

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Doctorado en Historia del Arte y Musicología



NOMBRARSE PARA EXISTIR. HISTORIAS DE LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES DE LA DISIDENCIA SEXUAL EN COLOMBIA COMO MEDIO PARA LA REVOLUCIÓN SOCIAL.

Autor: WILSON STIVEN BOHÓRQUEZ BARRERA
Tutor: VICTOR DEL RÍO

2023

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Doctorado en Historia del Arte y Musicología



NOMBRARSE PARA EXISTIR. HISTORIAS DE LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES DE LA DISIDENCIA SEXUAL EN COLOMBIA COMO MEDIO PARA LA REVOLUCIÓN SOCIAL.

Firma autor:

Wilson Steven Bohórquez.

Firma director:

El Dr. Víctor del Río García, profesor del Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, bajo la figura de director y tutor.

CERTIFICA QUE:

La presente Tesis Doctoral “Nombrarse para existir. Historias de la construcción de imágenes de la disidencia sexual en Colombia como medio para la revolución social” reúne, a juicio propio, los méritos suficientes de originalidad y rigor para que el autor Wilson Stiven Bohórquez Barrera pueda optar con ella al título de Doctor en Historia del Arte y Musicología.

Fdo.: Víctor del Río García

Salamanca, 09 de enero de 2023.

Agradecimientos

El desarrollo de este proceso académico de tercer ciclo, que culmina en la presente tesis doctoral, ha cursado por un sinfín de necesidades que implicaron, de forma directa o indirecta, a otros agentes sin los cuales este proyecto no hubiese sido posible. Es reflexionando lo anterior que en este pequeño apartado sería importante agradecer a todos los artistas que posibilitaron el acceso a sus propios repositorios de archivo artístico o documental e, igualmente, ofrecieron amablemente espacios de conversación que constituyeron la reconstrucción desde fuentes primarias de contextos históricos y artísticos aquí nombrados. De otro lado, en la totalidad de este proyecto, desde su génesis hasta su final, es más que meritorio agradecer con profunda gratitud al docente, investigador y curador colombiano Juan Guillermo Bermúdez Tobón, quien no solo compartió material y contactos de vital importancia, sino que continuamente estuvo presente en cada paso, contribuyendo así con el texto desde la razón, el conocimiento y la sapiencia que solo ofrecen la experiencia y la experticia. Por último, pero no menos importante, agradecer al tutor y director de tesis doctoral Víctor del Río, quien siempre ha estado predispuesto y a disposición de suplir dudas académicas y acompañar la redacción página a página de las ideas o reflexiones aquí presentadas. 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!

Dedicatoria

A Pedro, mi padre por mérito: Su muerte se llevó todo, incluyendo una gran parte de mí. Sin embargo, antes del adiós, me otorgó cuanto le fue posible. Construyó el hombre que soy ahora.

Con su memoria todo, sin ella nada: este título doctoral le pertenece.

A mamita Ester: sus cuidados posibilitaron mi vida en orfandad.

Ambos sostuvieron mi alma cuando el resto del mundo la abandonó.

Resumen

El presente trabajo de 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 LGBTIQ+ en un contexto geográfico específico y estableciendo potenciales uniones o lazos rizomáticos entre la historia oficial y una historia emergente con nuevos personajes y perspectivas. Teniendo como hipótesis principal 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 valió de una metodología multidisciplinar que no solo se limita a la investigación documental, sino que también se vale 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 o la performance sexualmente disidente como una contracultura en oposición a los valores tradicionales.

Palabras Clave: Arte, Disidencia Sexual, Libertad, Activismo, Política

Abstract

This research work contributes to the construction and recovery of another possible history of sexually dissident art in Colombia through works, artists and aesthetic projects, militants and activists who are little named or recognized in a medium with figures historically consecrated by critics; thus situating LGBTIQ+ activism in a specific geographical context and establishing potential unions or rhizomatic ties between the official story and an emerging story with new characters and perspectives. Having as main hypothesis that the artistic production with the theme of sexual dissidence has constituted in the history of art in Colombia, on the one hand, a space of protection for individual liberties and, on the other, a contribution to the construction of society and the overthrow of sexual paradigms, this work used a multidisciplinary methodology that is not only limited to documentary research, but also art criticism, semiotics or sociology to be able to analyze all types of sensitive production and reach conclusions ranging from from the homosexual image as a constructor of representation regimes or the sexually dissident performance as a counterculture in opposition to traditional values.

Keywords: Art, Sexual Dissidence, Freedom, Activism, Politics.

Contenido

Resumen	6
Abstract	7
Contenido	8
Tabla de figuras	11
Introducción	22
Justificación.....	22
Hipótesis del trabajo.....	23
Objetivos	25
Objetivo general	25
Objetivos específicos	25
Estado de la cuestión	26
Metodología	33
Estructura del trabajo	35
1. Nombrarse para existir: una introducción a la lucha por el reconocimiento y el derecho a ser nombrado.....	37
1.1. Imágenes homosexuales como medios discursivos	37
1.2. Arte como activismo y política fuera de la convención tradicional.....	44
2. Guaridas underground para dionisios. Las performances musicales como estrategias de resistencia político-sexual.....	48

2.1.	Madorilyn Crawford: gestora del cambio y madre de nuevas generaciones	71
2.2.	Siglo XXI: el anhelado amanecer de una nueva generación.....	94
2.2.1.	Pinina Flandes: una marica con todo el criterio.	96
2.2.2.	Tina Pit: artista de la performance sin un cuerpo.....	120
3.	Estéticas de la transgresión: una exploración en los cuerpos raritos, anómalos y desencajados	146
3.1.	Cuerpos raritos y anómalos. El cuerpo como soporte de la subversión biopolítica....	151
3.1.1.	Artistas Posporno colombianas en reivindicación de la otredad.	177
3.1.1.1.	Lady Zunga: ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ.	184
3.1.1.2.	Analú Laferal: Eunuca Posporno y el Transfeminismo antiespecista.	211
3.2.	Placeres desencajados: la representación de una sexualidad prohibida.....	256
3.2.1.	Representaciones sensibles de los placeres desencajados.....	265
3.2.1.1.	Miguel Ángel Cárdenas - Michel Cardena.	265
3.2.1.2.	Flor María Bouhot.	267
3.2.1.3.	Jorge Alonso Zapata.	271
3.2.1.4.	Guillermo Correa.....	274
3.2.2.	Representación activista de los placeres desencajados.	296
3.2.2.1.	Santiago Echeverry.....	296
3.2.2.2.	Félix Ángel Gómez.....	299
3.2.2.3.	Zallary Cardona	301

Conclusiones	319
Bibliografía	323
Anexos.....	346
Transcripción de Entrevista y conversación con Madorilyn Crawford y Manu Mojito. 10 de abril de 2022. Bogotá – Colombia.	346
Transcripción de entrevista y conversación con Yecid Calderón Rodelo (Pinina Flandes). 30 de mayo de 2022. Bogotá – Colombia.....	363
Transcripción de entrevista y conversación con Jorge Hernán Arce González (Tina Pit). 30 de mayo de 2022. Ciudad De México – México.	383
Discurso de Emancipación de Tina Pit. 20 de julio de 2015. Bogotá – Colombia.	419
Transcripción de entrevista y conversación con Guillermo Antonio Correa Montoya. 23 de agosto de 2022. Medellín – Colombia.	422

Tabla de figuras

Figura 1. Titular del periódico <i>Sucesos Sensacionales</i> , publicado el 08 de mayo de 1954.	41
Figura 2. Diario <i>Clarín</i> , publicado el 24 de abril de 1973	41
Figura 3. Revista chilena <i>Vea</i> ridiculizando la lucha por los derechos homosexuales, publicado el 26 de abril de 1973.....	42
Figura 4. Homosexuales recluidos en la cárcel <i>La Modelo</i> en Bogotá-Colombia, año 1960 ..	43
Figura 5. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 04 de junio de 1990.	57
Figura 6. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 15 de junio de 1990.	58
Figura 7. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 26 de junio de 1990.	59
Figura 8. Titular del periódico <i>El Tiempo</i> , publicado el 18 de junio de 1990.	60
Figura 9. Caricatura política en periódico <i>El Tiempo</i> , publicada el 01 de mayo de 1990.	61
Figura 10. Levantamiento de víctimas de la limpieza social de inicios de la década de los noventa.....	62
Figura 11. Autorretrato en collage de la artista Madorilyn Crawford durante la década de los noventa.....	63
Figura 12. Registro fotográfico de una performance musical de Gigi Williams -segunda de izquierda a derecha-, año 2001.	64
Figura 13. Madorilyn Crawford y la artista Falconia que constituían el colectivo <i>Las gretas del garbo</i> durante mediados de la década de los noventa.....	65
Figura 14. Fotograma de Andrea Barragán en videoperformance – musical, interpretando <i>Cuéntale a ella</i> de la cantante Helenita Vargas, publicado el 20/02/2009.	66
Figura 15. Tina Pit, <i>El conocimiento</i> , acción frente al Capitolio de la República de Colombia. Foto de Alejandra Ospina.	67

Figura 16. Pinina Flandes en la performance <i>El cuerpo diferente</i> con La Pocha Nostra - Guillermo Gómez-Peña- en Ex - teresa Arte Actual, año 2013.....	68
Figura 17. Lady Zunga desarrollando performance musical, año 2017.....	69
Figura 18. Juan Pablo Echeverry en <i>Supersonas</i> , del año 2011.....	70
Figura 19. Collage fotográfico de Madorilyn Crawford a inicios de la década de los noventa.	82
Figura 20. Collage fotográfico de Madorilyn Crawford a inicios de la década de los noventa.	83
Figura 21. Fotograma de Madorilyn Crawford desarrollando una performance musical.....	84
Figura 22. Fotograma de Madorilyn Crawford desarrollando una performance musical.....	84
Figura 23. Fotograma de Madorilyn Crawford en performance musical.....	85
Figura 24. Fotograma de Madorilyn Crawford en performance musical.....	85
Figura 25. Fotograma de la presentadora Pilar Castaño en el programa televisivo de los noventa <i>Esta noche sí</i> , 1993.	86
Figura 26. Fotograma de Madorilyn Crawford en <i>Esta noche sí</i> , año 1993.	87
Figura 27. Fotograma de Madorilyn Crawford en <i>Esta noche sí</i> , año 1993.	87
Figura 28. Fotograma de Madorilyn Crawford en <i>Esta noche sí</i> , 1993.....	88
Figura 29. Fotograma de Madorilyn Crawford en <i>Esta noche sí</i> , año 1993.	88
Figura 30. Fotograma de Madorilyn Crawford en <i>Esta noche sí</i> , 1993.....	89
Figura 31. Collage fotográfico <i>El baile de los que sobran</i> de Madorilyn Crawford, 1990-2013.	90
Figura 32. Archivo histórico de medios masivos de comunicación impresos alrededor de la figura de Madorilyn Crawford.....	91

Figura 33. Archivo histórico de medios masivos de comunicación impresos alrededor de la figura de Madorilyn Crawford.....	92
Figura 34. Archivo histórico de medios masivos impresos de comunicación alrededor de la figura de Madorilyn Crawford.....	93
Figura 35. Pinina Flandes en la performance <i>The new barbarians</i> , San Francisco – California, año 2014.....	104
Figura 36. Pinina Flandes en la performance <i>Carne y parranda</i> , San Diego - California, año 2014.....	105
Figura 37. Pinina Flandes en la performance <i>The new barbarians</i> , San Francisco – California, año 2014.....	106
Figura 38. Pinina Flandes en la performance <i>Carne y parranda</i> , San Diego - California, año 2014.....	106
Figura 39. Pinina Flandes en <i>El cabaret transchanga</i> , Ciudad de México, año 2014.....	107
Figura 40. Pinina Flandes en la performance <i>El guapachosa</i> , Centro Cultural de España en Ciudad de México, año 2014.....	107
Figura 41. Pinina Flandes en la performance <i>Una loca cumbiambera</i> , Festival Internacional de la Diversidad Sexual en Ciudad de México, año 2014.....	108
Figura 42. Pinina Flandes en el <i>Festival Internacional de Performance EXTRA</i> en Ciudad de México, año 2014.....	109
Figura 43. Pinina Flandes en la performance <i>Pending publications of a suburban faggot</i> en Hemispheric Festival, 2017.....	110
Figura 44. Pinina Flandes en la performance <i>Pending publications of a suburban faggot</i> en Hemispheric Festival, 2017.....	111

Figura 45. Pinina Flandes en <i>Noches Transitadas</i> , Ciudad de México, 2015.	112
Figura 46. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , Pinina Flandes, 2015.....	113
Figura 47. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , Pinina Flandes, 2015.....	113
Figura 48. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , Kaleb Tepulé, 2015.....	114
Figura 49. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , El Dúo F&F -Fist Fucking-, 2015.	114
Figura 50. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , Gran Dao, 2015.....	115
Figura 51. Fotograma del registro de <i>Noches Transitadas</i> , Mika Aslan, 2015.	115
Figura 52. Fotograma del registro del primer <i>Transcabaretazo</i> , Natali Varón, 2016.	116
Figura 53. Fotograma del registro del primer <i>Transcabaretazo</i> , Madorilyn Crawford, 2016.	116
Figura 54. Fotograma del registro del primer <i>Transcabaretazo</i> , Roberto Bolívar, 2016.	117
Figura 55. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Camilo Colmenares, 2017.	117
Figura 56. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Camilo Colmenares, 2017.	118
Figura 57. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Pinina Flandes, 2017	118
Figura 58. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Pinina Flandes y Deisy Yohana Callejas, año 2017.	119
Figura 59. Fotograma del registro de performance ejecutado por Tina Pit en <i>100.000 poetas por el cambio</i> , año 2012.	129
Figura 60. Fotograma del registro de performance ejecutado por Tina Pit en <i>100.000 poetas por el cambio</i> , año 2012.	130

Figura 61. Jorge como Julia en la obra de teatro <i>El peor de los venenox</i> , 2010.	131
Figura 62. Jorge como Julia en la obra de teatro <i>El peor de los venenox</i> , 2010.	132
Figura 63. Jorge interpretando al personaje abstracto del director Leonardo Cano, 2011.....	133
Figura 64. Poster de invitación a la obra de teatro <i>Transposiciones</i> , 2011.....	134
Figura 65. Registro fotográfico la obra de teatro <i>Transposiciones</i> -Tina Pit es la primera desde la derecha hacía la izquierda-, 2011.....	134
Figura 66. Tina Pit y Serguei Ltda en performance de la <i>Colectiva Transgermania</i> , 2012. .	135
Figura 67. Tina Pit y Serguei Ltda en performance de la <i>Colectiva Transgermania</i> , 2012. .	135
Figura 68. Poster de invitación al cabaret <i>Le vendo mi diablo al alma</i> , 2012.	136
Figura 69. Poster de invitación al cabaret <i>La hipérbole del segundo muerto</i> , 2012.....	137
Figura 70. Fotograma del registro de performance ejecutado por Tina Pit en el cabaret <i>La hipérbole del segundo muerto</i> , 2012.....	137
Figura 71. Fotograma del registro de performance ejecutado por Tina Pit en el cabaret <i>La hipérbole del segundo muerto</i> , 2012.....	138
Figura 72. Poster de invitación a la exposición <i>Entwine</i> , 2013.	138
Figura 73. Fotograma del registro de Tina Pit en la performance <i>Cabaret a la carta</i> , 2013. 139	
Figura 74. Fotograma del registro de Tina Pit en la performance <i>Cabaret a la carta</i> , 2013. 139	
Figura 75. Fotograma del documental <i>Imaginarios Indomptables</i> , 2015.	140
Figura 76. Fotograma de la videoperformance de Tina Pit <i>El archivo expiatorio</i> , 2015.	140
Figura 77. Fotograma de la videoperformance de Tina Pit <i>El archivo expiatorio</i> , 2015.	141
Figura 78. Fotograma de la videoperformance de Tina Pit <i>El archivo expiatorio</i> , 2015.	141
Figura 79. Fotograma del registro del segundo <i>Transcabaretazo</i> , Tina Pit, 2017.....	142
Figura 80. Fotograma del desarrollo de la apuesta <i>Encarnación</i> , 2021.....	143

Figura 81. Fotograma del desarrollo de la apuesta <i>Encarnación</i> , 2021.....	144
Figura 82. Fotograma del desarrollo de la apuesta <i>Encarnación</i> , 2021.....	144
Figura 83. Tina Pit en Performance <i>Microtráfico, Macroeconomías</i> , 2022	145
Figura 84. Grabado del siglo XVII bajo los preceptos del <i>Judensau</i>	172
Figura 85. Madame Clémentine Delait concentrada en la política, tarjeta postal hacia 1910.	173
Figura 86. La familia Ovits, 1949.	174
Figura 87. Tod Browing rodeado de los actores de <i>La parada de los monstruos</i> , 1931.....	174
Figura 88. Hermanos Tocci.....	175
Figura 89. Hermanos Tocci.....	176
Figura 90. Annie Sprinkle en <i>A public cervix announcement</i> , 1993.....	183
Figura 91. Dj set & performance – Lady Zunga, 2012.	192
Figura 92. Fotograma de entrevista a Lady Zunga, 2017.	193
Figura 93. Fotograma de entrevista a Lady Zunga, 2017.	193
Figura 94. Fotograma de homenaje a Lady Zunga por parte de Canal Capital, 2021.	194
Figura 95. Fotograma de la producción audiovisual <i>¿Quién es LadyZunga?</i> , 2015.....	194
Figura 96. Fotograma de la producción audiovisual <i>¿Quién es LadyZunga?</i> , 2015.....	195
Figura 97. Fotograma de la producción audiovisual <i>¿Quién es LadyZunga?</i> , 2015.....	195
Figura 98. Dj set de Lady Zunga.....	196
Figura 99. Logo de <i>Chéchere. Diseño y vestuario inteligente</i>	196
Figura 100. Lady Zunga junto a Latin Latas en el <i>Concierto de la esperanza</i> , La Sucursal Fotografía, 2013.....	197

Figura 101. Lady Zunga junto a Latin Latas en el <i>Concierto de la esperanza</i> , La Sucursal Fotografía, 2013.....	197
Figura 102. Lady Zunga en el <i>Segundo encuentro de riggers (shibari/ bondage)</i> , cubrimiento por ErotiK, 2017.	198
Figura 103. Lady Zunga en el <i>Segundo encuentro de riggers (shibari/ bondage)</i> , cubrimiento por ErotiK, 2017.	199
Figura 104. Lady Zunga y Diana la Pornoterrorista en la performance <i>Ceremonia de cambio de nombre</i> , 2013.	199
Figura 105. Lady Zunga y Diana la Pornoterrorista en la performance <i>Ceremonia de cambio de nombre</i> , 2013.	200
Figura 106. Fotograma del tráiler de <i>Proyecta zunga</i> , 2012.....	200
Figura 107. Fotograma del tráiler de <i>Proyecta zunga</i> , 2012.....	201
Figura 108. Fotograma del tráiler de <i>Proyecta zunga</i> , 2012.....	201
Figura 109. Lady Zunga dentro de un evento social en el espacio Vinacure el 31 de mayo de 2012.....	202
Figura 110. Lady Zunga dentro de un evento social en el espacio Vinacure el 31 de mayo de 2012.....	203
Figura 111. Lady Zunga junto a la artista Orlan en un evento social dentro del espacio Vinacure el 31 de mayo de 2012.	204
Figura 112. Cédula de ciudadanía de Lady Zunga.....	204
Figura 113. Contraseña de Lady Zunga.	205
Figura 114. Evento de <i>Irene y las 7 potencias</i> , 2017.....	205
Figura 115. Flyer promocional de <i>Irene y las 7 potencias</i> , 2017.....	206

Figura 116. Evento de <i>Irene y las 7 potencias</i> , 2016.	207
Figura 117. Tina Pit en la performance <i>Medium</i> , 2017.	208
Figura 118. Lady Zunga, de la serie <i>Cuerpos disciplinados</i>	209
Figura 119. Lady Zunga <i>El amor encadena</i> de la serie <i>Cuerpos Disciplinados</i>	209
Figura 120. Fotograma de la producción audiovisual <i>¿Quién es LadyZunga?</i> , 2015.	210
Figura 121. Diseño visual respecto al nombre legal de Lady.	210
Figura 122. Diseño visual de Inqueerables, 2013.	228
Figura 123. Diseño visual de Inqueerables, 2013.	229
Figura 124. Fotograma de la videoperformance <i>VegAño</i> , 2014.	230
Figura 125. Fotograma de la videoperformance <i>VegAño</i> , 2014.	231
Figura 126. Fotograma de la videoperformance <i>Inhumar – Exhalar</i> , 2014.	232
Figura 127. Fotograma de la videoperformance <i>Inhumar – Exhalar</i> , 2014.	233
Figura 128. <i>Manifiesto Transanimal</i> de Eunuca Posporno, 2019.	234
Figura 129. Colectiva Subcuerpa en la performance <i>Fuego</i> , 2015.	235
Figura 130. Colectiva Subcuerpa en la performance <i>Fuego</i> , 2015.	236
Figura 131. Fotograma de la videoperformance <i>Quetzalcóatl</i> , 2015.	237
Figura 132. Fotograma de la videoperformance <i>Quetzalcóatl</i> , 2015.	238
Figura 133. Fotograma de la videoperformance <i>Errareshumanx</i> , 2015.	239
Figura 134. Fotograma de la videoperformance <i>Errareshumanx</i> , 2015.	240
Figura 135. Fotograma del registro de la performance <i>269life</i> , 2017.	241
Figura 136. Fotograma del registro de la performance <i>269life</i> , 2017.	242
Figura 137. Fotograma del registro de la performance <i>Perra eres mía</i> , 2019.	243
Figura 138. Fotograma del registro de la performance <i>Perra eres mía</i> , 2019.	244

Figura 139. Fotografía registro de la performance <i>Adopta no compres</i> , 2019.	244
Figura 140. Fotografía registro de la performance <i>Prefiero mirar al cielo</i> , 2019.	245
Figura 141. Fotografía registro de la performance <i>Prefiero mirar al cielo</i> , 2019.	246
Figura 142. Fotograma de <i>Inmovilografía animal de una jirafa</i> , 2019.	247
Figura 143. Fotograma de <i>Inmovilografía animal de una garza azul</i> , 2019.....	248
Figura 144. Fotograma de <i>Inmovilografía animal de una rana</i> , 2019.....	248
Figura 145. Fotograma de <i>Inmovilografía Animal de un delfín</i> , 2019.....	249
Figura 146. Fotograma de <i>Inmovilografía animal de una guacamaya</i> , 2019.....	249
Figura 147. Fotograma del registro de la performance <i>Óbito Travesti</i> , 2019.	250
Figura 148. Fotograma del registro de la performance <i>Óbito Travesti.</i> , 2019.....	251
Figura 149. Fotograma del registro de la performance <i>La peregrinación de la bestia</i> , 2019.	252
Figura 150. Fotograma del registro de la performance <i>La peregrinación de la bestia</i> , 2019.	253
Figura 151. Trino de José Félix Lafaurie sobre la performance <i>La peregrinación de la bestia</i> , 2019.....	253
Figura 152. Fotograma del registro de la performance <i>Fisura</i> , 2021.	254
Figura 153. Fotograma del registro de la performance <i>Fisura</i> , 2021.	255
Figura 154. Miguel Ángel Rojas, <i>Sobre porcelana</i> , 1979.	261
Figura 155. Miguel Ángel Rojas, <i>Sobre porcelana</i> , 1979.	261
Figura 156. Miguel Ángel Rojas, <i>Sobre porcelana</i> , 1979.	262
Figura 157. Miguel Ángel Rojas, <i>Me llaman Trinity y Nevada Smith</i> , 1972.....	263
Figura 158. Miguel Ángel Rojas, <i>Boca</i> , 1974.....	264

Figura 159. Miguel Ángel Cárdenas, <i>Green and yellow lovers</i> , 1964.....	278
Figura 160. Miguel Ángel Cárdenas, <i>Blue lovers</i> , 1965.....	278
Figura 161. Miguel Ángel Cárdenas, fotogramas de <i>The soup is delicious</i> , 1977.....	279
Figura 162. Miguel Ángel Cárdenas, fotogramas de <i>¿Somos libres?</i> , 1980.....	280
Figura 163. Flor María Bouhot, <i>Andrógeno</i> , 1984.....	281
Figura 164. Flor María Bouhot, <i>Canelo castaño rojizo</i> , 1990.....	282
Figura 165. Flor María Bouhot, <i>Alexis y el Ronco</i> de la serie <i>Los amantes</i> , 1984.....	283
Figura 166. Flor María Bouhot, <i>Petra y Micaela</i> de la serie <i>Los amantes</i> , 1984.....	284
Figura 167. Jorge Alonso Zapata, <i>En el Perio</i> , 2005.....	285
Figura 168. Jorge Alonso Zapata, <i>La calle del deseo</i> , 2007.....	286
Figura 169. Jorge Alonso Zapata, <i>Maja desnudo</i> , 2006.....	286
Figura 170. Jorge Alonso Zapata, <i>Pareja lesbiana 2</i> , 2005.....	287
Figura 171. Jorge Alonso Zapata, <i>Sedución</i> , 2014.....	288
Figura 172. Jorge Alonso Zapata, <i>Sin tetas no hay paraíso o pare de sufrir</i> , 2006.....	289
Figura 173. Guillermo Correa, <i>Retorno</i> , 2014.....	290
Figura 174. Guillermo Correa, <i>Amores problemáticos</i> , 2016.....	291
Figura 175. Guillermo Correa, <i>Sin título</i> , 2018.....	292
Figura 176. Guillermo Correa, <i> Casting para el olvido</i> , 2018.....	293
Figura 177. Guillermo Correa, <i>Celebración 3</i> , 2022.....	294
Figura 178. Guillermo Correa, <i>Feral</i> , 2022. Retrato de la artista Analú Laferal.....	295
Figura 179. Santiago Echeverry, fotogramas de <i>Asfixia</i> , 1992.....	304
Figura 180. Santiago Echeverry, fotograma de <i>Anoche mataron un travesti</i> , 1992.....	305
Figura 181. Santiago Echeverry, fotograma de <i>Anoche mataron un travesti</i> , 1992.....	305

Figura 182. Santiago Echeverry, fotograma de <i>Anoche mataron un travesti</i> , 1992.	306
Figura 183. Santiago Echeverry, fotograma de <i>Anoche mataron un travesti</i> , 1992.	306
Figura 184. <i>Hermanitas de la perpetua indulgencia</i> , afiche de difusión, 1995.	307
Figura 185. Santiago Echeverry, fotograma de performance <i>Manifiesto Pattytético</i> , 2003 ..	308
Figura 186. Félix Ángel, collage dentro de <i>Te quiero mucho, poquito, nada</i> , 1975.	309
Figura 187. Félix Ángel, collage dentro de <i>Te quiero mucho, poquito, nada</i> , 1975.	310
Figura 188. Félix Ángel, dibujos del texto <i>Él y el otro</i> , 2017.	311
Figura 189. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2020.	312
Figura 190. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2020.	313
Figura 191. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2021.	314
Figura 192. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2021.	315
Figura 193. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2019.	316
Figura 194. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2019.	317
Figura 195. Zay Cardona, <i>Mariquismo juvenil</i> , 2022.	318

Introducción

Justificación

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 donde 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 importante a la historia del arte al ubicar, catalogar y recuperar manifestaciones plásticas o visuales de una alta calidad que, a pesar 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.

Hipótesis del trabajo

El inicio del presente trabajo de investigación 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.

Siendo así, la hipótesis principal 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 dado las diferentes características comunes de las producciones artísticas: son una contracultura que ataca las divisiones de género, cuestiona las formas existentes de sexualidad hegemónica e, incluso, se opone a los valores y perpetuación de la familia tradicional 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 homosexual 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, claramente rechazadas por las instituciones legitimadas de producción sensible en todas sus diferentes manifestaciones.

Objetivos

Objetivo general

Contribuir a la construcción de otras historias divergentes en la producción de artes visuales y performáticas que participan de formas contestatarias dentro del arte sexualmente disidente en Colombia.

Objetivos específicos

- Demostrar que la imagen es otra forma de discurso y, a través de ella, se constituyen o deconstruyen ideas y paradigmas sociales.
- Situar el activismo LGBTIQ+ en un contexto geográfico específico a través de sus manifestaciones artísticas y movimientos sociales, priorizando así el análisis formal y temático de las obras por encima de la clásica linealidad cronológica.
- Recuperar otra historia posible del arte disidente en Colombia a través de obras, artistas y proyectos poco nombrados o reconocidos en un medio con figuras consagradas históricamente por la crítica.
- Historizar la vida y producción artística de ciertas figuras reconocidas por la esfera artística nacional, pero de quienes se desconoce a profundidad su obra al carecer de archivo documental para ser observada.
- Establecer potenciales uniones o lazos rizomáticos entre la historia oficial y una historia emergente con nuevos personajes y perspectivas.

Estado de la cuestión

El presente trabajo se enmarca en una línea de investigación joven o reciente en virtud de su contenido, pues a pesar de que, innegablemente, en la actualidad los estudios en torno al género y la disidencia sexual han crecido exponencialmente, en el campo del arte, especialmente en Colombia o Latinoamérica en su generalidad, la cantidad de investigaciones oficiales alrededor de la temática son pocas en comparación al resto de vertientes o corrientes artísticas. Sin que esto signifique que la cantidad sea necesariamente mínima, claro está. La producción artística e investigativa del análisis sensible de la obra de arte sexualmente disidente es vasta, principalmente, en procesos expositivos y curatoriales que se materializan en todo tipo de catálogos con profundas reflexiones estéticas, sin embargo, al constituir dinámicas de difusión con un accionar principalmente local, representan en la generalidad un alto grado de dificultad respecto al acceso o rastreo de los mismos. Y, de otro lado, continuando con esta idea, aparentemente la inclinación de interés hermenéutico se encuentra precisamente en los montajes artísticos y las acciones mismas dentro de ellos, mientras que no se observa un empeño generalizado por los participantes directos o secundarios de este medio en agrupar las manifestaciones artísticas bajo esta temática, sean estas activistas o de cualquier otro tipo, en un mismo documento. Por lo cual, en el gremio académico e intelectual, no se encuentran suficientes textos que se cuestionen por la producción e historias de obra disidente en términos de las libertades sexuales, independientemente de todas las profundizaciones posibles que puede adquirir un producto de esta índole, y menos bajo perspectivas de un proceder político.

Empero, iniciando con una reflexión respecto a los diferentes campos del conocimiento y líneas de investigación que han construido caminos, y se implican de forma indirecta en un proyecto de

este tipo, sería incorrecto obviar análisis generales de la disidencia misma que han construido teoría, contexto e historia de cimiento para posteriores profundizaciones de cualquier inclinación analítica o interpretativa que no se reducen al arte. En este sentido los siguientes textos, sin que el orden de nominación implique alguna jerarquía o postulación de valor, son realmente nutritivos: *La teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas* (Fonseca Hernández & Quintero Soto, 2009), artículo donde se analiza las causas y consecuencias del surgimiento de la teoría Queer que es, entre muchas cosas más, el espacio donde todas las sexualidades que se alejan del marco o círculo imaginario de lo “normal” proclaman su existencia al resignificar la palabra inglesa Queer que surge como insulto en primera instancia. *La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica* (Monroy Cuellar, 2020), artículo que se encarga de analizar las diferentes tecnologías de poder en la práctica social y cómo terminan por moldear a los sujetos, incluso, propone el análisis de teorizaciones feministas y de discursos decoloniales como una forma de reconocimiento de las propias genealogías políticas de esta parte del continente. *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* (González Ortuño, 2017), artículo donde se construye un análisis de recolección situada al rastrear la teoría Cuir y los feminismos latinoamericanos enfrentados al uso elitista y blanqueado que ha tenido la teoría Queer con base al contexto de su lugar de proveniencia principalmente norteamericano o europeo y, por tanto, a los discursos elitistas y de privilegio que arraiga. *La trampa mortal: derivas maricas de la disidencia sexual en la producción de conocimiento científico al recuerdo infantil de un beso* (Saxe, 2018), artículo de reflexión donde se busca vincular teóricamente lazos entre el mundo académico o científico, la disidencia sexual y la introspección poética como formas de construir teoría y política.

De otro lado, y con una vinculación de cercanía directamente geográfica, los siguientes trabajos ofrecen un importante reconocimiento de la historia de la disidencia sexual en Colombia rastreando así diferentes causas y explicaciones de las diversas manifestaciones y reacciones sociales de la comunidad sexualmente disidente. En este campo valdría la pena resaltar trabajos como: el libro *Desenfrenada lujuria. Una historia de la sodomía a finales del periodo colonial* (Bedoya, 2020) y la monografía de pregrado *Deseo y represión: homoeroticidad en la Nueva Granada (1559-1822)* (Giraldo Botero, 2001), preocupados ambos por ofrecer interpretaciones históricas de las relaciones de poder existentes, con fines de represión, entre la aristocracia con sus códigos morales superiores, y los deseos desviados de los sujetos o los cuerpos sexualmente disidentes en tiempos de la colonia de Nueva Granada y sus inicios como república. Los libros *Violencia contra personas lesbianas, gay, bisexuales, trans e intersex en América* (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2015); *Ser marica en medio del conflicto armado. Memorias de sectores LGBT en el Magdalena Medio* (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2019); *Homofobia y agresiones verbales. La sanción por transgredir la masculinidad hegemónica. Colombia 1936-1980* (Bustamante Tejada, 2008) y *Aniquilar la diferencia. Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano* (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015), interesados todos en rastrear y poner de manifiesto como la figura del disidente sexual dentro del conflicto armado colombiano siempre ha sido una de las más -quizás la mayor- afectada y ello puede demostrarse con estadísticas rastreables.

Retomando entonces de una manera directamente relacionada entre el arte y la disidencia sexual, iniciando por un panorama global-occidental, sería prudente mencionar que es posible rastrear textos o trabajos, principalmente europeos y norteamericanos, que retoman el tema de forma indirecta al establecer otros enfoques dentro de la sexualidad como objeto de estudio y aquí

cabría mencionar textos como: el libro *Lecturas para un espectador inquieto* (Aznar & Martínez, 2012) con sus dos capítulos *El largo (y tortuoso) camino de la diversidad. Disidencia sexual en el arte y la cultura del siglo XX* y *Las Yeguas del Apocalipsis*, que retoman, respectivamente, conceptos como el Camp, lo Libidinal o fenómenos sociales como la marginación de la homosexualidad en la década de los ochenta al constituirse un imaginario colectivo de relación directa entre ser homosexual y el SIDA; al igual que el proceder estético, histórico y político del grupo artista de Francisco Casas y Pedro Lemebel. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960 -2010* (Aliaga & García Cortés, 2014), libro donde se cuestiona la producción artística fuera y dentro de los frentes heteropatriarcales con una visión crítica alrededor de la historia del arte como materia con claros sesgos coloniales. *Testimonios disidentes. El discurso queer y su presencia en el arte español a través de la creación audiovisual* (López Ocaña, 2020), tesis doctoral de Jesús López Ocaña que, como su título bien lo describe, propone una investigación que reflexiona críticamente alrededor del videoarte español bajo una óptica Queer, es decir, priorizando las creaciones audiovisuales que cuestionaron el binarismo de género, la regulación de los sexos, el deseo, la sexualidad y las relaciones de poder. *Sexualidades disidentes en la narrativa española reciente: políticas sexuales, cine y subversión en Mae West y yo (2011) de Eduardo Mendicutti* (Saxe, 2016), artículo que aborda el análisis de la obra narrativa del escritor español Eduardo Mendicutti, junto a sus vínculos con la representación de la disidencia sexual en España en el último par de décadas.

Ahora, en esta misma línea de relación entre temática y soporte, pero aplicado en territorio latinoamericano e, incluso, Colombiano, diversos agentes investigativos han trabajado en el análisis sensible de construcciones estéticas contestatarias -de forma directa o indirecta- y, entre los textos a resaltar, cabría la mención de los siguientes: *¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir*

emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas (Arboleda Ríos, 2011), artículo que aporta una exploración alrededor de la obra de estos afamados artistas homosexuales, a cómo ellos construyeron todo tipo de dinámicas y estrategias rebeldes para resemantizar el concepto de lo Queer, sin arrebatárle su valor, pero otorgándole un nuevo sentido latinoamericano a un modelo y teorización donde previamente no cabían. *¿Repeticiones subversivas? Performatividad y disidencia sexual en el arte chileno de los ochenta* (Rivas San Martín, 2012), artículo donde, retomando una idea planteada previamente en este texto, postula que en la actualidad hay un medio precario de análisis de producción crítica en lo concerniente a la disidencia sexual, en este caso, especificándolo en Chile y, sin embargo, rastrea y hace un análisis de diversos textos de la década de los ochenta que, tras su aparición en el medio, dieron coherencia interpretativa a la praxis artística de carácter sexualmente transgresor. *Trepando el clóset en Bogotá: contra-historias y escrituras drag* (Zambrano Cruz, 2019), monografía final de maestría que rastrea cómo han sido construidas las subjetividades drag en Bogotá desde 1980 hasta 2019, para así establecer una historia otra de las formas de resistencia y lucha por los derechos de la comunidad trans en Colombia. Por último, pero no menos importante, la investigación de curaduría histórica *Poner el culo. Arte y disidencia sexual en Colombia* (Bermúdez Tobón, 2020), que es, por cierto, la única en el país que retoma en diversos apartados, de una forma directa, unas selectas producciones homosexuales como plataformas políticas con trascendencia social, abarcando así figuras que, aunque reconocidas por el estatuto oficializado de arte, no existía previamente algún rastreo o texto investigativo sobre sus procesos o historia; entre ellos: Andrea Barragán, Santiago Monge, Julián Urrego y Juan Pablo Echeverry. Igualmente, cabría indicar que existen muchas más referencias bibliográficas potencialmente relevantes -varias de ellas retomadas posteriormente en el trabajo con funciones contextuales específicas-, pero la elección aquí nominada responde, tanto al grado

de real cercanía directa con la temática, como a la proximidad y tratamiento otorgado a la información histórica en este proyecto.

Por otro lado, y pese a que no constituyen necesariamente la idea museística de obras de arte, existen investigaciones alrededor de soportes de valor simbólico y estético usados en contexto como forma de enfrentar la realidad desde lo sensible. Entre estos casos cabría resaltar, de un lado, un soporte de relevancia histórica como lo fueron las revistas culturales en Latinoamérica con motivos en torno a la disidencia sexual, constituyendo espacios comunes donde no solo el periodismo, sino que el arte y la política, se unieron con un mismo fin. De ello se pueden rastrear textos interesantes que describen o analizan plataformas específicas de su propio contexto y, en este tipo de escritos, cabe resaltar los siguientes: *“De cómo ser una verdadera loca”*. *Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica* (Cuello & Lemus, 2016), y *Revista Somos y la militancia homosexual en los 70* (Klocker & Wild, 2018), artículos donde se presenta un análisis de la potencialidad crítica que tuvieron las acciones poéticas y políticas de estos grupos subversivos en pro de la homosexualidad a principio de los ochenta en Buenos Aires. *El olvido recobrado: sexualidad y políticas radicales en el Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia* (Serrano Amaya, 2012), artículo donde se retoma el contexto y acciones de producción alrededor de la revista cultural *El Otro* que era escrita por León Zuleta y fue el principal órgano difusor de las ideas del Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia (MLHC). De otro lado, otras dos investigaciones que retoman casos de soportes o manifestaciones de tinte simbólico son: *Los fantasmas del exterminio: el triángulo rosa del movimiento de disidencia sexual colombiano, 1985-1989* (Caro, 2021) donde se retoma y rastrea el proceso de apropiación y variación de sentido que otorgó el MLHC al triángulo rosa que, en el pasado fuese un sello de muerte y señalización por parte de la Alemania nazi, pero pasó a

convertirse en una de sus marcas identitarias. Y, *Entre cuerpos. Prácticas transformistas, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla* (González Cueto, 2016), artículo donde se analiza la representación pública que existe de la comunidad homosexual a través de la lectura crítica de un particular carnaval histórico que se desarrolla anualmente en la ciudad de Barranquilla, donde la comunidad sexualmente disidente se traviste y gozan las fiestas locales, incluso, crearon su propio carnaval que sucede días antes del oficial y se llama la *Guacherna Gay*.

De igual forma, para cerrar, y, aunque no retoman directamente manifestaciones artísticas, sensibles o simbólicas en parámetros verbales o no verbales, existen diversas investigaciones que se dedican, primordialmente, a ratificar cómo las agrupaciones locales en cada país constituyeron sus propias acciones, de forma independiente, en pro de la revolución homosexual, sin ser un simple resultado de los disturbios de Stonewall¹. Lo anterior es importante a la hora de rastrear la constitución de dispositivos artísticos de enunciación política en Latinoamérica y, en este sentido, los siguientes artículos son realmente interesantes: *Más allá de Stonewall: el Movimiento de Liberación Homosexual de Colombia y las redes de activismo internacional, 1976-1989* (Caro Romero, 2020); “*Ni enfermos, ni criminales, simplemente homosexuales*”. *Las primeras conmemoraciones de los disturbios de Stonewall en Colombia, 1978-1982* (Caro Romero, 2020); y *Sexualidades radicales: los Movimientos de Liberación Homosexual en América Latina (1967-1989)* (Caro Romero & Simonetto, 2019).

¹ Continuamente se nombran los disturbios surgidos en junio de 1969 dentro de un bar neoyorkino como si fuesen estos el origen o fundación de todo tipo de revolución y activismo sexualmente disidente a nivel americano e, incluso, global. Nada más alejado de la realidad pues movimientos o acciones previas a estas revueltas ya tenían valor en sí mismas y el desarrollo de las revoluciones nacidas en toda Suramérica no puede reducirse a un mero reflejo social de los sucesos estadounidenses. José Fernando Amaya en su tesis doctoral para la Universidad de Sídney *Sexuality and homophobia in Collective Violence and Political Transitions*, defiende que en Argentina y México durante 1971 fueron creados frentes de liberación homosexual al mismo tiempo que en Australia y Estados Unidos el fenómeno social de *Gay Liberation*, que se había instituido como fenómeno exclusivo de los países industriales occidentales, era un tema de debate actual (Serrano Amaya, 2012, pág. 23).

Metodología

Dada la naturaleza diversa de los objetos de estudio a investigar en los diferentes capítulos, junto a sus diferentes principios temarios, se acudió a una metodología multidisciplinar. No solo apelando a la historia del arte colombiano, sino también a otras disciplinas complementarias tales como la crítica de arte, la semiótica o la sociología. Estas disciplinas son más que útiles para formular preguntas y articular coherentemente los presupuestos a nivel teórico, pero para el análisis directo y primario se apeló, principalmente, a una metodología de investigación documental, donde se usan diversas técnicas para la recolección de datos, orientadas por las dimensiones del objeto y el desarrollo teórico a realizar. En primer lugar, la recolección de fuentes documentales escritas y fotográficas es la base del trabajo empírico, ya que permite acceder a las manifestaciones plásticas y, por supuesto, a una serie de documentos asociados: declaraciones, publicaciones, ensayos, notas mimeográficas, entre otros. Para ello se utiliza, tanto documentos externos, como el archivo privado de los artistas seleccionados como sujetos de estudio donde se concentra un enorme acervo documental que da cuenta de sus trayectorias y de las relaciones que establecieron con otras manifestaciones culturales que han marcado al arte en las últimas décadas, es decir, todo el proceso investigativo estuvo, por tanto, articulado a la técnica de recolección de información documental. El término documento se usa entonces en un sentido amplio, desde la perspectiva de MacDonald y Tripton, esto es, entendido como una gama amplia de registros escritos y simbólicos, incluyendo relatos históricos o periodísticos, obras de arte, fotografías, transcripciones de televisión, periódicos, objetos, agendas y notas de reuniones, audio o videocintas (Valles Martínez, 1999, pág. 121). Aunque se realizaron entrevistas, ellas no agotan el acceso a este tipo de producciones, dado que la información que brinda el encuentro con los

documentos visuales incorpora otros datos para el trabajo interpretativo con el beneficio de la no reactividad. Por ello, el análisis se centra en las características materiales y conceptuales de las obras, a lo que se suma el contexto en que fueron producidas, resultado tanto de la investigación histórica, como de la mirada global que permite el trabajo de archivo de gran parte de los fondos documentales, por ende, en la totalidad de este proceso, es más que meritorio agradecer, nuevamente, tanto a los diversos artistas que dieron acceso a sus propios repositorios de archivo artístico o documental, como al docente, investigador y curador colombiano Juan Guillermo Bermúdez Tobón, quien no solo compartió material y contactos de vital importancia, sino que continuamente estuvo presente en cada paso, contribuyendo así con el texto desde la razón, el conocimiento y el aporte que solo ofrecen la experiencia y la experticia.

Dado que el acervo documental -representado en fotografías, vídeos y escritos- tiene una relevancia especial en el desarrollo del texto, que es por consenso académico la prioridad, lo que se desarrolla es una lectura entrelazada de obras e imágenes de distinto origen y campo, de modo que es posible identificar iconografías, argumentos, procedimientos que se alternan de un lugar de producción a otro y anuncian ejes temáticos relevantes a través de conjuntos de ideas e imágenes que podrían funcionar como hipertextos. Así, al tomar como punto de partida todo un acervo visual-documental, se señalan y visibilizan, horizontalmente, manifestaciones de la cultura -visual y musical- que dan cuenta de las coyunturas políticas, sociales y culturales que marcaron profundamente a Colombia en términos de las manifestaciones artísticas en torno a la disidencia sexual. La perspectiva adoptada -ni totalmente panorámica, ni enfocada en un primer plano- resulta útil para ampliar el marco referencial de algunos problemas de las diferentes épocas y para complementar el contexto de algunas investigaciones que han abierto un camino en esta dirección.

Estructura del trabajo

La organización del texto, a partir de un enfoque multifactorial, permite tomar decisiones de periodización suficientemente fundadas, pensar en fases o agrupar prácticas en relación con una determinada coherencia material y temática sin anteponer a tales decisiones la necesaria consideración de la cronología. A lo que se apunta es a reconstruir en uno, o varios textos, un apartado de la historia cultural colombiana que, aunque sea enormemente diversa, está conectada por diversos vínculos -muchos de ellos tácitos y otros más evidentes- que dan forma a una constelación particular. Bajo esta perspectiva, no solo es posible agrupar acontecimientos, situaciones, historias o memorias sino también artistas y creadores con intereses diversos. O bien expresado, en otros términos, se pueden vincular episodios y acontecimientos culturales que, de acuerdo con ciertas miradas, se presentan desarticulados.

La estructura de este trabajo se divide entonces en tres apartados fundamentales:

- El primer apartado está dedicado a dar un breve recorrido histórico al lector en torno a los factores y autores que constituyeron diversos cambios de paradigma vitales para la comprensión del postulado de que *solo existe lo que se nombra*, desarrollando así un análisis de las relaciones de poder contemporáneas y cómo la lucha por el reconocimiento de la comunidad sexualmente disidente se ha gestado desde un paradigma de arte activista con diversidad de manifestaciones artísticas.
- El segundo apartado, que funciona como primer capítulo independiente, expone una de las tantas manifestaciones revolucionarias surgidas en Colombia durante las últimas décadas

del siglo XX: la performance musical como estrategia de resistencia político-sexual. En primera instancia, en un contexto histórico de total segregación hacía todo tipo de inclinación homoerótica y, en un segundo momento, a través de la presentación de las herederas visuales dentro del siglo XXI de estas manifestaciones artísticas.

- El tercer apartado analiza dos grandes estrategias en búsqueda de la nominación y el reconocimiento por parte de la comunidad sexualmente disidente en Colombia que son las representaciones estéticas que implicaron, o implican, una transgresión social dentro de la población colombiana, sus convenciones de carácter moral y la convención social de su idiosincrasia nacional: los cuerpos anómalos y los placeres desencajados.

Por último, el texto presenta unas reflexiones finales, a modo de conclusión, respecto a su esfuerzo por constituir una de tantas posibles reconstrucciones de la historia del arte colombiano, acompañadas, en forma de anexos, de diversas entrevistas a varios de los artistas implicados directamente, con el objetivo así de conocerlos de forma personal y potencialmente más objetiva.

Conclusiones

Con base a todo el rastreo y análisis anteriormente desarrollado se puede concluir que la hipótesis postulada, y su sustento a través de todos los objetivos inicialmente establecidos, han sido abarcados dentro de sus propios límites de desarrollo, previamente planificados. Esto es, claramente la profundidad de cualquier temática bien ejecutada podría ser lo suficientemente amplia como para constituir una tesis en sí misma, pero ese también es uno de los grandes focos de esta investigación: presentar la posibilidad de pensar nuevas líneas de profundización e investigación en un terreno abonado.

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, por tanto, tanto para la teoría como la filosofía de la imagen, la cultura contemporánea es cada vez más resultado de aquello que 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 puede modificar, no solo los paradigmas preestablecidos, sino también los diferentes regímenes de representación en curso, para así constituir uno potencialmente más justo, huyendo de determinismos del deseo que siempre están arraigados a las particularidades poblacionales.

Ahora, en su profundización específica de experticia, el presente trabajo entrega un recorrido histórico a través de las producciones artísticas o la vida de varios de los y las artistas más implicadas en los diversos escenarios más underground de contracultura sexual en el país. De esta manera se logra la implicación o resolución de diversos objetivos establecidos en principio dado que, de un lado, sitúa el artivismo 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 -obras de arte performáticas y plásticas-, como escritas -entrevistas directas y anexos objetivos al ser el propio discurso por parte de varios artistas-, expandiendo así una base que no crea, pero si 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 la investigación 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 esmera 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, la premisa de la hipótesis que es: 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. Surge, cuanto mínimo, posible y triunfal, 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; específicamente en la batalla agenciada a través de símbolos, que es el campo de estudio de este trabajo. Las performance de Madorilyn Crawford, Tina Pit, Pinina Flandes, Lady Zunga y Analú Laferal resguardan relación con las obras objetuales 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 más abierto a la

diferencia y 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

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. (20 de 11 de 2022). *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.

Arcadia. (29 de 10 de 2019). *Diversidad en la diversidad*. Medellín.

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 Electronica de Smashwords.com.

Art Basel. (20 de 11 de 2022). *Boca, 1974*. Obtenido de Art Basel:
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/26630/Miguel-%C3%81ngel-Rojas-Boca>

Art Basel. (20 de 11 de 2022). *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>

Art Basel. (10 de 11 de 2022). *Sobre porcelana n°5, 1979*. Obtenido de Art Basel:
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/26375/Miguel-%C3%81ngel-Rojas-Sobre-porcelana-n%C2%BA5>

Aznar, Y., & Martinez, 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.

Barragan, A. (20 de 11 de 2022). *Cuéntale a Ella - Helenita Vargas por: Serguei Ltda*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-MhsC-uCsC0>

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 11 de 2022). *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_am

[v](#)

Bedoya, P. (2020). *Desenfrenada lujuria. Una historia de la sodomía a finales del periodo colonial.* Medellín: Editorial FCHE y Editorial FCSH.

Belichón, G. (05 de 01 de 2021). *'Freaks', la fiesta de la oscuridad.* Madrid. 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.

Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales.* Bilbao: Desclée De Brouwer.

Bretón, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Bustamante Tejada, W. (2008). *Homofobia y agresiones verbales. La sanción por transgredir la masculinidad hegemónica. Colombia 1936-1980*. Medellín: Todográficas Ltda.

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.

Cabra A, N., & Escobar C., M. (2014). *El cuerpo en Colombia: estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá: Universidad Central.

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. (20 de 11 de 2022). *El cuerpo diferente- La Pocha Nostra- Fashion show- Exteresa arte actual*. Obtenido de Pinina Flandes: <https://pininaflandes.webnode.mx/fotogaleria/el-cuerpo-diferente-la-pocha-nostra-fashion-show-exteresa-arte-actual/>

Calderón Rodelo, Y. (31 de 05 de 2022). Entrevista a Pinina Flandes. (W. Bohórquez Barrera, Entrevistador)

Calderón Rodelo, Y. (20 de 11 de 2022). *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/>

Canal Capital. (15 de 04 de 2021). *Artemorfosis / Obra 6- Encarnación*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fYjBSuVzwY4>

Capital. (20 de 11 de 2022). *Lady Zunga / Puesta en Rosa II*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yaOOP757exo>

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.º. 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 sie7e. (20 de 11 de 2022). *Perfil LADY ZUNGA por PISOSIE7E cine*.

Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=jj9oaacm9WY>

Casa productora cine piso sie7e. (20 de 11 de 2022). *PROYECTA ZUNGA TRAILER .mov*.

Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=geQ_nBPZpdo

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *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. (2015). *Limpieza social. Una violencia mal nombrada*. Bogotá: IEPRI - Universidad Nacional de Colombia.

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 normatizados y cuerpos lábiles. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(33), 42-72.

Correa Montoya, G. (2017). *Raros. Historial cultural de la 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.

Crawford, M. (10 de 04 de 2022). Entrevista a Madorilyn Crawford y Manu Mojito. (W. Bohórquez Barrera, Entrevistador)

Cuello, N., & Lemus, F. (2016). “De cómo ser una verdadera loca”. Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica. *Badebec*, VOL. 6, N° 11., 250-275.

Duvan Arc. (20 de 11 de 2022). *La hiperbole del segundo muerto*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgaWkTcgQZo>

Echeverry, S. (20 de 11 de 2022). *Anoche mataron un travesti*. Obtenido de Santiago Echeverry T.V: <https://echeverry.tv/?f=real&b=anoche>

Echeverry, S. (10 de 11 de 2022). *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 des-heterosexualizar 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 ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ*. Bogotá.

Escotado, A. (1995). *Aprendiendo de las drogas: usos y abusos, prejuicios y desafíos*. Anagrama: Barcelona.

Espinosa, M., & Cañón, D. (29 de 10 de 2019). Una diva y un ejemplo. *Semana*.

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Erraeshumanx*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/129227186>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Eunuca Posporno*. Obtenido de Tumblr: <https://eunuca.tumblr.com/>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Fisura*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/688908954>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Inhumar Exhalar*. Obtenido de Vimeo:
<https://vimeo.com/107641318>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Inmovilografías animales*. Obtenido de Vimeo:
<https://vimeo.com/340601739>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *La peregrinación de la Bestia*. Obtenido de Vimeo:
<https://vimeo.com/376719416>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Óbito travesti*. Obtenido de Vimeo:
<https://vimeo.com/375812695>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Perra, eres mía*. Obtenido de Vimeo:
<https://vimeo.com/302869211>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *Quetzalcóatl*. Obtenido de Vimeo:
<https://vimeo.com/130355595>

Eunuca Posporno. (20 de 11 de 2022). *VegAño*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/90984380>

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 Botero, C. (2001). *Deseo y represión: Homoeroticidad en la Nueva Granada (1559-1822)*.

Bogotá: Universidad de los Andes.

Giraldo Escobar, S. (2019). *Los colores del deseo. Obra de Flor María Bouhot*. 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.gov.ar: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26994-235975/actualizacion>

Gómez Tapia, R. (2019). Emergencia de las disidencias en Chile: una política-ficción para el estallido lesbofeminista y sus estelas performativas (1983-2010). *REVISTA NOMADÍAS*, N° 27., 95-122.

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 Raíz Diversa. Revista Especializada En Estudios Latinoamericanos*, 3(5), 179-200.

Goodman, N. (2010). *Lenguajes del Arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós.

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. (20 de 11 de 2022). *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 11 de 2022). *Irene y las 7 potencias*. Obtenido de Facebook:

<https://web.facebook.com/ireneylas7potencias/photos/a.258528057877792/337353646661899/>

Irene y las 7 potencias. (20 de 11 de 2022). *Irene y las 7 potencias*. Obtenido de Facebook:

<https://web.facebook.com/photo/?fbid=304567219940542&set=ms.c.eJwzNjAxNTM3MrS0NDEwNTHSMwbxLYzNjY3Mjc3NDGB8M5C8iZE5AOTdCZA~-bps.a.304567206607210>

Kirby, V. (2011). *Judith Butler: Pensamiento en acción*. Barcelona: Bellaterra.

Klocker, G., & Wild, C. (2018). Revista Somos y la militancia homosexual en los 70. *La ventana. Revista de estudios de género, Vol 5, N° 47.*, 354-367.

Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (20 de 11 de 2022). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook:

<https://www.facebook.com/beyby.tacueyo/posts/pfbid0383Li9LqxPnNo6KHd3pb5bnfcTNcEeKmJDCBJZXqqvcbS9Ci2Q9ePAczZ9TCXH7S3l>

Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (20 de 11 de 2022). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=368312590290406&set=a.134624266992574>

Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (20 de 11 de 2022). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=331234523998213&set=a.144685175986483>

Ladyzunga Typhoon Tacueyo. (20 de 11 de 2022). *Ladyzunga Typhoon Tacueyo*. Obtenido de Facebook:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=319304128524586&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. (20 de 11 de 2022). *Latin Latas*. Obtenido de Facebook:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=608369429173756&set=a.608368795840486>

Latin Latas. (20 de 11 de 2022). *Latin Latas*. Obtenido de Facebook:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=608369589173740&set=a.608368795840486>

Liberatorio Arte Contemporáneo. (20 de 11 de 2022). *Camilo Colmenares Transcabaretazo Vol.*

II. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=A_ffeGwSXPg

Liberatorio Arte Contemporáneo. (20 de 11 de 2022). *Homenaje a Lady Zunga*. Obtenido de

Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=S5eldXMUFCo>

Liberatorio Arte Contemporáneo. (20 de 11 de 2022). *Pinina Flandes Trnscabaretazo*. Obtenido

de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ocA-QaaVMis>

Liberatorio Arte Contemporáneo. (20 de 11 de 2022). *Tina Pit Transcabaretazo*. Obtenido de

Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=BVImZEmfkWs>

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.

López Ocaña, A. (2020). *Testimonios disidentes. El discurso Queer y su presencia en el arte español a través de la creación audiovisual*. Granada: Universidad de Granada.

Mapa Teatro. (20 de 11 de 2022). *Trans/posiciones*. Obtenido de Mapa Teatro:

<https://www.mapateatro.org/es/cartography/transposiciones>

Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2022). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram:

<https://www.instagram.com/p/B1XNYpSn9xQ/?hl=es>

Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2022). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram:

<https://www.instagram.com/p/CAWWwLoHImF/?hl=es>

Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2022). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram:

<https://www.instagram.com/p/CCgmFeLHF5R/?hl=es>

Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2022). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram:

<https://www.instagram.com/p/CUDalcaFPid/?hl=es>

Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2022). *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>

Mariquismo juvenil. (20 de 11 de 2022). *Mariquismo juvenil*. Obtenido de Instagram:

<https://www.instagram.com/p/B3fRclpnyjH/?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. (20 de 11 de 2022). *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/>

Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación visual y verbal*. . Madrid: Akal.

Mitchell, W. (2016). *Iconología: Imagen, Texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

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.

Opqrst Uvwxyz, A. (26 de 08 de 2022). *Abcdefg Hijklmn Opqrst Uvwxyz*. Obtenido de Facebook:

<https://web.facebook.com/photo/?fbid=499811138815220&set=pb.100063590145946.-2207520000..>

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). *Imaginarios Indomptables*. Obtenido de Vimeo:

<https://vimeo.com/119258856?fbclid=IwAR3TCYwFx9U6Z9Cx-P87Z8kYn9w61oHbOBKFgqWQV6veamoqC-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. (20 de 11 de 2022). *¿Quién es LadyZunga?* Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=qM9_ugGdM0E

Restrepo, A. (2015). La emergencia del otro sexual en las artes visuales. *Agenda Cultural Alma Máter*, (220), 9-12.

Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Rich, A. (1981). *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Londres: Only Women Press.

Rivas San Martín, F. (2012). ¿Repeticiones subversivas? Performatividad y disidencia sexual en el arte chileno de los ochenta. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, N°. 19, 133-143.

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. (2016). Sexualidades disidentes en la narrativa española reciente: políticas sexuales, cine y subversión en Mae West y yo (2011) de Eduardo Mendicutti. *La Palabra*, (28), 27- 41.
- 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 CIFYH*, 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"*. Madrid.

Taylor, A. (20 de 11 de 2022). *Noche Paranormala*. Obtenido de Archive hemispheric Institute:
<http://archive.hemisphericinstitute.org/excentrico/635/noche-paranormala/>

Transescena Colectivo. (20 de 11 de 2022). *TRANSCABARETAZO - Una Fiesta Amorosa*.
Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=k_QnMxCHOM

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 antiespecista. *Analéctica*, 8(50), 204-225.

Valles Martínez, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

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/>

Zambrano Cruz, Ó. (2019). *Trepando el clóset en Bogotá: contra-historias y escrituras drag*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Anexos

Transcripción de Entrevista y conversación con Madorilyn Crawford y Manu Mojito. 10 de abril de 2022. Bogotá – Colombia.

Wilson Stiven Bohórquez Barrera: Bueno apreciada Madorilyn y apreciado Manu, acabo de empezar a registrar nuestro encuentro como les acabo de solicitar permiso para hacerlo. Cuéntame un poco sobre el contexto de estos bares que pienso como sitios de resguardo de las libertades individuales.

Madorilyn Crawford: Era todo muy complejo en los ochenta porque te encontraban y te llevaban para la estación de policía que queda en la quinta, o la de la sexta, o de la tercera, porque como le digo, era un delito y ellos tenían derecho de prender las luces y sin papeles ni nada montarnos a un camión, esposarnos y ya uno pasaba la noche con lo que se hubiera comido hasta el otro día. Lo soltaban a uno un domingo a las 5 o 6 de la noche por ser encontrado en un sitio prohibido donde los hombres no podían encontrarse con los hombres, era una cosa absurda ¿me hago entender?, yo nunca viví eso como artista, pero sí tuve mucho acercamiento. Era una persona que me levanté entre esos escenarios y muchas veces antes de coger para el bar siempre teníamos que tener una comunicación para no llegar justamente en uno de esos momentos complejos. Entonces por esa misma razón como que en los noventa se rompe un poco con todos esos paradigmas negativos que venían y se acaba un poco como ese tabú del VIH, ya la policía empieza a ser consciente o la ley empieza a ser consciente de que los homosexuales tenemos, de cierta manera, derechos, porque empezaron a salir las marchas gay, las revistas gay y todo ese entendimiento y todo eso fue fluyendo también con gente que ha luchado desde esa época.

Manu Mojito: Pero lo que él decía es que, dentro de esos espacios, dentro de esos bares, era donde se vivía como esa libertad y precisamente cuando ustedes iban a ese encuentro...

M.C: Era nervioso.

M.M: Ah, Ok. Entiendo...

M.C: Era el temor por dentro tenaz de que llegara la policía, todos eran rumbeando y sabiendo que en cualquier momento llegaban, y eso que eran sitios largos, de pasillos extensos y allá en el fondo estaban cubiertos de espuma o de esas viñetas que traen los huevos o cosas así ¿me entendés?, para que el sonido prácticamente no se escuchara. Era una cosa absurda, era un delito, y era un delito porque si la policía quería llegaba y desocupaba el bar. Entonces se rumbeaba como con cierta... pues zozobra ¿no?

W.S.B.B: Con cierto temor, claro.

M.C: Sí, pero éramos muy arriesgados. Cuando no iba a hacer show, yo siempre he sido como muy transformista, digámoslo pues así, entonces yo me iba con mis amigos y sabíamos que teníamos que correr ese riesgo. Tanto que donde yo empecé a hacer mis transformaciones de Madonna, donde yo comencé con mi performer total, el dueño del bar tenía detrás de la barra una puerta donde nos podíamos meter detrás de las paredes de la barra y pues nos podíamos esconder ahí, y nos escondían a los más menorcitos de edad porque pues, de todas maneras, yo estaba como entre los diecinueve o los dieciocho y no es que fuera muy fácil entrar a los dieciocho años a un bar, casi ni a los diecinueve ¿me hago entender?

W.S.B.B: ¿Pese a que legalmente ya existía una mayoría de edad?, es decir, ya existía una cédula de por medio. ¿No era permitido el ingreso?

M.C: Sí, claro, con cédula sí, obvio. Pero a los que no les interesaba la cédula era a la ley, a ellos no les interesaba si tú tenías documentación o no, la maldad era llevarte a la quinta, lavarte con

agua y soltarte cuando ellos quisieran. Eso era lo que siempre hacían. Yo no veía, no entendía, por qué lo hacían ¿me entendés?, o sea, el colmo de la ignorancia, de pronto, porque de esos tiempos a estos, pues obvio, ya todo el mundo lo tiene muy claro, la gente de esa época, que puede ser hoy en día el papá de un homosexual.

W.S.B.B: Entiendo. Bueno, pero me queda como una duda. Primero quisiera preguntarte: el bar en el que empiezas a establecer este proceso performático alrededor de Madonna ¿qué bar era?

M.C: Es un bar justamente en pleno centro de Bogotá, aquí adelantico, en la veintitrés con novena de nombre Dandi. Quedaba al lado de un teatro que hay ahí bien antiguo, no me acuerdo cómo es el teatro, pero es ahí a un ladito donde existía este bar. Pero entonces en esa calle existían varios bares, yo comencé en Dandi porque el señor dueño del bar me dio la oportunidad dentro de un concurso que el transformismo era balada, era ranchera, era pues toda esta onda ¿no?, entonces me propuso a mí hacer Madonna. En ese entonces no se veían los bailarines, no se veía el drag que era yo, porque para imitar a Madonna, de cierta manera, me tocó vestirme muy distinto a lo que ya venía en la escena de los ochenta ¿me hago entender?, que era como el vestido largo, la niña impecable, la cortina divina, el cabello bien arreglado. Madonna llega a sacar lo interior a lo exterior, en su locura y en su rebeldía me volvía así, era un drag que no existía en los noventa. Entonces siempre fui como el patito rechazado de la historia, porque como le digo, en una sesión de fotos todas llegaban impecables, las grandes revistas de tango, de folklore, eran muchas cosas bonitas que ellas hacían, pero no se veía como cierta manera elaborada que yo tenía con el liguero, la tanga, las medias en red ¿me hago entender?, los taches, la boca negra, la cola de caballo; cosas que se ven ahorita, pero que en los noventa nunca las vi. Me tocaba vivir bajo unas reglas y ¿cuáles eran esas reglas?, que era mi trabajo, y entonces yo empecé a dividirme de ese punto del transformismo hasta hoy, digámoslo pues así, y ya yo empiezo entonces a hacer mi vida con mi

revista aparte, entonces me metí ya en el mundo hetero a trabajar, prácticamente, por Pilar Castaño, pero yo siempre fui el drag, el que salió en la prensa, que se paró y dijo: mira, en medio de todo esto, yo apoyo las trans, yo apoyo el arte transformista, que es una cosa que desconocen. O sea, hubieron muchas cosas que pues, bajo el amarillismo y el morbo de la prensa, pues yo me prestaba porque lo que yo decía, lo decía como yo lo sentía, pero ellos allá funcionaban de otra manera.

W.S.B.B: Bueno, entiendo. Pero entonces en el contexto, si me queda claro, del transformismo y de las manifestaciones performáticas del lipsync que existían al inicio de los noventa y finales de los ochenta, a este espacio que tu llegaste, digamos, como a innovar y a retransformar a través de otra visión que era Madonna, se habían establecido otras dinámicas donde primaban manifestaciones del lipsync de músicas tradicionales como la ranchera y ¿cuáles más me decías?

M.C: La ranchera, la balada, la música popular y ciertas cosas de folklore.

W.S.B.B: Entiendo, perfecto. Pero entonces, bueno, cuando pasas o cuando empiezas en este mundo me parece como muy importante algo que decías, que no sé si de pronto pueda ser malentendido ¿cuándo empiezas en esto te asumes cómo transgénero?, es decir, aún no habías empezado un proceso de paso o de asumirme como transgénero ¿o ya habías vivido un proceso de traslado de género?, no sé si me hago entender.

M.C: No nene, haber te cuento, en mis inicios como transformista yo llevaba una vida hetero: un chico normal. A mí se me volvió Madonna trabajo más que cambios de sexo o cambios de mentalidad física. No, yo siempre me he considerado más bien como artista, entonces soy como la parte creativa del asunto con relación a Madorilyn ¿me hago entender?, entonces no tenía como ese tiempo para yo hormonizarme o pensar otra vida más de la que estaba llevando, porque fue una década en la que yo tuve mucho trabajo, presentaciones de aquí para allá, entonces menos podía yo volverme una chica trans puesto que en ciertos bares, como yo le decía, también de gente

donde estuve presentado mis obras, la gente me contrataba por la puerta de atrás y me sacaban por la puerta de atrás. Era gente importante como de la política, del narco y de la televisión, digámoslo pues así, entonces lo primero que querían era a Mario Fernando, el chico así con barba y todo el cuento, para que no se dieran cuenta que era una trans y así comenzaba la presentación, porque la trans era prohibida en todos los sectores y en todos los escenarios, en todos, así fuera la más bella, la más femenina, la más bonita, la más tales, era prohibido. Entonces en los noventa no me permitían llegar así como yo estoy ahoritica y como me ves, no me podía dar ese lujo porque inmediatamente me tiraban la puerta, porque esa también era otra discriminación muy social que, inclusive, hasta hoy en día la tocamos, nos sigue tocando, referente al mundo trans.

W.S.B.B: Comprendo perfectamente. Entonces hasta ese momento, pues digamos que, si bien eras disidente sexual en términos generales, el montaje de Madonna solo se daba cuando llegabas a hacer el acto performático.

M.C: Sí, yo tenía un chico que era quién vendía los eventos, era el que andaba con el cuento de los contratos, porque no había redes, no había nada, entonces solamente a punta de teléfono. Y pues yo salí en la televisión y ahí fue cuando este chico empezó a trabajar conmigo y él me decía: disfrázate, disfrázate de Madonna que tenemos trabajo. Nunca transfórmate ni nada, era una cosa como muy así, puntual. Yo vivo de Madonna, mis contratos hacen que yo pague mis cosas, conozca gente, me relacione, pero vuelvo y te repito, existía más el morbo en la gente de ver al maricón, me disculpas la expresión. Por medio de una reputación, me parecía a la Madonna, por medio de una caracterización escénica, entonces era una maravilla y con qué le digo que pues, eran dos cosas distintas de los ochenta a los noventa, porque yo si tuve como una revista de seis personas: dos coristas y cuatro bailarines. Siempre tuvimos como una cantidad de vestuario, siempre tuve el

apoyo de ciertos bares que colaboraban como para las escenografías, entonces siempre monté como un mundo muy parecido a los shows de Madonna y ahí me mantuve todo este tiempo.

W.S.B.B: Entiendo. Entonces estos espacios si eran, de alguna manera, aquello que yo te planteaba en un principio y es que en la vida diaria la gente no podía asumir sus libertades individuales y tenían que ir a estos espacios para poder saberse como libres ¿cierto?

M.C: Sí.

W.S.B.B: Entiendo perfectamente. Entonces empezaste en este bar de Dandi y ¿cómo llegaste al resto de los bares de la cuadra? ¿A través del voz a voz?

M.C: No, yo primero comencé en la *Tasca Santa María* en un concurso de Marilyn Monroe y entonces me lo gané en un solo año dos veces: en el primer semestre y en el segundo semestre. Luego me metí a un concurso en Dandi, que era como un Miss Mundo, como para yo aprender y tener la facilidad de conocerme como chica. Eso me sirvió, pero entre esas dos experiencias apareció Julio Rocha, que era el dueño de Dandi, y me propuso a mí que yo hiciera una presentación; él estaba haciendo un concurso y me decía que me invitaba para que yo hiciera a Madonna que era una mujer que imitaba a Marilyn Monroe. Él sabía que yo había ganado dos veces la competencia, entonces una amiga de él que era azafata le traía los videos en VHS de Madonna y yo los podía ver y él me prestaba la discoteca, entonces con los amigos que yo andaba podía montar la revista, así comenzó todo. Así que ponele que cuando yo llegué a ese concurso la única que no tenía experiencia era yo, y éramos veintiséis, hágame el favor. Entonces eso fue muy rápido, cuando me mostró los videos de Madonna yo dije: No, yo no llegó ni a mitad de eso, yo no voy a poder. Pero entonces entre la buena gana y la energía, me metí en el cuento y entonces pude. Es que cuando yo conocí el transformismo yo pensé que eso era muy imposible, yo las veía muy grandes y es que prácticamente todas eran divas, las pintas y todo el cuento, yo decía que eso

era como muy grande para llegar y pertenecer allá. Entonces como que yo le quise meter la ficha y ya me gustó como la onda de vestirme y todo ese cuento, entonces se presentó el concurso y ya se fue llenando de elementos, como digamos las chicas trans, ya la onda se fue volviendo como distante hacía mí, porque ya las señoras eran todas las chicas trans que iban al bar y unas llevaban más alas y las otras no, entonces cada vez que me presentaba me iba ganando la fanaticada y la mayoría eran chicas trans. Entonces ya cuando vino el proceso de montar bien el show este señor me dio el apoyo y me prestaba la discoteca todas las tardes, los cuatro chicos ya tenían ahí medio nociones de baile, pero ahí nos ayudamos entre todos, entonces, gané, me gané el concurso. Fue peleado y no peleado porque la rival a lo último se llenó más fue como de temor, envidia, no sé... Pero ya sabía que yo ganaba, porque como le decía, lo mío era una apuesta muy distinta a todo. Si yo no estuviera, hubiera ganado mucha otra, porque eran muy buenas en lo que hacían, pero, de todas maneras, lo mío era muy distinto, totalmente distinto, el sensualismo que tiene la Madonna, los bailarines, las alzas, la coreografía, la escenografía, siempre he cuidado como mucho esas líneas para uno presentarse. Siempre he sacado como ese drag exagerado a través de las presentaciones de Madonna, pero yo tampoco sabía que era drag, mediante mi formación tampoco sabía que me estaba convirtiendo en una drag, porque vuelvo y le repito, mientras yo llegaba a un bar, todas bien arregladas, yo llegaba era con una capa y cuando llegaba me la quitaba y ya estaba lista, las travestis me amaron fue por eso, porque decían que en París trabajaban así, que llegaban con el abrigo, que en mi caso era una capa, y enligeradas arriba de la rodilla, con los conos de Madonna, la cola de caballo, el cuco, la media de red, el cuerpo bien hecho. Era entonces cuando un enligerado andando por todo el bar, cuando todas las nenas están vestidas de reinas o de divas, pues no encajaba, pero sorry. Me tocaba, y me tocó.

W.S.B.B: ¿Pero entonces este concurso en el que participaron veintiséis personas se dio en Dandi?

M.C: Sí, era una cosa absurda porque era *Festival reina de carnavales* y yo no veía la relación de una cosa con la otra. No sé por qué se llamó siempre así, el caso es que el señor el día final si se montó una decoración divina, era una decoración muy bizarra: papel, bombas, icopor, todo ese cuento. Pero eso se veía a son de fiesta. Y ahí fue que volvió el carnaval, al final, porque era el final de finales, digámoslo así, y el concurso se llamó así y yo quedé reina de carnavales.

W.S.B.B: ¡Súper! ¿El Festival reina de carnavales cuántas versiones tuvo?

M.C: Se hicieron como seis para ir eliminando hasta que quedamos las más bravas.

W.S.B.B: Entiendo, entonces solo tuvo una versión, pero con seis eliminatorias. Es decir, no se hacía cada año o algo así.

M.C: Exacto. No nene, igualmente yo no seguí en el bar, yo al señor le pagué llenándole el bar como unos seis meses después, pero ya luego tuvimos diferencias y ya conocí otras personas y me fui para Chapinero. Luego una chica gay montó un bar en la setenta y dos con caracas y me llevó para allá, ya así fue pasando toda la cuestión. Cuando se trataba de bares gay, claro, porque como yo le digo, yo me movía en otros sitios, pero entonces ya los espectáculos eran de Madonna imitando a Marilyn, pero ya eran más distintos. Entonces el dinero se veía mejor, pero eran más riesgosos, pero nos acostumbramos.

W.S.B.B: Entiendo. ¿Pero entonces cuándo empezaste en este primer festival era solo como Madonna o ya habías encontrado esta relación de Madorilyn? Es decir: ¿ya habías asumido este nombre o en qué momento surge?

M.C: Madorilyn nace en la relación entre Madonna y Marilyn, precisamente por lo que te estoy contando. Nace como al año después de haber ganado el concurso, digamos, yo me hice conocer en el 91 y en el 92 ya le tenía nombre. Pero el Crawford se lo puse ya cuando empecé a tener clan

familia, pero eso viene muchos años después. Nunca había sido muy amiga de eso de tener nombre y apellido, me parecía muy jocosos eso, además que mi nombre para esa época era muy raro, nadie lo sabía nombrar, no sabían si eso era nombre de hombre o de mujer, tenía que pelear muchísimo para que me lo entendieran ¿entonces para qué un apellido si no me entienden el nombre?, pero ya muchos años después me puse el apellido fue porque me volví madre, entonces ya para que la casa quede con el apellido de la madre.

W.S.B.B: Entiendo perfectamente, ¿este primer festival se da en qué año?

M.C: en el 91 y en el 90 me gané el concurso de la Marilyn que te conté y me meto en un reinado para empezar a conocer el transformismo que me gustó como artista, sin saber que necesariamente luego llegaría Madorilyn. Pero no me gustó tanto como para empezar en ese mismo momento a convertirme en una chica trans. El momento no me lo permitía.

W.S.B.B: Entiendo. Entonces pensando como un poquito en la línea cronológica: en 1990 ganas el concurso como Marilyn Monroe, en 1991 haces el evento en el que quedas ganadora del festival y, en 1992, asumes tu nombre ¿cierto?, en ese momento Madorilyn nace ¿el Crawford viene cuantos años después?

M.C: En el 2007 nene.

W.S.B.B: ¿Tan reciente?

M.C: Sí. En el 2007 empecé a ser como madre, nace mi familia y desde allí el apellido Crawford tomó como más valor.

W.S.B.B: ¿Familia en qué sentido?

M.C: Pues que no tenían como la posibilidad en sus hogares de llevar como un tránsito hormonal, poderse vestir de mujer, su fantasía, por ejemplo, entonces esos amigos que requerían como ese apoyo, se fueron convirtiendo en los hijos ya que uno los ayuda demasiado como con la

experiencia, el conocimiento y con todas esas cosas. Entonces ellos también le van cogiendo como cariño a uno, entonces ya termina uno siendo como la madre porque les ofrece la experiencia y ellos como que lo captan así, eso va formando una familia y va formando un núcleo amistoso de mucho tiempo, cosa que unos nos preocupamos por otros. Entonces son grupos que apoyan esta misma onda y me parece muy lindo porque pues tienen un acompañamiento de todos con todos. Por ahí hay muchas familias hoy en día, entonces, maravilloso.

W.S.B.B: Súper, o sea, este concepto de establecer una relación social dentro de muchas personas como un apoyo también de transición y de familias, ¿ya existía previamente o nace contigo?, claramente, en Bogotá.

M.C: Como lo dijera, creo que si existían otras familias, pero ellos no lo tomaban como familia. Había mucho ego, y también cómo iban a ser familias si esto estaba prohibido. En la actualidad ya es diferente, no sé si nació conmigo, pero creo que yo si lo hice más visible en esto de trabajar con el cuento de las familias. Después de nosotros sí han salido familias a flote, pero antes de nosotros no se escuchaba el concepto textualmente de familias sólidas, realizadas, no. A parte de que tampoco me he dado el lujo de conocerlas, porque aquí las familias se basan en quien seas o lo que tengas y en mi casa no es así, aquí se observa cosas por encima de tener títulos o dinero. Allá se observa más como grupos musicales, de maquillaje o así, mientras aquí se ve más como el hecho de decir: yo pongo mi apuesta en ti.

W.S.B.B: Claro, es decir, en estos otros grupos ser de la familia es algo elitista, mientras que en la familia Crawford no es así.

M.C: Exactamente.

W.S.B.B: Si hablamos de la familia Crawford ¿cuántas personas serían aproximadamente?

M.C: Ahorita somos diez, pero es que esta es mi segunda camada. La primera camada nació en Villavicencio en 2007 y estas chicas eran todas trans, pero ahora en mi segunda camada son chicos, chicos Queer que se transforman, pero son chicos. Quería esta vez como darme la oportunidad de tener una relación mayor con chicos, así pensarán como pensarán, e hicieran lo que hicieran, pero de todas maneras tener esa experiencia y no tan trans. Pues, aunque la primera experiencia fue muy buena también.

W.S.B.B: Entiendo. Pero entonces la familia constituye, no solamente una relación emocional y social, sino que también tiene un fin de formar en el mundo de lo artístico. ¿O se queda en una relación de cercanía?

M.C: No, relación artística, porque cuando hay un evento aquí está el que cose, está el que pinta, todos tienen una habilidad que todos utilizamos cuando lo requerimos. Primero eso y, segundo, la unión. No falta un domingo un almuerzo, una comida, un momento así y, la tercera, contarnos nuestros problemas y arreglar nuestros problemas en donde tengamos confianza. Mi tarea es, de cierta manera, relacionar el uno con el otro para que se metan en el cuento, y en el respeto y así.

W.S.B.B: Perfecto, existe una red de soporte. ¿Pero cuando una persona se acerca a la familia Crawford es también por qué existe una pretensión artística?, desde el inicio ya quiere o se sabe artista.

M.C: No, nace más que todo es de la parte amistosa. Posteriormente me proponen que quieren ser Crawford o que quieren ser mis hijos o que yo sea su madre y ya pues uno lo ha pensado porque el objetivo en la familia es tener buenos elementos, buenas personas. Entonces ahí me toca a mí saber quién sí y quién no. Esa es la película de la familia.

W.S.B.B: ¿Para ser de la familia también es un asunto meritario?, también hay un filtro previo.

M.C: Totalmente. Exacto, decir soy Crawford se dice con fuerza, con orgullo.

W.S.B.B: ¿Lo del apellido Crawford es simbólico o también se ejecutan procesos legales?

M.C: Sí, simbólico, lo de Crawford lo retomé de una actriz de Hollywood muy fuerte, de gran carácter de por allá de los años cincuenta. Y pues ella me encantó, el apellido sonaba rudo, aparte de elegante y pues me quedé con el. Además, Madorilyn Crawford me parece que jugaba.

W.S.B.B: Bueno, me contabas que existen diez personas que hacen parte de la familia Crawford. Sin embargo, es una segunda camada. ¿Hasta este momento, históricamente, cuántas personas han pasado por la familia?

M.C: En la primera tendría que pensarlo porque no recuerdo... también diez. Una fue reina, porque vuelvo y te repito: hago reinas, modelos, actrices. Todo depende de lo que la chica quiera como copiarme y ya eso es un lienzo para mí porque sobre eso trabajo.

W.S.B.B: Entiendo. ¿Entonces el proceso cuando alguien llega a la familia es formarse para aquello en lo que es bueno o buena?, entonces cuando alcanza alas propias, supongo que se va.

M.C: Sí, exacto, se va y realiza su vida. La comunicación ya no es la misma, pero cuando nos vemos, divino.

W.S.B.B: En tu primera camada las chicas se iban a vivir contigo ¿en la actualidad pasa igual?

M.C: No necesariamente, antes tenía una sede en Chapinero, pero ya varios hijos tienen sus propias casas y allí nos vemos continuamente.

W.S.B.B: Entiendo. Entonces cuando alguien se une a la familia también se genera ese enlace de me voy contigo.

M.C: Sí, yo soy una que me voy para la casa de alguna y me quedo dos, tres días y cocino y organizo y soy muy amable con toda esa onda, entonces no tengo ningún problema y también me quedo y ya... como que vienen y van, y así es la cuestión.

W.S.B.B: Me contaste que la primera camada fue en Villavicencio en 2007. ¿Cómo es entonces esta línea cronológica de tu vida?

M.C: Yo me retiré en el 2005 para Villavicencio y volví en el 2010 porque tenía problemas de salud. En esos años que estuve por allá creé la primera camada de la familia Crawford, porque prácticamente todos son de allá y quedaron allá. Ya en el 2010 volví a Bogotá a seguir en el mundo transformista, pero ya encontré otra generación diferente, otro mundo y otro show diferente a lo que yo venía haciendo antes de volver a Villavicencio. Fue poco tiempo lo que seguí haciendo show, sentía que mi cuarto de hora ya había terminado. Entonces empecé a trabajar con Manu Mojito y ya con él empezamos a trabajar desde el 2011 hasta la actualidad, es desde entonces que Madorilyn cambió de la parte escénica a la social ¿me hago entender?, eso es lo que ahora soy, una parte social, el ejemplo para una hija como la mamá drag, en fin, todas estas cuestiones. Yo sigo haciendo espectáculos, pero ahora estoy en otra onda, como reinventándome. Entonces hago cosas como mascarones, imponiéndome yo misma como con este cuento, entonces más que todo como con la parte social. En la época de los eventos, de los shows y todo, pues como todo en la vida, todos tenemos, bueno, yo no lo llamaría el cuarto de hora, sino su época dorada, y bueno, a cada uno le toca vivirla. A mí me tocó en los noventa. Fue difícil, pero corrí con suerte.

W.S.B.B: Entiendo. ¿Entonces desde tu llegada a Bogotá hasta el momento en que te fuiste por tu salud a Villavicencio estuviste ejecutando el mismo tipo de performance?

M.C: Sí señor, totalmente. Incluso el año pasado celebré mis 30 años de obra en el Jorge Eliecer Gaitán.

W.S.B.B: Entiendo. ¿En qué año llegaste a Bogotá?

M.C: 1985. En el 1985 llegué por primera vez a Bogotá. En la segunda ocasión me fui en el 2005 y volví en el 2010.

W.S.B.B: ¿Qué edad tenías en ese momento?

M.C: Tenía como 22 años.

W.S.B.B: ¿Entonces no tuviste algún tipo de problema para acceder a los bares a tu llegada a Bogotá?

M.C: Sí, porque de alguna manera me tocaba convencer a las personas de que me dejaran ingresar pese a la cédula pues decían que tenía menos edad.

W.S.B.B: Entiendo. Me cuentas que en 1990 empiezas un acercamiento a el mundo del lipsync, y 1992 ya habías constituido una imagen, pero entonces ¿en qué momento te alejas de estas guaridas de resguardo o estos espacios con tinte directamente homosexual para empezar a moverte en espacios del mundo heterosexual?, porque si algo es relevante e importante de tu historia es que saliste de estas guaridas underground como para un mundo super heteronormativo donde tu imagen se constituía en una forma de fetiche.

M.C: Todo sucede al mismo tiempo. A la vez que yo tenía presentaciones en los bares gay, también tenía presentaciones privadas, ahora, las diferencias eran muchísimas porque en las presentaciones que tenía afuera, eran, como te venía diciendo, presentaciones donde 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, el actor era marica, en fin. Entonces era una cosa que querían ver, que me pagaban muy bien, pero entonces nunca se oía, nunca sabían más que los invitados de la fiesta. Así pasó muchas veces, como a finales de los noventa ya la regulación contra el homosexual era más poca y empezaron a salir bares a la superficie y revistas y demás, pues ya las cosas se pusieron

más fáciles; eso implicó que también a mí me cambiaran las dinámicas del trabajo. Comenzando los noventa esto estaba acompañado por el narcotráfico y había entonces mucha plata, lo pagaban muy bien, todo el cuento, yo tuve eventos donde nos tapaban los ojos a mí y a los bailarines en la setenta y dos con séptima, nos recogían y nos llevaban a un sitio que si me preguntas dónde fue, yo nunca lo supe. Esos eran los riesgos, porque como yo salía en la televisión, la prensa y demás, no seguido, pero salía, entonces no faltaba el que quería ver el show como tal y ahí estábamos todos con la revista y el vestuario que eran maletadas de cosas. Eso no es como ahora que las chicas hacen uno o dos temas, a mí me tocaba hacer varios en la primera salida, y luego la segunda, y la tercera, y así, lo cual era terrible porque no te dejaban salir del camerino, no es como ahora que uno llega y saluda, y al rato se cambia, y luego sale a hacer el show, no. Le tocaba a uno llegar al camerino y salir hasta la hora que le dijeran porque la cosa era así. Eran cosas muy distintas.

W.S.B.B: ¿Eran shows de cuánto tiempo generalmente?

M.C: Pues, en los bares, es que en los bares siempre le tocaba trabajar más al artista que en las fiestas hetero, porque en las fiestas hetero con un tema ya la gente queda complacida. Pero entonces el pago siempre era muy bueno y uno arriesgaba en las noches por eso. Eso se fue dañando con las mismas que dicen ser divas, pero antes lo pagaban muy bien. Me iba muy bien porque mi revista era muy moderna, había revistas de tango, de folklore, de todas esas cosas que hacían ellas y que yo alcancé a ver al llegar en 1985.

W.S.B.B: Entiendo perfectamente. Tengo entendido, porque estuve rastreando tu historia a través del documental de Manu Mojito e información documental, que la primera vez que sales al mundo de la farándula está mediado por un programa televisivo. ¿Este programa cuál era?, ¿cómo se dio?, ¿cómo fuiste a dar allá?

M.C: No recuerdo el nombre exacto del programa, pero yo también estuve en un programa televisivo con Cecilia Bolocco en Miami, pero este nunca quedó grabado ni nada, yo me descuide, pero es que yo era como un chino que quería viajar, conocer, no le di la mayor importancia. Cecilia presentaba un programa llamado *Sucedió Así* y hasta vinieron a hacerme seguimiento de cinco días, que yo hasta me conseguí una casa prestada de una amiga para aparentar que vivía ahí y todo el cuento, imagínate tú, pero bueno. Ya el de Pilar Castaño fue que los asesores del programa llegaron buscando transformistas para entrevistar, que era de los primeros programas que sacaba al maricón así como medio respetable y presentar por qué lo hace, y por qué eres así, que déjame decirte que la pregunta era un poco grotesca, a mí me daba también mal genio porque hacían también unas preguntas estúpidas e ignorantes, que a uno desde el punto de vista que le ha tocado vivirlo le parece grotesco. Entonces dentro de ese programa fuimos varias que escogieron: una que bailaba salsa, otra que hacía balada, otra que hacía humor y un chico que es un icono en barranquilla que se llamaba María Moñitos, era un señor como obrero o algo así. Pero lo que nace de este programa es que Pilar cautivo conmigo porque yo, mi show era diferente, era más notorio, porque siempre había como esa cierta vulgaridad ahí en las actuaciones del show ¿me hago entender?, era una vulgaridad vestida, pero para esa época todo era como: woow. Asuntos eróticos, tocándonos y así, en fin. Entonces ella me dio el derecho de salir así de arriba de las escaleras por un tronado y me dio la importancia de bailar con los bailarines unos minutos y entonces ya me dijo: quédate y seguimos hablando. Me relacionó con Camilo Pombo y Tulio Zuluaga, de ahí me empecé a disparar, luego Camilo Pombo me presentó en su discoteca en la zona rosa de la ciudad. Por esa época Amparo Grisales estaba haciendo la obra teatral *Doña Flor y sus Dos Maridos* y, tras la culminación, -en 1993- decidieron rifar su ropa, los ligeros y todo lo utilizado para esa obra en búsqueda de recaudar fondos para el VIH, por supuesto, yo fui el show central, y ahí fue

donde yo me disparé del todo. Al otro día ya estaba en la prensa porque fue un show muy contorsionado, según los señores ejecutivos, decían que era un show nunca antes visto, un transformista, un travesti o un maricón, como ellos decían en ese entonces, pero eso me dio la entrada y me volví el show de las salas, y los cumpleaños, y las cosas así.

W.S.B.B: ¿A qué tan altas esferas de la elite Colombiana llegaron los eventos por la puerta de atrás?

M.C: A varias y bastantes de la época...

W.S.B.B: Claro, es mejor resguardar nombres por seguridad. Sin embargo ¿si hicieron parte sujetos de la farándula y la élite Bogotana?

M.C: Claro que sí, muchos. No eran necesariamente cosas malas o fiestas de drogas o controversiales, simplemente que había que ocultar al maricón. Haces el show, cobras y te vas.

W.S.B.B: Comprendo perfectamente y agradezco mucho toda la información y tu ayuda, es muy valiosa e imprescindible para mi proyecto y la contextualización histórica del mismo. Quisiera hacerte una pregunta que espero no sea muy impertinente ¿me podrías decir tu edad?

M.C: Yo tengo 56 años amor, no te preocupes.

W.S.B.B: Perfecto. Creo que con esta información puedo empezar a constituir un espacio teórico del nacimiento y desarrollo de todas estas manifestaciones plásticas, muchas gracias.

Transcripción de entrevista y conversación con Yecid Calderón Rodelo (Pinina Flandes). 30 de mayo de 2022. Bogotá – Colombia.

Yecid Calderón Rodelo: Hola, hola, buenas tardes.

Wilson Stiven Bohórquez Barrera: Hola, muy buenas tardes. ¿Cómo vas?, ¿cómo está todo?

Y.C.R: Bien, bien. Así que soy todo oído.

W.S.B.B: Bueno, por dónde puedo como comenzar. Creo que contextualizar como un poco quién soy yo y cuál es el objetivo de esto. Bueno, mi nombre es Stiven y soy profesor de historia del arte en la ciudad de Medellín, me egresé como artista plástico de la Universidad de Antioquia, estuve formándome en historia del arte en España dentro de un programa de maestría y en la actualidad desarrollo, en esta misma universidad, que es la Universidad de Salamanca, el doctorado en Historia del Arte y Musicología. Digamos que mi interés dentro de la investigación que estoy haciendo en este doctorado gira alrededor de las manifestaciones plásticas y visuales que se han dado específicamente en Colombia alrededor de la disidencia sexual y cómo la producción artística se ha constituido también en una forma de revolución social para cambiar paradigmas alrededor de la homosexualidad, y de la disidencia, en sus diferentes manifestaciones. Digamos que siento que ahí hay un bache histórico bastante grande en toda Latinoamérica y, claro, principalmente en Colombia. Entonces dentro de los diferentes apartados que busco desarrollar en la tesis doctoral, en la actualidad estoy desarrollando uno que he decidido denominar como las *guaridas underground para dionisios*, y lo que retomo con este adjetivo o con esta denominación es un término que utilizó el Indio Solari en la década de los setenta en Argentina para denominar los sitios donde se encontraban a escondidas para escuchar rock cuando era algo prohibido, un asunto absurdo, ¿no?, y en Colombia pues pasa como lo mismo en las últimas décadas del siglo XX en

Bogotá con diferentes bares de homosocialización como lo eran Dandi o Tasca Santamaría. Es en estos espacios en donde se empieza, precisamente, a constituir la escena artística del lipsync, de las performance musicales, por lo que rastreando un poco quiénes han sido los relacionados y los artistas directamente implicados, he rastreado diferentes manifestaciones visuales de gran valor, dentro de ellas, claramente, Madorilyn porque es como una mamá también del asunto, posteriormente o, inclusive de una manera muy contemporánea, artistas como Tina Pit, Andrea Barragán, Juan Pablo Echeverry y, claramente, vos como Pinina Flandes. Precisamente pensando en el mérito y la relevancia histórica que tienes en todas estas manifestaciones performáticas en estos espacios, pues es que quería hablar directamente contigo para empezar a nutrir este proceso y poder desarrollar el apartado en torno a vos, que son temas que siento que están perdidos, como decía en principio, que no hay investigaciones, no hay como un registro claro de las formas artísticas que existieron en ese momento, entonces digamos que esto es como lo que a mí me interesa.

Y.C.R: Pues me parece muy importante lo que estás haciendo porque se requiere, tú mismo lo sabes, hay un vacío ahí y ese vacío es importante como mencionarlo. Además, que digamos, a nivel como de crónica, pueden haber algunas cosas, pero hace falta mucho más que una crónica, falta un estudio en el sentido sociológico del impacto que tiene la presencia de algunas de nosotras, algunos de nosotros, en ciertos escenarios y, de cómo gestamos, cómo abrimos unos espacios que no existían, y cómo fuimos agenciando, gestionando y moviendo cosas para que se hablara por primera vez de temas que no se había hablado. Si hablábamos como de lo heteronormado de la homosexualidad, por ejemplo, de eso creo que no lo hablan muchos, específicamente yo, desde pues, desde mis competencias también ¿no?, que no son necesariamente o confinadamente artísticas, sino que soy pues pensadora también, o pensador. Entonces yo hablo, por ejemplo, de

la mueca italo-céntrica heteronormal que concentra el coito homosexual en la penetración anal y que no es más que eso, una mueca de reproducción de un régimen heterosexista reproductivista bastante precario a nivel erótico. Digamos que al estar discutiendo permanentemente sobre este tipo de cosas hay un efecto sobre las mentes, sobre los jóvenes, los educa por decirlo así, y esto hasta el momento nadie lo ha evaluado. Entonces, por eso digo, es muy pertinente lo que estás haciendo.

W.S.B.B: Súper, que bueno que te parezca una investigación con valor, me alegra eso.

Y.C.R: Pues yo creo que sí, no solamente porque a mí me parezca con valor, sino porque resulta para el contexto algo que sé que lo exige el momento. Y, también porque los mariquismos son un lugar de conocimiento, y también es una actividad política producir conocimientos que tengan que ver con las experiencias maricas, o con las experiencias travestis, o con las experiencias Queer, o con las experiencias de la disidencia sexual. O sea, son lugares epistémicamente relevantes, sobre todo porque agencias la producción de conocimiento, pero de un conocimiento también altérico, no es el conocimiento epistémico en el sentido estricto de lo convencional teórico, sino que es mucho más performativo porque agencia disidencia. La disidencia, a diferencia de la diferencia y de la diversidad, afecta performativamente a través de la indumentaria, a través de la presencia, afecta a los regímenes escópicos, los regímenes discursivos, los regímenes sexo binaristas, todo eso lo afectamos, entonces digamos que es relevantemente epistémico, es muy relevante a nivel epistémico tomar estos lugares para ver cómo se le rasca, y cómo se produce conocimiento, pero un conocimiento en vista no a la teorización, a mí no me gusta el tipo de académico que va a estudiar gente porque resulta ser bastante extractivista y como vicario de las situaciones de otros, entonces me resulta más interesante el hecho de que esa epistemología cambie cosas, transforme cosas, de que ese trabajo sea más que conocer, reconocer. 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 closet, 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.

W.S.B.B: Claro, comprendo perfectamente. Bueno, no, me parece muy, muy relevante, todo lo que acabas de decir, digamos que es muy nutritivo en términos también epistémicos, como bien lo nombras, de pensar cómo proceder y tener en cuenta también todas estas posibilidades a la hora de un desarrollo teórico. Pensando de pronto en cómo desarrollar la entrevista quisiera empezar por preguntarte ¿vos sos de Bogotá o llegas a Bogotá?

Y.C.R: 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. Yo llegué, nací y crecí en un pueblo andino cerca de Bogotá que se llama Pasca en Cundinamarca y a los 18 años cuando terminé La Normal me vine a Bogotá a estudiar en la Universidad Nacional.

W.S.B.B: Entiendo ¿qué estudiaste en la Universidad Nacional?

Y.C.R: Filosofía. Soy filósofo egresado de la Universidad Nacional.

W.S.B.B: Sí, he estado rastreando con cercanía como toda tu hoja de vida. Posteriormente te vas a México, haces una maestría y un doctorado, ¿pero entonces tú acercamiento a las artes en qué momento se da?

Y.C.R: Cuando yo hacía mi pregrado en la Universidad Nacional me empecé a acostar con solo artistas, entonces cuando estaba, o sea, no sé, quizá el tercer semestre, alguien me regaló lápiz y papel, y empecé a dibujar y dije: ¡wow!, yo en realidad soy un artista, quiero hacer arte. Pero tuve,

por fortuna, un maestro consejero de la carrera que me dijo: Yecid el arte cada vez es más conceptual, termina filosofía y luego aprendes las técnicas de la pintura, de la escultura, de lo que quieras, y ya es más sencillo, porque vas a tener a tu ventaja toda la argumentación filosófica para hablar de algo y para establecerte en un momento del arte en el que el objeto ha desaparecido por completo. Entonces a mí me encantó y empecé a enfatizar, yo soy filósofo con énfasis en teoría estética, pero además empecé a practicar la performance, ahí fue cuando descubrí que yo soy artista y que me gusta hacer arte, y convertí el arte, y las prácticas artísticas, sobre todo de carácter performático, en una manera de producir conocimientos, de producir reflexiones, de teorizar, de filosofar y de pedagogía. Los uso como una especie de interfaz que me permite comunicarme, tener acciones comunicativas desde la articulación de estas interfaces, de estas prácticas artísticas, en particular la performance ¿sabes?, y desde ahí el travestismo, y el lipsync, y el cabaret, desde ahí todo.

W.S.B.B: Entiendo entonces cuando empiezas a producir obra ¿empiezas directamente con la performance?, ¿te empiezas a movilizar directamente con esta manifestación?

Y.C.R: Sí, pero es que fíjate que producir obra es una pregunta que no cabe dentro de la manera de producción en la que yo circunscribo mi trabajo, porque la obra soy yo. Entonces es por eso que yo no estoy en un circuito galerístico, ni en un circuito de merchandising del arte: yo entro a los circuitos, salgo, juego, los retuerzo, pero no me quedo, ni pertenezco, ni estoy allí ¿si me hago comprender?

W.S.B.B: Claro.

Y.C.R: 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. Mira, si tú me das chance de cantarte: canto. Si tú me das chance de bailar: te bailo. Lo que sea, con tal de decir todo lo que hay que decir, con tal de reflexionar en torno a ciertas inflexiones que es preciso poner sobre la mesa, no tanto para conocer, sino para reconocer, para obrar, que es lo más importante. Entonces yo pertenezco a esta parte de artistas de vanguardia que asumimos radicalmente las vanguardias y que creemos que el mundo ya está hecho, el mundo ya es readymade ¿para qué más objetos?

W.S.B.B: Claro, comprendo perfectamente. Pero en este sentido cuando piensas en Pinina Flandes me gustaría saber si piensas en ella como esta obra, o piensas en Pinina Flandes como vos mismo, es decir, ¿Pinina se constituye como un alter ego? O ¿Pinina eres tú siempre?

Y.C.R: No, Pinina soy yo, pero a la vez es un laboratorio. Pinina soy yo en modo de laboratorio.

W.S.B.B: Entiendo, me queda muy claro. ¿En qué momento surge entonces Pinina?, ¿en qué momento surge este nombre o esta manifestación?

Y.C.R: Es que digamos, podríamos llegar a comprender lo performativo desde otro tipo de cronología o de temporalidad, porque Pinina surge en un determinado y preciso momento, pero es el fruto de una cantidad de sedimentaciones, de prácticas anteriores que yo venía realizando. La primera vez que salió Pinina, que afloró Pinina, yo debí tener unos seis años o siete años y entonces tenía unas chanclas que me había comprado mi mamá que eran de mujer, pero al poco tiempo empecé a usar unos tacones de mi mamá, que mi mamá me dio. Entonces yo hacía vestidos como lo hacen todos los niños que son los edredones, o sea, yo tomaba una correa y dejaba caer el edredón así y me sentía en el siglo XVIII. Después Madonna se copió de mis ideas y se hizo Vogue, bueno no, mentira, pero si era como eso, yo me sentía en Vogue y de tal modo que, cuando años después sale Vogue, yo decía: no mames, o sea, que correlación tan, pero tan interesante, todas las locas más o menos soñamos las mismas cosas. Entonces claro, era yo, que me ponía la correa acá,

y ponía esto así que cayera, y era unos vestidos así, y andaba con los tacones de mi mamá por toda la casa, entonces ahí aflora Pinina, pero ella no sabe que ella es Pinina, ¿si me hago entender?

W.S.B.B: Claro.

Y.C.R: Pinina es una especie de sedimentación de mi personalidad a través de prácticas de subterfugio también, porque no las podía hacer permanentemente, ni a la vista de los demás y, mucho menos, de mis hermanos varones que me regañaban muy duro cuando me vean así y me decían marica, entonces lo hacía escondidas y delante de mi mamá, quien no tenía ningún problema con ella, lo patrocinaba de hecho. Bueno, no lo patrocinaba, pero tampoco le hacía cortapisas, al punto que me regaló esos zapatos para mí, y eran mis zapatos de jugar, entonces yo nazco como un juego inicialmente y este laboratorio nace también como un juego, porque yo recuerdo que todo el mundo se descolocaba cuando uno estaba, o cuando me encontraban así. Yo también me descolocaba, pero también los descolocados eran ellos y ellas. Alguna vez mi hermana hizo una cosa muy cruel, yo amo a mi hermana, pero una vez hizo una cagada súper cruel, porque trajo a su mejor amiga para que me sorprendieran llevando los tacones y el traje, entonces sentí vergüenza y, por ejemplo, mi mamá decía: “no debe tener vergüenza de eso”. Me regañaba, me decía: “¿para qué tiene vergüenza de eso? entonces no se los ponga si es que no lo quieren ver, si es que no quiere que lo vean”. O sea, no, mi hermana no logró avergonzarme, a pesar de que en ese momento sí; pero luego mi mamá nos liberaba de la vergüenza. Y son estas las sedimentaciones, digamos que yo dejo de hacer eso a los 13 años porque afloran otras necesidades y otras circunstancias en mi vida, como mi erotismo, entonces empieza a emerger otra parte que puede llegar a ser también un sustrato de Pinina que es la vida homosexual y el acto erótico entre niños del mismo sexo. En el río, masturbándonos desnudos, bañándonos desnudos, jugando a la lucha y el que se dejaba vencer, pues le restregaban la verga, en las nalgas. Yo casi siempre, por fortuna, perdía. Era

divertido, era muy divertido, también ganaba eh, cuando quería ganar, porque entonces era yo quien restregaba mi verga en las nalgas de otros. Pero Pinina se consolida como desde ahí, se va consolidando, o no consolidando, sino que se va sustratificando y va constituyendo un carácter de mi personalidad, por eso yo no dejo de ser Pinina, lo soy, yo sigo siendo y soy muy histriónico también, entonces como que aprendí a teatralizar la vida y dependiendo de los contextos teatralizo.

La indumentaria para mí también se volvió importante porque yo traté de no repetir esquemas indumentarios, lo que también me producía roces y choques con la gente, porque pues yo no me visto como las demás personas se visten, entonces eso también generaba como un choque ahí, eso también es Pinina Flandes. Y como Pinina Flandes ya, pues yo me había convertido en un filósofo respetado, yo estudié historia del arte en Italia, eso no te lo había mencionado, justamente porque mi pasión por el arte me llevó a ganar una beca en la Universidad Nacional para estar un año en Italia, vivía en Roma, y entonces yo desarrollo un trabajo sobre el Gótico, pero ahí lo que me pasó en Roma fue que sentí otro tipo de discriminación, que fue la discriminación por raza. Y no es como que me dijeran “ay, pobrecito usted” y me maltrataran, no, pero si la hay. O sea, las personas Queer, o las personas que somos diferentes, nos volvemos muy susceptibles a cualquier tipo de diferenciación, pero muy susceptibles, las demás personas no lo perciben, por ejemplo, si yo le pregunto en este momento a un indígena peruano, así, con la cara súper indígena, y que viva en Roma, ¿usted sufre de discriminación?, me va a decir: no, yo no, jamás. Pero es porque no se dan cuenta, pero ahí está, vigente, presente y palpable, incluso, ayer, nosotros fuimos a un restaurante y todos eran blancos para mí y yo soy susceptible a este tipo de cosas ¿si me hago entender?, entonces para mí ese racismo fue duro, o no fue duro, sino que me pregunto ¿y qué pedo?, o sea, ¿qué es lo que me hace inferior a ellos?, ¿ser morenito y feo?, eso no me hace inferior a ellos; yo no creo, o eso no fue lo que a mí me enseñaron.

Entonces bueno, cuando me regresé a Colombia yo no me había graduado en la universidad, estaba restando la tesis cuando me gané la beca y me dieron el chance de ir a hacerla y luego retornar para hacer el trabajo final. Entonces cuando regresé a hacerla, en el programa de filosofía todo el mundo esperaba que yo hiciera una tesis sobre Kant, la crítica del juicio, los juicios estéticos, los juicios teleológicos, los juicios reflexivos, los juicios, etcétera, etcétera, etcétera, y hablar de estética o David Hume o cualquiera de los teóricos estetas que había ¿no?, pero yo decidí plantearme la pregunta ¿qué es el hombre americano y por qué el hombre americano es definido en términos de su alternancia?, y empecé a trabajar con un filósofo de la Universidad de Salamanca, que en realidad es teólogo: Francisco de Vitoria. Y estuve en Salamanca investigando sobre los diarios de Francisco Trigo, que eran sus lecciones, que él tomaba con Vitoria, y leía a Francisco Trigo ahí, porque me permitieron ingresar, entonces terminé haciendo una tesis relacionada con filosofía política y filosofía de la conquista. Y ahí dejé por un tiempo en standby el arte, porque estaba resolviendo la pregunta por la raza. Entonces me fui a hacer mi maestría a la UNAM con Enrique Dussel para poder abreviar de primera mano, y de un intelectual vigoroso, como lo es Enrique, la cuestión de la subordinación geopolítica del Ser latinoamericano, y epistémica también, y todo, y poética, y artística y demás. Entonces ya ahí es cuando al final planteo mi doctorado, y a mí casi siempre me contrataban en las universidades para dictar clases relacionadas con estética y teoría del arte, porque ese era mi currículum, pero, por otro lado, yo estudiaba política, no arte o teoría del arte o historia de la imagen, o historia del arte. Como tú, yo también he sido maestro de historia del arte y me lo conozco al derecho y al revés, sería interesante algún día hablar sobre tus perspectivas en la historia del arte respecto de las vanguardias, por ejemplo, porque yo tengo una interpretación bastante novedosa de las vanguardias, que nadie ha hecho y ni siquiera Gombrich y, además, me da mucha risa con Gombrich, Hauser, y otros teóricos

del arte, ni siquiera Griselda Pollock ha logrado hacer algo interesante respecto de las vanguardias, o sea, interesante en un sentido radical, porque si son muy buenos, sobre todo Griselda Pollock, los otros si son las vacas sagradas, que son maravillosos y con los cuales todos aprendimos, pero Griselda Pollock, que es crítica, no se caza unas cosas súper importantes de las vanguardias, ni otros, ni Danto, ni nadie.

Bueno, la cuestión es que decido hacer un doctorado en performance porque es la bisagra entre política y estética, entonces me permitía abonar y trabajar dos campos que amo, en los que había teorizado mucho. Esto me llevó entonces a crear como una especie de emulo de Marta Traba y entonces Pinina Flandes, toda esa feminidad, y esa teatralidad, y esa maricones, y esa jotería que traía en el alma, se expresa en concreción, en este laboratorio, que ni siquiera se llamaba laboratorio, era como un ejercicio de performance para no hablar del performance desde afuera, sino desde adentro. Y empecé entonces a practicar el performance disruptivo, de choque, con esta pseudo Marta Traba, pero que era Pinina Flandes, y ya ahí, ya me escojo un nombre: me llamo Pinina. La razón es que es un nombre de una perra y pues así se llamaba una perrita en mi infancia, de mi hermana, y Flandes es el barrio del pueblo donde yo nací, porque queda después de un puente como Flandes y Girardot. En mi pueblo estuvimos hace ocho días, estuvimos allá, viendo ese barrio, el barrio Flandes, y recordando, y viendo, cómo es la configuración geográfica de este emplazamiento de donde han surgido tantas anécdotas ¿no?, tantas cosas. Entonces ahí ya me llamo Pinina Flandes: Pinina por la perra y Flandes por el lugar donde crecí, el barrio donde crecí. Ya luego empiezo a perfilarme, a destacarme, y empiezo a trabajar sobre disidencia sexual, y coincidimos en Ciudad de México una serie de activistas, artistas y pensadores que cuestionábamos todos en torno a la disidencia sexual y me vinculé a una de ellas de manera muy estrecha, muy unidos, muy amantes los dos, ella y yo. Y entonces creamos muchas cosas y

movimos la escena durante unos cinco años, al sol de hoy, todavía eso tiene impacto, todavía eso sigue removiendo cosas, la gente se sigue recordando de cosas. A veces yo voy por la calle y me dicen: ¿tú eres Pinina Flandes verdad?, fíjate que él es mi hijo, yo conocí a mi esposa en su fiesta. Y las dos son lesbianas, y adoptaron a un niño después de las fiestas, o cosas así. O gente que me dice aquí en Colombia, por ejemplo, me pasó que algún día yo iba por la calle y me dice una chica: oye, Pinina, yo te quiero decir algo, yo soy trans por ti, porque tú me diste el último impulso para yo tomar la decisión. Y yo pensaba: pero si yo nunca he defendido un discurso trans. Hoy en día ella es una de mis mejores amigas, pues activista, y es una mujer trans, pero ella dice que fue por un discurso que yo eché en alguna parte que ella dijo basta y empezó su tránsito. Se puso unas tetas, maravillosas.

W.S.B.B: ¿Quién es esta activista? Si puedo saber el nombre, perdón.

Y.C.R: Se llama Daisy, ay, Dios mío. Daisy, no sé qué, Callejas. Ella hizo conmigo el *Transcabaretazo* acá, que lo hicimos primero en Ciudad de México llamado *Noche Transitadas*, como un cabaret político, luego aquí en Bogotá y lo llamamos *Transcabaretazo*, y Daisy era una de las participantes.

W.S.B.B: Pero no era ¿Daisy Callejas?

Y.C.R: Sí, Deisy Yohana Callejas.

W.S.B.B: Bueno, yo creo que con eso sería suficiente. Entonces me contabas que hiciste como todo este proceso de cinco años de una introspección fuerte, que después se constituye en un conjunto de obras. ¿Esto es en Ciudad de México?

Y.C.R: Entre Ciudad de México y Bogotá, pero sobre todo en Ciudad de México, por ejemplo, invité a Manu Mojito que es un artista que hacía cosas y llevamos a Madorilyn, o sea, yo les conseguí las invitaciones y ellos lograron ir e hicieron como otras cosas, pero ellos estuvieron en

el Transcabaretazo, después de México vinieron a repetir todo eso a Colombia, o sea, lo trajeron, y luego yo volví, y cree el Transcabaretazo, que era mucho más disidente y mucho más político.

W.S.B.B: Claro, entonces esto es reciente. Pero tengo entendido que Pinina Flandes surge desde finales de la primera década de los 2000 ¿no?

Y.C.R: Aja, sí, así es, en el 2010. Bueno, en el 2009 y 2010 aparece ya Pinina Flandes.

W.S.B.B: ¿Pero en el 2009 entonces ya habías empezado tu doctorado?

Y.C.R: No, estaba formulando mi proyecto.

W.S.B.B: Entiendo, entonces previo a todo esto que me cuentas que desarrollas en Ciudad de México, ¿cuáles son las intervenciones con las que inicia Pinina en Bogotá?

Y.C.R: Ah, okay. Mira, en el 2009 yo empecé a trabajar con uno de los amantes más lindos que he tenido, en un proyecto que se llamaba *Trueque Arte*, que hoy en día es una residencia de artistas por intercambio que se llama RAT. Cuando no era todavía una residencia para artistas era un proyecto de arte, y yo gestionaba cosas dentro de ese proyecto en Ciudad de México, incluso, fue mi chamba durante un tiempo, porque como te digo, yo siempre he estado vinculado con las galerías, con los artistas, con las cosas de arte, siempre he estado ahí metido, me gusta.

W.S.B.B: Entiendo.

Y.C.R: Entonces todo empezó cuando estábamos todos trabajando y alguien me dice: tú, con todos esos pelos y con unos tacones, podrías salir y te hacemos unas fotos y bla bla bla. Y es verdad, yo les dije que no, que yo sí había tenido la idea, pero eso ya lo hizo fulano, y perenseco, y aquel, y aquel otro; yo quisiera hacer algo parecido, pero más contundente. Y ahí empecé a cavilar sobre la idea de crear a Pinina, eso fue en el 2009, pero Pinina ya surge como tal a finales del 2010, como ya configurada, y sus primeras acciones, ya bien remarcadas, como hasta el 2011 – 2012. Y en Ciudad de México, ah bueno, resulta que también me invitan a universidades en los Estados Unidos

y entonces me voy con estos grupos de investigación a contarles cómo es la cosa Queer aquí, bla bla bla. Allá me logro consolidar y visibilizar, y descubro en Nueva York y en San Francisco como un underground muy político y muy ¡wow!, porque era muy insubordinado, sobre todo en Auckland, más que en San Francisco, y más que en Nueva York, en la parte de Manhattan. Nosotros estábamos en Brooklyn, pero en esa época Brooklyn todavía no se había gentrificado. Entonces nos íbamos por todo el lugar a buscar bodegas para hacer fiestas y enloquecernos, porque nos encantaba, entonces ahí me convertí en una figura como de hacer fiestas, y me traje esto a Ciudad de México. Después de investigar en Berkeley, en la Universidad de California y en la de San Diego, ya me trasladé a México y empezamos a organizar estas *Noches Transitadas* que eran cabaret abierto a la participación de las personas, porque como te digo, yo creo que todos somos artistas, y que el arte ya está hecho, lo que hay que pensar ahora es ¿cómo hacer nuestra existencia una obra de arte?, ¿cómo hacer más amable la coexistencia?, ¿cómo poder pasar desapercibido?, poder ir por la calle con unos tenis amarillos y unas aretes inmensos, siendo tú, con unos tacones, sin que te estén señalando, te estén gritando, te estén abucheando o se estén carcajeando, lo que es incómodo, es un irrespeto.

Entonces eso es lo que yo considero, es decir, para mí esa es la función del arte, la de tomar consciencia, de mandar mensajes, de comunicar, de hacer una interfaz en reconocimientos o para interactuar con los conocimientos, y entre sujetos, en torno a los conocimientos y en torno a la vida también. Entonces digamos que esto fue entre 2012, 13, 14, 15, fue muy fuerte en Ciudad de México mi presencia y en los Estados Unidos, y eso generó como un remesón muy fuerte porque me visibilice mucho y me fue contundente, luego de eso yo no sabía, que yo era esa persona, no sé cómo explicarte. Yo solo hacía las cosas y no me daba cuenta quién era yo o cómo me estaban valorando los demás, no sé si soy claro.

W.S.B.B: Sí, yo creo que te comprendo.

Y.C.R: Me pintan para una exhibición de los activistas más importantes de América Latina, y me exhiben en un museo en un formato inmenso, pero yo no sabía qué significaba todo eso, y entonces muchas personas se empiezan a acercar, y a usufructuar ciertos beneficios a partir de esa posición que yo he conquistado, entonces eso va a terminar en un desgaste y, cuando me doy cuenta, pues ya no estaba allí, yo había quitado todo eso, porque fue para mí durísimo y como que termino en una depresión, sin dejar de producir, porque publiqué un libro en Chile, seguía haciendo cosas importantes. Ya luego me centro en mi tesis doctoral, termino mi tesis doctoral, recibo una mención honorífica por haber abierto un sendero de investigación en los Estudios Latinoamericanos y los latinoamericanismos en general, en los estudios culturales, etcétera. Entonces, ya maduro y me constituyo como una persona mucho más vigorosa en el carácter, quizá, y ahora despliego dispositivos para contagiar gente, contaminarles las mentes, para ver si logramos convertir esto en un movimiento, no de masa, ni político, ni en un movimiento más, sino en una manera de habitar y de coexistir de manera más amorosa, menos competitiva, más empática: entre el borde, y el adentro, y el afuera del sistema.

W.S.B.B: Comprendo, me queda muy claro como desarrollaste todo este proceso, pero entonces en Bogotá, en el 2010 aproximadamente, cuando empiezas antes de irte para Ciudad de México ¿cuáles son estos primeros acercamientos o la primera vez que sale al público Pinina Flandes?

Y.C.R: Para una marcha gay que me subo en un caballo, en un pony, frente al Museo del 20 de Julio, y al año la repetí, volvió a ser exactamente la misma acción.

W.S.B.B: Entiendo. ¿qué otras performance desarrollaste ahí en Bogotá en este tiempo?

Y.C.R: Otra que hice fue como unas intervenciones inspiradas en Ocaña, que era salir a cantar a la calle, entonces canté, por ejemplo, en la esquina del movimiento en Cali, y canté también en el

Centro Cultural García Márquez en Bogotá. Yo salía travestida y me ponía a cantarle a la gente ahí rancheras, pero les cambiaba las letras. Entonces, por ejemplo, decía: hay 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, que 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. Cosas así, les cambiaba las letras a las canciones para ponerlas contra el Estado, y así yo llegaba, me pedía un café y todo el mundo estaba como ¿qué es eso?, y de repente me levantaba y les decía que estaba harta, de esto, de lo otro, de aquello, y me echaba a cantar. Entonces eran performance de choque. Otras performance que yo hacía era, por ejemplo, ir a las galerías, a las inauguraciones y, como yo era teórico del arte, entonces me acercaba hasta donde estaba el curador o el artista, de una manera súper grosera e irrespetuosa, que lamento mucho, no tenía yo una luz suficiente para ser un poco más generoso en acción. Entonces, por ejemplo, mi novio que pinta cosas muy profundas y muy políticas, pero entonces yo llegaba y veía eso y yo no le veía que tuviera ninguna cosa política, entonces yo irrumpía como Pinina y les decía así como: oye ¿y que tiene que ver tu arte con la realidad política de los 200 desplazados que llegaron ayer desde el Magdalena medio?, sí, una mamada así. Que el artista no tenía por qué saberlo o porque tematizar asuntos así, pero a mí me parecía que el arte estaba de espalda a las realidades sociales, ¿si me hago entender?

W.S.B.B: Sí.

Y.C.R: Entonces yo en una búsqueda, y en esa urgencia de politizar el arte, entré en una estrategia de choque, incluso, Ana María Lozano, que es una curadora bogotana a quien aprecio un chingo, o sea, me parece que es una figura y una mujer que sabe hacer las cosas con suma audacia y erudición, además, es una mujer que sabe lo que está haciendo. Entonces en una de esas me fui

para una inauguración, yo no sabía que era la curadora, pero me acerco y también la interpelo, y así, alguna vez, lo hice con Elkin Rubiano el crítico de arte, que me lo encontré en una galería en la Tadeo Lozano, donde él trabajaba, y yo llego a decirle, así, como una niña fresa mexicana: oye, pero tú no crees... A interpelarle sobre por qué esa curaduría no había tenido elementos más artísticos, porque al final él se desdice pues, porque yo lo hice caer, que también, también lo considero una persona brillante a Elkin.

Bueno, esas eran las performance, pero luego me di cuenta de que era mejor ir a donde estaba el arte que a mí me gustaba: el arte disidente. Entonces empecé a ir a hacer performance a esas galerías donde había temas disidentes y políticos, entonces yo aparecía en tangas, o sea, yo llegaba normal, y me iba a un baño, y me quitaba la ropa, y quedaba en tangas, y con una peluca, y en tacones, y sacaba unos textos que mandaba a imprimir con antelación, así como: más cumshot y menos crímenes de Estado. Entonces aparecía por toda la galería caminando así, de repente, haciendo una irrupción, pero no era de choque, directamente, porque no estaba ya cuestionando, ni generando una contracorriente respecto de la exhibición en la que se marcaba mi acción. Y luego ya empecé a ir a los festivales del hemisférico.

W.S.B.B: Entiendo. Cuando tú te vas a Ciudad de México ¿en qué año terminas el doctorado aproximadamente?

Y.C.R: En el 2019. Fue mucho tiempo haciendo mi doctorado, porque yo creé una nueva manera de investigar y yo no sabía, entonces yo me debía haber graduado en el 2016 y terminé mi tesis hasta el 2019.

W.S.B.B: Ya, súper. ¡Felicidades!, me encantaría leerla posteriormente.

Y.C.R: Yo creo que te puede llegar a servir, de hecho, lo pensé cuando me empezaste a hablar del vacío que había sobre la disidencia sexual, y de este lugar sistémico relevante, o sea, hay cosas

que te pueden llegar a servir y te iba a decir una cosa importante. A pesar de que yo no me gradué a tiempo, a pesar de que tuve muchos problemas porque nadie comprendía que era lo que yo estaba haciendo, todos mis directores de tesis renunciaron porque también me querían políticamente fuera de la academia, o sea, personas como yo somos personas demasiado críticas y hay mucha gente a la que uno le cae muy mal, simplemente porque uno está diciendo las cosas como a uno le parece que son, y no desde una mera opinión, sino con conocimiento de causa, y con razones y argumentos sólidos. Pero a la gente le molesta mucho que alguien diga cosas que están ahí, a la orden del día, pero que nadie es capaz de decirlas, como: ¿por qué la producción académica tiene que ser de carácter hetero sexista? o ¿por qué el investigador de lo gay, siendo gay, oculta que él es gay y hace una tesis donde los enunciados jamás revelan nada de sí?

W.S.B.B: Claro.

Y.C.R: O sea, ¿por qué tenemos que seguir en el closet epistémico?, en la misma investigación epistemológica, sabiendo que los maricas hemos hecho casi todo o, en buena parte, hemos contribuido. Empezando por Alan Turing, nomás para ponerte un ejemplo. A los maricas la ciencia les debe un chingo de cosas y, sin embargo, nos prohíben hablar y tener una sexualidad abierta, eso es doloroso para mí, y es irrespetuoso, eso es la vulnerabilidad de un derecho, entonces desde ahí es desde donde lucho ¿sí me hago comprender?

W.S.B.B: Claro.

Y.C.R: Para mí, esto no es juego, no es un deporte, ni es por hacer arte, ni ser famosa. Para mí es una cuestión importante para la vida de otras personas, porque las cosas pueden mejorar y evitar tanto sufrimiento innecesario, que existe por discriminación y por maltrato, y porque tenemos que estar guardándonos de ver si decimos, si no decimos, de si no te puedo agarrar, si te puedo agarrar, si te puedo besar, nos van a mirar, nos van a sacar, ¡qué miedo!, y lo mismo sucede en la academia.

Entonces cuando tú dices este tipo de cosas, la gente te intenta quitar de en medio porque te ve como un estorbo, o como un fastidioso, como una aspereza que es necesario limar, y eso me sucedió a mí en la universidad. Entonces, por fortuna, así como hay gente que te quiere callar, hay gente que te aplaude, y te dice que te da todas las posibilidades para que tú sigas haciendo lo que estás haciendo, porque es bueno o porque, más que bueno, eso suena horrible, porque es importante, porque es pertinente, porque agencia cosas que van a redundar en políticas públicas, en trabajos e investigaciones, que van a resolverse desde otros lugares de enunciación, y vamos a sacar del proceso a una cantidad de maricas que se la pasan hablando, y cuando yo digo marica lo digo en un sentido positivo. Una cantidad de maricas que se la pasan investigando a otros maricas, y hablando de otros maricas como si fueran por allá, como ellos, y sin mencionar su propia historia o mencionarse a sí mismos, y además con un régimen heterosexual encima, o sea, una heteronormatividad ultranza que uno dice ¿en serio?, ¿tú crees que estás diciendo Queer con toda tu investigación Queer cuándo tú no te has movido un ápice de la heteronormatividad?, ¿cuándo no has contribuido a elevar una voz frente al irrespeto y frente a la invisibilidad?, y, sobre todo, a la falta de respeto que nos tienen a nosotros. Cuando yo no era maricón abiertamente, yo tenía un estatuto epistemológico hasta acá, alto, yo decía “buu” y todo el mundo me aplaudía, y me creía, después de eso, ya no. Eso evidencia que hay una discriminación rampante, solo por una cuestión tan básica como tu sexualidad, como si escribieras con el sexo, para no decir vulgaridades. Entonces es así ¿y por qué fue todo esto?, porque me iban a sacar de allá, pero lo que te quería decir, es que, a pesar de todos esos bemoles, cuando entregué mi tesis, me dieron una mención honorífica, que a mí me sorprendió.

W.S.B.B: Súper, pero entonces sí fue un asunto muy complejo, según me lo cuentas.

Y.C.R: Una lucha.

W.S.B.B: Claro. Entonces en la actualidad, dentro de la institución, ¿vos te quedaste allí porque pudiste acceder algún tipo de vinculación o por qué decidiste quedarte en México?

Y.C.R: Es que mi relación con la UNAM es muy extraña, ellos me convocan cuando me necesitan y yo les ayudo en cosas, pero ahorita no estoy directamente vinculado con la Universidad. Tenemos en boga proyectos para este semestre que viene, pero no te puedo decir nada al respecto.

W.S.B.B: Entiendo, entonces te quedaste en México fue por un asunto de que quieres vivir allí.

Y.C.R: Por el exilio, porque no me gusta vivir en Colombia, porque es horrible vivir acá. Yo me auto exilié, es terrible políticamente vivir en este país. Yo me quedé allá para sufrir menos, porque allá soy un poco más, me la paso un poco mejor que acá, me discriminan menos y las políticas son mucho más suaves que acá.

W.S.B.B: Entiendo. Tengo dos preguntas: una pregunta, sería qué me dijiste que, durante el 2012, 2013, 2014, 2015, aproximadamente, estuviste trabajando con un artista con mucha contundencia de allí de México, que, aunque aún trabajas con ella, digamos que ese fue como el tiempo donde más lo hiciste ¿qué artista es?

Y.C.R: Julia Antivilo Peña. Julia es una gran mujer, que siempre llevaré en mi corazón, pero pues que, lamentablemente, ya no deseo estar más cerca de ella. Y también trabajé con otro personaje hiper contundente, que es una persona que adoro: Luis Almendra, el Huachistáculo.

W.S.B.B: Listo, entiendo, bueno, perfecto. Muchísimas gracias por todo lo que acabas de contarme, para mí ha sido súper nutritivo, me quedo con un montón de información al respecto. Me dejás super anonadado, escuché muchas cosas que desconocía, me parece un proceso muy complejo todo lo que me cuentas en términos académicos, que claramente es algo que también admiro un montón y, al fin y al cabo, es lo que estoy haciendo, a lo que también me dedico.

Entonces me sorprende también mucho todo esto, a la vez que todo el proceder artístico, entonces yo te agradezco demasiado este espacio en serio, ha sido súper nutritivo.

Y.C.R: Vale, vale. Ojalá que sea para bien y buen uso de la información. Confío en ti.

Transcripción de entrevista y conversación con Jorge Hernán Arce González (Tina Pit). 30 de mayo de 2022. Ciudad De México – México.

Wilson Stiven Bohórquez Barrera: Hola. ¿cómo estás?

Jorge Hernán Arce: Bien, qué pena el retraso, pero me coges en un momentito más enredado.

W.S.B.B: No, no pasa nada, tranquila.

J.H.A: En México trabajando hoy normal.

W.S.B.B: Sí, ¿en qué parte de México estás?

J.H.A: En Ciudad de México.

W.S.B.B: ¿y qué tal?

J.H.A: Bien, muy feliz acá. Yo vivo ya hace dos años aquí.

W.S.B.B: Bueno, ¿y en qué momento decides irte del país?

J.H.A: Es una historia muy larga. Yo trabajo en un área en la que casi nunca le cuento a la gente en qué trabajo, pero como que quería ya salir de Colombia, porque estaba creciendo más, digamos, todo este tema por fuera. Entonces era algo que yo quería hace mucho tiempo, venir a trabajar a México, a trabajar en el extranjero, entonces estuve un año y medio trabajando en varios países. Después de eso una productora aquí, que es de la de allá, me dijo que si me quería quedar acá y ya entonces me quedé. Igual en Colombia como que también había tenido una tusa que me había dado muy duro, entonces también quería escapar de Colombia, y de la tusa.

W.S.B.B: Ya, ¿pero una tusa amorosa?

J.H.A: De amor sí, una tusa de esas.

W.S.B.B: Ya, bueno no, super, y llevas dos años, me dijiste. Pero entonces ¿aparte de México en que otros países o lugares estuviste trabajando?

J.H.A: Estuve en Nápoles, en Barcelona y en Buenos Aires.

W.S.B.B: ¿Y no te gustaron más?

J.H.A: Sí, pero no me podía quedar, o sea, no tenía una oferta de trabajo para quedarme allá, la única que tenía era esta.

W.S.B.B: Claro, entiendo. ¿no te ves volviendo a Colombia en ningún momento?

J.H.A: No, y pues con esas votaciones que pasaron ayer, no.

W.S.B.B: Esa primera vuelta da miedo. Colombia nunca termina de decepcionar.

J.H.A: El colombiano nunca termina de decepcionarte, es una cosa muy sorprendente. Pues voy a ir ahorita dos meses y después me devuelvo para acá, porque es que allá no, Colombia es como la cosa más triste del mundo.

W.S.B.B: Ya. ¿Y venís como a pasear o con objetivos específicos respecto al arte?

J.H.A: Pues voy a ir, sobre todo, porque yo me fui a trabajar al Amazonas desde agosto del 2018, entonces yo desde 2018 no estoy en Bogotá, entonces más o menos van a ser cuatro años que ya no estoy allá, a mí nadie me ve. Entonces, pues quiero volver allá y ver qué ha pasado con todos mis amigos y amigas, cómo está la escena ahorita, porque en cuatro años pues, por ejemplo, cuando yo me fui estaban las Tupamaras, que era el único referente que tenía como esta escena vogueera, pero pues eso se tomó toda la escena, entonces yo estoy muy desconectado de eso, no sé qué está pasando, no sé cómo después de la pandemia quedó todo, no sé nada.

W.S.B.B: Claro, entiendo. ¿Vos sos oriundo de Bogotá?

J.H.A: Yo soy de Cali, de Tuluá en el Valle del Cauca. De donde es Faustino Asprilla, por eso yo soy Faustina.

W.S.B.B: Ya, bueno, pues lo primero sería como contextualizarte un poco cierto: mi nombre es Stiven Bohórquez, yo soy artista plástico egresado de la Universidad de Antioquia, me formé en

historia del arte en España y en la actualidad estoy desarrollando el programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología, también en la Universidad de Salamanca, en España.

J.H.A: ¿Es a distancia o estás en Salamanca?

W.S.B.B: No, yo viví en Salamanca para hacer la maestría y desarrollar los primeros procesos de ingreso al doctorado, ya en el estado actual de mi proceso, yo no necesariamente tengo que estar allá, es decir, no está dicho explícitamente que se puede hacer a distancia, ni mucho menos, simplemente que cada que hay entregas de adelantos, defensas, congresos, busco los medios para asistir telemática o presencialmente. Entonces yo me devolví a Colombia, soy profesor e investigador acá en Medellín, doy clases de historia del arte, de fundamentos de la investigación, entre otras cosas más. Entonces bueno, en el doctorado, mi interés es investigar lo que yo siento que es un vacío histórico de la historia del arte en Colombia y, en general, en Latinoamérica, pero más en Colombia, claramente, de la imagen de la disidencia sexual. Esto es, cuestionamientos sobre cómo se ha constituido como medio para la revolución social, digamos que ahí hay un bache histórico bastante grande: ¿qué artistas han existido?, ¿qué manifestaciones plásticas?, ¿qué manifestaciones visuales o performáticas? Entonces digamos que, en un primer apartado, esto es, en un primer capítulo, estoy investigando o desarrollando un texto sobre lo que yo he decidido denominar, haciendo una alusión a un concepto argentino, las guaridas underground para dionisios.

J.H.A: ¿Las qué?

W.S.B.B: Las guaridas underground para dionisios.

J.H.A: Listo.

W.S.B.B: Entonces, bueno, digamos que el concepto argentino alude a la denominación que otorgó el Indio Solari a los espacios que se crearon en tiempos de dictadura militar, espacios donde se encontraban las personas para escuchar rock porque era prohibido, o sea, una cosa absurda.

Entonces digamos que yo como que recontextualizó el concepto aquí en Colombia, aplicado a todos estos espacios de homosocialización que se dieron en las últimas tres décadas del siglo XX en Bogotá, entonces aquí entran sitios como Dandi o Tasca Santamaría, estos espacios donde se empezaron a dar las performance musicales que se valían principalmente del lipsync.

Entonces bueno, pensando como en todos estos espacios y en estas manifestaciones, he estado rastreando a los artistas como prioridad, o los artistas que se desarrollaron en este medio empezando por Madorilyn Crawford, que es, claro, pues como una mamá de todo este asunto también, y bueno, pues ahí también adquieren gran valor otro tipo, u otros muchos artistas posteriores a ella o, inclusive, contemporáneos, muy cercanos, como vendría siendo Tina Pit, Pinina Flandes, Juan Pablo Echeverry, Andrea Barragán, entre otros. Entonces, como te decía en el mensaje de nuestro primer contacto, considero como un gran mérito histórico tus manifestaciones plásticas aquí y nada como volver a lo documental en algo que no ha sido investigado, entonces quería como hablarlo contigo y escuchar un poco sobre este contexto histórico de tu propia boca, de tu historia como artista, de cómo nace Tina Pit.

J.H.A: Bueno, pues primero, gracias, chévere, porque justamente en estos días me estaba preguntando yo ¿qué va a pasar conmigo?, yo dije: no, ya estoy desaparecido. Como que fue un momento bien particular el que yo aparezco en Bogotá, porque pues, básicamente, aparezco en Bogotá. Pero de eso hay muy poco registro y justo hace unos cuantos meses Youtube me borró todo mi material en vídeo y no me lo quiso devolver.

W.S.B.B: Joder.

J.H.A: Igualmente, Facebook me tiene censurada de todo, o sea, cada mes me bloquea, entonces no me está dejando comunicarme a través de Facebook, lo cual no me importa, pero bueno. Igualmente, perdí un disco duro, entonces mucho de mi material desapareció. Entonces yo me sentí

muy extraño, porque es una cosa como desaparecer, porque de todo se ha perdido mucho y yo, particularmente, escribo en Facebook la mayoría de las cosas que publico, porque mi letra es muy fea y nunca la entiendo, entonces si yo escribo en un cuadernito, después no voy a entender. Y entonces, pues me tienen bloqueado y yo decía: pero qué raro como que todo está desapareciendo. Y me preguntaba yo, bueno, cuando vayan a escribir la historia, pues no voy a estar, y yo digo ¿por qué me van a borrar?, pues cuando yo aparezco creo que hay una, no quiero decir vanidosamente, pero si hay como una irrupción en la escena, o sea, como que entro yo y ahí hay una grieta.

Tina Pit nace pues en Bogotá, más o menos, como el 5 de octubre de 2012, en un evento que yo organizaba con una sociedad que se llamaba *100.000 poetas por el cambio*, ese evento convocaba mucha gente y era una fiesta, pero una fiesta magnífica, que hacíamos en A Seis Manos. Sin embargo, yo vengo de Cali, yo trabajaba en un grupo de teatro que se llamaba *La Cortina Roja*, que era uno de los primeros grupos de teatro, digamos, Punk - Queer que hubo, yo creo que en Colombia, y en Cali fuimos muy mal recibidos porque nuestra propuesta era muy, muy maricona. En ese momento le llamábamos maricona, aunque era como un Concept Camp, que ahora todo el mundo lo entiende, pero nosotros por ese momento bueno, el director, porque yo la verdad simplemente actuaba y producía, pero entonces este director como que ya estaba muy adelantado a nuestro tiempo en Cali, incluso, en Bogotá, donde todavía no estaba esto. Era más o menos como en el 2005, y nosotros irrumpimos Cali, pero los grupos de teatro nos sacaron de la escena porque consideraban que nosotros no hacíamos teatro, sino que éramos maricas vistiéndonos de mujer, y hubo un proceso del director y su esposo, quienes vivían por allá en una finca, y los sacaron, los amenazaron los paramilitares. Una de esas amenazas me llegó a mi teléfono también, entonces en

ese momento decidimos irnos de Cali para Bogotá, pensando que en Bogotá la escena iba a ser un poquito más nutrida y más, digamos, adelantada.

W.S.B.B: Una pregunta, entonces cuando tú te vas de Cali hacia Bogotá esto pasa por estas amenazas cierto, ¿pero esas amenazas giraban alrededor de que sentían algún tipo de desprecio o repulsión por este tipo de producto artístico?

J.H.A: Fueron dos razones: primero porque ya no teníamos donde presentarnos pues Cali tenía muy pocas salas y las salas que estaban ya no nos querían presentar, porque en ese momento, justamente, se estaba haciendo una cosa que se llamaba *la cremación del teatro caleño*; haciendo un repaso, nosotros éramos lo más reciente y éramos lo más raro. 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 maricadas viciosas, decían que nosotros no éramos artistas, que nosotros éramos travestis, en fin. Como que todo eso hizo que nosotros estuviéramos muy frustrados porque no teníamos donde presentarnos en Cali y, aparte de todo, ese gremio es tan chiquitito que cuando íbamos a las universidades nos bloqueaban que porque nosotros éramos peligrosos o peligrosas, que éramos conflictivas y, justamente, pasa esta segunda cosa de las amenazas que ya tiene que ver es con un grupo paramilitar, que quedaba en el lugar donde estos chicos vivían, y los sacaron porque en ese sector no querían maricas.

Entonces fueron esas dos cosas por lo que nosotros decidimos irnos a vivir a Bogotá en el año 2010, cuando ya vimos que estábamos en la inmundicia, de verdad, estábamos muy mal. Ya estábamos económicamente muy mal y el hecho de no poder crear, era como una frustración, ¿para qué creábamos sino no nos iban a recibir en ninguna parte?, terminábamos ya presentándonos en

la calle. Y, en ese momento, yo decido como empezar a salir a la calle, a hacer la obra de teatro en la calle, dije: pues si no me van a permitir los escenarios, se la voy a hacer a todo el mundo en la calle. Entonces eran unas jornadas que yo hacía todos los días, me hacía en un lugar y le hacía la obra de teatro al que quisiera parar era como: hey, señor, le voy a hacer una obra de teatro. Era un personaje, la obra era de este director, eso no era mío, y eran personajes que tenían todo el cuerpo cubierto de una piel, solo se le veía la boca, pero tenía una batita y unos tacones, entonces era un personaje como muy genérico, si era genérico, porque tenía batita, pero no tenía peluca, no tenían ojos, no tenía nada. Eran como esas primeras exploraciones interesantes con el género y, aparte de todo, la persona que estaba enfrente mío no podía identificar si lo que había debajo era un hombre o una mujer. Eso digamos que fue como de las primeras cosas chéveres y el grupo de teatro era un grupo de teatro maricón - travesti, o sea, nosotros interpretábamos todos los personajes femeninos.

Eso fue el primer trabajo interesante ahí, entonces nosotros nos fuimos para Bogotá, pusimos la denuncia en el CAI, en el centro de esa atención a las personas LGBTI, pero no pasó nada con eso, o sea, nosotros nunca recibimos un apoyo de ninguna manera, a pesar de que teníamos, evidentemente, un caso de desplazamiento forzado por orientación de género. Pasado eso, caemos en una situación muy compleja, casi que de hambre, entonces yo consigo un trabajo y pues comienzo a vivir con mis compañeros, pero la cosa se vuelve muy compleja con ellos y yo me retiro del grupo de teatro. Ahí, en ese momento, es que ya digamos, que comienzo a pensar, o que comienza a salir, quién es Tina Pit.

W.S.B.B: Y te pregunto: ¿este grupo de teatro estaba compuesto por quienes?, ¿tenía un nombre?

J.H.A: Se llamaba *La Cortina Roja* y su director, que era director y dramaturgo, era Leonardo Cano, uno que hace una obra que se llama *Amanda Miguel no es una diosa cualquiera*, que ese es un referente bien lindo y bien importante. Porque también es que hay mucha gente que pasó por

encima de la historia de nosotros en la historia del teatro colombiano, solo hicimos tres obras, pero de eso nunca se habla, y fueron unas obras, yo creo, de las primeras obras gay, porque *Al diablo con la maldita primavera* es una obra gay. Hay unas obras que están construidas con personajes femeninos porque pues a mucha gente le daba por montar *Las criadas de Jeannette* o *La casa de Bernarda Alba* con hombres, como lo hicieron en la Universidad del Valle en el dos mil algo. Pero este teatro, digamos muy Queer, muy ya, digamos, contemporáneo, de RuPaul, todo esto, ese es como uno de los primeros referentes. Ya es como un trabajo de Leonardo que él reivindique su propia historia, pero pues, yo siempre lo pongo como dentro de los referentes, porque yo creo que es un gran referente.

W.S.B.B: ¿Y cuál es el nombre de las tres obras?

J.H.A: *El peor de los venenox*, con X; *Amanda Miguel no es una diosa cualquiera*, que es un musical, con la música de Amanda Miguel, sobre un niño que comienza a contarnos desde detrás de un telón quién es y porqué es homosexual, y qué lo atrae, y no sé qué, pero es un musical, obviamente de bajo presupuesto; y después está *Malid vomitando en su mano*, que fue una obra súper linda, donde hablábamos sobre el abuso y la violación desde una estética oscura, dark, o sea, como tenebrosa, era linda. Las tres obras yo las amaba.

W.S.B.B: ¿Y el peor de los venenox sobre qué trataba?

J.H.A: El peor de los venenox es una comedia negra, al modo almodovariano. Los personajes estaban y hacíamos lipsync, en todas las obras hacíamos lipsync, que ya es otro tema, pero era como una comedia negra, o sea, muy Almodóvar, o sea, como anales de la iglesia, muerte, pero humor negro, súper humor negro. Éramos una empleada del servicio negro que se enamora de su patrona rubia que era yo, Julia, que la sometía y la abusaba, pero estaban enamoradas, y tenían una relación rarísima. Pero entonces llega y tiene una hija, una hija que es medio pendeja, medio tonta,

y la mamá la odia, porque es como medio acomplejada, y resulta que llega un hombre a la casa y las dos se enamoran de ese hombre, Julia Reiners es la mamá, pero la hija se va a casar con él y entonces la empleada del servicio, al ver que su amor, Julia Reiners, estaba enamorada de ese hombre, lo mata. Y su amor tóxico ha creado en su cabeza que hay un niño monstruo con un solo ojo: un cíclope. Y bueno, ahí se comienza, hay un momento en que llega la muerte, porque evidentemente es un asesinato. Hoy no me acuerdo, pero en todo caso es muy divertida, era una comedia divertidísima, pero negra, y muy maricona. Todos éramos muy maricones, pero en ese momento digamos que lo que pasaba interesante era que nosotros nunca sentíamos que estábamos interpretando a la mujer, porque no, porque para nosotros no era como ese tema de voy a actuar como una mujer, tengo que construir el personaje, no. Nosotros ya éramos esos personajes, o sea, esa es la diferencia un poco en ese momento, porque cuando los actores de academia, o cualquier actor, era un hombre, interpretaba a una mujer, es decir, hace una interpretación y hace como un trabajo académico del cuerpo y no sé qué, nosotros no hacíamos eso, nosotros éramos ese tipo de personajes, o sea, éramos lo que podríamos decir hoy en día que es *Género No Binario*. Digamos que corporalmente, e internamente, ya éramos eso. Para ese tipo de actor no había cabida porque la academia es binaria y sexo genérica, entonces nosotros ya digamos, estábamos irrumpiendo un poquito en esa escena.

Entonces por eso las academias nos fueron tan tristes, porque la academia no estaba preparada para que personas como nosotros decidieran entrar a estudiar. Entonces fue una discusión bien fuerte, porque ¿qué pasa si yo quiero ser actor, pero yo no quiero actuar de hombre?, no hay personajes en el teatro para mí y los profesores van a decir: no es que usted tiene que ser hombre y actuar de Romeo. ¿Pero si usted quiere ser Julieta qué pasa?

W.S.B.B: Claro.

J.H.A: Y en el caso mío, particularmente, a mí no me gusta actuar de hombre, entonces hubiera sido muy frustrante pasar por la universidad: frustrante o adoctrinante. Ahora la Universidad ha cambiado muchísimo, entiendo yo, y el tema de las identidades está, digamos, un poco más considerado, porque ya los chicos vienen como nosotros éramos en ese entonces, ya ellos incorporan el tema, como que ya vienen con una cuestión histórica ahí, que ya lo del género no está tan fijo en esos cuerpos, incluso, siendo cuerpos masculinos o cuerpos femeninos. Ahí ya hay un quiebre, entonces la academia se tarda un poquito más de tiempo en adaptarse, pero ya eso estaba sucediendo.

W.S.B.B: Entiendo. Cuando tú viviste allí en Cali ¿llegas al teatro por qué te formaste institucional o académicamente en ello o por qué había un deseo alrededor de esto?

J.H.A: Por eso mismo, porque yo iba a estudiar teatro. Yo vengo haciendo teatro desde que tengo ocho años, pero siempre en el colegio intérprete roles femeninos, de hecho, hay una obra famosísima en Colombia en donde yo hacía una muñeca. En el colegio, cuando entre en el colegio de hombres, yo hacía teatro, me gustaba mucho, y yo, incluso, dirigía las obras, y hacía audiolibros, y todo, pero siempre yo interpretaba los roles femeninos. Entonces eso fue como un tema, desde que tengo ocho años, y cuando salgo de allí, bueno, por fortuna, yo llego a Cali, yo soy de Tuluá, llegó a Cali porque también otro tema medio complejo, es que cuando termine el colegio, y busco donde hacer teatro, comienzo a vincularme con un grupo que se llamaba *El Grupo de Reflexión Gay Aguacatal*, y el grupo a raíz de cualquier cosa dice: ¿por qué no montamos una obra? Y montamos una que no me acuerdo el nombre, pero bueno, se me fue, mira tú. La obra se presentó medianamente homoerótica, y nos gustó como seguir trabajando juntos, entonces continuamos con otra obra, ya una obra más caleña, más valluna, más colombiana, que fue *El divino* de Gabriel García Márquez, que es la historia de este narco homosexual en Tuluá. Montamos esa obra y,

entonces, comenzamos a interpretar roles femeninos, yo, sobre todo, me iba muy bien con todo esto de los roles femeninos, la obra era mala, obviamente; todos éramos actores inexpertos y no éramos entrenados, pero la obra causó cierto tipo de impacto, porque pues, estábamos mostrando la homosexualidad, no desde todo ese proceso psicológico, y la culpa, y la pena, y la salida del closet, y no sé qué, o esas mierdas. No, estábamos nosotros contando nuestras historias y, aparte de eso, éramos todos homosexuales. Entonces como que ese grupo fue chévere, por eso mismo, porque éramos nosotros contándonos a nosotros, no otros contándonos a través de otros cuerpos que no eran los cuerpos de nosotros. Entonces eso fue muy bonito, de ahí por eso termino en La Cortina Roja, porque el director me ve y me dice que le sirvo para su grupo, y eso pasa en ese momento.

Lo que pasa es que en Cali hay dos escuelas de teatro significativas, muy buenas, que eran la Universidad del Valle, que es esta escuela enfocada, en ese momento, en Stanislavski -el método ruso ese-, y las obras que montaban eran todos los clásicos. Y estaba Bellas Artes, que es un poco más contemporánea, y su método de actuación, digamos, que era muy similar, aunque estaba un poquito menos obsoleto, porque digamos que los profesores no eran estos anquilosados en la escuela rusa, sino que tenían como otros acercamientos ya desde el teatro más contemporáneo, entonces era un poquito más interesante, sin embargo, ninguna de las dos escuelas nos permitieron actuar de mujeres, no nos permitían como romper el tema del género, entonces íbamos a vivir muy frustrados nosotros si nos metíamos a estudiar allá. Entonces en ese momento decidimos que íbamos a ser independientes, porque la academia no iba a permitirlo, o sea, en ese momento, incluso, ni el teatro lo iba a permitir. Entonces yo no estudio actuación, pero comienzo a hacer teatro, y siempre hice teatro, desde los 8 años, y cuando ya terminé con estos chicos, cuando

terminé la participación en La Cortina Roja, digamos que todo cambió, ya dejé de hacer teatro, aunque he hecho varias cosillas, pero no, no he hecho tanto teatro después de eso.

W.S.B.B: Entiendo. Me decías que en el 2009 te vas para Bogotá, aproximadamente en el 2010 te separas de ellos. ¿Es en ese momento donde surge Tina Pit?

J.H.A: Sí, porque bueno, eso fue como un rompimiento, como una tusa. Porque pues, yo la verdad es que pensaba que ese grupo iba a ser para toda la vida y no, entonces me quedé como sin piso, sin saber qué hacer. Entonces una vez Mapa Teatro hizo un casting para una obra que se llamaba *Transposiciones*, que era un proyecto pagado por el gobierno para mostrar las diferentes identidades de género que estaban en el momento, y le pagaron a Mapa Teatro, pues porque era el grupo como más importante del momento, incluso, ellos habían hecho una obra antes de eso que era como un musical con algunas transformistas de discoteca, y entonces el distrito les dijo como: bueno, mostremos las transformistas, pero mostremos también las otras identidades. Entonces en ese momento los No Binarios no estaban tan presentes, pero estaban, digamos, las transmasculinidades, estábamos las feminidades, había personas trans, había transformistas, había Drag Kings, habíamos artistas, entonces como que eso lleva a una convocatoria. Mapa Teatro hace esta obra que se presenta como dos o tres veces, porque verdaderamente a Mapa Teatro yo creo que no le importaba la obra, era como cumpliendo con un contrato que le había hecho el distrito, pero ahí nos conocimos muchos y muchas. Ahí aparece la Pinina, que recién estaba por ahí apareciendo con su personaje como la Pinina Flandes; estaba Lady Zunga; estaba Andrea Barragán; estaba Nikita; no sé porque Madorilyn no estaba allí; estaba esta chica que era una transformista muy conocida, Linda Lucia; estaba yo; ah, y estaba Zombie. Y ahí nos conocimos muchas y muchos, y ahí, en ese momento, nos conocemos y comenzamos a darnos cuenta de que nosotros no necesitábamos a Mapa Teatro, que podíamos hacer cosas juntas, entonces yo me uno

con Andrea Barragán en un colectivo que se llamaba *Colectiva Transgermania*, y empezamos a hacer una especie de cabaret, y exposiciones, y eventos maricones y queer, y todo eso, en varios lugares. Hicimos dos: uno que se llamaba *Le entrego mi diablo al alma*, hicimos *La hipérbole del segundo muerto*, hicimos unos cabarets que fueron un fracaso en Cali, pero todo como desde el lipsync y la mariconería, desde las identidades. Y el colectivo tuvo un éxito bien relativo, pero Andrea y yo nos separamos en el año 2013 o 2012, más o menos así, la verdad fue corto, pero hicimos bastante trabajo.

W.S.B.B: Bueno, retomando, me contabas sobre el colectivo que fundaste con Andrea Barragán.

J.H.A: Bueno, nosotros cuando salimos de la obra de Mapa Teatro, digamos que, de cierta manera, nos sentimos un poquito como usados y usadas en ese momento, porque fueron muchas semanas de trabajo, y al final terminó en el distrito con un señor, o sea, fue un aprovechamiento horrible, fue un utilitarismo de la novedad que éramos en ese momento para el distrito las identidades. Y era un señor del distrito contando cuántas personas pasaban por nuestro lado, eso era lo único que importaba, evidenciar que nos habían visto, eso fue realmente muy feo. La obra se presentó dos veces o tres veces, es una obra a la que nosotros, digamos, que le pusimos mucho, las jornadas era larguísimas y terminó en nada, para ellos, eso era un contrato. Yo creo que me puedo meter en problemas con lo que acabo de decir, pero bueno. Entonces Andrea y yo salimos de ahí y, un día, estábamos hablando, y pensamos en por qué no montábamos nosotros nuestro propio colectivo y ahí nace la idea de la Colectiva Transgermania que, en términos de concepto y de, digamos, de idea, Andrea Barragán, en ese momento Serguei, que se llamaba su personaje, lideraba la cosa, porque pues ella había salido de la Universidad Javeriana y pues yo vengo de la calle, o sea, yo nunca he estudiado, y Zombie pues estaba también entrando en la universidad, entonces como que la parte conceptual y teórica era como un planteamiento más de Andrea. Entonces montamos la

Colectiva Transgermania, que estaba buscando como desestabilizar un poco ese tema de las identidades tan rígidas, en ese momento eran muy rígidas, más rígidas. Comenzamos a hacer una especie de cabarets maricones, en los que nosotros hacíamos vídeo, digamos, que no les llamábamos performance, porque no estábamos dentro de ese concepto del arte, pero hacíamos shows, que a nosotros nos gustaba más que fuéramos eso, y no nos identificamos como nada más que como travelas, como travestis. Tuvimos varias intervenciones que fueron muy lindas, fueron tres básicamente. Luego montamos una cosa que se llamaba *El cabaret a la carta*, que fue la primera convocatoria que nos ganamos, y era un cabaret que se hacía al aire libre en el Parque Nacional y eso fue, pues muy chévere, como que ahí, y por esos momentos, Andrea tiene que salirse del grupo por cuestiones de salud, y quedo sola allí haciendo mi cabaret. Digamos que Andrea era la parte fuerte en teoría, en el discurso, en narrativa, y yo era la parte fuerte del escenario, porque yo vengo de la calle y de hacer teatro en la calle, entonces a mí no me da miedo los espacios, y pues ya tenía un poquito de experiencia con coreografía, y sale eso, se tiene que salir, nos separamos, y entonces ahí queda solamente Tina Pit, ya trabajando de una manera independiente.

W.S.B.B: Pero entonces que era este cabaret ¿era un espacio físico?

J.H.A: Era un montaje.

W.S.B.B: ¿Y dónde lo montaban?

J.H.A: La primera vez lo montamos en la terraza de mi casa que se llamaba *Le vendo mi diablo al alma*, y era un cabaret donde hablábamos un poco, en ese momento, alterando esta cosa de le vendo mí alma al diablo. Era un poquito jugando con eso porque nosotros no teníamos por qué vendernos, digamos que el diablo que nosotros teníamos, en ese momento, que también éramos muy literal, pero para nosotros este tema de no le estamos vendiendo el alma al diablo, sino que estamos

jugando, estamos haciendo lo opuesto, ya ni me acuerdo cómo lo planteamos. Pero era un poco como desde eso que nosotros éramos, que era tan satanizado, pues hacer de eso actos poéticos y actos, digamos, performáticos o creativos y eso; entonces hicimos ese primer cabaret, fue bonito, eso fue en la terraza de mi casa. Después hicimos otro que se llamó *La hipérbole del segundo muerto*, ese cabaret fue en la setenta y dos con séptima, que fue súper lindo, y ahí también estuvo Lady Zunga, ese fue el segundo que hicimos. Después Andrea y yo participamos en una convocatoria que se iba a presentar en la Valenzuela Klenner, ahí participamos con otro cabaret que se llamaba *Cabaret a la Carta*, y era como que nosotros escogíamos varias canciones, que estaban escogidas porque tenían una connotación que históricamente no se ha analizado, por ejemplo, la canción de *Hombres* de Fangoria, como unas canciones a las que podíamos cambiar el sentido. El sentido cambiaba porque estábamos nosotros presentes ahí o, incluso, tomaba más sentido, por decir más, pues porque una cosa no toma más o menos, pero como que tomaba un sentido más rimbombante cuando nos parábamos nosotros con nuestros cuerpos allí, entonces era interesante eso. Entonces la gente tenía que escoger las canciones, pero nosotros estábamos listos para cualquiera, era como una especie de cantina, entonces lo llamamos *Cabaret a la Carta*, y eso se fue a la Valenzuela Klenner, era la única obra de ese día que era como performática, y resulta que cuando nos vio Valenzuela, que es el dueño de la galería, dijo: ¿pero esto qué es? Y 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. Yo tengo un vídeo por ahí, que acabo de rescatar, y fue súper bonito, porque la recepción de la gente fue súper chévere, y ese cabaret como que nos puso o nos hizo presentes.

Y se me olvidaba una parte: cuando Andrea y yo intentamos como ingresar a estos escenarios del lipsync, tampoco fuimos bien aceptados. Andrea, por un lado, porque no existían los espacios para los Drag Kings, y menos para un personaje como el suyo que estaba cuestionando tan fuertemente esta masculinidad hegemónica que, incluso, se da entre los mismos Drag Kings, y eso era como una cosa que rompía mucho; aparte, se hacía crítica desde ahí, no era como solamente un show y la palabra *solamente* no me gusta decirla, pero no era un show para entretener, sino que nosotros estábamos metiendo un bichito por ahí. En el caso mío, pues porque las canciones que yo utilizaba no eran canciones de fiesta, entonces, pues no nos llamaban de los bares, y si no había forma de meternos en esas escenas, que en ese momento el transformismo, digamos, estaba en el sur muy del modelo español creo yo, es decir, la transformista grande, hermosa, de concurso de belleza, cantando a Rocío Dúrcal y eso, pero estaban las otras ya a lo RuPaul, un poco saliendo y metiéndose con el pop, y el show, y todo esto, como Lady Gaga, pero nosotros estábamos como por otro canal. Un canal de otro tipo de drag, y otro tipo de shows, y ahí digamos que alcanzamos a hacer varias obras, incluso, se hizo un documental cuando nos conoció una artista francesa, junto a otra documentalista, y se llamó *Imaginarios Indomptables*; y en ese documental, que está por ahí, también estuvimos tres artistas de Colombia y tres artistas de Suiza, haciendo un paralelo un poco sobre este tema de las identidades, y cómo las experimentamos en ese momento en Bogotá y en cómo se experimentaban allí. Y bueno, pues ese documental sale, se trabaja, y se estrena y, en ese momento, cuando el documental empieza, Andrea y yo estábamos empezando juntas, y el documental se estrena cuando Andrea y yo ya estábamos separadas y cada una de las dos comienza a hacer su trabajo por otro lado, enfrentándonos un poco de frente al menosprecio que era ser una

travesti, un poco al menosprecio del oficio de la transformista, de la Drag Queen, que en mí nunca me ha gustado la palabra Drag Queen. Yo comienzo a decirles así, pero bueno, comienzo a pensar para mí misma, como que un poco vanidosa yo en ese entonces, pues si quiero, también puedo hacer arte en sus mismos lenguajes, entonces ahí es donde yo comienzo a hacer trabajo de performance, pero siempre, un poco conectada con este tema de las identidades, con este personaje que es Tina Pit, cuestionando todo, también me puedo poner política, también me puedo poner un discurso, entonces ahí sale, digamos, mi trabajo más enfocado, un poco, hacia la performance política. Allí se hacen varios trabajos por ese lado, y también comienzo a escribir o hacer poesía, o bueno, no comienzo, hago de la poesía también una parte importante dentro de mi trabajo. Entonces comienzo a crecer y me invitan a muchos lugares y comienzo a ver que hay una recepción, digamos, bien particular frente a mi trabajo; creo que fue el momento justo, porque claro, mucha gente estaba ya estudiando eso, y entonces, muchas universidades comienzan a acercársenos.

Su acercamiento era para saber quiénes éramos y qué hacíamos, en ese momento, se hacen varios trabajos como documentales, o como tesis de grado, sobre nosotros o sobre nosotras, y bueno, pues ahí ya después mi trabajo continúa desde varios ángulos, que son los que me ha gustado experimentar, que es la poesía, algo de vídeo, performance, y siempre partiendo un poco desde lo femenino, pero también una especie como de cuestionamiento, que no llamaría deconstrucción, sino como un cuestionamiento sobre mí mismo. Hay un concepto que yo siempre había manejado, también un poco desde lo médico, porque pues en ese momento estaba muy presente todavía que las identidades trans no habían salido del DSM-5 como una patología, y estaba el tema de la disforia, es decir, que las identidades diferentes a las hegemónicas son patologizadas, y tienen que pasar por un proceso médico para poder ser avaladas, para que la

persona pueda acceder de manera legal a los tratamientos para hacer transiciones, y también un poco pensando que, definitivamente, lo trans no necesariamente tiene que pasar por el cuerpo de esa manera, es decir, no tenemos que recurrir solamente a la medicina, y a unos patrones establecidos o hegemónicos de feminidad, o de masculinidad, para ser consolidados o consideradas como unas personas trans, qué en este momento está más aperturado por lo No Binario, pero pues eso, o sea, como que todo ese trabajo se comienza a dar allí. Sin embargo, también una reflexión frente al mundo en el que estamos viviendo, al país en el que estamos viviendo, a las situaciones que estamos viviendo, a lo que tenemos que enfrentarnos, siendo incluso artistas, desde allí, desde este discurso, desde esta posición, desde nuestros propios cuerpos, y sin necesidad de excusarnos ni justificarnos en lo académico, que para mí eso ha sido, digamos, de lo más importante, ni siquiera justificados, ni avalados por el Estado. Entonces yo no participaba más en convocatorias, porque me parece, me parecía, que esa política pública era totalmente contraproducente y seguíamos siendo oportunidad de cambio para estas instituciones, sobre todo en Bogotá, y por el lado de la academia, porque me comencé a dar cuenta de que la academia estaba comenzando a absorber esa experiencia, estaba haciendo una apropiación, como una extracción de la cual nosotros no recibíamos nada a cambio, y claro, todos estos estudiantes iban y hacían su monografía, su programa de televisión, su trabajo de grado, sobre nuestras vidas, y novedosos, y lindo, pero nosotros ni siquiera terminábamos leyendo estas monografías, no sabíamos que se decía de nosotras. Entonces como que hubo ahí un distanciamiento muy fuerte de mi parte con la academia, y un distanciamiento completo contra el Estado y con la política pública que nunca ha funcionado para ni mierda.

W.S.B.B: Claro, comprendo perfectamente. Cuando me cuentas como toda esta linealidad cronológica me queda a mí como un poco la duda de los tiempos. Entonces, recordando lo que me

habías contado en la primera parte que tuvimos de este encuentro, me dijiste que, en el 2009, aproximadamente, llegas a Bogotá, en el 2010 te separas del grupo con el que habías llegado, y es este año cuando conoces a diversos agentes de la escena. ¿En qué año fue que trabajaste con Andrea Barragán?

J.H.A: Eso fue en el 2011. Yo empecé a trabajar sola, monté 100.000 Poetas por el Cambio, y ahí conocí a otra gente, y cuando terminé fue que hablamos con Andrea, más o menos en el 2012, que ya iniciamos los cabarets de la Colectiva Transgermania. trabajamos un año, más o menos, entre 2012 y 2013, o sea, nosotros hicimos la hipérbole del segundo muerto en el 21 de diciembre de 2012.

Tina Pit nace el 5 de octubre de 2012 en 100.000 poetas por el cambio, y la Colectiva Transgermania sale a partir de ahí. Hicimos el primer cabaret el 31 de octubre de 2012, el segundo cabaret fue el 21 de diciembre, el día del fin del mundo, de hecho, el tema era un poco de eso, del fin del mundo, lo hicimos el 21 de diciembre de 2012 y ya nos separamos a mediados del 2013.

W.S.B.B: Pero me habías dicho que alcanzaron a hacer tres cabarets.

J.H.A: Con la exposición.

W.S.B.B: Entiendo. ¿y cuál fue la exposición?

J.H.A: La exposición, la curaduría, se llamaba *Entwine*.

W.S.B.B: Perfecto, entonces, ¿cuál fue el objetivo o el enfoque de 100.000 Poetas por el Cambio?

J.H.A: Fue una iniciativa que nació de Lucía González, que era una amiga mía, pues yo soy poetisa, yo escribo, hago poesía. Queríamos hacer como una especie de encuentro de muchas disciplinas en torno a este movimiento, que era un movimiento muy poderoso que se llamaba 100.000 poetas por el cambio, y que estaba sucediendo como en veinte países al mismo tiempo; entonces nosotros sabemos de esto y lo organizamos en Colombia. Lo hicimos en un bar que se

llamaba A Seis Manos, y fue una fiesta impresionante, porque bueno, alcanzamos a convocar a más, de hecho, lo hicimos en tres oportunidades 2012, 2013 y 2014, tres veces con gran éxito. Y, a parte de todo, convocábamos a muchos artistas, de muchas posibilidades, entonces había músicos, había performers, había poetas, obviamente, había transformistas, estuvo mucha gente que se adhirió, y fue muy chévere, porque bueno, pues como que los eventos en torno a la poesía, por lo general son muy aburridores, pero este evento fue muy fiestero. Y entonces, pues fue muy chévere, tanto que lo hicimos en tres oportunidades diferentes, pero ya después nos agotamos un poco, porque pues, es mucha producción para dos personas.

W.S.B.B: Listo, entiendo perfectamente.

J.H.A: Es que hay una ruptura generacional entre el 2017 y el 2018 a lo que es la escena ahora en el 2020, o sea, todo el panorama cambió. Hay un momento en que estos chicos que están de 17 años comienzan a ver todo esto que está sucediendo, y hay otro momento en que estos chicos salen a la escena, que es muy curioso, porque salen casi que todos en el mismo momento, una misma generación que ha sido influenciada por todo esto anterior, salen a florecer y, de cierta manera, como a renovar a través de lo que ha recibido, a renovar la historia, a renovar lo que va pasando. Lady Zunga muere casi en el 2018 y Tina se va de Colombia, yo me voy de Colombia, y como que hay un espacio donde comienzan a llegar las nuevas generaciones, que están influenciadas, muchísimo, por otras cosas como el voguing, por el vogue, digamos, por la decadencia de lo Queer, por el No Binario, que comienza a estar más presente, básicamente, por todo lo que está pasando. Hay una explosión muy interesante, que es lo que yo quiero ir a ver ahorita a Colombia, porque pues, de todas maneras, por ejemplo, yo a pesar de que fui una cosa que generó un punto de quiebre, cuando desaparezo de Colombia, rápidamente, desaparezo de la escena. Ahora hay otro panorama que está muy chévere, porque está muy enriquecido, está ahorita más político, o sea,

antes el transformismo, y las identidades, y todo esto, los hombres gay, toda esa gente estaba muy despolitizada. El feminismo entra a escena, porque claro, estas identidades ya no son masculinas, sino que son femeninas, se relacionan un poco más con lo femenino. Entonces el feminismo ya está permeando muchísimo más, porque el feminismo también estaba ahí, lo Queer es hijo del feminismo, y está muy alimentado por los feminismos. Entonces como que todo eso hace una amalgama de cosas, y salen ahorita, que es lo más chévere, yo creo que en Colombia también cambio un poco, lo que yo creía que en algún momento era como la despolitización de todo el movimiento LGBTI, a parte de las mujeres lesbianas, y las mujeres trans, que estaban políticamente, digamos, bien fortalecidas, pues este otro movimiento llega fortalecido, y creo que hay una cosa muy chévere ahorita en Colombia. Y es eso, o sea, que las identidades de disidentes, que ya no son tan disidentes, digamos, que son No Binarias, participan fuertemente dentro de la cuestión política del país, o sea, estas chicas haciendo voguing en el Palacio de Justicia hace un año, es como un hito, y que se vuelva viral, y todo eso, es como bien particular, y bien lindo lo que pasó, y todo eso recoge una cosa que viene desde hace ya varios años, y que ahorita, que tú me das la oportunidad de hablar y de expandirme en el tema, porque pues, hay una historia ahí, hay unos cuerpos que están, y hay unas memorias que toca, no rescatar, sino tener presentes, una, por ejemplo: Lady Zunga.

Lady Zunga es mi hermana, y es una referente bien grande, incluso, yo mismo me considero una parte de esa historia en Colombia, particularmente, en Bogotá, y por eso no te quise resumir cuando leí tus mensajes y me pedías una corta llamada, yo dije, no, no le voy a dar una corta llamada, le voy a dar una larga llamada, porque 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.

Es una conexión, o sea, no es lineal, es rizomática, no puedes estar, no puedes construirla. No te lo digo como mandatorio, yo creo que no puedes, no puedes hacer eso a lo que ya estamos muy acostumbradas, a cómo conectan los que no estuvieron, y entonces crean un discurso lineal, cuando es rizomático, cuando viene así, porque pasan demasiadas cosas, y hay demasiadas presencias, y demasiados cuerpos, una cosa puede detonar muchas otras. Y luego viene, por ejemplo, todo el tema de la fetichización, por ejemplo, que estaba al BDSM, que eso es otra parte que falta, de cuando la sexualidad de puntos se expande al tema del fetichismo, de las formas de practicar el sexo, que no son nada hegemónicas, y no tienen que estar relacionadas necesariamente con la biología, ni con el cuerpo, ni con el determinismo. Entonces hay muchas cosas que están pasando ahí, que ahora, por ejemplo, la sexualidad está muy alimentada, un poco, por todo eso que viene desde muchísimo antes. Pero bueno, es que mi cabeza comienza a hacer como muchas conexiones.

W.S.B.B: Entiendo completamente lo que me dices, es que en todo hay un conjunto de baches, y un conjunto de relaciones tan extensos que no pueden reducirse a un texto, o sea, habría que escribir como cuarenta o cincuenta textos para que medio se abarque la realidad y, además, las diferentes realidades, porque inclusive son diferentes formas de vivir y de asumir el asunto. Y no, yo agradezco demasiado, en serio, el espacio, no te decía, pues como para clarificar un posible malentendido, un corto espacio de llamada porque quisiera como reducirlo, sino porque no quería ser molesto. A veces es difícil como acercarse en primera instancia y no incomodar al pedir que hablemos, es principalmente por eso.

Ya como retomando lo que me estabas contando, cuando se terminan los cabarets, cuando ya hay una ruptura, o una separación, con Andrea Barragán, respecto a la producción artística, ¿tu

producción sigue girando alrededor de la informalidad?, es decir, me dices que siempre has tenido como este discurso de ir en contra de lo hegemónico, en términos culturales, que es algo que es muy loco y que pasa con el arte, yo creo que no solo en Colombia, sino en el mundo, y es que se autopercibe como muy punk, pero a la vez se valida por el mundo académico e institucional, entonces es el museo el que te da el certificado, el que te expone, a pesar de que tu discurso va contra su quehacer, entonces la pregunta es como bueno, cuando hubo como esta separación, ¿tú continúas creando obra por fuera, al margen o en la periferia de todos estos estamentos institucionales?

J.H.A: Claro, pero es que yo ya no estoy al margen, porque ya me vuelvo un referente ¿si me entiendes?, entonces ya no estoy al margen. Hay una parte que yo entiendo en ese momento y es que comienzo a ser parte de una cosa que es un movimiento, entonces yo no soy tan tonta como para decir que no pertenezco, o sea, siempre he despreciado la academia, pero no la he despreciado en términos, digamos, de irresponsables, no. Yo siempre le he dado a la academia su posición, es decir, tú no me hiciste, yo te hago. Y es muy diferente eso, o sea, es como que, a ver bebé, si tú te quieres alimentar de mí está bien, pero en ningún momento voy a utilizar la palabra epistemología en ninguno de mis discursos, me abstengo, porque esto no es académico, que la academia se lo apropie está maravilloso, porque obviamente hay un conocimiento ahí, y la academia hace eso precisamente: yo voy a permitir que la que la universidad o la academia se encargue de contar la historia, pero yo no le voy a dar las gracias, nunca. Y por eso he tenido peleas con Jorge Peñuela, y con todo el mundo, que ahorita absorbe y cree que representa, cuando no, cuando yo viví los dos momentos: el momento del no y el momento del sí. Y lo mismo lo vivió la Lady Zunga. Y sí, yo siempre he estado produciendo performance, incluso, cuando me alimento del lenguaje académico e, incluso, cuando puedo hacerlo desde el mismo lenguaje, porque también es como una cosa un

poco de arrogancia diciéndoles: sí, yo también puedo hablar como ustedes hablan, es que yo no soy tonta, que sea travesti no significa que no pueda leer. Yo también aprendí a leer, y también me he leído los mismos libros, o sea, cuando empecé a hacer la maestría en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes me retiré en el primer semestre y yo les dije: no bebés, o sea, si esto es para leer, yo puedo leer sola sin pagar cinco millones de pesos.

Luego yo comienzo a hacer unos trabajos diferentes, bueno, primero tengo un trabajo basado como en los cuatro elementos, una serie de performance políticos donde uno se llamaba Tierra, otro se llamaba Agua y otro se llamaba Aire. Son tres discursos hablando de las identidades, y de la identidad frente a la política y frente a las políticas públicas de cada uno de los países, evidenciando las violencias a las que estamos acostumbrados. Y otro trabajo, que es un trabajo de cabarets, se llama *América: horror story*, y son tres cabarets que hablan sobre esas violencias a las que estamos acostumbradas y acostumbrades, o sea, normalizadas, y que tienen que ver mucho con los feminicidios. También monté un cabaret que se llamó *Una mujer inconveniente*, que es de los primeros cabarets que hice, era un cabaret sobre la mujer que esperas ver en el cabaret, entonces como que siempre veía esas transformistas que hacían un cabaret para complacer, entonces yo llevaba mi cabaret a las discotecas para incomodar. Incluso, presenté este cabaret en Pereira, que fue de las cosas que más me ha gustado en la vida, porque es un cabaret donde habían llevado a Yara Sofía del RuPaul y, por alguna razón, este señor llegó a mí, y yo monté un cabaret que está basado en las canciones de Liliana Felipe; era básicamente un cabaret que estaba hecho para incomodar a los gays en las fiestas. Incomodarlos, ¿por qué?, porque tenían que pensar, no era una figura de entretenimiento, era un cabaret pornográfico también, pues en uno de los vídeos más importantes que tengo, que se llama *El archivo expiatorio*, es un vídeo en el que yo me introduzco un Cristo en el ano en una performance de entretenimiento. Y entonces es muy chévere, porque

claro, o sea, estás viendo un poco la reacción de la gente frente a un tema que es la religión, cómo lo interpretan. Eso fue como una etapa ahí, con un poco de incomodidad con la gente y, sobre todo, con los gays.

Creo que los gays, y esto es una discusión que tengo todo el tiempo, con todo el mundo, pero primero, que considero yo gay: una cultura que se está creando a través de un discurso de orgullo, del cual no se sienten orgullosos. Una cosa una cosa muy contradictoria. Con respecto a eso, entonces mi trabajo comienza a irse desde cabaret a cuestionar a la forma en que se ha hecho comunidad LGBTI, cuando esa comunidad como tal, no existe, y es una excusa para garantizar la comodidad de una sola de las identidades, que son las que están relacionadas con los hombres, y entonces hay una cosa, que yo he pensado siempre, desde hace mucho tiempo, y es que los hombres gays son una gran revolución fallida, la segunda revolución fallida. Y cuando vi la exposición en México sobre el vogue, y veo a estas dos personas Sylvia Rivera, que fue la que estuvo con Marsha P Johnson, haciendo la revolución de 1969, y ella dice: si yo hubiera sabido que los hombres gays iban a hacer esto con lo que nosotras hicimos los dejo morir. Algo así. Y yo pienso lo mismo, entonces comienzo a cuestionar a través del cabaret cómo los hombres gays son una revolución fallida. Cuando en los ochenta los hombres gays estaban siendo discriminados, y eran parte de una marginalidad, digamos, entonces todos los abrazamos, las mujeres trans, y todas las otras identidades vulneradas, entonces cuando el tema del SIDA, que los hombres gays no eran considerados hombres porque estaban excluidos, y estaban siendo víctimas de todas las mismas violencias que siguen siendo víctimas las otras letras del acrónimo, ellos tuvieron la posibilidad, porque eran hombres y porque eran visibilizados, de cambiar el mundo. Pero claro, los hombres gays se dieron cuenta que cuando adoptan la palabra hombre vuelven a recobrar todos los privilegios, incluso, cuando son hombres gays, y entonces comienza a salir la palabra gay, que lo

que define al principio es a este tipo de hombres y ellos lo toman. O sea, sabes, es como decir: sí soy incómodo para ti, pero ahorita me voy a poner un globo en la cabeza para que me veas lindo y te voy a divertir. Por eso se ponen la etiqueta de gay, que en inglés inicialmente significaba algo divertido, sí, algo raro, pero chévere. Entonces los gays se vuelven las cosas divertidas de las fiestas, los maricas divertidos, los que hacen reír a la gente, pero ¿dónde queda el discurso político y reivindicatorio?

Entonces ahí hay un tema bien particular, porque entonces esos hombres gays, que acaban de estar pasando por todo el tema del VIH, se asustan, uno, porque se van a morir, y dos, porque acaban de perder todos sus privilegios como hombres. Entonces hacen una cosa que es el movimiento más fallido y más traicionero que ha existido en el mundo, y es que comienzan a decir: perdón, pero es que nosotros somos gays, pero no dejamos de ser hombres. Y vuelven a pensar el discurso de la biología, y vuelven a afianzar el discurso de lo del cuerpo, de lo anatómico y, en ese momento, excluyen a las otras letras, y ahí sucede la revolución fallida, porque entonces los hombres gays, como son hombres, vuelven a ganar terreno dentro de todo este tema del privilegio, y las otras letras se quedan por fuera, son apéndices, y los hombres gays comienzan a cambiar.

Entonces pareciera que la historia de las identidades y de la reivindicación de derechos, solamente se mide en la medida en que los hombres gays pueden ser aceptados o no aceptados, pero invisibilizan todo el proceso de las mujeres lesbianas, los bisexuales y las personas trans que, aún después de todos estos años, todavía siguen demandando los mismos derechos que los hombres lograron tener hace 20 o 30, bueno, más, 40 años, en los ochenta. Ahí es donde yo pienso un poco en todo este tema de las identidades, y comienzo a cuestionar mi identidad, mis privilegios. Ay perdón, me extendí mucho.

W.S.B.B: No, está bien, a mí me encanta escucharlo en realidad.

J.H.A: Pues eso, entonces ahí hay un trabajo que comienza, o que parte, desde la homofobia, pero yo no le llamo la homofobia, sino la gayfobia, y comienzo a hablar sobre el gay de lo patriarcado. Porque los hombres cuando se dicen hombres, pues entonces no pueden estar fuera del patriarcado, ¿o estamos equivocados?, y bueno, ahora para finalizar te cuento donde estoy parado. Una vez muere Lady Zunga, y como que yo paso por toda esta crisis identitaria, porque pues, la verdad es que ha sido una crisis identitaria. Cuando se fortalece el discurso de disidencia, y las personas trans comienzan a hacer sus propios discursos, cuando las mujeres abrazan, o unos de los feminismos abrazan a las mujeres, las personas que utilizamos ese discurso, como que creíamos que teníamos la plataforma para hablar sobre las problemáticas, que no eran nuestras problemáticas, es decir, entran los drags. Yo digo, hijueputa, estoy en una crisis creativa, porque si yo no voy a denunciar las violencias hacia las mujeres, porque las mujeres ya pueden denunciar las violencias hacia las mujeres, si las personas trans ya se empoderaron y no necesitan de una maricona que venga a hablar sobre esto, si los gays no tienen nada que decir, porque verdaderamente son apolíticos y aparte de todo son misóginos, ¿dónde estoy parada yo como artista?, y ahí viene un poco como todo este tema en el que yo comienzo a trabajar a partir de otros lenguajes. Por ejemplo, una obra que se llamaba *Encarnación*, comienzo a habitar otras formas para entender un poco la identidad y la multiplicidad, yo no te había hablado, o sea, yo desde que empecé a trabajar, tengo una cosa que se llama la *disociación simbiótica*. Es como una cuestión de poder multiplicarse, o sea, de tener varias personalidades y de que, en este cuerpo, que es un solo cuerpo, puedan habitar varias posibilidades de representación, lo que tiene que ver con que soy autista, y entonces digamos que, al ser autista, tengo una cantidad de problemas para comunicarme, para relacionarme, y entonces la posibilidad de crear otras posibilidades dentro de mi cuerpo me expande. Entonces Tina Pit nace, o aparece, para poder liberarme de la restricción que era ser Jorge, porque Jorge estaba bajo

este esquema, y debajo de esta cuestión del autismo, entonces aparece Tina como esa posibilidad de multiplicarse.

Entonces hay una cosa allí, que digamos no se considera muchísimo, que es como las identidades están muy relacionadas con lo sexo genérico, pero también pueden estar relacionadas, un poco, con otro tipo de cosas, ¿si me entiendes?, sin necesidad de que eso signifique y se limite, simplemente, a lo sexo genérico, sino que también, en mi caso particular, es una cosa que está relacionada con una condición, y yo descubro que, a través de esa condición, de la posibilidad de ser otra persona, de ser otra personalidad dentro de un cuerpo, que podría estar relacionado un poco con la esquizofrenia, pero no, yo me posibilito. Particularmente, esa posibilidad es una personalidad femenina, y entonces se encaja dentro del discurso sexo genérico, pero no, hay otro discurso, allí hay otra cosa.

Entonces el trabajo reciente que estaba desarrollando, es un trabajo que está relacionado, un poco más, con cómo yo me expreso para desaparecer el género, es hablar un poco desde lo postgenérico. Me vinculo un poco más con la información, con los o con las plataformas, entonces comienzo a considerar el cuerpo como una plataforma, o como una interfase; entonces Facebook, los medios, los códigos y todo lo demás, son como una forma de habitar. Entonces puedo ser muchas personas más al mismo tiempo, y puedo acceder a diferentes canales de comunicación, y puedo ser muchas más cosas, sin tener que ser yo. Y ahí es donde voy, o sea, es donde voy en este momento, en cómo mi cuerpo ya no es necesario; entonces como ya no soy necesario, soy postgenérica. Habito, digamos, otros canales, y una de las últimas obras que hice, te la voy a mostrar, es esta que se llama *Encarnación*, que la hice desde México, pero se hizo en Colombia. Esto fue para un programa que se llama *Artemorfosis*, en Canal Capital, y fue durante pandemia, era como habitar, estar en Bogotá, a través de unos códigos QR que, en ese momento, pues estaba

muy en boga, por todo el tema de la pandemia, entonces comienzo a habitar Bogotá, sin estar en Bogotá. Y ya la última obra que hice fue para una convocatoria que la hice hace poquito, y se llamaba *Reimaginemos*, es una foto en la Plaza de Bolívar; en este proyecto yo estaba convocado a ser la artista traductora de una investigación que se llamaba *Ilegalidades, economías ilegales*, y se enfocó muchísimo en el narcotráfico. Entonces yo hago esta performance sin estar allá, entonces también es como el mismo concepto, un poco de poder habitar otros cuerpos a través de la idea y comunicarme, estar presente, porque allí no dice Tina Pit, no está Tina Pit, pero es Tina Pit. Entonces sigo ahí, como trabajándole a esa idea de, digamos, desencarnación, de no tener que habitar siempre, necesariamente, un cuerpo para poder estar presente y la posibilidad de habitar otros cuerpos, sin necesidad de tener que habitarlo, sino a través de los cuerpos como interfaces y bueno, eso.

W.S.B.B: Bueno, toda esta obra que me planteas es súper interesante es, asumo, muy reciente. Esta performance que me acabas de mostrar, esta foto que está en la Plaza Bolívar ¿es material que deviene de vos?, es decir, ¿es algo tuyo?, ¿es tu ropa?, ¿qué relación tiene directamente contigo para que sea una exteriorización de Tina?

J.H.A: Porque yo no necesito estar para estar, o sea, la presencia física no necesita ser, pero es mi obra, y estoy habitando a otros cuerpos a través de la intención y de la voluntad, es decir, esta es una obra de Tina Pit porque es una idea de Tina Pit, y ella está presente, pero yo la estoy haciendo desde acá, que es lo que nos permite un poco todo este tema de la pandemia. En Encarnación, por ejemplo, esta obra de la que te acabo de hablar, yo tuve un clon y viene muchísimo del trabajo que hice con Lady Zunga, o sea, yo era la clon de Lady Zunga. Yo ahora convoco a una artista y le digo: quiero que seas mi clon en Colombia. Y pues eso pasó, o sea, hubo una persona que fue Tina Pit sin que Tina Pit estuviera allá, y es como un poco hacia donde estoy, no sé todavía a dónde

voy, ni lo tengo muy claro. Te estoy contando así, como te cuento cualquier cosa. Es hacia dónde un poco voy yo, después de todo este proceso, identitario y de sexo, y de residencia, y todo eso de cuestionar mucha cantidad de cosas, pero eso es donde estoy parado ahora como artista.

En el 2020 yo hice una performance que se llamó *La emancipación de Tina Pit*, y es como que ese discurso que viene trabajando en mi cabeza, es ese momento en el que yo me doy cuenta de que somos dos personalidades en este cuerpo, sin embargo, una es respaldada por la biología y la legalidad, mientras que la otra no. Entonces comienzo a cuestionar, digamos, la validez, o como esa hegemonía de lo que tiene que ver con el registro para el Estado. La performance es entonces una plataforma en la que Tina Pit declaraba su independencia, de hecho, se hizo en el 20 de julio de 2015, creo que era un poco como diciéndole a la personalidad preponderante e, incluso, en el sistema, que ella existe y que está allí sin que sea validada por ningún esquema, por algún tipo de institución, incluso, como cuestionándome a mí mismo, Jorge, por la misoginia que hay allí frente a esa identidad que acaba de aparecer.

W.S.B.B: Entiendo, eso me hace preguntarme algo. Cuando piensas en Tina Pit, en general, ¿es ella en sí misma?, es decir, ¿Tina es otra persona aparte de vos o consideras que sos vos mismo y ella es una exteriorización?

J.H.A: No, Tina Pit es una disociación, o sea, es como la cuestión de la esquizofrenia, diferentes personalidades. Pero cuando hay una persona esquizofrénica tiene que haber una cuestión que está patologizada, por ejemplo, una persona está reducida a su propia historia, y a las circunstancias en las que vivió, y a veces, esas circunstancias generan un trauma o unos problemas ¿cierto?, que esa personalidad no puede agenciar, y entonces recurre a la creación de otra personalidad, que sale para poder agenciar con las cosas que la otra personalidad no puede, y entonces ahí se genera un caso clínico, porque es una enfermedad, es decir, de entrada la medicina te dice que tú no puedes

dejar de ser tú, y si dejas de ser tú, estás enfermo y entonces tienes que ser curado. Pareciera que los mecanismos psicológicos que tú creas para sanarte son patologizados, y tienen que ser contrarrestados ¿qué pasa?, digamos que las personas como nosotros, gays o en tránsitos, hemos vivido tantas situaciones un poco tan limitantes, o sea, porque de todas formas nacer con pene es un determinismo y un destino, pero cuando tú crees que ese destino no es el tuyo, vas comenzando a crear otra posibilidad, que es la otra identidad, pero fuera de la identidad primordial, incluso, ser un hombre gay en los noventa era tener dos vidas, una vida social y después una vida escondida, que era tu vida como hombre gay, y esa otra vida, sin que necesariamente fuera una personalidad adicional, pues era otra cosa que estaba censurada y no podías contar. Sin embargo, estabas creando una alternativa diferente para la linealidad, y lo que era rígido dentro del esquema clínico, y el esquema social, entonces, cuando yo me doy cuenta, como yo soy una persona, pues que tengo mis límites y, pues ya sabes, este tema del autismo y todo, me generaba muchos conflictos para relacionarme y para ser.

Entonces comienzo a crear una posibilidad que no es Jorge, comienzo a liberar a Jorge de la responsabilidad, y creo una personalidad que es completamente carismática, posibilitada y, aparte de todo, es una feminidad. Entonces allí esa persona, o esta personalidad, sale y ¡wow!, me hace feliz, o nos hace felices, porque tiene todo eso que esta otra persona no se lo permite. Entonces ahí somos dos personalidades, y cuando me comienzo a dar cuenta que somos dos personalidades en el mismo cuerpo, porque es un proceso también que vive uno, y que uno lo siente cuando llega la otra personalidad y sabe, o sea, cuando me ponía las pestañas y aparecía Tina Pit, era como ese detonante muy particular, porque yo hasta que no llegaba a la pestaña, no me las ponía, no aparecía. Y entonces, cuando aparecía ella, era una cosa completamente diferente, o sea, era ella habitando ese cuerpo, y era una personalidad que no está ligada a nada, o sea, era completamente, no tenía

miedo, yo siempre tengo miedo mientras que ella no, entonces era muy vital y comenzamos a darnos cuenta de que era un proceso que era bien particular, pero también me comencé a darme cuenta de que Jorge comenzaba a censurar a Tina y comenzaba a sentir envidia.

Entonces yo dije, es muy loco que dentro de un mismo cuerpo haya envidia que, dentro del mismo cuerpo, pase entre dos personalidades diferentes. Y Tina y yo comenzamos a dialogar sobre eso, y ahí es donde nace Emancipación porque entonces nos damos cuenta de que, si hay una identidad que tiene envidia de la otra, es porque hay dos, porque habitamos dos en el mismo cuerpo, sin necesidad de eso significar que es una patología, o sin necesidad de pensar que una de las dos identidades, pone en riesgo el cuerpo, que es lo que le preocupa a la medicina, que se pueda poner en riesgo así mismo o que ponga en peligro a la sociedad. Tina, sin embargo, no estaba en ese sentido, Tina tiene una forma expansiva de posibilidad del cuerpo que estaba allí, o de la experiencia de vida que era Jorge en ese momento, y entonces de eso se trataba todo mi trabajo, o sea, se incluye dentro del discurso sexo genérico, porque era una mujer y porque pues, aparte de todo, yo era una cosa rara, que no se sabía que era. Entonces es muy fácil adherirse al discurso sexo genérico, tanto es fácil, como obvio, pero pues, había mucha cantidad de cosas que estaban sucediendo, y aparece también un poco la vinculación con lo clínico, es decir, lo clínico con lo disfórico y lo clínico como en lo psicológico, porque pues habían dos cosas allí que se fusionan, que si yo hubiera tenido dos personalidades, pero las dos personalidades fueran hombres, yo no estaría incluido dentro del discurso sexo genérico, y no hubiera tenido que afrontar la problemática de ser una mujer en un cuerpo de un hombre, entre comillas. Entonces como que todo eso hace una amalgama ahí bien particular en la experiencia de vida, que soy yo y que hemos sido allí, que denotan el trabajo artístico.

W.S.B.B: Claro, entiendo perfectamente. Pero bueno, en tu vida diaria generalmente Tina Pit viene a colación o, digamos, se materializa en términos generales cuando te montas toda la indumentaria que la caracteriza, o que le otorgan su existencia y que, precisamente, de esto es de lo que estás huyendo cuando empiezas a crear una obra en la que no necesariamente el cuerpo establece su existencia, pero entonces en la vida diaria, ¿cuál es tu percepción respecto a vos mismo?, me explico, hay gente que se autodenomina como transgénero, porque esa es su forma de decir: no mira, es que yo no soy un hombre, yo soy una mujer, a mí no me interesa esto que me han impuesto y, por tanto, materializo una nueva identidad que soy yo en realidad. Pero en este caso, cuando son dos personalidades y que estás muy claro en ello, ¿cómo te auto percibes en la vida diaria?

J.H.A: Claro, porque llega un punto en el que nosotros llegamos a un equilibrio acá adentro, o sea, en todo, porque Jorge es muy bueno en el trabajo que hace y Tina es la artista, ni siquiera la artista, la performer. Tina digamos que se vuelve medianamente famosa y se hizo un referente para muchas cosas, pero es Tina, sí, Tina necesita una plataforma, una interfaz para poder llegar, necesita este cuerpo, pero también necesita unas condiciones para poder salir, o sea, Tina, no está todo el tiempo, Jorge es el que responde, digamos, por la realidad diaria. Cuando llega la pandemia y se cierran los espacios para que Tina pueda salir, porque, por ejemplo, Tina no salía solamente cuando había performance, hay días en que el cuerpo me lo pedía y me tocaba salir, o le tocaba salir. Solamente que tienes una personalidad que es todo lo que no es Jorge, es explosiva, entonces cuando Tina sale irrumpe, y eso es tal vez una especie de vanidad que Jorge tiene, y eso es un análisis psicológico que ni me interesa hacer. Pero cuando llega la pandemia, yo siempre he llevado esas dos vidas, como esas dos experiencias de vida, o sea, Jorge que es una persona que trabaja en el mundo real, produce dinero y tiene una vida en términos de que le da la posibilidad para que Tina exista sin problemas, le da la materialidad de las cosas para que Tina tenga toda la posibilidad

de performar y de existir. Tina es una personalidad no sexual y ahí me di cuenta de que es no corporal.

Hay un poema en que lo dice, después lo estuve leyendo y me di cuenta, entonces eso era como, digamos, un punto de equilibrio donde estaba este cuerpo como muy tranquilo, porque las dos personalidades estaban equilibradas: una estaba satisfecha con lo que tenía, con lo que podía hacer y la otra estaba súper satisfecha de quién era. Cuando llega la pandemia, eso se acaba. Tina deja de aparecer, y entonces comienza a parecer solamente a través de estas plataformas, o sea, las videollamadas y demás, ahí surge un poco el conflicto y la reflexión que estamos haciendo ¿en qué momento Tina necesita este cuerpo?, ya Tina no necesita el cuerpo, eso fue en un inicio, pero Tina ya existe, que fue la emancipación. Cuando tina ya existe, se emancipa de Jorge, y aunque antes decía: sí, necesito este cuerpo. Llega este momento en que llegamos a la conclusión de que Tina ya es Tina, ya existe, ya la conocen, ya la han visto, por eso en la performance de la Emancipación, ella les decía: ¿ustedes son testigos, cierto?, pueden decir que yo existo. Y todo el mundo decía: Sí, existes, te vemos.

Entonces comienza Tina a existir, pero necesita la interfaz del cuerpo, es decir, necesita esta materialidad para poder estar, pero cuando ya no necesita la materialidad de este cuerpo, es decir, cuando ya puede ser un código QR, porque en esa obra de Encarnación lo que hace es un código QR, y entonces la gente coge su celular y aparece Tina; entonces ya Tina no está necesitando el cuerpo, está posibilitándose a través de otras interfaces. Esto es lo que yo digo, entonces ya puedo ser obra, por ejemplo, ¿si me entiendes?, ya puedo ser otro. Es tan icónica, que ya puedo decir, por ejemplo, en el trabajo de Encarnación, yo le dije a otra artista ¿me dejas habitar tu cuerpo?, sin necesidad de eso de pensar en la superposición, sino a través de la idea, o sea, Tina ya está allá, es una cosa, es una idea y puede habitar en otro cuerpo, sin la necesidad de que sea este.

Entonces ahí es, digamos, donde está mi posición ahora, y es cuestionarme ¿cuáles son la cuáles son las formas en que Tina está presente?, y ¿cómo es la forma en que Tina puede habitar sin necesidad de este cuerpo?, yo por eso ya no trabajo tanto el tema de lo sexo genérico, ya no me pareció tan interesante, porque estoy trabajando en otras cosas, o sea, que tienen que ver con la identidad, pero con la identidad a través de otras posibilidades, no lo sé, la verdad es que todavía no lo tengo claro, pero estoy ahí. De hecho, quiero trabajar a Tina Pit como una memoria en red, o sea, quiero hacer de ella una nube, como una especie de memoria, entonces estoy trabajando en esa idea, que todavía no la tengo muy clara, pero quiero que Tina se vuelva una especie de Nube o una especie de Virus, aunque no me gusta tanto la palabra de Virus, porque la pandemia lo cambió todo, o sea, es como algo que está allá, a lo que puedes acceder, es lo que estoy pensando un poco.

W.S.B.B: ¿Cómo una Inteligencia Artificial?

J.H.A: No, porque la inteligencia artificial es algo que está aprendiendo de sí misma todo el tiempo, está emulando la inteligencia humana. No como una especie de inteligencia artificial, sino que el reto está en que Tina se separe de mi cuerpo, básicamente, es lo que yo quiero hacer, pero se llama Encarnación, es decir, que ella puede habitar los cuerpos sin necesidad de que esté relacionada con mi cuerpo, es como a donde quiero llegar. No es un tipo de liberación, y eso me parece lo más postgenérico que hay, para mí, o sea, ¿cómo vas a ponerle género a una cosa que no tiene que habitar un cuerpo?, porque el género está relacionado, básicamente, con el cuerpo y con la anatomía.

Entonces para allá va un poco mi experiencia de vida, que es nuestra experiencia de vida, para donde vamos, en ese sentido, y aparte de todo, pues Tina es la poetisa de la vida, de nuestra vida,

o sea, todo lo que se escribe es a nombre de ella, entonces también ahí hay una cosa y es que siempre escribimos a partir de ella, es decir, hace a partir de lo femenino.

W.S.B.B: Me parece un trabajo súper interesante y que bueno que vos estás desarrollando, desde tu creatividad, desde tus capacidades y desde tus deseos. En tanto eso, pues yo estaré muy atento en el futuro a todos esos productos, en realidad me parece muy interesante. Yo te agradezco profundamente el espacio y toda la información que me otorgas sobre una escena que está perdida en términos de rastreo. Igualmente seguiremos en contacto para molestarte un poco respecto a los archivos.

J.H.A: Vale, me estás hablando.

W.S.B.B: Listo perfecto, muchísimas gracias.

Discurso de Emancipación de Tina Pit. 20 de julio de 2015. Bogotá – Colombia.

Hoy 20 de julio del año 2015, en el marco de esta exposición de arte que tiene por nombre los independientes y conmemorando esta fecha que se ha institucionalizado como la de independencia de esta ficción histórica de nación denominada Colombia, yo, Tina Pit, recurro a este espacio y tiempo para hacer mi declaración de emancipación frente a todos y todas ustedes quienes servirán de testigos.

Como primera declaración, quiero mencionar que mi aparición en este mundo ha sido de manera espontánea, soy una no nacida, no parida. No hay ningún registro legal ni jurídico de mi existencia, por consiguiente, no tengo patria ni bandera, y no le pertenezco al estado colombiano ni a ningún otro y tampoco le debo respeto o lealtad.

Mi aparición en la realidad no es resultado de procesos biológicos, no tengo madre, padre ni tampoco familia biológica, por lo cual no pertenezco y tampoco le debo respeto a esa institución, exceptuando aquella que yo misma conforme o elija.

Como mi existencia no es consecuencia de procesos biológicos, mi construcción de género y performatividad no responden a la categoría de natural y/o normal, por lo tanto, no estoy obligada a responder ante reclamos o interpelaciones que recurran a tales categorías como origen y justificación. Me declaro antinatural y anormal.

Mi nombre ha sido escogido por mí misma y hasta este momento no he necesitado legalizarlo o bautizarme ante ninguna institución religiosa o laica. No creo, ni le rindo culto a ninguna de las deidades de las religiones orientales u occidentales. Mi espiritualidad no paga peajes ni intermediarios, me declaro atea supersticiosa.

Ante las entidades e instituciones estatales y médicas yo no existo, sin embargo, aquí estoy, ustedes pueden verme, algunos y algunas me conocen, me han tocado y pueden dar testimonio de mis experiencias y actuaciones no obstante, al haber sido este cuerpo registrado con otro nombre, mi existencia es ilegal y de esa manera me declaro, dicha condición me libera de poseer, comprar, contratar, firmar, pero también me rescata de la posibilidad de ser poseída, comprada, enajenada, contratada, pagada, en esa medida me declaro también libre.

La ausencia de registros legales y médicos a mi nombre imposibilita al estado y a la medicina para determinar, a partir de los órganos reproductivos y sexuales que tengo entre las piernas, mi identidad y orientación sexual. Declaro que no tengo nada entre las piernas, aparte de un verso, no soy macho ni hembra, hombre o mujer me declaro no binaria y posgenérica, no soy heterosexual, ni homosexual, ni gay, ni lesbiana. Mi sexualidad no es genital. Declaro que tampoco estoy loca o enferma. Sin embargo, si llegado el caso debo enunciarme en alguna categoría que haga referencia a mi identidad y sexualidad, en primera instancia rechazo dramáticamente la condición de hombre y me enuncio a mí misma como una marica travela disidenta.

Como la capacidad de actuar no implica en principio una dimensión legal específica en cuanto a la habilidad para elegir actuar, yo declaro que tengo agencia.

Me declaro a mí misma como una metaficción, y les invito a todos, todas y todes a pensarse de la misma manera. Mi presencia en este mundo de manera concreta, y digo concreta en términos de auto enunciación, de interpelación y de agencia, está cercana a cumplir cuatro años, tiempo durante el cual he habitado este cuerpo junto a las otras metaficciones que previamente hacían posesión de él, y específicamente una de tantas, aquella que alardea de su condición de real gracias a que goza de estatus legal.

En este momento me encuentro en riesgo de desalojo y desaparición, debido a que dicho poder amenaza con restringir y controlar mi posibilidad de actuar y de ser, Denuncio violencia simbólica y psicológica, discriminación y misoginia hacia mi persona por parte de las otras personas que habitan el cuerpo que compartimos, no obstante, y ante la amenaza de desaparecer justificada en mi condición de inexistencia legal, mi genitalidad, la cultura y mi reciente aparición, me pregunto si es el tiempo justificación para determinar la continuidad de una experiencia, de igual manera si es necesario ser parte de una sociedad en términos legales o si los acuerdos culturales establecidos son suficiente razón para terminar con ella.

Declaro que desde mi primera manifestación en la realidad con este cuerpo he adquirido el derecho de actuar y decidir, y bajo esta luz, declaro mi intención de continuar actuando y decidiendo hasta el momento que yo y no otra persona lo decidan y aclaro que mis acciones a la fecha no han puesto en riesgo mi vida o la vida de quienes me rodean y que tampoco les he hecho daño.

Por medio de estas palabras declaro mi existencia y mi emancipación voluntaria irrevocable frente a ustedes y frente a la construcción que ha manifestado tener poder sobre mí, desde este momento soy autónoma, porque este también es mi cuerpo.

TINA PIT

Transcripción de entrevista y conversación con Guillermo Antonio Correa Montoya. 23 de agosto de 2022. Medellín – Colombia.

Wilson Stiven Bohórquez Barrera: Bueno, inicialmente, a mí me gustaría escuchar de donde surge el Guillermo Correa artista. ¿En qué momento te sabes pintor?, esto es, ¿en qué momento empiezas a relacionarte con la producción de imágenes?

Guillermo Antonio Correa Montoya: Yo creo que yo he pintado siempre, no sé, quizás desde los seis o siete años. Primero me dedicaba mucho al dibujo y un poco por ahí en la adolescencia empecé a experimentar con pintura, pero siempre tuve como todos los líos del mundo, pues porque en mi casa mi familia es muy conservadora, es una familia de derecha, todos son ingenieros o médicos, entonces yo tenía que estar en esa ruta, incluso, pintar no lo consideraban siquiera un hobby, era una cosa como para gente vaga. La historia es un poco boba ahí, pero me tocaba pintar un poco como al escondido, lo cual es muy charro, eso fue en los años ochenta, es decir, hace nada.

Desde siempre he tenido una relación muy fuerte con el cuerpo. Mis primeros dibujos, de los que debo conservar muy poco o casi nada, son hombres engarzados entre ellos, siempre, aunque ahí no tenía muy clara una discusión respecto a mi sexualidad, o no necesariamente tenía todo el bagaje de lectura que tengo en la actualidad, creo que a mis 15 o 16 años mis dibujos importantes eran cuerpos plásticos que se fusionaban siempre entre ellos. Hay algo interesante en relación con eso, es decir, yo no me dediqué a las artes, mi mundo académico se hizo en paralelo al mundo artístico, pero yo nunca abandoné eso de estar dibujando, estar pintando, y ya cuando entro a la universidad, no consideraba que artes fuera una posibilidad, pero es la universidad donde entro a ingeniería y luego a filosofía, y es justo ahí donde descubro que es muy vital para mí, no quiero ser esencialista ni nada, pero es un oficio en el que tengo, necesariamente, que sentirme y verme

involucrado. Empiezo entonces, inicialmente, a estudiar en Bellas Artes y luego en la EPA, eso es en años noventa, o sea, yo estudio en Bellas Artes en el 95, por ahí.

W.S.B.B: Es decir, cuando aún era el Instituto de Bellas Artes.

G.A.C.M: Eso. Entro a estudiar artes, lo que pasa es que me tocó salirme porque era muy costoso y me habían echado de la casa en ese momento por marica. Entonces, como esas cosas que se van mezclando, entro a la EPA y allí soy completamente feliz, pero, también entro a la universidad, de donde ya antes me había salido de una ingeniería.

W.S.B.B: ¿Qué estabas estudiando en ingeniería?

G.A.C.M: Ingeniería Metalúrgica.

W.S.B.B: ¿Cuánto estuviste allá?

G.A.C.M: Dos semestres, al tercer semestre yo renuncio y me voy en búsqueda de ser sacerdote, dentro de un seminario misionero, de esas cosas en donde uno anda muy perdido en la vida.

W.S.B.B: Claro. ¿Cuánto estuviste allá?

G.A.C.M: Cuatro años.

W.S.B.B: ¿Cuatro años?, y ¿era un asunto de formación académica como pretende serlo hoy en día o era netamente espiritual?

G.A.C.M: Pura formación académica, tenía sus lados interesantes. Había una parte de formación en clave de filosofía, con sus amañitos claramente, y otra parte muy religiosa. Para mí, la parte de filosofía era muy interesante, la parte religiosa era muy aburridora porque yo siempre tuve un lio en términos de fe: nunca he creído y en el seminario menos. Solo que me atrajo una parte de esa vida monacal, para mí la vida espiritual siempre ha sido un lio, lo sigue siendo, bueno, ya no tanto, ya no me preocupo por ese asunto, pero en ese momento, que tenía 20 años, fue como una exploración, y bueno, estuve cuatro años.

W.S.B.B: ¿Entonces cuando estuviste allí ya te habían echado de la casa?, ¿ya eras consciente de tu sexualidad?

G.A.C.M: Ya era consciente y el seminario fue para mí la posibilidad de salir del closet. O sea, aunque suene un poco contradictorio, es en el seminario donde yo tengo tiempo de reflexionar sobre mí mismo, sobre mis miedos y sobre lo que está pasando en la ciudad y en el país sobre la homosexualidad, es en el seminario donde yo me convengo de, digamos, mí mismo, y tengo toda la fuerza para hablar y de sentirme cómodo con este tema. Es contradictorio, pero es ahí justamente donde pasa esto y también donde vuelvo a pintar, o sea, descubro la pintura desde otra perspectiva, que son muchos asuntos religiosos, pero para mí eran técnicas que necesitaba ir aprendiendo, ya cuando salgo del seminario, entro a estudiar artes. Es como que tuve que hacer todo un tránsito rarísimo para estar convencido de mi sexualidad y de artes, que no tienen relación, o quizás sí.

En la EPA ya estoy convencido de que me gustaba mucho, pero en algún momento empiezo a sentir que no soy lo suficientemente bueno, pese a que los profesores en la EPA me decían que tenía mucho talento, sobre todo como escultor, pero yo sentía que no.

W.S.B.B: Como una suerte de síndrome del impostor.

G.A.C.M: Sí, entonces yo ya estaba a punto de terminar en la EPA, que era también como un asunto por amor al arte porque tampoco te daba un título, te daba una certificación ahí como de técnico.

W.S.B.B: ¿Entonces cuánto tiempo estuviste en la EPA?

G.A.C.M: Como tres años y medio. Eran cuatro años y yo me retiro antes de terminar.

W.S.B.B: ¿Por qué?

G.A.C.M: Porque no quería que nada certificara que yo era artista.

W.S.B.B: Es decir, fue una decisión por convicción.

G.A.C.M: Sí, yo me dije: me siento un fraude y no quiero hacer cosas bonitas, ni cosas que encanten. Ahí tenía que sobrevivir de cualquier manera, me tocaba plagiar a Boteros, plagiar flores y todo esto, porque eso se vendía muy bien y pues eso es lindo para quien lo sabe y le interesa hacerlo, pero mi interés siempre ha sido el cuerpo. Soy como muy monotemático, profundamente monotemático, es como que todo lo demás me puede interesar, pero si tributa al cuerpo: me interesa explorar el cuerpo desde la escultura, la pintura, la performance, desde cualquier otra técnica, pero siempre desde esa mirada. Entonces ahí, digamos que mis trabajos en la EPA asumieron riesgos, pero yo ni siquiera sentía que eran riesgos, es decir, yo estaba dibujando penetraciones y tal desde los años ochenta.

W.S.B.B: ¿Desde los ochenta?, es decir, desde el 79, 78...

G.A.C.M: No, yo ahí estaba un bebé. Yo tampoco soy tan anciano, o bueno, sí.

W.S.B.B: Te lo pregunto es porque en 1981 se despenaliza oficialmente este asunto punible alrededor de la homosexualidad.

G.A.C.M: ah, ya, pero no, no hay ninguna relación con eso. Para mí ese mundo no existe, es decir, esto puede sonar muy esencialista y mágico-religioso, pero no tiene nada que ver con eso, es decir, yo desde pequeño estuve interesado en las formas humanas, en los cuerpos humanos. Yo creo que los primeros cuerpos que yo pinto son los de semana santa porque a mí en la clase de religión me encantaba hacer a Jesucristo, es decir, para mí dibujar al Jesús Crucificado era una inspiración profunda, o sea, ver ese cuerpo ahí ensangrentado, con todas esas formas, esos músculos, esas figuras, la semana santa para mí era muy encantadora, pero tenía que ver precisamente con esas formas de la desnudez. En ese momento había muy pocos referentes, si algo yo recuerdo de la infancia es precisamente la poca posibilidad de imágenes, no había internet, entonces mi poca posibilidad de imágenes se satisfacía con las imágenes de los cuerpos de los santos. Ya después

fue con una enciclopedia médica que había en la casa y que contenía cuerpos retratados y yo me fascinaba observando esos cuerpos de hombres y mujeres, muy probablemente más los de hombres que los de mujeres. Ya luego tuve acceso a la biblioteca y de ahí me valía para hacer mis dibujos que no tenían una connotación sexual, pues, como consciente, quizás alguien le hace un análisis y dice: uy, sí, aquí hay esto.

W.S.B.B: Pero entonces en la EPA ya si eras muy explícito.

G.A.C.M: Sí, en la EPA ya era muy explícito. Pero en mi adolescencia ya también era explícito y es muy rastreable la angustia porque no quería ser homosexual, entonces todo lo que hago son cuerpos destruidos, cuerpos lacerados y cuerpos que están siempre en agonía profunda, siento que soy profundamente violento, que es en mi adolescencia, entre los 16 y los 20, una adolescencia más bien alargada, que son dibujos asquerosamente violentos y, en realidad, si los miro, estoy hablando de mí. Estoy hablando de eso que no tengo ganas de ser, quiero irme de ahí y por eso casi todos son cuerpos decapitados, con penes mutilados, estoy hablando de mí. Y eso lo pensé ahora, hace poco inclusive. Ya en la EPA exploro más y quizás tengo mucha ingenuidad, pero me interesa mucho explorar la sexualidad, entonces empiezo a hacer trabajos que tienen que ver como con abusos de cuerpos, el cuerpo de un hombre con el de un niño o formas diferentes que, todavía si me veo a mí mismo, todavía tengo mucha fascinación con la violencia, siempre es una pregunta que creo que tenía que resolvérmela yo mismo y es que esas formas de la violencia tenían que ver con las violencias que yo mismo me infringía en términos de esa nueva aceptación. Cuando ya estoy fuera del closet, y tengo cierta soberanía sobre mi deseo, también hay cierta soberanía sobre esos cuerpos que ya no sufren tanto, sino que pareciera que tienen más gozo, más placer. Si yo pensara en cuando empiezo a trabajar el cuerpo y el placer en algún momento, eso está articulado con el momento de mi apropiación.

W.S.B.B: ¿Y eso se da en qué momento?, es decir, ¿cuándo sales del closet y te echan de la casa?, ¿cuándo estás en la EPA?

G.A.C.M: Antes. Cuando yo dejo el seminario yo creo que eso fue una traición para mi familia, porque yo soy el buen estudiante que quiere ser cura, pero que llega echado del seminario. A parte mis grandes amigos inicialmente son todas las locas de la Casa de la Cultura de Caldas, y ahí siento como una liberación muy importante porque siento que puedo ser marica y disfrutarlo sin sentir vergüenza, culpa, ni miedo. Estas locas que no pretendían ser nada a parte de locas, no pretendían movilizar políticamente a nadie, a mí me movilizaron en lo más profundo. Entonces fue como la posibilidad de yo llegar y decir: marica, existe una posibilidad de existencia y es posible estar contento y alegre mientras se reivindica esto. Entonces, claro, yo llego a los 22 años a Caldas, que ya debería ser ingeniero por esa época, sin ser nada, y me muestro con cierta irreverencia que no es tan irreverente, es decir, porque empiezo a sentir mucha libertad con mi cuerpo y a mostrar esa libertad con la ropa, con lo que me pongo, con lo que hago, con lo que digo. Entonces ahí ya con mi familia es como bueno, suerte.

W.S.B.B: ¿Entonces ellos te dicen qué te vayas?

G.A.C.M: Ellos no me echan del todo, pero no me vuelven a hablar, que es como echarme. No me vuelven a hablar, tampoco me vuelven a dar dinero de ningún tipo, entonces yo pienso que me tengo que ir, y bueno, me vengo a vivir al centro y el centro es para mí toda la libertad del mundo.

W.S.B.B: ¿Cuándo llegas al centro es cuando empiezas en la EPA?

G.A.C.M: Sí, y digamos que es ahí cuando es mi momento de ser un artista más entusiasta porque estoy en los basureros buscando cosas para trabajar escultura, estoy buscando tierras y cosas también como para pintar porque que embale, no tengo dinero, pero bueno, y ahí hago como todo

ese proceso, pero me sentía como medio fracasado, o bueno, no fracasado, sino como un fraude, y entonces me voy.

W.S.B.B: ¿Pero entonces mientras estabas en la EPA no estabas haciendo nada más?

G.A.C.M: Estaba estudiando la carrera de Trabajo Social, por una cosa, digamos, muy temerosa. Porque mientras estudio artes me pregunto: hijueputa, yo me voy a morir toda la vida pobre estudiando artes, yo necesito como que el dinero me dé un poco de libertad, entonces bueno, voy a estudiar otra cosa que me permita tener un trabajo. Entonces yo estoy en artes, pero me meto a Trabajo Social.

W.S.B.B: ¿Entonces cuánto llevabas en la EPA cuando entraste a Trabajo Social en la Universidad de Antioquia?

G.A.C.M: Pasa simultáneamente. Desde principios de 1996 estoy en la EPA y en el segundo semestre del año empiezo el pregrado y veía ambas cosas al mismo tiempo. Mientras estudio el pregrado viajo un tiempo a Salamanca luego de presentar un proyecto de investigación y pasar para una pasantía donde hice mis primeras prácticas allá. Estuve allá seis meses.

W.S.B.B: ¿En qué año?

G.A.C.M: En el 2000. Recorrí museos y en vez de entusiasmarme dije: hijueputa, no, yo no estoy a la altura.

W.S.B.B: Pero ¿por qué?, ¿resguardabas una visión muy clásica del arte?

G.A.C.M: No sé, yo tengo dos grandes referentes en el mundo pictórico: Caballero y Bacon.

W.S.B.B: ¿Luis Caballero y Francis Bacon?

G.A.C.M: Sí. Yo los conocí y fue pensar que ellos son lo que yo he querido ser y ya me toca ser otra cosa para no plagiarlos mucho, aunque siento que siempre estoy plagiándoles algo, retomándolos. Entonces, no sé, cogí como cierto desencanto. Hice una primera exposición en la

Casa de la Cultura de Caldas, al volver de Salamanca, y luego de volver de allá lo primero que hice fue retirarme de la EPA.

W.S.B.B: ¿En qué semestre del 2000 estuviste en Salamanca?

G.A.C.M: Fue en el 1999-2000, fui en diciembre de 1999 y volví en junio del 2000. Lo recuerdo mucho porque estaba en invierno y en Salamanca hace mucho frio. Termine allí y empiezo a hacer prácticas en la Escuela Nacional Sindical y, de algún modo, la Escuela Nacional Sindical me creó una crisis emocional muy fuerte en clave de ser artista, yo dije: ve, me va bien como trabajador social, me va bien en estos temas sindicales, puedo hacer cosas que impliquen transformaciones, entonces me voy a concentrar en esto. La exposición que hice en Caldas se llamaba *Heridas empacadas al vacío*, todavía me dolía todo, pero bueno, es que yo creo que el mundo siempre duele mucho. Pero esa exposición me produjo terror, una sensación asquerosa, y fue muy paradójico, porque hasta vendí unas pinturas, hubo muy buenas críticas, pero yo no les creía nada, yo pensaba: son amigos míos, ¿qué más pueden decir?, que eso es lindo, que les encanto. Sentí terror en esa exposición y luego dejé de pintar como 15 años.

W.S.B.B: ¿Entonces solo vuelves a pintar en el 2015?

G.A.C.M: Sí, cuando me fui de la Escuela Nacional Sindical. Hice prácticas allá y me dejaron, entonces pasé por todos los cargos, desde practicante, auxiliar, profesional, hasta director de área, subdirector y director.

W.S.B.B: ¿y no dabas clase en la Universidad de Antioquia?

G.A.C.M: Sí, toda la vida. Desde que me gradué, a los seis meses, me llamaron para acompañar un trabajo de grado y a partir de ese acompañamiento seguí asesorando trabajos, hasta que me ofrecieron una cátedra que era *Problemas urbanos* y luego *Problemas sociales contemporáneos*. Yo empecé a trabajar el tema de diversidad sexual en Trabajo Social con un Trabajo Final de

Grado que se llama *Quién controla estas ganas*, que era sobre seducción y conquista de hombres en los baños de la universidad o, bueno, en la universidad en general, con una alta implicación de los baños. En el pregrado pasan varias cosas, una es que estaba en un encuentro de estudiantes de Trabajo Social y alguien sanciona a otra persona porque es muy “loca”, lo cual me da toda la hijueputa puteria del mundo y me paro y digo: hijueputa, a ver, es que soy marica. Y a partir de ahí pensé que nunca me iba a quedar callado con esto, no es posible, es decir, algo que antes no me parecía tan trascendente en clave de pelear, es decir, me parecía más trascendente pelear por su derecho al trabajo, o por su derecho a la salud, que pelear porque usted es gay o no, pero en ese momento en que yo veo como un asunto de discriminación que tiene que ver con alguien que está a mi lado, no sé, fue como una toma de consciencia.

W.S.B.B: ¿En eso ya habías acabado el programa de Trabajo Social?

G.A.C.M: No, fue en un espacio en Manizales en un encuentro de estudiantes entre cuarto o quinto semestre. Ahí fue donde por primera vez me mencioné públicamente que yo soy gay, porque en gran parte de la universidad yo pasé en silencio sin decir quién soy, obviamente el otro lee quién es uno y piensa cosas como: este otro seguramente es gay, marica o afeminado. Pero yo no hablaba de eso. Entonces ocurren como dos cosas, uno, que yo pienso que esto es un asunto que hay que hablar y, dos, me digo a mí mismo: parece, esto es un tema para estudiar. Porque hasta ese momento yo no sentía que fuera un tema, que fuera algo relevante en clave de estudiar y tal cosa. Me propongo entonces hacer mi Trabajo de Grado alrededor de ello, pero me dicen que no es un tema de estudio, que eso no es tema. Pero yo pienso que sí, que es un tema para mí, que tiene que ver conmigo, y yo creo que, en últimas, tanto lo que pinto, como lo que investigo, tiene que ver conmigo. Con la toma de consciencia de que el otro me lee raro, no que yo sea raro, en lo absoluto, o bueno, todo el mundo es muy raro, como ser humano, pero la lectura de que es el otro el que me

produce como raro, es el otro el que produce en mi ideas o juicios de que soy perverso o enfermo. Entonces me dedico a convertir eso en un tema que se convierte en *Quién controla estas ganas*, es un trabajo lindo, un poco ingenuo desde mi perspectiva actual, hoy no la haría, pienso que hay información que no hay que dar. ¿Cómo se me ocurre construir un mapa para que vengan las vigilantes a molestar a los homosexuales? Ahora pienso como que no hice un trabajo, hice un chisme, además policial.

W.S.B.B: ¿Pero te arrepientes de haberlo hecho?

G.A.C.M: No, no es que me arrepienta.

W.S.B.B: Entiendo, es pensar que hubiese podido ser otra cosa.

G.A.C.M: Sí, solo que en ese momento hubo un escándalo en la universidad porque encontraron a unos chicos en un baño y un vigilante les quito el carné, incluso, les iban a hacer un proceso, pero unos amigos que estaban acá se encargaron de eso y yo pensé: esto es un tema de investigación ¿por qué dos manes no se pueden besar mientras que el campus era un motel a cielo abierto para los heterosexuales?, ¿por qué la homosexualidad tiene que estar bajo las sombras?, y a mí las sombras me interesan, pero ahí ya digo, esto es un tema, lo que pasa es que no tuve un asesor que me dijera, es que eso es un tema pero usted no es un policía, es un investigador.

Bueno, posteriormente yo me voy del sindicato porque llegué a un punto de hastío, muchas cosas por las que creo que había peleado en el sindicato ya me habían decepcionado profundamente y hubo un momento en el que dije: yo tengo que irme. En ese momento yo ya era el director, entonces tenía que estar pensando siempre en plata y si no conseguía plata tenía que despedir personas, y eso para mí era como una tragedia. Yo primero pedí una licencia no remunerada de dos meses para trabajar en la tesis del doctorado, necesitaba un tiempo para sentarme a escribir,

pero al pasar 15 días noté que estaba durmiendo y que se me había desaparecido un salpullido en el cuerpo, concluí entonces que debía irme y envié la carta de renuncia.

W.S.B.B: ¿En qué año?

G.A.C.M: 2014.

W.S.B.B: ¿y te vinculas a la universidad en el 2015?

G.A.C.M: En el 2014, yo renuncié en marzo y me vinculé en agosto. El día que renuncié, volví a empezar a pintar.

W.S.B.B: ¿Durante tu tiempo en el sindicato no pintaste nada?

G.A.C.M: Nada.

W.S.B.B: ¿Ni un dibujo?

G.A.C.M: Sí hice cosas, pero nada sistemático. 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 15 años de disciplina.

W.S.B.B: Claro, y hay que ponerlo al día.

G.A.C.M: 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.

W.S.B.B: ¿Del 2014 al 2015 vos has participado en algún evento o exposición oficial del arte?

G.A.C.M: Sí, hice una exposición en solitario en la biblioteca de la Universidad de Antioquia en el 2017 – 2018. También he estado invitado también con algunas obras individuales, el año pasado estuve invitado a una exposición que hizo Santa Putricia.

W.S.B.B: ¿En la consentida?

G.A.C.M: Sí. Me han invitado a cosas, también estuve en Divas.

W.S.B.B: Sí, yo estuve, en la exposición de San Sebastián.

G.A.C.M: No, pero en esa también estuve, pero luego en la pandemia cuando ya todo se estaba abriendo se hizo una exposición con toda mi obra en Divas. Ahora, yo no es que me considere artista: a mí me gusta pintar, y siento que soy pintor. No me dediqué al arte, pero me gusta pintar y, en cierta medida, siento que hay una articulación entre lo que investigo y lo que pinto, no siento que sean dos cosas distintas, creo que alguna parte de la pintura la utilizo para decir cosas que no digo de otro modo.

W.S.B.B: ¿En qué encuentras inspiración para hacer estas pinturas de placeres desencajados?

G.A.C.M: En el porno.

W.S.B.B: ¿Entonces no hay allí también una representación de experiencias propias?

G.A.C.M: También, es decir, bueno, 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 interesa 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.

W.S.B.B: Listo, perfecto Memo. Muchísimas gracias.

G.A.C.M: A vos.