muyor Rodríguez, J. (2018). Cuerpos disidentes y diversidad funcional: lo sexual como espacio de activación socio-política. *Millcayac-Revista Digital de Ciencias Sociales*, Vol. V, N° 9., 207-226.
- Antivilo, J. (09 de 08 de 2015). *NochesTransitadasDF*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qw68HuIFluA>
- Arboleda Ríos, P. (2011). ¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. Num. 39, 111-121.
- Arce González, J. (30 de 05 de 2022). Entrevista a Tina Pit. (W. Bohórquez Barrera, Entrevistador)
- Armenta, A. (2017). *Miguel-Ángel Cárdenas: imágenes de un video-artista. Vida y obra del hombre que durante años se hizo llamar Michel Cardena*. Amsterdam: Edición Electrónica de Smashwords.com.
- Art Basel. (2015). *Boca, 1974*. Obtenido de Art Basel: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/26630/Miguel-%C3%81ngel-Rojas-Boca>

- Art Basel. (2015). *Sobre porcelana n°3, 1979*. Obtenido de Art Basel: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/26419/Miguel-%C3%81ngel-Rojas-Sobre-porcelana-n%C2%BA3>
- Aznar, Y., & Martínez, P. (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: CA2M.
- Badawi, H. (2019). *Historia urgente del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Barragán, S. (22 de 10 de 2012). *Le Vendo Mi Diablo Al Alma*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10151124898363105&set=oa.537170716308823>
- Bazán, O. (2010). *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea .
- BBC news. (20 de 02 de 2015). *ABCDEFGH, la mujer colombiana que se llama como el abecedario*. Obtenido de BBC news: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150219\\_sociedad\\_nombre\\_ladyzunga\\_amv](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150219_sociedad_nombre_ladyzunga_amv)
- Belichón, G. (05 de 01 de 2021). ‘Freaks’, la fiesta de la oscuridad. *El País*. Obtenido de El País.
- Bermúdez Tobón, J. (2020). *Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Bermúdez Tobon, J., & Peña Ospina, P. (2019). *Al mismo tiempo: historias paralelas del videoarte en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Blair Trujillo, E. (2005). *Muertes Violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Bohórquez Barrera, W. (2023). *Nombrarse para existir. Historias de la construcción de imágenes de la disidencia sexual en Colombia como medio para la revolución social*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- Bretón, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, Poder e Identidad*. Madrid: Síntesis.
- Cabaret Transgermania. (16 de 06 de 2013). *Cabaret Transgermania*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=365010790288166&set=pb.100076240261630.-2207520000>
- Cabaret Transgermania. (26 de 09 de 2022). *Cabaret Transgermania*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=181050744446267&set=a.181050714446270>
- Cabra A, N., & Escobar C., M. (2014). *El cuerpo en Colombia: estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá: Universidad Central.
- Calderón Rodelo, Y. (16 de 10 de 2013). *Prácticas estéticas ex-céntricas. El performance ante la colonialidad del gusto y la sexualidad*. Obtenido de Circuloa.com: <https://circuloa.com/practicas-esteticas-ex-centricas-el-performance-ante-la-colonialidad-del-gusto-y-la-sexualidad/>
- Calderón Rodelo, Y. (2019). Arte y epistemologías emergentes. Hacia una hermenéutica de sujetos subalternizados. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, Vol. 5 Núm. 7., 160-177.
- Calderón Rodelo, Y. (31 de 05 de 2022). Entrevista a Pinina Flandes. (W. Bohórquez Barrera, Entrevistador)
- Canal Capital. (15 de 04 de 2021). *Artemorfosis | Obra 6- Encarnación*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fYjBSuVzwY4>
- Capital. (16 de 06 de 2021). *Lady Zunga | Puesta en Rosa II*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yaO0P757exo>
- Caro Romero, F. C. (2020). “Ni enfermos, ni criminales, simplemente homosexuales”. Las primeras conmemoraciones de los disturbios de Stonewall en Colombia, 1978-1982. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 47, N.º 1., 201-229.
- Caro Romero, F. C. (2020). Más allá de Stonewall: el Movimiento de Liberación Homosexual de Colombia y las redes de activismo internacional, 1976-1989. *Historia Crítica*, n.º 75., 93-114.

- Caro Romero, F. C., & Simonetto, P. (2019). Sexualidades radicales: los Movimientos de Liberación Homosexual en América Latina (1967-1989). *Izquierdas*, N°. 46., 65-85.
- Caro, F. (2021). Los fantasmas del exterminio: el triángulo rosa del movimiento de disidencia sexual colombiano, 1985-1989. *Ciencia Política*, 16(31), 275-298.
- Casa productora cine piso siete. (27 de 02 de 2012). *PROYECTA ZUNGA TRAILER .mov*. Obtenido de Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=geQ\\_nBPZpdo](https://www.youtube.com/watch?v=geQ_nBPZpdo)
- Casa productora cine piso siete. (10 de 11 de 2017). *Perfil LADY ZUNGA por PISOSIE7E cine*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=jj9oaacm9WY>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015a). *Limpieza social. Una violencia mal nombrada*. Bogotá: IEPRI–Universidad Nacional de Colombia.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015b). *Aniquilar la diferencia. Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2019). *Ser marica en medio del conflicto armado. Memorias de sectores LGBT en el Magdalena Medio*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Colectivo Antiespecista Grito Animal. (13 de 06 de 2017). *269life Medellín*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=UfoXoZoMrYk&t=198s>
- Colombia Diversa. (2015). *Del amor y otras condenas: Personas LGBT en las cárceles de colombia*. Bogotá: Colombia Diversa.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2015). *Violencia contra personas lesbianas, gay, bisexuales, trans e intersex en América*. CIDH.

- Córdova Plaza, R. (2011). Sexualidades disidentes: entre cuerpos normalizados y cuerpos lábiles. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(33), 42-72.
- Correa Montoya, G. (2017). *Raros. Historial cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890–1980*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Correa Montoya, G. (23 de 08 de 2022). Entrevista a Guillermo Antonio Correa Montoya. (W. Bohórquez Barrera, Entrevistador)
- Courtine, J. (2006). El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad. En J. Courtine, *Historia del cuerpo* (págs. 201-256). Madrid: Santillana.
- Courtine, J. (2006). *Historia del cuerpo*. Madrid: Santillana.
- Ducan Arc. (21 de 04 de 2022b). *Tina Pit–Cabaret Transgermania–Hombres*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XRLB79gMP1c>
- Duvan Arc. (20 de 11 de 2022a). *La hipérbole del segundo muerto*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgaWkTcgQZo>
- Echeverry, S. (08 de 10 de 2006). *Anoche mataron un travesti*. Obtenido de Santiago Echeverry T.V: <https://echeverry.tv/?f=real&b=anoche>
- Echeverry, S. (21 de 07 de 2007). *Manifiesto Pattytetiko*. Obtenido de Santiago Echeverry T.V: <https://echeverry.tv/?f=real&b=manifiesto>
- Egaña Rojas, L., Benzo, B., Obiols, M., Pizarro, J., & Posada Gómez, D. (2018). Arxiu desencaixat: una experiencia situada para desheterossexualizar el archivo. *Re-visiones*, N° 8, 70-84.
- El Tiempo. (15 de 06 de 1990). *Carro-bomba en El Poblado: 97 heridos*. Medellín.
- El Tiempo. (04 de 06 de 1990). *46 muertos en dos días*. Medellín.

- El Tiempo. (01 de 05 de 1990). *Exceso de trabajo*. Medellín.
- El Tiempo. (26 de 06 de 1990). *Medellín: 2.784 muertos en 175 días*. Medellín.
- El Tiempo. (18 de 06 de 1990). *No dispare más*. Medellín.
- El Tiempo. (12 de 11 de 2019). *El polémico trino del ritual satánico que resultó ser una obra de arte*. Medellín.
- Escobar, P. (10 de 11 de 2017). *La colombiana que se llamaba ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ*. Obtenido de Las 2 Orillas.: <https://www.las2orillas.co/la-colombiana-se-llama-abcdefg-hijklmn-opqrst-uvwxyz/#>
- Escohotado, A. (1995). *Aprendiendo de las drogas: usos y abusos, prejuicios y desafíos*. Anagrama: Barcelona.
- Eunuca Posporno. (04 de 04 de 2014a). *VegAño*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/90984380>
- Eunuca Posporno. (30 de 09 de 2014b). *Inbumar Exhalar*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/107641318>
- Eunuca Posporno. (10 de 06 de 2015a). *Quetzalcóatl*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/130355595>
- Eunuca Posporno. (29 de 05 de 2015b). *Errareshumanx*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/129227186>
- Eunuca Posporno. (26 de 11 de 2018). *Perra, eres mía*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/302869211>
- Eunuca Posporno. (24 de 02 de 2019a). *Eunuca Posporno*. Obtenido de Tumblr: <https://eunuca.tumblr.com/>
- Eunuca Posporno. (06 de 06 de 2019b). *Inmovilografías animales*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/340601739>
- Eunuca Posporno. (26 de 11 de 2019c). *Óbito travesti*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/375812695>
- Eunuca Posporno. (01 de 12 de 2019d). *La peregrinación de la Bestia*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/376719416>
- Eunuca Posporno. (16 de 03 de 2022). *Fisura*. Obtenido de Vimeo:

- <https://vimeo.com/688908954>
- Europeana. (20 de 11 de 2022). *Madame Delait, the bearded lady. Clémentine Delait found fame in the early 1900s.* Obtenido de Europeana: <https://www.europeana.eu/es/blog/madame-delait-the-bearded-lady>
- Festival Internacional de la Imagen. (2010). *Memorias 9 Festival Internacional de la Imagen.* Manizales: Universidad de Caldas.
- Fonseca Hernández, C., & Quintero Soto, M. (2009). La teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 24(69), 43-60.
- Fundación Cultural Waja. (20 de 11 de 2022). *¿Cuánto cuesta ser?—Ladyzunga.* Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6xo5lzBiu8o>
- Garrido Gamboa, J., & Simonetto, P. (2019). Entre normativas y disidencias. Políticas sexuales en Argentina y Chile durante el siglo XX. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, N° 69., 99-126.
- Gil, J. (20 de 11 de 2022). *Razón 18/30. Narcotráfico y desigualdada.* Obtenido de Re-imaginemos: <https://www.reimaginemos.co/intervenciones/narcotrafico>
- Giménez Gatto, F., & Díaz Zepeda, A. (2017). *Pornologías.* Ciudad de México: La Cifra Editorial.
- Giraldo Escobar, S. (2019). *Los colores del deseo. Obra de Flor María Boubot.* Medellín: Editorial Eafit.
- Giraldo Escobar, S. (2021). *Jorge Zapata. En la calle de los sueños rotos.* Medellín: Editorial Eafit.
- Gobierno de Argentina. (20 de 11 de 2022). *Código civil y comercial de la nación.* Obtenido de Argentina.gob.ar: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26994-235975/actualizacion>
- González Cueto, D. (2016). Entre cuerpos. Prácticas transformistas, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de

- Barranquilla. *Arte y políticas de identidad*, N°. 15, 111-136.
- González Ortuño, G. (2017). Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica. *De Ratz Diversa. Revista Especializada En Estudios Latinoamericanos*, 3(5), 179-200.
- Gutiérrez Urrea, A., & García García, W. (2011). Las artes del cuerpo en Colombia. *Revista Ciencias Humanas–Volumen 7, No. 2.*, 43-57.
- Hering Torres, M. (2008). *Cuerpos Anómalos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Hering Torres, M. (2008). Saberes médicos – Saberes teológicos: de mujeres y hombres anómalos. En M. Hering Torres, *Cuerpos Anómalos* (págs. 101-130). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Hering Torres, M. (2015). *Microhistorias de la transgresión*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Herrera Buitrago, M. (2012). Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta. *Memoria y sociedad* 16, no. 33., 121-134.
- Irene y las 7 potencias. (19 de 10 de 2017a). *Irene y las 7 potencias*. Obtenido de Facebook: <https://web.facebook.com/photo?fbid=450750188655577&set=pcb.450750331988896>
- Irene y las 7 potencias. (20 de 12 de 2017b). *Irene y las 7 potencias*. Obtenido de Facebook: <https://web.facebook.com/ireneylas7potencias/photos/a.258528057877792/337353646661899/>
- Kirby, V. (2011). *Judith Butler: Pensamiento en acción*. Barcelona: Bellaterra.
- Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (10 de 10 de 2017). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo?fbid=368312590290406&set=a.134624266992574>
- Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (11 de 10 de 2017a). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/beyby.tacueyo/posts/>

pfbid0383Li9LqxPnNo6KHd3pb5bnfcTNcEeKmJDCBJZXqqv-cbS9Ci2Q9ePAczZ9TCXH7S3l

- Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (24 de 06 de 2017b). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=319304128524586&set=a.144685175986483>
- Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (17 de 07 de 2017c). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=331234523998213&set=a.144685175986483>
- Laferal, A. (24 de 02 de 2020). El cuerpo es un territorio en disputa. (S. Hincapié Salazar, Entrevistador)
- Laferal, A. (2022). *Ladrida*. Bogotá: Dosfilos.
- Lafont, C. (1993). *La razón como lenguaje*. Madrid: Visor.
- Latin Latas. (19 de 05 de 2013). *Latin Latas*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=608369589173740&set=a.608368795840486>
- Latin Latas. (19 de 05 de 2013). *Latin Latas*. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=608369429173756&set=a.608368795840486>
- Liberatorio Arte Contemporáneo. (19 de 11 de 2017). *Homenaje a Lady Zunga*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=S5eldXMUFCo>
- Liberatorio Arte Contemporáneo. (30 de 07 de 2017). *Tina Pit Transcabaretazo*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=BVImZEmfkWs>
- Liberatorio Arte Contemporáneo. (30 de 07 de 2017a). *Camilo Colmenares Transcabaretazo Vol. II*. Obtenido de Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_ffeGwSXPg](https://www.youtube.com/watch?v=A_ffeGwSXPg)
- Liberatorio Arte Contemporáneo. (30 de 07 de 2017b). *Pinina Flandes Trnscabaretazo*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ocA-QaaVMis>
- Lin-Ku, A. (2016). *La perversión sexual: psicoanálisis y filosofía*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Lizarraga Cruchaga, X. (2003). *Una historia sociocultural de la*

- homosexualidad: Notas sobre un devenir silenciado*. México: Paidós Ibérica.
- Llopis, M. (2010). *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina.
- Mapa Teatro. (2011). *Trans/posiciones*. Obtenido de Mapa Teatro: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/transposiciones>
- Mariquismo juvenil. (19 de 08 de 2019a). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/p/B1XNYpSn9xQ/?hl=es>
- Mariquismo juvenil. (11 de 10 de 2019b). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/p/B3fRclpnyjH/?hl=es>
- Mariquismo juvenil. (10 de 01 de 2020a). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/p/B7JCfginmBT/?hl=es>
- Mariquismo juvenil. (11 de 06 de 2020b). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/p/CCgmFeLHF5R/?hl=es>
- Mariquismo juvenil. (11 de 02 de 2021a). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/p/CUDalcaFPid/?hl=es>
- Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2021b). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/p/CMXloS-nV-p/?hl=es>
- Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2022). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/p/ChJODixssvc/?hl=es>
- Méndez, M. (2015). *Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Michaud, Y. (2006). Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales. En J. Courtine, *Historia del cuerpo* (págs. 401–418). Madrid: Santillana.
- Minuto30. (10 de 11 de 2017). *Murió ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ, mejor conocida como Lady Zunga*. Obtenido

- de Minuto30.com: <https://www.minuto30.com/murio-abcdefg-hijklmn-opqrst-uvwxyz-mejor-conocida-como-lady-zunga/515279/>
- Mojito, M. (2014). *Madorilyn Crawford y la familia Crawford*. Bogotá: La valija de fuego.
- Monroy Cuellar, N. (2020). La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6(52), 100-128.
- Moulin, A. (2006). El cuerpo frente a la medicina. En J. Courtine, *Historia del cuerpo* (págs. 29-79). Madrid: Santillana.
- Nosotras. Que nos queremos tanto. (1985). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Nosotras. Que nos queremos tanto*. N° 3.
- Ortiz Jiménez, J. (27 de 11 de 2021). *Jorge Zapata, el pintor que desde el Bronx retrata la Medellín de los sueños rotos*. Medellín.
- Ospina, A., & Maréchal, V. (20 de 11 de 2022). *Imaginario Indomptables*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/119258856?fbclid=IwAR3TCYwFx9U6Z9Cx-P87Z8kY-n9w61oHbOBKFgqWQV6veamoqC-Tlrpt5WCA>
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Portocarrero, G. (2004). *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.
- Preciado, P. (12 de 01 de 2007). *Después del feminismo. Mujeres en los márgenes*. Madrid.
- Preciado, P. (2009). Entrevista con Beatriz Preciado. *Parole de Queer*, 13-20.
- Puche Cabezas, L. (2004). Cuerpos (de)generados. Imágenes e identidades híbridas en el arte español de la última década. *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (págs. 195-208). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ramirez, K. (11 de 11 de 2015). *¿Quién es LadyZunga?* Obtenido de Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=qM9\\_uGdM0E](https://www.youtube.com/watch?v=qM9_uGdM0E)

- Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia. Tomo III*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Rich, A. (1981). *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Londres: Only Women Press.
- Romero, A. (2018). “Mi sexualidad es una manifestación política y artística”. Ámbitos de la pospornografía en el México contemporáneo. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4., 1-21.
- Salanova, M. (2011). *Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Saxe, F. (2018). La trampa mortal: derivas maricas de la disidencia sexual en la producción de conocimiento científico al recuerdo infantil de un beso. *Etcétera. Revista Del Área De Ciencias Sociales Del CIFFyH*, N.3.
- Serrano Amaya, J. (2012). El olvido recobrado: sexualidad y políticas radicales en el Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia. *Revista CS*, N°. 10., 19-54.
- Shock, S. (20 de 11 de 2022). *Reivindico mi derecho a ser un monstruo // Susy Shock*. Obtenido de Plástico Revista Literaria: <https://revistaplastico.com/2021/06/18/reivindico-mi-derecho-a-ser-un-monstruo-susy-shock/>
- Sohn, A. (2006). El cuerpo sexuado. En J. Courtine, *Historia del cuerpo* (págs. 101-132). Madrid: Santillana.
- Solórzano, A. (2016). Matices estéticos y comunicativos de la gráfica en la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación. vol.15 no.29* , 191-214.
- Sprinkle, A. (20 de 11 de 2022). *A Public Cervix Anouncement*. Obtenido de Annie Sprinkle: <https://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/>
- Sucesos Sensacionales. (08 de 05 de 1954). *El homosexualismo es un alarmante problema de indole social y moral para Medellín*. Medellín.

- Taulés, S. (06 de 07 de 2015). Águeda Bañón: “Estoy muy orgullosa de lo que he hecho”. *El Mundo*.
- Taylor, A. (20 de 11 de 2022). *Noche Paranormala*. Obtenido de Archive hemispheric Institute: <http://archive.hemisphericinstitute.org/excentrico/635/noche-paranormala/>
- Transparency International. The Global Coalition Against Corruption. (20 de 11 de 2022). *Corruption perceptions index*. Obtenido de Transparency international. The global coalition against corruption: <https://www.transparency.org/en/cpi/2021/index/col>
- Trujillo, V. (2022). Repensar lo humano desde el transfeminismo anti-especista. *Analéctica*, 8(50), 204-225.
- Vargas León, M. (27 de 05 de 2021). *Tina Pit no es una bomba, es un poema*. Bogotá.
- Vea. (26 de 04 de 1973). *Rebelión Homosexual. Los raros quieren casarse*. Santiago de Chile.
- Wille, G. (20 de 11 de 2022). *Los “enanos de Auschwitz”: la historia de la familia Ovitz, que sobrevivió a Josef Mengele y el horror nazi*. Obtenido de La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/los-enanos-auschwitz-historia-familia-ovitz-sobrevivio-nid2493809/>









