



**Tácticas decoloniales de género en el performance de LadyZunga y Nadia
Granados**

Juan Camilo Londoño Manco

Tesis doctoral presentada para optar al título de Doctor en Artes

Directora

Anamaría Tamayo-Duque, Critical Dance Studies Ph.D

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita	(Londoño, 2023)
Referencia	Londoño, J. (2023). <i>Tácticas decoloniales de género en el performance de LadyZunga y Nadia Granados</i> [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Doctorado en Artes, Cohorte VIII.
 Grupo de Investigación Artes Escénicas y del Espectáculo.
 Centro de Investigación Facultad de Artes.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Gabriel Mario Vélez

Coordinador de posgrados: Juan Fernando Velásquez

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A la memoria de LadyZunga

Agradecimientos

Agradezco especialmente a mi directora de tesis Anamaría Tamayo Duque por sus invaluable aportes, por contagiarme su entusiasmo por la teoría, ayudarme a crecer intelectualmente y brindarme herramientas para fortalecer mi pensamiento crítico. A mi pareja, por su acompañamiento, escucha, paciencia y complicidad. A mi familia, por su apoyo incondicional. A Nadia Granados, por la confianza de compartirme sus experiencias y perspectiva como artista. Y un profundo agradecimiento a cada una de las personas que participaron o contribuyeron de distintas maneras a la investigación.

Tabla de contenido

Resumen.....	6
Abstract	7
Introducción	8
1. Metodología	21
1.1 Marcos interpretativos	21
1.2 Consideraciones epistemológicas, ontológicas y éticas:	24
1.3 Métodos empleados para la recolección de datos y el análisis del objeto de estudio	36
.....	
2. Colonialidad de género y performance	45
2.1 Géneros coloniales	45
2.2 Performance decolonial:	58
3. Performance en Colombia.....	68
3.1 Narrativas del performance en Colombia.....	68
3.2 Antecedentes sobre género y decolonialidad en el performance en Colombia	89
3.3 La colonialidad de género en el contexto sociocultural de LadyZunga y Nadia Granados.....	105
4. Las tácticas de Nadia Granados.	126
4.1 Nadia Granados, La Fulminante.....	126
4.2 Literalismo estratégico	134
4.3 Duplicación corporal	147
4.4 Invocación fantasmal.....	157
4.5 Táctica de fracaso	170
5. Las tácticas de LadyZunga.....	176
5.1 LadyZunga, todo y nada.....	176
5.2 Táctica de opacidad	191
5.3 Táctica de anticipación	224
6. Conclusiones	250
6.1 Encuentros y desencuentros:	256
6.2 Afectos decoloniales.....	264
Bibliografía	273

Lista de Figuras

Figura 1	141
Figura 2	143
Figura 3	144
Figura 4	154
Figura 5	165
Figura 6	168
Figura 7	169
Figura 8	192
Figura 9	193
Figura 10	226
Figura 11	227
Figura 12	229
Figura 13	230
Figura 14	233
Figura 15	240
Figura 16	243
Figura 17	244
Figura 18	246

Resumen

Esta investigación examina el trabajo de las artistas colombianas de performance Nadia Granados y LadyZunga y la manera en que sus prácticas artísticas interrogan las configuraciones del género en Colombia. Realizando un análisis de sus puestas en escena y las conexiones que estas tienen con su contexto sociocultural y político, sus metodologías de creación, reflexiones éticas y lugares de enunciación; se argumenta que las acciones de LadyZunga y Granados problematizan tácticamente algunas construcciones culturales del género sedimentadas en relaciones coloniales de poder. Desde una perspectiva informada por las teorías decoloniales, los feminismos interseccionales y las teorías queer/cuir, la tesis revisa cómo las artistas proponen formas de hacer que negocian de manera crítica con la colonialidad del género y entran en diálogo con otras prácticas artísticas del sur global que ponen en tensión sus contextos políticos cotidianos.

Palabras clave: performance, decolonialidad, género, arte de acción, tácticas, interseccionalidad, estudios queer.

Abstract

This thesis examines the work of Colombian performance artists Nadia Granados and LadyZunga and the way in which their artistic practices interrogate the configurations of gender in Colombia. Carrying out an analysis of her performance stagings and the connections they have with their sociocultural and political context, their creation methodologies, ethical reflections and places of enunciation; it argues that the actions of LadyZunga and Granados tactically problematize some cultural genre constructions settled in colonial power relations. From a perspective informed by decolonial theories, intersectional feminisms and queer/cuir theories, the thesis reviews how the artists propose ways of doing that critically negotiate with the colonality of gender and dialogue with other artistic practices from the global south that put their political contexts in tension.

Keywords: performance, decoloniality, gender, action art, tactics, intersectionality, queer studies.

Introducción

La presente investigación doctoral se pregunta acerca de cómo dos artistas colombianas usaron el lenguaje del performance como un vehículo de exploración de modos tácticos de negociación con las políticas de un entorno social en el que la configuración de fuerzas como el género, la raza, la clase, entre otras, crearon las condiciones estructurales para formas de socialización diferenciales y excluyentes, frecuentemente violentas, y donde se remarcan los extremos del privilegio y la opresión. Esta investigación revisa las prácticas de performance de las artistas Nadia Granados (Bogotá, 1978 -) y LadyZunga (Popayán, 1978 - Bogotá, 2017) principalmente en el período comprendido entre los años 2011 y 2023, para analizar de qué modos interpelaron, resistieron o propusieron alternativas a la configuración jerárquica, violenta, cis-hetero-patriarcal y normativa del género en Colombia; la cual es heredera de una historia colonial. Si bien la investigación presta especial atención al género como categoría, no la asume como independiente, sino entrelazada con otros ejes de la diferenciación¹. Al orientarse a examinar prácticas de performance se interroga por formas micro-políticas de relación que acontecen desde el cuerpo, pero que dialogan con distintas dimensiones y escalas del poder.

Los estudios acerca de las dinámicas de poder en el cuerpo y el performance ha sido un terreno teórico nutrido por una “fertilización cruzada”, expresión de Marvin Carlson (2018) que indica la confluencia de múltiples disciplinas, perspectivas y enfoques que han ido complejizado cualquier noción estable, homogénea o simple de lo corporal. La problematización de lo somático, que ahora cuenta con un voluminoso acervo de conocimiento muestra la dificultad de establecer una única definición de lo que es un cuerpo, y parafraseando a Spinoza, de lo que puede un cuerpo². Desde campos como la filosofía política, la lingüística, las teorías queer/cuir y los estudios de performance, se ha recurrido al concepto de performatividad para explicar en cierta medida la capacidad realizativa del cuerpo en la

¹ Tomo el término de Avtar Brah (2004), quien sugiere que: “la clave no está en la «diferencia» per se, sino en la cuestión de quién define la diferencia, cómo se representa a diferentes categorías de mujeres dentro de los discursos de «diferencia», y si la noción de «diferencia» produce diferencias de forma horizontal o jerárquica.” De esta manera, la diferencia no se debe contemplar de forma esencialista sino como resultado de procesos de diferenciación, y propone que esta se puede conceptualizar de cuatro maneras: como experiencia, como relación social, como subjetividad y como identidad.

² Claudia Aguilar (2020) sostiene que esta expresión se ha vuelto un lugar común para referirse al poder ilimitado de los cuerpos, o a su indeterminación, lo cual sería un error. Con la proliferación de los estudios del cuerpo y el interés teórico por la agencia de lo corporal ha surgido una cierta representación de la potencia del cuerpo como capacidad realizativa virtualmente infinita. Este tipo de narrativa, que aparece en campos como el arte, las ciencias sociales o la filosofía, tiende a independizar lo corporal del carácter contextual de sus posibilidades, y a delinearlos de modo abstracto o utópico.

construcción social de lo real. Sin embargo, la pregunta por lo que puede un cuerpo, nos puede remitir a la vez a su inverso, por lo que *no puede* un cuerpo. Al respecto, tanto las preguntas por las estructuras sociales de las tradiciones de la sociología o la antropología, como las de espacios teóricos de emergencia más reciente, tales como el giro espectral o el giro afectivo, han ofrecido herramientas para entender la dimensión regulativa de los cuerpos, y cómo la agencia de lo corporal se puede ver coartada por condiciones sociales de posibilidad que la determinan en gran medida.

Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX, el concepto de performance ha entrado definitivamente en el vocabulario de las artes. Los estudios de performance, campo nacido hacia los años setenta en el contexto anglosajón, contribuyó a ampliar la discusión sobre la dimensión performática y performativa de la vida social, entendiendo el performance no solo como arte sino también como acción social y lente metodológico. Las preguntas antropológicas por la ritualidad y la teatralidad de autores como Richard Schechner y Victor Turner, la herencia intelectual de la fenomenología de Merleau-Ponty, las reflexiones sociológicas sobre la corporeización de clase social de Pierre Bourdieu, el modelo de análisis de la dramaturgia social de Erving Goffman o los cuestionamientos acerca de la performatividad de género de pensadoras como Judith Butler, son algunas de las líneas de indagación, entre otras, que permitieron prestar una creciente atención a la vida cotidiana como performance. La teoría inter y post-disciplinar de los estudios de performance se nutriría igualmente de los aportes del feminismo interseccional, término proveniente de las teorías de Patricia Hill Collins y Kimberlé Chenshaw, ya que esta perspectiva, al llamar la atención sobre una multiplicidad de categorías que se entrecruzan en los lugares de enunciación de los cuerpos (raza, género, clase, etnicidad, edad, religión, nacionalidad, discapacidad, educación, idioma, canon de belleza, situación legal, salud mental, neurodiversidad, tamaño corporal, etc.), dan cuenta de una complejidad multidimensional de la posicionalidad social de los mismos.

Las reflexiones sobre el performance también han encontrado insumos fundamentales en campos y corrientes teóricas que se preguntan por la genealogía de las categorías sociales en cuanto representaciones producto de la lógica histórica, como el marxismo, el posestructuralismo, los estudios culturales, los estudios postcoloniales, entre otros. En el siglo XXI, el concepto de colonialidad del poder de Aníbal Quijano ofreció herramientas para el análisis crítico de lo social desde una conciencia de las consecuencias históricas de un

fenómeno que ha tenido un fuerte despliegue corporal: la invención de la raza³. Para Quijano (2000a), este hecho marca el nacimiento mismo de la modernidad, y propone el término colonialidad para nombrar a la herencia de la colonización en las sociedades contemporáneas. La dupla modernidad/colonialidad, con la barra diagonal (/), se usa como un indicador textual de la colonialidad como el lado oscuro de la modernidad, es decir, es una manera de nombrar el legado de relaciones coloniales de poder que continúan operando aún después del fin de la colonización (forma de dominio territorial y administrativo), y de enfatizar que dichas relaciones no consisten únicamente en un elemento anexo o complementario a la modernidad, ni son de carácter excepcional, sino que han sido constitutivas del mundo moderno, y por eso mismo se denominan como el lado oscuro de la modernidad. En su conceptualización, Quijano establece que la colonialidad se da en el ser (dimensión ontológica, modos de existencia), el saber (epistemología, modos de conocimiento) y el poder (modos de relación).

Reconociendo el valor, pero también las limitaciones de la obra de Quijano, la pensadora feminista María Lugones (2014) añadiría al debate el género como categoría fundante de la dupla modernidad/colonialidad, argumentando que su análisis no debería ser secundario o complementario al de la raza, sino de igual importancia. Si Quijano había llamado la atención sobre cómo la colonialidad del poder introdujo la clasificación social de la población del planeta en términos de la idea de raza, reconcibiendo la humanidad y las relaciones humanas en base a una ficción de lo biológico, su análisis no profundiza en la organización del sistema sexo género moderno/colonial más allá de verla como una disputa sobre el control del sexo, sus recursos y sus productos. Por lo tanto, para Lugones, Quijano no pone en escrutinio una visión hegemónica del género en asuntos como el dimorfismo sexual, la heterosexualidad y la distribución patriarcal del poder. La autora considera que esta organización es crucial para una comprensión de los arreglos diferenciales del género en base a líneas raciales, y para entender la brutalidad que experimentan ciertas identidades generizadas

³ Quijano no fue el primero en hablar de la raza como invención histórica con efectos reales, al respecto, distintas trayectorias de pensamiento ya habían sugerido la idea de que la raza es un constructo cultural que se relaciona con modos específicos de entender y organizar el mundo. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, las ideas sobre la doble conciencia (*double consciousness*) de W.E.B Du Bois, los análisis del racismo científico en el siglo XIX realizados por Michel Foucault, las perspectivas antropológicas sobre la raza como interpretación cultural de autores como Franz Boas o Claude Lévi-Strauss, el feminismo negro de autoras como Audre Lorde y bell hooks, el pensamiento crítico afrocaribeño de Frantz Fanon, Aimé Césaire o Édouard Glissant, entre muchos otros. Lo que resulta llamativo en Quijano es que su concepto de colonialidad reconoce la centralidad de la raza en la configuración del sistema mundo moderno-colonial, y sirve como lente para comprender la presencia fantasmal y estructural de la colonización en el presente. En ese sentido, su perspectiva macro-sociológica dialoga con la herencia de algunas de estas trayectorias de pensamiento, y va más allá de las explicaciones de la raza y el racismo como fenómenos secundarios de la modernidad y el capitalismo.

y racializadas en las -así llamadas- sociedades “poscoloniales” contemporáneas. De allí que en la investigación me refiera a la decolonialidad de género en diálogo con este marco conceptual.

Es importante resaltar que lo decolonial no debe ser entendido como una esencia de los sujetos o las prácticas, sino como un modo de relación que se opone y explora alternativas a las formas de vida jerárquicas, desiguales, expropiadoras y violentas de la herencia colonial. La decolonialidad no se da en una exterioridad absoluta al sistema mundo moderno-colonial, sino que negocia y establece tensiones con sus configuraciones desde su interior. En ese sentido, el concepto de tácticas de Michel de Certeau resulta de utilidad para pensar cómo ciertas manifestaciones corporales proponen modos del hacer que sin existir por fuera de la colonialidad del género, permiten interrogarla. En su texto *La invención de lo cotidiano*, de Certeau (1984) definió las tácticas como formas del hacer que, desde posiciones subalternas en una situación de poder, buscan modos creativos de alterar el funcionamiento normativo de un determinado sistema, actuando al interior del mismo. Recuperando y expandiendo su concepto, propongo las tácticas decoloniales de género como un lente analítico para el performance que presta atención a aquellas formas del hacer en el arte de acción que proponen negociaciones críticas con la colonialidad del género.

Esa fue la hipótesis inicial al pensar en el trabajo de Nadia Granados y LadyZunga, ya que son dos performers que se dieron a conocer por desarrollar propuestas provocadoras en cuanto a sus modos de poner en escena el género. La primera, por crear performances multimedia en los que se apropia de estereotipos culturales generizados, como la figura de la latina caliente o el sicario de masculinidad violenta, y con estos produce puestas en escena en las que hace una ácida crítica a la cultura hegemónica en Colombia, conectando ámbitos como el de la política, la religión católica, los medios de comunicación, la guerra, el narcotráfico o el imperialismo de empresas multinacionales. Su trabajo se caracteriza por ser expresamente político, y por el uso recurrente de materialidades abyectas y gestos grotescos, que se combinan con un lenguaje sexual y violento en sus acciones.

El arte de acción de Granados problematiza diversos tipos de dominación que se revelan en las conexiones entre varias estructuras. En su performance como *La Fulminante*, personaje creado en 2011, visibiliza y genera una crítica a ciertas lógicas de poder que se dan en la sociedad colombiana: formas mafiosas de administración política, normas de género, paradigmas mediáticos y religiosos sobre el cuerpo, violencias patriarcales, entre otras. Además de *La Fulminante* y otras propuestas individuales, tiene proyectos de performance que involucran determinados grupos sociales marginalizados a través de formatos como el cabaret político. En el año 2022, por la misma época en la que se escribió esta tesis, la artista fue

ganadora del Premio Luis Caballero, uno de los reconocimientos más importantes del campo artístico nacional, lo que da cuenta de un momento de madurez de su trayectoria y de consolidación institucional como figura prominente del performance colombiano.

La segunda performer⁴ es LadyZunga, cuyo nombre legal era ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ. LadyZunga fue una performer nacida en Popayán, quién en su rol como disc jockey y artista se interesó por transgredir formas de clasificación hegemónicas naturalizadas, haciendo de su propia construcción como subjetividad un territorio de exploración artística para poner en evidencia el funcionamiento normativo de las políticas de la identidad y del género. LadyZunga realizaba acciones que tenían lugar y generaban efectos en su cotidianidad y no únicamente en contextos del arte como cambiarse legalmente el nombre por todas las letras del abecedario; tener una presencia personal no hegemónica al vestirse con máscaras, trajes, maquillaje o accesorios insólitos, practicar BDSM o utilizar combinaciones de signos y símbolos diversos sobre su propio cuerpo y objetos -como hello kitty o la esvástica nazi. Su propuesta entre la mezcla de géneros musicales en su trabajo como DJ, la ambigüedad de género en su sexualidad, su performance en contextos artísticos, espacios públicos, entornos digitales y lugares de fiesta, y sus búsquedas creativas de unión de partes del cuerpo con elementos tecnológicos y artificiales, entre otros, la hacen un posible referente para pensar posibilidades corporales más allá de las estructuras binarias heredadas de la modernidad colonial. Lx artista murió en el año 2017, por lo que resulta muy pertinente el momento actual para procurar comprender desde la academia su legado al performance nacional.

La producción académica que existe sobre LadyZunga es más escasa que la que hay sobre Granados. Esto no significa que la performer fuera desconocida. Acciones como su cambio de nombre hicieron que tuviera una considerable notoriedad en la prensa; era además reconocida como DJ en ciertas escenas musicales de la ciudad de Bogotá, fue una famosa dominatrix BDSM, creó una marca de ropa y accesorios, y realizó acciones para algunos espacios del campo artístico, tanto institucionalizados como autogestionados. Sin embargo, es posible que una de las razones por las que sus prácticas no han sido muy ampliamente teorizadas sea en parte debido a la manera como se tiende a concebir el performance artístico tanto en la academia como en los discursos del campo del arte en Colombia. Me refiero a la

⁴ A lo largo del texto me refiero a LadyZunga con los pronombres femeninos “ella” y “la”. La artista no se inscribía totalmente en la categoría de mujer, ni su expresión de género era exclusivamente femenina, por lo que, en principio, parecería más apropiado hablar de “le artista” o “lx artista”, pronombres más asociados a lo cuir y LGTBIQ+. No obstante, la performer se identificaba a sí misma como lesbiana –pese a que rehusaba autodenominarse con las siglas LGTBIQ+–, a veces se presentaba como “mujer ultradigital” y sus amigos cercanos la trataban de “ella”, lo cual no le disgustaba. Por estas razones decidí emplear los pronombres femeninos.

idea de performance como obra de arte separable de la vida cotidiana, acción delimitada y ejecutada por una persona que adopta el rol de artista en un tiempo y espacio específicos discretos del resto de la vida ordinaria. Aunque ya desde 1982 Richard Schechner (2002) había propuesto su concepto de performance como herramienta teórica para analizar diversos tipos de ejecuciones corporales, desde el entretenimiento, el ritual, el deporte o la vida cotidiana; en la mayoría de reflexiones que existen sobre performance en Colombia se suele enmarcar este concepto como puestas en escena artísticas separables del resto de la existencia, y no tanto a situarlo como la continuidad de la misma. Con lo cual prevalece un imaginario del performance como obra de arte que lo entiende como pieza discreta.

En LadyZunga, toda su cotidianidad era el espacio-tiempo de desarrollo y exploración de una práctica performática vital. A pesar de que la artista también llevó a cabo acciones puntuales reconocibles según las convenciones establecidas con las que se identifica comunmente una performance, como la entrada y salida a escena, los roles de artista y de público, la validación del contexto del arte, etc.; es en sus acciones ordinarias no inmediatamente percibidas como arte, en sus gestos “extra-artísticos” provocadores como su cambio de nombre o su despliegue corporal en sus presentaciones como DJ, e incluso en las reacciones que su sola presencia causaba en determinados contextos⁵, donde considero que su propuesta puede contribuir a complicar y mostrar las limitaciones de aquello que usualmente entendemos por performance artístico.

En las reflexiones que existen sobre arte de acción en Colombia, los aportes del giro decolonial han incidido de manera notoria en autorxs como Natalia Restrepo, Sol Astrid Giraldo o Yecid Calderón, entre otrxs. No obstante, este no ha sido el enfoque más explorado en el acervo intelectual sobre performance en el país. La propuesta de esta tesis nace de la identificación de un vacío de conocimiento sobre el trabajo de Nadia Granados y LadyZunga desde una perspectiva decolonial, y desde la pregunta por sus tácticas. Los textos que existen hasta el momento sobre las artistas se han enfocado principalmente en entender su trabajo como manifestaciones relacionadas con el porno-terrorismo y el posporno. Estos géneros estético-políticos se caracterizan por la apropiación y subversión de códigos de la pornografía, mediante

⁵ En cierto modo, este tipo de performance resuena con ideas como las del teatro invisible de Augusto Boal, en cuanto no requieren de un marco de sentido artístico o teatral como recurso explicativo para el desarrollo de la acción. Sin embargo, esto no significa que un simple borramiento de estos marcos de sentido ofrezca automáticamente mejores respuestas al análisis de su agencia. Al respecto, Jossette Feral (2017) se cuestiona sobre la definición de performance de Schechner:

Una actitud incluyente tan vasta no está, por supuesto, exenta de problemas, y la primera pregunta que viene a la mente es: en ese intento por abrazarlo todo, ¿no se corre el riesgo de diluir el concepto y su eficacia teórica?

formas de resignificación, teatralización, exposición de sus operaciones discursivas, y cuestionamiento de sus libretos de género y narrativas patriarcales y heteronormativas implícitas.

En su libro *Pospornografías*, Fabián Gimenez Gatto (2015) utiliza la expresión “la pornografía se convirtió en porno” para explicar cómo un artefacto estigmatizado, que históricamente había sido censurado, se volvió un producto familiar e inofensivo, una corriente pop de la cultura. Para el autor, el porno no solamente transformó nuestra relación con el repertorio de materiales eróticos estimulantes y masturbatorios, sino que también “afectó a una variedad de dominios del entretenimiento mainstream y cambió de manera definitiva la forma en que nos relacionamos con los medios de comunicación electrónicos”. En ese contexto, el posporno surge como una manera de problematizar la naturalización de las narrativas del porno, relativizar sus discursos y representaciones, y de ofrecer estrategias que permitan entenderlas como construcciones que llevan a cabo un trabajo político. El posporno toma algunos de los recursos estéticos del porno, pero los expande, los lleva al límite, los invierte, etc. En otras palabras, juega con sus códigos y los transforma enfatizando su carácter político y de simulacro.

Mónica Ramos (2015), Laura Milano (2016) y Diana Marcela Garzón (2017) han señalado a Nadia Granados y LadyZunga como referentes del posporno en Colombia. Las reflexiones sobre este tipo de recursos en las prácticas de las artistas han sido muy valiosas, pues comienzan a ofrecer una aproximación teórica a cómo han cuestionado modelos dominantes de sexualidad y binarismo de género desde sus negociaciones con el porno. Sin embargo, también presentan limitaciones, ya que al enmarcar las prácticas de las artistas como manifestaciones posporno, se pierden de vista otras relaciones y potencialidades de sus formas del hacer, sin querer decir con esto que en sus performances no existan exploraciones estéticas que se puedan analizar como posporno o que sus prácticas no aporten a estos lenguajes.

En LadyZunga, su propuesta de complicar los requerimientos de transparencia y legibilidad de las subjetividades no se limita al dispositivo pornográfico ni tampoco exclusivamente a las formas de sexualización del cuerpo, aunque tenga relación con estas. Su trabajo se puede ampliar, por ejemplo, a interrogantes por el funcionamiento social de la identidad, por los procesos de clasificación, o por las relaciones entre el contexto y los modos de subjetivación, etc. En ese sentido, analizar sus prácticas performáticas con un lente crítico hacia a la sedimentación histórica de ciertas formas dominantes de clasificación social como las de la raza, la clase social o la colonialidad del género, puede permitir profundizar en conexiones y tácticas que la pregunta por el posporno, en cuanto tal, no visibiliza suficientemente.

En el caso de Granados, los abordajes teóricos existentes sobre su trabajo suelen enfocarse en sus estrategias creativas en relación a la apropiación de imágenes, mensajes y tropos del porno y los medios de comunicación. Si bien la artista emplea este tipo de contenidos y realiza iteraciones de repertorios corporales de explícita alusión a códigos pornográficos en sus performances, la centralidad que han tenido estos recursos en las reflexiones sobre su obra han hecho que solo se consideren superficialmente otras dimensiones. Rita Segato (2010b) propone que el género no se limita a los códigos y prácticas culturalmente específicas, sino que se debe analizar también en el nivel de sus discursos y representaciones, y en el nivel del patriarcado simbólico, el cual entiende como una estructura de larga duración en la historia de la humanidad que establece un diferencial jerárquico entre masculino y lo femenino, que se puede constatar en la orientación patriarcal de la mayoría de sociedades aún cuando sus códigos culturales y discursos son distintos. Es allí donde una perspectiva atenta a la historia del colonialismo y a la crítica a la colonialidad puede ser muy útil para pensar de qué maneras las prácticas de Granados dialogan con las interrelaciones entre estos niveles, en cuanto acumulado histórico y en emulsión con otros ejes de la división social.

Aunque la influencia del porno, como sugiere Gimenez, no se limita a los materiales audiovisuales de contenido sexual explícito, sino que ha tenido impacto en múltiples dominios de la vida cultural, incluidos los imaginarios sobre las propias prácticas sexuales, y aun cuando el porno o la misma sexualidad no son ámbitos autónomos, encuadrar el trabajo de LadyZunga y Nadia Granados únicamente en relación a la deconstrucción crítica del porno, de sus estereotipos, sus regularidades, etc., no ofrece respuestas acerca de todas las modalidades de agencia de sus trabajos, ni clausura la pregunta por sus relaciones con la colonialidad del género.

Mi interés en el interrogante por la decolonialidad de género en prácticas de arte de acción, surge en parte de mi propio trabajo como artista de performance. Aproximadamente desde el año 2010 me dedico a realizar acciones artísticas y experimentos sociales con los que busco generar preguntas acerca de las jerarquías sociales y las relaciones de poder. Soy un artista nacido en Medellín (un entorno urbano violento y de grandes desigualdades), en el seno de una familia colombiana sumamente conservadora, que se alarma con facilidad ante quienes que no se ajustan a unas nociones tradicionales de lo adecuado y natural respecto al cuerpo, por lo no es casualidad que en mi práctica artística me motivara precisamente una inquietud acerca de este tipo de términos de reconocimiento, así como un interés por los fenómenos de distancia y cercanía social. En mi trabajo de maestría titulado “Cotidianidad multicultural: cuerpo, prejuicio y alteridad” (Londoño, 2013), comencé a indagar sobre la dimensión política

del cuerpo desde el prejuicio existente hacia ciertos inmigrantes en España, y realicé algunas acciones artísticas en espacios públicos alrededor del tema. Este trabajo fue presentado en el año 2013 en la Universidad Complutense de Madrid, para el Máster en Investigación en Arte y Creación. En mi trabajo posterior como docente de artes, y como artista de performance, cada vez reconozco más algo que, a pesar de su apariencia de simpleza, posee gran complejidad: no existe experiencia por fuera del cuerpo. Esto ya había sido advertido por autores como Spinoza, Merleau-Ponty, Deleuze o Bourdieu, por mencionar solo algunos. Nuestra manera de entender el mundo se da necesariamente desde nuestra corporalidad, y el cuerpo es a su vez un espacio de encuentro de las macro-estructuras sociales con los micro-niveles de significación, de allí que hay quienes afirman que la sociedad se halla instalada en el cuerpo (Sabido, 2012). Por lo tanto, no se puede comprender la cultura sin lo corporal.

Todo esto hace que me identifique con lo que Myriam Jimeno (2019) denomina *Investigador ciudadano*: “aquel que trata de conjugar su condición de trabajador del conocimiento con sus preocupaciones como sujeto situado y miembro de una sociedad particular”. Considero que el conocimiento sobre el performance en Colombia puede aportar claves para evitar la trampa de los esencialismos al momento de teorizar el cuerpo, y brindar insumos analíticos para reconsiderar lo que ha sido naturalizado y normalizado en la vida cultural, puesto que, con frecuencia, esta práctica se caracteriza por no estar comprometida con el mantenimiento de las expectativas de los cuerpos y los contextos, abriendo posibilidades disruptivas que merecen ser estudiadas. Una de las construcciones histórico-culturales que goza todavía de un fuerte arraigo en el país es un sistema sexo/género patriarcal y heteronormativo, que tiene raíces históricas que se extienden al menos hasta los tiempos de la colonización, y el cual ha sido decisivo en un sinnúmero de formas de violencia que se han dado en este territorio.

El sistema sexo/género al que me refiero ha sido una tecnología política en la cual a través de mecanismos, técnicas y prácticas de regulación se han articulado históricamente unas formas de clasificación social basadas en discursos dominantes sobre la sexualidad, que comprenden la heterosexualidad como naturaleza y norma. A pesar de que la cultura colombiana es heredera de esta tradición, en nuestro país se han desarrollado algunas prácticas artísticas corporales que han resistido dichos discursos, y han sugerido alternativas creativas, búsquedas de una *ontología menor* (Deleuze, 1994) desde las desobediencias sexuales, y construcción de dispositivos de subjetivación que posibiliten la activación de nuevas formas de *agencia sexopolítica* que desestabilicen los modos de sujeción mayoritarios (Davis, 2014).

Si bien mi lugar de enunciación como posición social en cuanto al sexo/género, es distinto al de las artistas, pues no me identifico como mujer ni como explícitamente cuir -sin

querer decir que compartir estos lugares solucionaría de por sí todas las preguntas al respecto, reconozco que la interseccionalidad de categorías, en la que tiene lugar la configuración jerárquica del género, es un fenómeno sociológico que nos atraviesa a todos, y no solo es un problema de las minorías oprimidas. Sin embargo, también desde mi práctica académica ser un aliado en las luchas por la transformación de las condiciones de desigualdad e inequidad, las cuales suelen ser lideradas principalmente por los grupos y personas subalternizadas. La perspectiva interseccional, como bien ha señalado Patricia Hill Collins (2019), es un asunto emergente y en construcción, por lo cual, pese a que resulta iluminadora acerca de la complejidad y multidimensionalidad de las relaciones políticas de los cuerpos y las subjetividades, no deja de significar también mayores preguntas y retos para la investigación. De cierta forma, esta investigación permite ver la complejidad y multidimensionalidad, así como los retos éticos y políticos que la investigación académica trae consigo.

Una de las críticas que se hacen al enfoque interseccional es lo que llaman su *lógica categorial*. María Lugones (2005) y Yuderkys Espinosa (2022) afirman que el énfasis en las categorías sociales que se intersectan conlleva una representación de las mismas como separables. Es decir; aunque la interseccionalidad ha sido fundamental para cuestionar los supuestos universalistas del feminismo blanco burgués, y de cierto modo incorporar el reclamo del feminismo negro, chicano y del tercer mundo de no considerar las formas de opresión del género, la raza, la clase o la nacionalidad como autónomas y discretas, al plantear el análisis interseccional en términos de interconexiones estructurales paradójicamente las separa en fenómenos distintos que se cruzan. Las autoras, por tanto, proponen pasar de la lógica de la interseccionalidad a la lógica de la trama, de la fusión o la emulsión, en otras palabras, de la inseparabilidad. En palabras de Lugones (2005), “Mientras la lógica de la interconexión deja intacta la lógica de las categorías, la lógica de la fusión la destruye”.

Para las autoras, reconocer esto sería la verdadera apuesta radical del feminismo decolonial, con lo cual comparten con la famosa declaración de la Combahee River Collective de 1977 (Blackpast, 2012) la idea de que la auténtica transformación social implicaría revolucionar todas las jerarquías, y no caer en una lógica reformista, o limitada únicamente al marco legal, como denuncia Yuderkys Espinosa (2022) al respecto del trabajo de Crenshaw. Desde mi punto de vista, considero que la propuesta de pensar la posición social de los cuerpos y subjetividades en términos de fusión de múltiples formas de privilegio u opresión es muy acertada y útil como comprensión teórica y sustrato epistemológico. Sin embargo, estoy de acuerdo con Bryant Keith Alexander (2018) en que, al desarrollar prácticas de investigación, analíticamente resulta imposible considerar simultáneamente, y con el mismo rigor, todos los

sistemas, categorías y fenómenos sociales que actúan en la vida social al mismo tiempo. En otras palabras, siempre hay algo que se desconoce u oscurece. Aunque reconozco que las categorías sociales no existen de manera aislada y autónoma (sería muy ingenuo tomarlas de esta manera, o privilegiar la importancia de una sobre otra), sino fusionadas como Lugones y Espinosa elaboran, en la investigación resulta necesario enfatizar la articulación de ciertas categorías específicas para profundizar en su estudio sin perder de vista un horizonte más amplio de relaciones e interconexiones. De allí que en esta investigación haya decidido emplear el (¿acaso paradójico?) término de tácticas decoloniales *de género*, y concentrarme especialmente en las articulaciones entre género, raza, clase y nacionalidad.

De otro lado, también encuentro un beneficio nominal de hacer referencia a la categoría de género, y es que permite identificar y nombrar ciertas lógicas o efectos de un sistema simbólico específico, y no solo subsumir todos los problemas en una emulsión homogénea e indiferenciada de poder. La misma Lugones (2014) emplea esta especie de lenguaje categorial estratégico al sugerir su concepto de colonialidad del género, como posicionamiento y táctica teórico-política hacia las indiferenciaciones o subsunciones que pueden resultar al hablar de colonialidad del poder en general. El concepto de colonialidad del género, me parece pertinente en cuanto señala el vínculo que tiene el género con la herencia colonial y su centralidad como principio de sentido para las construcciones modernas de cuerpo, de las cuales sigue siendo heredera nuestra sociedad. En este punto, concuerdo con Anne McClintock (1995) en que las políticas patriarcales de la actualidad y las dificultades que tienen las mujeres para acceder a los corredores del poder, si bien tienen historias profundamente implicadas con el colonialismo, no son reducibles al colonialismo y no pueden entenderse sin distintas teorías del poder del género.

En su crítica al pensamiento categorial, Lugones afirma que “la fragmentación social, en sus asentamientos individuales y colectivos, es el cumplimiento del solapamiento de opresiones [...] El solapamiento o intersección de opresiones es un mecanismo de control, de reducción, de inmovilización, de desconexión” (2005). Esta idea me permite encontrar una vía para entender las diferencias entre mi posicionalidad social, la de las artistas y los lugares de enunciación de lxs lectorxs, no como un impedimento para aproximarse al conocimiento de prácticas de performance que se encasillarían como de interés exclusivo para ciertos grupos, sino justamente como una invitación que surge de la necesidad de una “coalición de resistencias desde todos los niveles de opresión” (ibíd.). Esto no significa que esté esperando una utopía de la hermandad humana. De hecho, no comparto con Lugones la expresión “niveles de opresión”, ya que, si bien por el contexto de su utilización se entiende que se refiere a todxs lxs sujetxs en

situación de marginación y opresión, así como a quienes disfrutaban de privilegios, al hablar en términos de niveles, parece sugerir la posibilidad de establecer una escala. ¿Cómo medir quién sufre más opresión? La interseccionalidad no pretende medir el sufrimiento de manera aritmética, sino identificar distintas clases de opresión. No se trata de una escala, sino de un espectro.

Por otro lado, me distancio un poco de la idea de que sea factible la unión de todas las personas subalternizadas bajo una misma causa común y coherente para todas ellas. Pero aquello tampoco es lo mismo que decir que las coaliciones no sean necesarias o importantes. La palabra “tácticas” alude más a una escala de micro-resistencias que a la de la revolución total de todos los frentes culturales y políticos, aunque debemos tener la precaución de no entender la resistencia de forma binaria o como libre de contradicción, ni reducirla a la perspectiva del *multiculturalismo ornamental* (ibíd.). En la sección de metodología ampliaré más acerca de la interseccionalidad y otras perspectivas, y sobre cómo me sirvieron para pensar y emplear los métodos en la investigación. Sobre estos últimos, basta mencionar por el momento que trabajé con distintas formas de memoria de acciones ocurridas en el pasado, a excepción de dos proyectos de Nadia Granados, *Colombianización* y el *Cabaret de la Fulminante*, los cuales tuve la oportunidad de presenciar en vivo.

Durante el proceso de investigación y escritura fueron apareciendo nuevos interrogantes, como: ¿es todavía pertinente la decolonialidad para pensar en la actualidad, aún a pesar de las limitaciones y contradicciones que distintos autores han identificado en las teorías decoloniales?, ¿cómo estudiar el género como categoría de análisis sin reforzar sus efectos de verdad y sin representarlo como un eje autónomo?, ¿es posible hablar de colonialidad de género sin subsumir todos los fenómenos a ser una derivación arbórea y coherente del colonialismo?, ¿cómo pensar las relaciones de poder en las prácticas de las artistas sin fijarlas en una condición de subalternidad?, ¿referirse a sus tácticas implica esencializarlas como subalternas?, ¿qué contradicciones existen en sus formas del hacer?, ¿cómo abordar el análisis de sus performances en dimensiones que van desde la microfísica del poder hasta escalas macro-políticas? ¿cómo delimitar sus performances artísticos?, ¿es posible indagar sobre la agencia del arte de acción desplazando la centralidad de la categoría de arte?, ¿cómo estudiar los efectos performativos de una acción?, ¿se puede argumentar la existencia o no de los mismos? y ¿qué tipo de movilizaciones afectivas aparecen en las prácticas de LadyZunga y Nadia Granados? A lo largo del texto iré abordando estos y otros interrogantes sin pretender clausurarlos mediante una respuesta cerrada, sino más bien proponiendo problematizaciones y respuestas contingentes, de la mano de mi reflexión sobre el trabajo de las artistas.

El primer capítulo está dedicado a la descripción y reflexión sobre la metodología empleada en la investigación. En el capítulo dos, titulado *Colonialidad de género y performance*, presento un marco teórico con los conceptos que fueron más importantes para el desarrollo de la tesis, definiendo cómo fueron entendidos términos como género, performance, arte decolonial o colonialidad del género. El capítulo tres, *Performance en Colombia*, está dividido en tres partes. En la primera, realizo una aproximación al estado del arte sobre performance en el país, en la segunda, reviso algunas propuestas de arte de acción en Colombia que fueron antecedentes de Granados y LadyZunga, y en la última parte, describo algunas características de la colonialidad del género en el contexto sociocultural de las artistas. El cuarto y quinto capítulo son sobre Nadia Granados y LadyZunga, respectivamente. Allí realizo una breve introducción a las artistas, y presento y analizo las tácticas que la investigación encontró en sus prácticas de performance. Las conclusiones están divididas en dos secciones. En la primera, *Encuentros y desencuentros*, me detengo a reflexionar sobre ciertas similitudes y diferencias que se observaron entre las formas del hacer de las artistas. En la segunda, *Afectos decoloniales*, hago hincapié en la dimensión afectiva como un ámbito fundamental de sus tácticas decoloniales de género.

En 1978 nacieron LadyZunga y Nadia Granados, con solo alrededor de un mes de diferencia. Cuarenta y cuatro años después, esta tesis trata de reconstruir la memoria de algunos de los agenciamientos políticos de sus corporalidades en medio de la hostilidad y violencia de la colonialidad del género en Colombia. Granados continúa activa como performer, ampliando el corpus de su trabajo con la incisividad que la caracteriza. LadyZunga se mantiene vigente en la memoria de múltiples subjetividades que han encontrado en sus disidencias una fuente invaluable de inspiración. Esta tesis se escribió con una profunda admiración hacia ambas, aunque procurando siempre una mirada crítica, atenta a los matices y contradicciones de sus prácticas. Este es el resultado del viaje de conocimiento que significó para mí cursar el Doctorado en Artes en la Universidad de Antioquia, en el cual aprendí y disfruté en cada momento. Espero que también pueda ser del mayor interés y disfrute para el lector.

1. Metodología

Una investigación sobre las acciones de las artistas Nadia Granados y LadyZunga podría tener muchos caminos con resultados diferentes. Si hipotéticamente hiciéramos variaciones en las maneras en las que procede su recorrido, los productos podrían ser disímiles en cada ocasión. Evidentemente, la forma de conocer un mismo performance sería muy distinta si, por ejemplo, se tratara de una biografía, una indagación sobre la estética de los materiales usados, o una historia del arte de acción. Ante tal variedad virtual de posibilidades, resulta preciso contar cuál fue la ruta que tomó este estudio, esperando contextualizar mejor sus resultados. En esta sección describiré la estrategia metodológica general de la investigación, presentando sus marcos interpretativos, algunas de las principales reflexiones éticas, estéticas y epistemológicas que la orientaron, y los métodos empleados para la recolección de datos y el análisis.

1.1 Marcos interpretativos

Denzin & Lincoln (2018) han revisado algunas críticas que se han hecho a los paradigmas no fundacionales, desde las cuales estos se toman como de poca calidad o menos científicos, ya que, a estar basados en comprensiones de herencia posestructuralista, conciben las verdades parciales, y cuestionan la línea divisoria entre verdad y ficción. Para los autores, sin embargo, este tipo de reclamos de restauración de la verdad o de investigación basada en evidencias (tomadas como verdaderas), reproduce una vertiente política de la investigación que marginaliza posiciones críticas y subalternizadas, y que, incluso cuando admite métodos mixtos, privilegia lo cuantitativo como aquello que prima. En ocasiones, los practicantes de la investigación cualitativa se ven forzados a emplear un “positivismo estratégico”, presentando sus proyectos de manera cuasi-estadística para poder ser reconocidos en un medio institucional o gubernamental pospositivista. Los autores proponen comprender la labor del investigador como *performance*, situando siempre el conocimiento que produce.⁶

⁶ No hay una ventana transparente hacia la vida interna de un individuo. Cualquier mirada está siempre filtrada a través de los lentes del lenguaje, el género, lo social, la clase, la raza y la etnicidad. No hay observaciones objetivas, solo observaciones socialmente situadas” (Denzin & Lincoln, 2018) (traducción libre propia)

there is no clear window into the inner life of an individual. Any gaze is always filtered through the lenses of language, gender, social class, race, and ethnicity. There are no objective observations, only observations socially situated (...)

Como quizás sugiere el título de mi investigación sobre tácticas decoloniales, encuentro pertinente la desobediencia epistémica que suscita el paradigma de la teoría social crítica. Este paradigma interpretativo se ha nutrido por perspectivas que niegan la neutralidad del conocimiento, planteándose preguntas clave que desnaturalizan los supuestos dominantes de la(s) modernidad(es), y ponen de manifiesto las desigualdades sociales (Lincoln, Lynham & Guba 2018). En términos generales, las perspectivas de la teoría crítica comparten criterios no fundacionales, desde los cuales se rechaza la idea de *verdad* proveniente del dualismo cartesiano, que supone la posibilidad de una objetividad pura y neutral respecto al conocimiento sobre lo social. En este paradigma, la investigación problematiza nociones sobre lo universal, lo no situado y lo desinteresado, dando sentido a la labor del investigador en la producción de un conocimiento que contribuya a la reflexión crítica sobre las realidades sociales, aportando así a su transformación. Si bien el término *teoría crítica* se usa para referirse a la corriente filosófica de la escuela de Frankfurt, se toma aquí en su acepción más amplia como paradigma interpretativo que se enriquece de distintas teorías, escuelas de pensamiento y perspectivas (ibíd.).

Entre las perspectivas que nutren los debates y comprensiones de la teoría crítica, se encuentran la de los estudios culturales, la teoría crítica de la raza, el feminismo, la pedagogía crítica, las teorías queer y cuir, las metodologías indígenas y las teorías decoloniales. Algunos de los interrogantes que se han planteado desde sus trayectorias teóricas fueron indispensables para la creación del *bricolaje interpretativo*⁷ que orientó esta investigación. Por un lado, las preguntas de los estudios culturales por cuestiones como la identidad, la estructura y la agencia, la comunidad, lo local y lo global, en relación a los contextos histórico, político y cultural, sirvieron para enmarcar las reflexiones acerca de la *posicionalidad* de las prácticas performáticas de LadyZunga y Nadia Granados frente a un panorama más amplio de relaciones que atraviesan lo cultural. Desde la teoría crítica de la raza, la desnaturalización y

En adelante, para todas las citas que aparecen en español y luego en inglés, se entenderá que fue una traducción libre propia del inglés.

⁷ Término que utiliza Norman Denzin para referirse a la construcción de marcos interpretativos en la investigación cualitativa. Respecto al concepto de *interpretación*, es necesario apuntar que tiene distintos usos. Por un lado, estaría la noción que denuncia Susan Sontag en su clásico de 1969 *Contra la interpretación* (Sontag, 2001), según la cual se considera que las obras de arte tienen un significado intrínseco que debe ser interpretado por parte del espectador. Esta noción supone entender los significados como una propiedad ahistórica de las obras más que como un resultado del acumulado experiencial y contextual que posibilita todo acto hermenéutico y proceso de significación. Además, es una idea que sirve para perpetuar la controvertible creencia en la separabilidad entre la forma y el contenido de las obras. Otro uso del término, en un sentido más amplio, es su definición como relación cognoscitiva con el mundo, vinculada a la idea de que todo conocimiento es situado, y opuesta a la hipótesis de que existe una única verdad o un solo significado verídico de las cosas. Es esta segunda acepción a la que alude Denzin.

complejización de la idea de raza, en oposición a las jerarquías y prácticas sociales discriminatorias que de esta derivan, me sirvió para identificar cómo las artistas desafían la gramática racial y los discursos de mestizaje de formas contemporáneas de clasificación social descendientes de la modernidad colonial. El feminismo, en sus distintas vertientes, ha enfatizado en la deconstrucción de la categoría de mujer universal, ha prestado atención a las intersecciones entre racismo, género, sexualidad y clase, y se ha preguntado con insistencia por la posicionalidad del conocimiento (Hooks, Brah, Sandoval & Anzaldúa, 2004). Sus aportes fueron pertinentes para evitar priorizar una sola categoría social abstraída al momento de considerar los procesos de subjetivación de Nadia Granados y LadyZunga, al igual que para procurar producir un conocimiento situado sobre sus prácticas.

Desde las teorías queer y cuir, se ha problematizado el binario homo-heterosexual, permitiendo una apertura a múltiples discursos sobre los sujetos gay, bisexuales, lesbianas, intersexuales y trans, trascendiendo la noción de sujetos unificados (Alexander, 2018). De la mano de sus interrogantes, busqué ir más allá de una noción esencialista del género y la sexualidad al abordar las propuestas de las artistas. Las teorías decoloniales y las metodologías indígenas no solo han profundizado el tema de la diferencia desde comprensiones poliédricas de los alcances del eurocentrismo y la colonialidad del poder, sino que además han hecho un llamado a descolonizar la investigación y a evitar pensar la ciencia únicamente en la voz y los términos de los grupos históricamente dominantes (Maldonado-Torres, 2011).

Como ha señalado Linda Tuhiwai (2016), históricamente la investigación ha estado vinculada de múltiples maneras a la colonización y el imperialismo, lo cual no solo ha llevado a la exclusión de los pueblos indígenas y sus aspiraciones de las instituciones del conocimiento, sino que, al convertirlos en objeto de estudio mediante prácticas y representaciones deshumanizantes, así como en objeto de expropiación y explotación, ha contribuido a sus condiciones materiales de pobreza. Por lo tanto, la investigación no es un ejercicio académico inocente o remoto, sino “una actividad en la que hay algo en juego y que se da en medio de un conjunto de condiciones políticas y sociales”. Esto hace que sea urgente analizar “Los complejos modos en que las búsquedas de conocimiento se asientan de un modo profundo en las distintas capas del colonialismo y las prácticas coloniales”. En ese sentido, las metodologías decoloniales se preguntan por el conocimiento que produce de la investigación como asunto político imbricado con las relaciones de poder que lo constituyen, y que a su vez constituye; buscando trascender el legado de prácticas investigativas otrerizantes, exotizantes y colonialistas.

La pedagogía crítica, por su parte, ha cuestionado distintas formas de opresión epistemológica, y ha sugerido una emancipación desde la humildad crítica como alternativa. Sus horizontes teóricos me abrieron posibilidades para pensar acerca de las resistencias y desobediencia epistémica que suscitan las acciones micropolíticas de Granados y LadyZunga, y me hicieron tener precaución de caer en una concepción simplista y binaria de la decolonialidad como “los buenos contra los malos”. Estas perspectivas, que no son las únicas en la teoría crítica, al tiempo que se han desarrollado, se han ido informado mutuamente. Entre sus principales influencias se encuentran el marxismo, el posestructuralismo, el nuevo materialismo, el giro ontológico, el humanismo crítico, el giro afectivo y el giro performativo⁸.

1.2 Consideraciones epistemológicas, ontológicas y éticas:

De acuerdo con el argumento de Norman Denzin e Yvonna Lincoln (2018) de que no hay una ventana transparente hacia la vida interna de un individuo, podríamos decir también que no existe una ventana transparente hacia la cultura y sus expresiones, así como tampoco la hay hacia los cuerpos. Si las acciones de Nadia Granados y LadyZunga son manifestaciones (contra)culturales, resulta inviable hacer cualquier tipo de análisis o interpretación de estas sin que nuestras afirmaciones estén a su vez filtradas por nuestros propios lentes culturales y de subjetividad. Por otra parte, la manera en la que accedemos a sus performances, o el tipo de métodos que usamos para estudiarlos, es un aspecto que condiciona la producción de conocimiento sobre estos. La mayoría de acciones que se estudiaron en este proyecto antecedieron a la investigación, por lo que se trabajó con la memoria de los performances a través de distintas mediaciones, y no con acciones en vivo (a excepción de los proyectos *Colombianización* y el *Cabaret de la Fulminante* de Nadia Granados, y de los performances realizados exclusivamente para medios digitales, en los que se podría argumentar que existe una forma distinta de sincronía). En mi análisis de las acciones de LadyZunga y Nadia Granados convergieron una multiplicidad de lentes: los culturales, aquellos procedimentales o propiamente metodológicos, los lentes relativos a mi construcción de subjetividad, y los lentes *mediológicos* (Debray, 1996). La pregunta por estos lentes estuvo presente al considerar unos

⁸ Para profundizar, ver Del Pilar Blanco & Pereen (2013), Denzin & Lincoln (2018), Given (2008), Macón (2014), Moraña (2012), Williams (2005), Woons & Weier (2017).

criterios de validez del conocimiento y establecer un posicionamiento ético que orientara la metodología de la investigación.

La práctica investigativa que desarrolló este proyecto, más que regirse por una única metodología cerrada y rígida, consistió en una combinación de distintos lentes metodológicos. Opté por una estructura de *crystalización*⁹ en la que se articulan distintos ángulos, perspectivas y procedimientos para abordar y complejizar el análisis de los performances de Granados y LadyZunga, sin una pretensión de exhaustividad. Este lente analítico no reclama funcionar a la manera de un panóptico (aunque la metáfora sea ocularcentrista), sino que busca considerar distintas dimensiones de los fenómenos performáticos, sin pretender hacerlos transparentes. Lo que intento sugerir con la idea de los lentes, y de lo cual quise ser consciente en el desarrollo de la investigación, es que la metodología está atravesada por distintas construcciones, y no constituye un hecho neutral e imparcial.

Comenzaré por describir cómo concebí el lente cultural, el cual implica poner en cuestión la ontología que representa el concepto de cultura, y conecta la vida social con la formación de los esquemas de percepción y pensamiento subjetivos. Luego, me baso en la noción de *deciphering practice* que sugiere Sylvia Wynter para adoptar un lente metodológico que, en vez de buscar interpretar significados inherentes en los performances, apuntó a *descifrar* cómo operan en relación a la colonialidad de género. En ese punto, me apoyaré en una metáfora y una analogía: adoptaré la metáfora del autor Pascah Mungwini del conocimiento como un río, para traer a colación una reflexión sobre cómo la colonialidad también atraviesa las metodologías y el saber. Después, emplearé la analogía de la investigación como traducción para referirme a las conversiones de las acciones performáticas a un conocimiento teórico sobre estas, las cuales implican posibilidades y limitaciones, permiten enfocar, pero también descentran.

Al respecto, las propuestas de *crystalización* de Laurel Richardson y de pensar con la teoría (Thinking with theory) de Alecia Jackson y Lisa Mazzei, fueron dos lentes metodológicos que me ayudaron a la hora de combinar distintos ángulos en el análisis de los performances de LadyZunga y Nadia Granados, al tiempo que me hicieron desdibujar la frontera entre teoría y práctica en la metodología de investigación. En la parte final, incluiré algunas reflexiones sobre los medios a través los cuales accedí a las acciones de las artistas, y

⁹ Laurel Richardson sugiere que la *crystalización* es un tipo de metodología que combina distintas formas de aproximación a los fenómenos, y en la que el ángulo de observación no es estático sino cambiante (Richardson, & St. Pierre, 2018). En otros contextos, al contrario, el término *crystalización* connota fijación, por ejemplo, en el uso que algunos autores le dan para referirse a la *crystalización* de las identidades como su solidificación o captura. En este caso, lo empleo a la manera de Richardson.

los métodos empleados para hacerlo, con la participación de cinco formas de memoria de los performances: *ephemera*, fotografías y registros audiovisuales, narraciones orales, elementos materiales y fuentes digitales.

Todas las decisiones metodológicas están imbricadas con los marcos epistemológicos, ontológicos y con un posicionamiento ético y político, por lo que es importante no reducir la reflexión a lo meramente procedimental, o al asunto técnico del método. Al relacionarme con la memoria de los performances, fui haciendo distintos encuadres por medio de los lentes analíticos seleccionados, enfocándome en distintos aspectos, o, más exactamente, en distintas dimensiones del mismo fenómeno. Estas dimensiones fueron:

1. Lugar(es) de enunciación: Identidad(es) del performer y *posicionalidad* como subjetividad.
2. Construcción narrativa¹⁰ de los performances: Formatos que usa, temas, puesta en escena.
3. Relación con el contexto institucional: Relación con la academia, relación con las instituciones del arte, relación con el estado, relación con los centros de representación y espacios de poder.
4. Relaciones externas: Relación con el contexto histórico, cultural y político, y con las comunidades de estos contextos.
5. Reflexiones éticas: Ética de creación (con otros) y de representación de los demás.

Como vemos, estas dimensiones de las acciones plantean articulaciones con los contextos en los cuales las artistas desarrollaron los performances. Sus relaciones no son de causalidad lineal o determinismo, pero sí de conexiones o articulaciones con un marco cultural y social. Además, estos performances no sólo se relacionan con un entorno cultural, sino que a su vez son prácticas culturales, por lo que resulta pertinente hacer primero algunas precisiones sobre la cultura como concepto ontológico y como lente epistemológico.

Hablar de cultura o marco cultural puede significar muchas cosas. La cultura puede verse como un valor, algo que se tiene o no se tiene. Puede ser una identidad colectiva que todos los miembros de un grupo poseen, y por tanto es un uso más democrático, como al pertenecer a cierto lugar (Rolnik & Guattari, 2006). Puede ser un concepto de pretensión

¹⁰ Tomo el término de la historiadora Amelia Jones, quien ha hecho una importante contribución teórica mediante su análisis de la construcción narrativa en los performances de Ana Mendieta. No obstante, reconozco que puede llegar a ser un término confuso, pues puede aludir a un mensaje de estructura lineal. No es en ese sentido que lo empleo.

civilizadora, que busca promover ideas específicas de nación o de ciudadano cívico (Jaramillo, 2021). También puede referirse a un fenómeno global, y no necesariamente relativo a un lugar, como en la cultura de masas. O puede ser usado para establecer los atributos que definen a un grupo social como su “esencia”, que es lo que se denomina como culturalismo, entre otros. La manera como se emplea el concepto tiene además implicaciones políticas, por ejemplo, al delinear o no las culturas como incompatibles, al representar la cultura de manera mítica como algo inmutable o que no debería cambiar, o al hacer de la cultura una justificación para prácticas colonialistas o imperialistas, etc.

En la antropología, cultura remite a un sistema simbólico de origen social, por lo que intenta ser un término “neutral” para referirse al conjunto de valores, creencias, costumbres, prácticas, roles, etc. de un determinado grupo humano. Sin embargo, en la práctica, la delimitación de dichos atributos corre el peligro de hacer de ellos una explicación deshistorizada para todos los comportamientos, que serían incuestionables por ser relativos a una cultura, o de construir una narrativa que solo ratifique la perspectiva del etnógrafo, tendencias que vienen siendo ampliamente cuestionadas en la antropología reciente. Desde el campo de los estudios culturales se comprende que puede haber distintas culturas en una misma sociedad, que se relacionan con las dinámicas de poder y estatus que organizan lo social, por ejemplo, las lógicas de la clase. Por lo tanto, se analizan las maneras de dar sentido a las prácticas como actos políticos, por ejemplo, sus formas de categorización como mayores y menores, alta y baja cultura, y se busca entender distintos modos de relación que se dan en lo cultural, como la hegemonía, la contracultura, la subalternización, etc. Para Stuart Hall (2003), la cultura no es un set de cosas, sino un proceso, un set de prácticas. Desde esta definición, las acciones de Granados y LadyZunga son procesos que agencian algo en la vida social.

Respecto al riesgo de “congelar” lo cultural, Rita Segato (2010a) prefiere el uso del término *pueblo* al de cultura, ya que al ser empleado sin cuidado alimenta el culturalismo y su propensión fundamentalista. Haciendo énfasis en la necesidad de la devolución de la historia a los pueblos indígenas, es decir, de su capacidad de trazar su propio proyecto histórico, y reflexionando sobre cómo las políticas de la diferencia y de la vigilancia estatal para garantizar derechos lo que consiguen es perpetuar la intervención sobre un tejido comunitario rasgado por la intrusión colonial, generándole dependencia, sugiere que, en vez del problema de la diferencia, se trata de un problema de autonomía. Al relativismo cultural y el interculturalismo, Segato propone el pluralismo histórico y la inter-historicidad. No obstante, la autora no descarta por completo la palabra cultura, y en mi caso he decidido emplearla porque en su asociación semántica con la tradición dominante de una sociedad, me permite enfatizar en los conflictos

de valores y creencias sobre el cuerpo que ponen de manifiesto las expresiones culturales de Nadia Granados y LadyZunga. Esto no significa que sus acciones fueran siempre oposicionales a la cultura hegemónica, ni que tuvieran una única relación con su entorno cultural definible a priori, sino que, como prácticas contextuales y procesuales, estaban en red y en diálogo permanente con distintos sistemas de construcción de sentido, negociaban con sus vectores históricos, se relacionaban con sus dinámicas de poder, y eran partícipes en la construcción política y cambiante de lo cultural.

De la mano de los debates sobre la ontología de la cultura, se encuentran los debates alrededor del concepto de cultura visual, el cual ha puesto de manifiesto que la “lectura” que hacemos de un fenómeno visual siempre está atravesada por diversos lentes culturales. En otras palabras, las imágenes no existen como objetos ya dados que son analizados a través de un lente cultural con el que se interpreta lo que significan, al contrario, su aparente naturaleza es inseparable del lente cultural con el que se miran, el cual, en cualquier caso, es siempre un lente híbrido que no está definido por la ficción de las fronteras (geográficas, de lenguaje o de tradición) de una única cultura. Partiendo de la premisa de que cualquier producción de conocimiento no se basa en una mirada a-histórica y a-política, sino siempre situada, me aproximé a las imágenes y mediaciones de los performances de Nadia Granados y LadyZunga revisando su *narrativa interna* (el contenido o la historia que la imagen comunica), y su *narrativa externa* (el contexto social que produjo la imagen y en el que la imagen circula) (Banks & Zeitlyn, 2015), evitando asumirlas como contenidos transparentes. En ese sentido, el conocimiento creado a partir de datos visuales como las fotografías y videos de los performances de las artistas conlleva la mediación cultural de cualquier acto de ver, que condiciona no solo la producción y circulación de las imágenes, sino también mi manera de analizarlas.

Al hablar de mediación cultural no me refiero a la cultura en un sentido coherente y autárquico (que incluso podría llegar a tener un sentido nacionalista), tampoco quiero decir la separación de lo natural y lo cultural, con unas imágenes naturales que podrían ser vistas desde distintos ángulos culturales, sino a los híbridos naturales-culturales (Latour, 1993), en los que la forma en la que percibimos las imágenes no la propicia una sola cultura aislada. Al respecto, refiriéndose a los teóricos y críticos de cine del “tercer mundo”, Sylvia Wynter (1992) advertía sobre la tendencia a utilizar las mismas “reglas de juego” del etnocentrismo universalista, cuando deben tratar de afirmar e identificar una etnia y una tradición cultural indígena inherente a estos textos fílmicos y reprimir, por ende, toda la naturaleza dialéctica y los aspectos socioculturalmente “oposicionales” de las prácticas significantes de los films mismos (1992).

Wynter nos llama aquí la atención sobre cómo lo audio-visual no solamente tiene que ver con una pregunta por el significado, sino que tiene implicaciones políticas, es decir, produce efectos performativos a nivel cultural. En el caso que cita la autora, la interpretación por parte de teóricos y críticos de cine que recurren a la tradición cultural como si fuera una esencia, genera efectos exotizantes. Estas reflexiones epistemológicas sobre la visualidad aplican también para otros medios en los que se transmite la memoria de las acciones de Nadia Granados y LadyZunga. Los objetos, narraciones orales, materialidades, sonidos, repertorios y otros elementos que directa o indirectamente registran su hacer performático, tampoco se interpretan naturalmente, sino que son dotados de sentido con la influencia de lentes culturales, al tiempo que son recurso de sentido. Al estudiar estos materiales, procuré tomarlos como provocadores del análisis, abordarlos como detonantes más que como contenedores de una narrativa inherente. Al respecto, Régis Debray (1996) sugiere que las imágenes contienen un exceso que no es reducible a palabras, y por lo mismo no se agotan en el lenguaje de una mediación cultural. Para Martin Jay:

El relativismo cultural, por tanto, no es cuestionado por un ingenuo regreso a universalismo trascendental en el que se supera toda mediación, sino más bien por la incapacidad de las imágenes para ser relativas a una cultura específica entendida como un límite y forma de vida coherente (2002).

Al decir que las imágenes, los objetos, las acciones, los sonidos o las palabras no son contenedores de una narrativa inherente, me refiero a que no encierran un único significado que se pueda generalizar de manera totalizante. Para analizar los performances de Granados y LadyZunga sin recurrir solo a modelos interpretativos que tienden a concebir las propuestas de arte como piezas autónomas o contenedoras de una única narrativa, la metodología de este proyecto buscó acercarse a lo que Sylvia Wynter (1992) llama *Deciphering practice* (práctica de descifrar o descifradora), un tipo de reflexión que en vez de preguntarse por lo que las prácticas artísticas significan, se pregunta por lo que hacen. Este tipo de práctica no se restringe a las estrategias interpretativas del modelo disciplinario estético hegemónico, replicándolas y perpetuándolas, sino que busca revelar las reglas de funcionamiento del *imaginario cultural*, prestando atención a cómo cada modo de estética es isomorfo con un modo específico de ser humano o de “forma de vida”. Al proponer las prácticas de descifrar como alternativa, Wynter hace una crítica a los modelos interpretativos que ignoran o invisibilizan sus propias normas de funcionamiento y condiciones de existencia.

Para Wynter, las condiciones de posibilidad culturales, históricas y geopolíticas con frecuencia conducen a naturalizar o a universalizar una manera de interpretar y significar el

mundo, y a invisibilizar las relaciones de poder que las configuran, por lo que la práctica del descifrar me sirvió para pensar de qué maneras las acciones de LadyZunga y Nadia Granados pueden desnaturalizar los regímenes de interpretación de los cuerpos que dominan en nuestra cultura. En otras palabras, a través de este lente metodológico, estuve atento al funcionamiento de los lentes culturales de la colonialidad, y a cómo las prácticas corporales de Nadia y Lady ponen en crisis su ilusión de naturalidad. Los marcos epistemológicos de la colonialidad, por supuesto, son lentes que también condicionan mi manera de investigar y de producir conocimiento, y de muchas maneras limitan o dificultan mis posibilidades de comprender lo corporal por fuera de sus contornos.

Desde los estudios poscoloniales y las teorías decoloniales, se ha evidenciado cómo las epistemologías occidentales han sido dominantes en la ciencia moderna y sus formas de investigación, y desde estas históricamente se ha negado o reducido el estatus de humanidad, de civilización y de ciencia a todas aquellas prácticas, saberes y formas de conocer el mundo que no sean las de herencia moderna eurocéntrica. Por lo tanto, proponen la búsqueda de una emancipación epistémica, que permita otras formas de conocer, legitimar los conocimientos subalternos, y abrirse a múltiples formas de lo científico. Tal proceso no se debe tomar como una liberación total de las epistemologías occidentales, ni tampoco como un rechazo absoluto a estas, sino como una crítica a las jerarquías epistemológicas y sus efectos de verdad. En mi investigación, tuve esto en cuenta durante el proceso de establecer mi práctica metodológica, reconociendo que tanto mi pensamiento en general como el proyecto en sí no existen como exterioridad de la matriz de poder de la colonialidad (se me ocurren ejemplos como la primacía de lo textual en la producción de una tesis, mi sesgo ocular-centrista, o la influencia de categorías que se asientan en formas de poder-saber eurocéntricas). Sin embargo, intenté desarrollar una metodología que diera cabida a distintas formas de conocer las acciones de LadyZunga y Nadia Granados, y se situara desde una ética de humildad crítica, evitando afirmar una verdad total sobre las artistas.

El filósofo Pascah Mungwini propuso una metáfora para describir la necesidad de descolonizar los criterios de validación del conocimiento, que da cuenta de reflexiones como aquellas que se plantean las metodologías que interrogan de manera crítica la colonialidad del saber: el autor imagina el conocimiento que producen las personas de una determinada cultura como un río, cuya agua desemboca en el mar de conocimiento de la humanidad, aportándole con sus saberes. El problema del eurocentrismo apareció cuando el conocimiento europeo se afirmó a sí mismo como el mar, desconociendo y quitando valor a todos los demás ríos (Creller, Monahan, Mungwini & Murdock, 2019). En este caso, por “europeo” no se refiere únicamente

al conocimiento producido exclusivamente al interior de las fronteras geopolíticas de dicho continente, aunque se pueda relacionar con estas, sino a los modos particulares de conocimiento occidentales que se basan en la asunción epistemológica de una validez totalizante, cuyas afirmaciones diferenciales de lo humano y lo universal se asientan en circunstancias históricas (como aquellas del colonialismo europeo) que generaron sus valores y criterios excluyentes.

Mungwini reconoce el valor de los saberes de la tradición europea, pero hace un llamado a crear condiciones para que otros modos de conocer, otras historias, y otros pensamientos, como aquellos propuestos desde África, sean viables en igual medida y considerados igualmente humanos. Esto se puede sintetizar en su frase: “La humanidad africana en relación con otras y no en contra de las otras” (“African humanity in relation with others and not against the other”) (ibíd.). Su invitación se extiende a reconocer, entre aquellos otros modos de conocimiento, a la corporalidad y la oralidad, las cuales son de gran importancia para muchas culturas africanas. Sin embargo, también advierte del riesgo de hacer de la razón un privilegio de la occidentalidad de herencia europea, convirtiendo la oralidad y la corporalidad en estereotipos o esencias de lo africano y lo indígena, excluyendo a África de la posibilidad de aportar mediante la razón. Así, la figura retórica de Mungwini apunta a una reivindicación y reclamo del derecho universal a la razón, pero sin caer en el universalismo.

Nelson Maldonado-Torres (2005) ha analizado cómo el pensamiento de Frantz Fanon planteó la necesidad de desarrollar un humanismo que no se base en abstracciones de lo *humano* mientras elude las realidades y contradicciones de los términos de reconocimiento para ser considerado humano en la vida social, como sucede con la racionalidad humanista heredada de Occidente. En aquel tipo de humanismo abstracto, se afirman los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, mientras se crean condiciones de vida concreta basadas en relaciones de explotación y desigualdades, en las que persistentemente se niega el estatus de humanidad a ciertos grupos, al mismo tiempo que expresiones de deshumanización como el racismo se explican como causa de unos cuantos individuos irracionales, evitando asumirlas como problemas estructurales. Estas reflexiones sobre la valoración de lo humano y la validez del conocimiento en relación al poder resultaron pertinentes para las preguntas éticas de la investigación, que informaron mi manera de abordar el objeto de estudio.

En este proyecto, hice una apuesta por construir un lente epistemológico que no se centrara exclusivamente en la herencia intelectual humanista euro-norteamericana, la cual predomina en el campo del arte, y para muchos es indispensable para acercarse a las prácticas artísticas. Considero que es posible y necesario pensar desde otros lugares (entendidos no como espacios físicos sino como lugares políticos), por ejemplo, pensar desde Latinoamérica. Esta

fue una razón para no basar mi análisis de la decolonialidad únicamente en autores de la tradición europea o en los pensadores más citados del norte global. No porque no valore importantes sus aportes, sino porque, en primer lugar, al suponer que los autores del norte son indispensables para reflexionar sobre cualquier práctica artística, se contribuye a reforzar a Europa y Norteamérica como canon universal. Allí se encuentra implícita la idea de que incluso el conocimiento sobre la decolonialidad tendría que derivar de, o pasar por, los autores euro-americanos. Se trata del mismo gesto desautorizador que impide a los sujetos coloniales crear categorías de impacto global y distribuye de manera desigual el prestigio académico (Segato, 2013). Y segundo, porque me parece importante llevar a cabo prácticas de citación que visibilicen y den relevancia al conocimiento de otrxs pensadorxs. Por ejemplo, cuando las mujeres feministas deciden citar a otras mujeres, este hecho constituye una práctica política, que no está motivada por la creencia de que lo que digan los hombres carezca de importancia, sino porque son conscientes de que habitan una esfera pública e intelectual predominantemente masculina, y quieren oponerse al “hombre blanco” como institución (Ahmed, 2017). No significa que en mi proyecto no existan referencias a teóricos occidentales, pero sí me interesaron otros marcos epistemológicos como táctica de mi metodología.

La indagación sobre las manifestaciones corporales disidentes del género normativo que proponen las artistas LadyZunga y Nadia Granados, cuya selección como objeto de estudio implica ya una decisión ética y política, no está motivada por promover una inversión vertical de la jerarquía de valores de una cultura machista, racista o heteronormativa. Si tomamos de nuevo la frase de Mungwini, “La humanidad africana en relación con otras y no en contra de las otras”, y nos permitimos cambiar la palabra “africana”, por ejemplo, por la palabra “cuir”, la frase nos sugiere la posibilidad de valorar la humanidad de las subjetividades cuir en relación con otras, sin que aquello signifique la imposición normativa de valores cuir, o la estigmatización de quienes asumen su identidad en el marco de los límites del género binario.

No pretendo decir que la investigación se posicione en una axiología relativista, con una ética en la que todo es igualmente válido, en la que se ha suprimido por completo la postura y subjetividad del observador, y en la que incluso prácticas sociales discriminatorias deberían permanecer incuestionadas por tratarse de asuntos originados en el marco de los valores de una cultura, de los que sería imposible dar un juicio objetivo y universal. Este tipo de relativismo suele partir de una concepción de los fenómenos culturales como auténticos, inmutables e incontrovertibles, dibujando sobre estas manifestaciones un halo de sacralidad, y asumiendo la posición del investigador como neutral, objetiva y puramente desinteresada. Al respecto, la idea de *prácticas de traducción* que emplean Gayatri Spivak y Judith Butler (2009) puede ser

útil para pensar una postura que no se base en el fundamentalismo totalizante ni en la aparente ausencia de compromisos relativista. Prestar atención a las distintas traducciones que ocurren en la investigación (por ejemplo, de un lenguaje corporal a un texto escrito, o del contexto y posición social de las artistas al lugar de enunciación del investigador) conlleva preguntarse por las tensiones culturales y sus dinámicas de poder, y por las limitaciones mismas de las prácticas de traducción. Metodológicamente, esto implica partir de que los fenómenos culturales, en nuestro caso performances o expresiones de arte de acción, no pueden conocerse en abstracto, sino en interacción con otros fenómenos, sobre los que habría que plantearse, entre otras cosas, ¿qué relaciones de poder inciden en la *posicionalidad* de dichas prácticas?, ¿cómo se conectan con otras manifestaciones culturales y con las fuerzas sociales de su contexto? ¿desde cuál “lenguaje” de lo cultural se está “hablando” (o analizando, valorando, comprendiendo, afirmando, etc.) cuando se produce conocimiento?, ¿qué tipos de pérdidas se producen en los procesos de traducción? ¿qué es intraducible?

El interés por estudiar tácticas decoloniales de género no pretende ser prescriptivo de la manera correcta de vivir el género o experimentar lo corporal, sin que ello signifique que no pueda ser también un ejercicio crítico. Si la cultura es algo que las personas aprenden, y no representa sus características innatas o esencias fijas, resulta factible traducir ideas, valores, formas o elementos culturales de manera similar a como se traducen los idiomas; se podría llegar parcialmente a una comprensión de valores y prácticas culturales distintas a las propias, y se podrían generar diálogos entre estas, que no siempre terminarían en una síntesis feliz y multicultural. Una comprensión no esencialista de la cultura puede aplicarse para la pregunta ética y epistemológica de cómo teorizar prácticas corporales de subjetividades como Nadia Granados y LadyZunga, cuyos cuerpos resisten el monolingüismo cultural del género y la sexualidad, pero sus formas del hacer exceden lo reducible a palabras; además de que sus acciones terminan siendo siempre analizadas desde un determinado marco de sentido que se asienta en una base cultural, en este caso, simultáneamente posibilitado y limitado por mi lugar de enunciación como investigador.

Debemos partir de que las posiciones de poder, los lugares de enunciación, o las identidades de las subjetividades nunca son unidimensionales y monolíticas, y en muchos sentidos no se reducen a una única racionalidad. La implicación directa de esto es que cualquier ejercicio de investigación como práctica de traducción no se basa en elementos o categorías definibles de una vez por todas, sino contextuales y contradictorios, como lo notaba Foucault en relación a lo discursivo:

Se renunciará, pues, a ver en el discurso un fenómeno de expresión, *la traducción verbal* de una síntesis efectuada por otra parte; se buscará en él más bien un campo de regularidad para diversas posiciones de subjetividad. El discurso, concebido así, no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliega una red de ámbitos distintos. (Foucault, 2002) (las cursivas son mías)

Es necesario reconocer que la analogía de la investigación como traducción resulta ambivalente, ya que por una parte sirve para cuestionar el monolingüismo de las prácticas y lenguajes culturales, pone en entredicho el estatus de “lengua oficial” que puede llegar a tener la producción del investigador, y revela limitada su capacidad de conocer; pero puede ser insuficiente para explicar cómo abordar aquellos aspectos en los que un objeto de investigación no es homogéneo, no es reducible a palabras, o presenta múltiples dimensiones que no podrían sintetizarse en una sola narrativa global susceptible de traducción. Desde otro punto de vista, reconociendo el carácter híbrido de lo social, lo natural y lo cultural, Bruno Latour (1993) se preguntaba cómo podemos afirmar que los mundos son intraducibles, cuando la traducción es el alma misma del proceso de relacionar.

Para evitar que el estudio de las tácticas decoloniales de género de Nadia Granados y LadyZunga solamente fuera una transcripción de un “*sujeto que piensa, que conoce y que lo dice*”, el proyecto no se centró en una indagación por la intencionalidad de las autoras como el significado último de sus performances. Al contrario, se exploró la agencia de sus prácticas en un campo de relaciones más amplio, teniendo en cuenta dimensiones que, si bien incluyen, no se reducen a lo estrictamente intencional, ni a lo exclusivamente empírico. En el análisis de sus acciones, se prestó atención al sentido que daban las artistas en sus descripciones, pero también a otro tipo de conexiones para comprender sus formas del hacer como asuntos complejos, no siempre coherentes o carentes de contradicción. En beneficio de una aproximación que no desconociera lo multidimensional, o cayera en lo que Michel-Rolph Trouillot (2003) llama el peligro de la “single track methodology” (metodología de una sola vía), para esta investigación se consideró valiosa la metodología que Laurel Richardson denomina *Cristalización* (Richardson & St. Pierre, 2018). Richardson propuso la cristalización como respuesta a la triangulación convencional, procedimiento en el que, con frecuencia, las metodologías se conciben de manera rígida. A diferencia del triángulo bidimensional, la cristalización emplea la metáfora del cristal, una figura multidimensional que es cambiante pero no amorfa, para

representar un tipo de investigación que apunta a combinar procesualmente múltiples ángulos, enfoques y perspectivas.

Apoyarse en la metáfora de múltiples ángulos de aproximación contiene dos riesgos que se deben tener en cuenta: el primero, existen críticas a esta metáfora por suscitar la imagen de una realidad allí afuera, ya dada, que se logra conocer parcialmente dependiendo del ángulo en el que se mire (Jay, 2002). Los términos *interpretación* y *perspectiva* también pueden adquirir esa connotación desveladora de unos significados inherentes. El segundo riesgo, es que sugerir la posibilidad de combinar múltiples ángulos parecería implicar una pérdida de rigor investigativo, debido a que abarcar simultáneamente muchos puntos de vista llevaría a un sacrificio de la profundidad y el detalle con el que se observa. En el primer caso, hago uso de términos como ángulo, paradigma interpretativo y perspectiva, en su acepción en las ciencias sociales como desarrollos teóricos que ofrecen herramientas conceptuales y de análisis, con las cuales se puede poner en entredicho la premisa de una única naturaleza de lo real. La investigación incluye procesos de interpretación, por ejemplo, cuando se interpreta la intención inicial de las artistas en sus performances, pero no se limita a una hermenéutica de la intencionalidad, ni se trata de una búsqueda de significados inmanentes.

Frente al segundo riesgo, conviene no confundir el objeto de estudio con los ángulos para analizarlo. Si bien es cierto que tomar un objeto de estudio demasiado amplio no permite el grado de profundidad y cercanía necesaria, reducir el análisis a una miopía monodimensional termina por asumir que es viable estudiar rigurosamente un fenómeno cultural sin considerar su contexto y condiciones de posibilidad, desconociendo las maneras en las que las prácticas artísticas se dan en sus relaciones, y nunca constituyen textos autónomos. Este riesgo es similar al que Bryant Keith Alexander (2018) identifica respecto a la interseccionalidad: cuando se afirma que para comprender la clasificación social es necesario prestar atención a las intersecciones entre categorías como raza, clase, género o nacionalidad, y no concentrarse solo en una de manera aislada, los investigadores pueden perderse al intentar abarcar simultáneamente tantos asuntos. Adicionalmente, en un estudio interseccional siempre se privilegian ciertas categorías y no otras, ya que resulta imposible enfocarse al mismo tiempo en todas las categorías que participan en lo social. No obstante, Alexander concluye que reconocer que existen limitaciones en los énfasis que se pueden hacer en una misma investigación, no desmiente la premisa de la intersección de categorías y su carácter contingente, por lo que antes que negar la necesidad de desarrollar enfoques interseccionales, se trata de definir cuáles son los énfasis más pertinentes de hacer según el contexto, argumento que resuena con la propuesta de esta tesis.

Desde las distintas perspectivas del paradigma de la teoría crítica, se plantean interrogantes a los supuestos positivistas y a las definiciones totalizantes sobre los fenómenos. Estas ideas sugieren conexiones con los cuestionamientos a la verdad natural y al deber ser de los cuerpos que evidencian las acciones de Nadia Granados y LadyZunga. Para explorar esta relación, indagué en lo que Alecia Jackson y Lisa Mazzei (2018) denominan *Thinking with theory* (pensando con la teoría), una metodología en la que las teorías y conceptos no son algo estático, ni ocupan un lugar fijo en la investigación. Tampoco corresponden a una sección definida de antemano en los proyectos, sino que son umbrales para nuevas maneras de pensar, por lo que las autoras invitan a entender la teoría como responsiva, siempre en proceso, no solo una aplicación o un reflejo. Su propuesta se posiciona como una crítica al humanismo heredado de la filosofía racionalista del siglo XVII, según el cual el conocimiento del mundo está mediado por estructuras innatas que nos llevan a lo universal, a la estructura no cambiante de la realidad, con significados estables de las cosas (así como de las personas).

Contrarias a asumir los conceptos como inmóviles en abstracto, Jackson y Mazzei argumentan que estos adquieren utilidad cuando refractan hacia nuevas maneras de entender qué realidades toman forma y cómo esas realidades están entremezcladas, frecuentemente con contradicciones. Las autoras igualmente recomiendan evitar un uso de conceptos por lo que significan, y, en cambio, ponerlos a trabajar para ver cómo funcionan, qué permiten, y quizás, qué ocultan. Esto implica un cambio de enfoque de la solución de un problema a la problematización, asumiendo los significados como inestables, y poniendo en crisis la pretensión de llegar a una única definición cerrada, estática y coherente sobre los fenómenos.

1.3 Métodos empleados para la recolección de datos y el análisis del objeto de estudio

En la investigación se utilizaron principalmente los métodos de: estudio de caso, entrevista a profundidad, historias de vida, análisis documental (fotografía, video, audio, narraciones) y recopilación de archivos. Como el estudio de los performances no se llevó a cabo en el momento de su ejecución, los materiales a revisar consistían en mediaciones del evento. Es por esto que la aproximación a estos documentos (fotografías, textos curatoriales, videos, narraciones orales sobre un evento) se benefició del empleo de metodologías de los estudios de medios, análisis textual y semiótico, análisis de contenido, análisis crítico de discurso, economía política, además de estrategias de análisis de cuerpos en movimiento;

buscando desarrollar modos de comprensión que combinaran diferentes formas de acercarse a los fenómenos y permitieran una mirada compleja y diversa.

La práctica investigativa tuvo que asumir dificultades metodológicas características de los procesos de traducción¹¹, como la pérdida que ocurre al pasar de un lenguaje a otro: del cuerpo en vivo a fotografías, videos, narraciones orales o textos escritos. Abordar las prácticas de LadyZunga supuso la condición de no haberla conocido en vida, no presenciar sus acciones, y sólo acceder a estas por medio de distintos tipos de narraciones verbales y representaciones visuales. Igualmente, en el caso de Nadia Granados, aunque tuve la oportunidad de conocerla personalmente en 2019, entrevistarla y asistir a algunas de sus presentaciones, accedí a la mayoría de sus acciones por medio de registros audiovisuales. Lenguajes como el video, la fotografía, pero también las narraciones textuales y orales, no efectúan una reconstrucción exacta de una realidad pasada, sino que la editan, la enmarcan, la filtran, la producen, en otras palabras, generan una nueva realidad; no reproducen una acción acontecida en la historia, sino que la citan y la traducen. Al respecto, vale la pena mencionar una pregunta que se hacía Butler: ¿Cómo podemos afrontar la tarea de pensar en la traducción como un ejercicio performativo? (Butler, 2009). Esta especie de reiteración traducida de una conducta que ocurre cuando un performance reaparece en la mediación de otros lenguajes, y luego es reiterado en la generación de conocimiento sobre el mismo, más que replicarlo, lo crea de manera performativa.

Al emplear métodos visuales para investigar las acciones de LadyZunga y Nadia Granados, tuve en cuenta que las imágenes siempre han tenido efectos performativos relacionados con la traducción. Marcus Banks y David Zeitlyn (2015) han reflexionado al respecto sobre cómo las sociedades Euro-americanas han construido la fotografía y el video como medios transparentes. Por ejemplo, la fotografía antropométrica de la antropología Victoriana fue tomada como evidencia de los tipos de razas humanas. Dicha asunción no solo era simplemente incorrecta, sino que no existe un lenguaje universal de las imágenes, la forma en la que vemos siempre está situada sociocultural e históricamente. Sin embargo, si la fotografía podía ser un medio para anular la agencia de los sujetos racializados, convertirlos en simulacros de lo exótico, y darles un estatus ontológico inferior con efectos reales en la vida social, aquella idea de que ciertos grupos indígenas le tenían aversión a la fotografía porque

¹¹ Uso aquí el término *traducción* por permitir una metáfora conocida del intercambio entre distintos idiomas, sin embargo, la autora Ana María Ochoa (2014) propone que cuando se trata de una señal que pasa de un tipo de lenguaje a otro, se trata de un proceso de *Transducción*.

podía robarse sus almas, no resulta ser, desde este punto de vista, un temor irracional. La imagen usada como evidencia naturalizada era un mecanismo para construir otredades salvajes que requerían ser civilizadas. De hecho, las imágenes no tienen un significado inherente esperando a ser leído de manera natural, o traducido a palabras independientemente de los contextos, afectos y relaciones de poder que atraviesan y construyen la mirada¹². Este argumento fue la base para mi manera de trabajar con registros visuales de LadyZunga y Nadia Granados.

Consulté en fuentes digitales, archivos personales y publicaciones para recopilar imágenes de las acciones de las artistas. En estas pude ver parcialmente el espectro de sus acciones, acceder visualmente a una parte de la manera como utilizaban sus cuerpos en escena. Si bien estas representaciones no ofrecen una reconstrucción objetiva o completa de los performances, me sirvieron para identificar fragmentos de cómo las artistas emplearon sus cuerpos, y visitar algunos de los signos corporales que proponían. Estos registros visuales también me permitieron analizar cómo las artistas hacían uso de imágenes en sus mismas acciones, como elementos significantes dentro de algunos performances. Prestar atención al empleo de imágenes al interior de las acciones fue especialmente relevante para estudiar a Nadia Granados, ya que uno de los recursos de la artista es apropiarse de imágenes de los medios masivos de comunicación y re-contextualizarlas en sus performances, poniéndolas en relación con su cuerpo y otros elementos en escena. LadyZunga, por su parte, tomaba imágenes de símbolos con fuertes asociaciones ideológicas, como la esvástica nazi o el número 666, y los ponía sobre objetos, prendas de vestir o piezas que exhibía visualmente en sus presentaciones. Llevar a cabo procesos de análisis visual, enfocándome en la función política y estética de la re-significación las imágenes, me sirvió para buscar indicios del operar táctico de las artistas.

Uno de los procedimientos usados para indagar en los performances, especialmente para el caso de LadyZunga, fue explorando elementos materiales que quedaron como vestigios

¹² Una alternativa a las costumbres de la mirada, es la escucha. En sus análisis de archivos fotográficos de la diáspora africana, Tina Campt (2017) se pregunta por las fotografías no desde sus cualidades visuales, sino sonoras. A diferencia los procedimientos convencionales de lectura de las imágenes basados frecuentemente en una interpretación de lo visible, Campt propone la metodología de escuchar las imágenes. La sinestesia que implica reconocer el sonido de las imágenes, es una figura que le sirve para prestar atención no solo al registro visual de lo que las fotografías comunican de forma manifiesta, o lo que se puede leer con la mirada, sino también, y especialmente, al espectro sónico de lo inaudible, lo silencioso, y de aquello que murmulla, entre otras frecuencias que se conectan con formas de silenciamiento, invisibilización y racialización colonial que han experimentado las personas y comunidades negras en la historia y en el presente.

de algunas de sus acciones, así como otros objetos que pertenecieron a la artista. Piezas como la tabla ouija que usaba Lady, en la cual establecía una relación entre las letras del abecedario de la tabla y aquellas de su nombre, o algunas de sus prendas de vestir que todavía conservaban su olor, son algunos ejemplos. Se trata de elementos y piezas de gran valor simbólico para quienes los poseen, pues no solo contienen una memoria material del quehacer de LadyZunga, sino que para aquellas personas que fueron impactadas emocionalmente por las prácticas desarrolladas por la artista, representan un gran valor afectivo. Los residuos actúan como símbolos y memoria material de la experiencia vivida de muchas subjetividades cuir en un contexto cultural persistentemente homofóbico, por lo que se pueden asociar con lo que José Esteban Muñoz (1996) denomina *Ephemera*:

Ephemera, como la uso aquí, se relaciona con modos alternos de textualidad y narratividad como memoria y performance: son todas aquellas cosas que quedan luego de un performance, un tipo de evidencia de lo que ha transpirado, pero ciertamente no la cosa en sí. No se basa en fundaciones epistemológicas, sino que, en cambio, se interesa en seguir rastros, destellos, residuos y motas de cosas. Es importante notar que la ephemera es un modo de prueba y producción de argumentos, a menudo trabajado por críticos y productores culturales minoritarios. (Ibíd.)

Las materialidades efímeras muchas veces llevan consigo una historia de las acciones y las vidas de los sujetos minoritarios, e indirectamente nos cuentan algo, en forma de memoria material, sobre los contextos y relaciones sociales que fueron condición de posibilidad de su subalternidad. La *ephemera* fue muy importante para investigar sobre LadyZunga porque, además de que no pude conocerla y entrevistarla en vida, ella era una artista que se movía principalmente en entornos underground y en contextos no institucionales, lo que contribuyó a que la memoria de sus acciones se halle más dispersa, a veces como un recuerdo efímero de personas que la conocieron. A pesar de que existen registros de sus performances y unas cuantas entrevistas que le hicieron, no se encuentra un archivo sistematizado que consigne sus propuestas. Mi manera de llegar a sus acciones fue, por decirlo así, persiguiendo su fantasma.

Para Muñoz (1996), cuando lo queer no se presenta en forma de evidencia claramente visible en una esfera pública hostil, sino de manera encubierta, como insinuación o rumor, al investigar la *ephemera* se debe recurrir al “voz a voz” y a fuentes efímeras para una precisa recolección de datos. De allí que el método de entrevista a profundidad resultara pertinente para aproximarme al entorno social cercano de LadyZunga, y a indagar sobre su influencia y participación de actividades que exceden los espacios físicos y simbólicos del mundo del arte institucionalizado. En el caso de Nadia Granados, las conversaciones con la artista y algunos

textos suyos fueron una fuente primaria principal, y también llevé a cabo diálogos con personas cercanas a su práctica, quienes me compartieron anécdotas, detalles y datos que aportaron a mi análisis.

Dado que mi aproximación a las acciones de las artistas no fue mediante performances en vivo sino a través de la mediación de distintas formas de memoria, me resultó muy útil acercarme a las metodologías del nuevo materialismo feminista y del giro espectral. El primero se pregunta por la materia como fenómeno político, enfocándose en sus relaciones, conectividades, intra-acciones y agencia. Desde el segundo, se concibe el fantasma como una metáfora conceptual para analizar aspectos de la vida social y cultural en los que se revela insuficiente la separación entre pasado, presente y futuro.

Para ejemplificar esta búsqueda en mi práctica metodológica, consideremos un objeto relacionado con Ladyzunga. Al entrevistar a personas que la conocieron, algunas me enseñaron elementos materiales con los que ella tuvo contacto. Entre estos se encontraba un libro fotocopiado sobre arte de acción que era propiedad de Lady, en el cual había hecho subrayados, y realizado dibujos y anotaciones. El libro resultaba ser un material de interés no únicamente porque en su contenido incluyese textos y referentes que le aportaron, sino porque en sus páginas llevaba huellas de su vida. Hojear el libro y revisar sus subrayados, es decir, las partes del texto que llamaron la atención de Lady, me permitió una aproximación a la artista que otro ejemplar del mismo libro no ofrecería. Los esbozos eran además marcas de una gestualidad particular con la cual yo me ponía en contacto a través del papel. El texto estaba fotocopiado, y trataba sobre estéticas corporales transgresoras, lo cual expresa tanto en su forma como en su contenido una poética underground: habla de una condición de clase en la que económicamente es difícil consumir libros nuevos, y denota una circulación clandestina de material bibliográfico contra-cultural, en la que se infringen las normas de propiedad intelectual para compartir con otras personas reflexiones teóricas que sugieren alternativas posibles para los cuerpos. No se trataba *solo* de un libro como objeto generalizable, puesto que su materialidad contenía vestigios espectrales del cuerpo de LadyZunga, de su entorno, y de su capital cultural, económico y social.

La memoria que transmiten piezas como el libro fotocopiado de Ladyzunga, o los vestuarios que utilizaba en sus performances, antes que ser solo reminiscencia de acciones que pertenecen al pasado, se conecta con el potencial performativo de estas. Para Karen Barad, la materia es un entrelazamiento dinámico y cambiante de relaciones, más que una propiedad de las cosas. El “entrelazamiento” se refiere no solo a mezclarse con otra cosa, sino a la falta de una existencia independiente y autocontenida. En ese sentido, me aproximé a estos vestigios

materiales no como restos pasivos de performances que desaparecieron, sino como detonantes activos de posibilidades de reiteración y rematerialización.

Para Denise Ferreira da Silva (2018), una aproximación poética a las obras de arte basada en el feminismo negro puede posibilitar considerar sus materialidades “en crudo”¹³, como alternativa a entenderlas como *objetos* clasificables, definibles y enmarcados epistemológicamente en relación a la idea de sujeto *transparente*, característica de una racionalidad europea cuyos criterios de valoración se presumen universales. Esta práctica reflexiva sobre la materia desestabilizaría la universalidad de tales criterios:

Si la tarea de des-pensar el mundo con miras a su final -esto es, la descolonización, o el retorno del valor total expropiado de las tierras conquistadas y los cuerpos esclavizados- la práctica no buscaría proveer respuestas, en cambio, implicaría plantear preguntas que exponen y socavan las formas kantianas del sujeto, es decir, las posiciones implícitas y explícitas de enunciación - en particular, los loci de decisión o juicio o determinación - que ocupa este sujeto. (ibíd.)

Al acercarme a piezas materiales de las artistas buscando indicios de lo que estas pueden decirnos sobre sus acciones, evité abordarlas desde la ansiedad clasificatoria de los criterios estéticos etnocéntricos universalizantes que advierte Ferreira da Silva. Tampoco pretendí reclamar en estas la transparencia de sus autoras como sujetos. Más bien me interesó analizar las potencialidades performativas de sus materialidades efímeras. La memoria que estas piezas transmiten, antes que ser solo reminiscencia de acciones que pertenecen al pasado, se conecta con el potencial de generación de realidades de las acciones de las artistas. Me aproximé a estos vestigios materiales no como restos pasivos de performances que desaparecieron, sino como detonantes activos de posibilidades de reiteración y rematerialización.

Uno de los espacios de mayor difusión y circulación de las propuestas artísticas, tanto de Granados como de LadyZunga, ha sido la web. Para ambas artistas, el internet ha sido un medio de suma importancia para sus construcciones performáticas, por lo que uno de los procedimientos que contribuyó a la investigación fue lo que Annette Markham (2018) llama *Etnografía en la era digital del internet*, un método en el que se explora cómo creamos sentidos y narrativas (identitarias, colectivas, profesionales, artísticas, etc.) en una época en la que el internet y las redes sociales han transformado profundamente las formas típicas de socialización e identidad, y en la que los cuerpos y sus universos simbólicos ya no se limitan a

¹³ El término en inglés que utiliza es “In the raw”, que traduciría “al natural”, sin embargo, no se refiere a una aproximación “natural” libre de toda cultura, sino a una práctica imaginativa más allá de las constricciones de los principios organizadores de un sentido común universalizado.

un referente material o físico. En consecuencia, los espacios digitales en los que iteran las propuestas de las artistas, fueron relevantes para la indagación y el análisis, entendiéndolos como espacios de *performance* en el sentido amplio del término. Es decir, no exclusivamente como una presentación en vivo realizada por el cuerpo del artista a un público físicamente presente, sino como conducta restaurada que puede ocurrir de formas muy diversas, por ejemplo, a través de entornos digitales.

Para este proyecto, en las acciones corporales que se incluyeron como performances no solamente había algunas presentaciones en las que los cuerpos de las artistas no estuvieron físicamente tangibles frente a otras personas, como en el caso de video-performances realizados para internet (los cuales han sido uno de los principales recursos para Nadia Granados), sino que también se tuvo en cuenta acciones corporales políticas que no necesariamente son consideradas artísticas, cuyo marco de sentido no lo determinan la historia del arte o los operadores de reificación del campo del artístico. Varias actuaciones corporales de LadyZunga y Nadia Granados hechas en contextos no artísticos, se transmiten a través de distintas formas de memoria, entre las que se encuentran las reiteraciones corporales y las narraciones orales. Para explorar estos tipos de memoria, me interesó indagar en la influencia que han tenido Nadia y Lady en otrxs performers, y en las descripciones de características y acontecimientos performáticos de la vida de las artistas. Cuando LadyZunga, por ejemplo, puso el símbolo de una esvástica en su pasaporte, y al viajar a Costa Rica se negó rotundamente a identificarse como un hombre, a pesar de los problemas que esto le acarreó en inmigración, su acción era un performance, en el que se puede reconocer una *forma del hacer*, a la vez política y estética, sin que tenga que ser identificada como una obra de arte. Su sentido no lo define un marco teatral (Goffman), un espacio expositivo, o el hecho de ser una presentación artística ante un grupo de personas; su público no se limita a las personas que estuvieron presentes en la oficina de inmigración del aeropuerto; y su valor no deberíamos medirlo en base a si hacía o no un aporte a la “Historia del Arte Universal”. Me parece significativo que el medio a través del cual accedí a su acción no fue una imagen o un video, sino la narración oral del recuerdo de su mejor amiga. La acción no se encontraba captada por el *archivo* (Taylor, 2015), pero cada vez que la historia de este recuerdo llega a una persona, la actuación corporal de Lady indirectamente la hace partícipe de su *repertorio*.

En definitiva, mi manera de abordar metodológicamente los performances de Nadia Granados y LadyZunga fue yendo tras las huellas del *repertorio* de sus acciones -el cual no desaparece, sino que se re-materializa- a través de una indagación en imágenes, videos, textos, elementos materiales, reiteraciones corporales, y narraciones orales. Mediante el uso de

métodos visuales pude acceder parcialmente a ciertos momentos de los performances de las artistas, observar cómo ponían en escena sus cuerpos, y analizar cómo re-significaban distintas imágenes en sus acciones. Las entrevistas realizadas me acercaron a los recuerdos de amigos y personas cercanas a las artistas, por medio de narraciones orales que transmitían una forma de memoria de sus acciones. A través del contacto con objetos, piezas materiales de las artistas y vestigios de sus performances, hice una aproximación reflexiva a estos elementos, los cuales dicen algo sobre los modos de existencia de Lady y Nadia, conservan huellas de sus gestos corporales, y sus materialidades suscitan modos de análisis de los performances que no se restringen a los modelos de interpretación de obras de arte que reclaman una transparencia de los sujetos. Por el contrario, son materialidades que exceden lo estrictamente biográfico, y cuyas potencialidades performativas no pueden comprenderse adecuadamente sólo desde la categoría estética de autor. Además, la etnografía en medios digitales me permitió observar cómo las artistas aprovecharon las herramientas de internet, no solamente para difundir sus acciones, sino para multiplicar las posibilidades de sus cuerpos.

Mi propia experiencia como performer fue al mismo tiempo un lugar de enunciación y una perspectiva metodológica. Es decir, mi trayectoria como artista que ha explorado el cuerpo en prácticas de investigación-creación en performance inevitablemente hizo parte de mi pensamiento situado. Como lugar de enunciación, me facilitó prestar atención a ciertas cosas, por ejemplo, a la semiosis de lo corporal, lo cual se relaciona con los modos como he reflexionado y creado a través de mi práctica artística, y que son producto de mis propias vivencias, posicionalidad social y bagaje, un poco a la manera de lo que María Lugones (1992) llama *embodied consciousness* (consciencia encarnada). Pero al mismo tiempo, y por implicación, mi experiencia seguramente actuó como limitante frente a otros aspectos. Al paradigma que concibe el conocimiento como atravesado por lo corporal, y que a la vez puede funcionar como una herramienta metodológica para la investigación, Thomas Csordas (1990) lo denominó *embodiment*. Desde su punto de vista, todo conocimiento es por definición incorporado o encarnado, sin embargo, el autor apunta hacia la necesidad de reconocer y aprovechar lo corporal como modo de investigar y conocer, y de redefinir el pensamiento y el conocimiento más allá de la abstracción de lo puramente mental.

Trabajar con *ephemera*, con registros audiovisuales, narraciones orales, con elementos materiales y con fuentes digitales para investigar las tácticas decoloniales de género de LadyZunga y Nadia Granados, implicó pensar cómo el conocimiento y las metodologías, y no solo las personas o las sociedades, también son atravesadas de muchas maneras por la colonialidad, y no están por fuera de sus representaciones y sus efectos de verdad (Smith,

2016). Por este motivo, es preciso desarrollar reflexiones y prácticas metodológicas que eviten recurrir, o que problematicen, a las taxonomías sociales históricamente dominantes, a las nociones esencialistas sobre lo cultural, a los preceptos naturalizados sobre el cuerpo, a las afirmaciones universalizadas, a las clasificaciones (des)legitimadoras del campo artístico institucionalizado, y a las escalas de valor de lo humano heredadas de una historia colonial. En esa tarea, que quizás será siempre un proyecto con limitaciones e inacabado, pero no por ello menos necesario, se buscó encaminar esta investigación.

2. Colonialidad de género y performance

En el contenido de esta sección me aproximaré a la red de conceptos y teorías que fueron más relevantes para la construcción del marco teórico de la investigación. En primer lugar, en la sección titulada “géneros coloniales”, revisaré a grandes rasgos las ideas principales que proponen las teorías decoloniales latinoamericanas, para identificar algunas posturas que en ellas existen en relación a la colonialidad y el género. Pondré esto en diálogo con algunas definiciones y cuestionamientos que se han dado desde el feminismo y las teorías queer/cuir con el objetivo de proponer un aparato conceptual que nos permita pensar el género en las prácticas de Nadia Granados y LadyZunga, no como categoría aislada, sino como fenómeno en articulación con relaciones de poder que acontecen en distintas dimensiones, recorren tanto los niveles macro-políticos como en las escalas micro-políticas, y en las que intervienen, entre otras cosas, el legado cultural del colonialismo, las intersecciones con categorías como la clase social o la raza, y lo que ha sido denominado como patriarcado simbólico. Por otra parte, en la sección titulada “performance decolonial” intentaré situar teóricamente cómo se entiende para esta investigación el término performance, y a qué nos referimos cuando hablamos de arte decolonial. Lo anterior, debido a que la palabra performance alude a múltiples significados y se emplea en contextos muy distintos, por lo tanto, resulta pertinente precisar el sentido desde el cual se emplea. De igual modo sucede con la expresión “arte decolonial”, ya que puede prestarse para confundir la decolonialidad con una temática de las obras de arte, o con unos contenidos o morfologías que aluden a un pasado indígena. Si bien puede haber algunas temáticas que se orientan hacia preguntas por las tradiciones ancestrales o por la herencia colonial, por ejemplo, en obras que trabajan acerca del racismo o del imperialismo, y estas pueden llegar a ser consideradas propuestas decoloniales, evito limitar el uso del adjetivo a una cuestión del *tema* de las propuestas artísticas, y lo empleo más bien para referirme a un modo de relación.

2.1 Géneros coloniales

Para delinear conceptualmente cómo entiendo la categoría de género, me interesa destacar dos modos de aproximación a esta, los cuales no se excluyen entre sí, sino que son en cierta medida complementarios se pueden complementar, sin que esto signifique que sean siempre consonantes o coincidan invariablemente en sus postulados. Por un lado, se encuentran las reflexiones feministas sobre el patriarcado como estructura de gran alcance o universal, es decir, como un eje de la diferencia que es transversal a los distintos dominios de lo social y que

reaparece con configuraciones específicas en las más distintas épocas y culturas. Este modo de aproximación al género analiza sus manifestaciones como resultado de un sistema de organización social jerárquico y desigual, por lo que revisa la posición de subordinación de las mujeres respecto a los hombres, y las prácticas que la reproducen, como producto de las determinaciones de dicha estructura.

El segundo tipo de aproximación es el que exploran las teorías queer/cuir. En este se reconoce el carácter jerárquico y patriarcal de los valores dominantes en la mayoría de sociedades Occidentales, pero se enfatiza sobre todo en la deconstrucción de las categorías de hombre y mujer biológicos, entendiéndolas como construcciones inseparables de la cultura, por lo que se interesa especialmente por la subversión de códigos y normas específicas de género desde estrategias como la ironía o la desidentificación, la emergencia de la fluidez y la ambivalencia como posibilidades políticas de subjetivación, y por la crítica a las categorías tradicionales de identidad sexual y de género. Al respecto, cabe recordar que el feminismo antecedió las preguntas por el carácter construido del género, y en términos generales ha reconocido al sujeto político del feminismo como cambiante, sin embargo, podríamos decir que el pensamiento feminista tiene un mayor enfoque hacia la identificación del carácter sistémico de la opresión de las mujeres, y hacia la denuncia y transformación de las formas de desigualdad e inequidad resultantes de diferencia sexual, entendida también como construcción.

Ambos modos de aproximación, como mencioné, encuentran elementos teóricos en común y hasta cierto punto son compatibles. Los dos son importantes porque apuntan a distintos aspectos interrelacionados que sirven para estudiar el género en su gran complejidad, irreductible a una sola dimensión o perspectiva única. En ese sentido, los aportes de la antropóloga argentina Rita Segato (2014) fueron de gran influencia para esta investigación, pues sus estudios ponen de relieve precisamente este carácter poliédrico y de entramado multidimensional que tiene el género. La autora identifica tres niveles de análisis sobre esta categoría: el primero es el del patriarcado simbólico, una estructura de larguísima duración que se confunde con el tiempo evolutivo de la especie. El segundo, el de los discursos y representaciones, es decir, la ideología de género dominante en una sociedad. Por último, el nivel de las prácticas y los códigos corporales específicos.

Estos últimos niveles han sido explorados recurrentemente por la antropología, mediante el estudio de cómo en las formaciones culturales se construyen ideas, valores, roles y prácticas que dan sentido al género. En la aproximación que hacen las teorías queer y cuir al género como tecnología social, tanto en su vertiente anglosajona como en la del sur global, el

género se piensa en el nivel de la ideología y de las prácticas como un artificio, como un efecto resultante de actos performativos aprendidos culturalmente, que se expresan en -y a su vez producen- la materialidad de los cuerpos. El feminismo ha cuestionado insistentemente la biologización del género y ha advertido la orientación patriarcal de casi todas las sociedades actuales. El nivel del patriarcado estructural como fenómeno universal también es producto de la historia y es artificial, es un fenómeno transhistórico -que atraviesa distintas épocas-, sin embargo, es fácil perder de vista esta dimensión al enfocarse únicamente en la especificidad de una cierta formación cultural. Considero que el contrapunto entre los análisis sobre las manifestaciones culturalmente específicas del género y su funcionamiento como sistema transhistórico global puede servir para reconocer el vínculo que hay entre las experiencias contemporáneas del género y la historia del pasado colonial.

Los conceptos de sexo y género tienen una larga trayectoria en la teoría social, la cual no pretendo abarcar aquí de manera completa. Sin embargo, me interesa focalizar una breve selección de algunos de sus usos, los cuales recupero en el marco de esta investigación:

En 1975, Gayle Rubin publicó el texto *The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex*, en el cual propuso el concepto de sistema sexo-género para referirse a la manera como las sociedades creaban y organizaban los roles de género en relación a asuntos como los modos de producción, y los intercambios simbólicos y económicos. La palabra *sistema* le servía para aludir al carácter sistémico de este tipo de organización de lo social, sin embargo, el concepto se diferenciaba del término patriarcado, el cual alude a opresión, ya que podía usarse tanto para describir sistemas igualitarios como opresivos. El sistema sexo/género Occidental ha sido una tecnología política en la cual, a través de mecanismos, instituciones, técnicas y prácticas, se han articulado históricamente unas formas de clasificación social basadas en discursos dominantes sobre la sexualidad, que comprenden la heterosexualidad como naturaleza y norma, y han asignado una correspondencia normativa entre las anatomías de hombre y mujer con las construcciones socioculturales del binario masculino y femenino. La autora hacía énfasis en el efecto de naturalización que adquiere la subordinación de la mujer al interior de dicha maquinaria Occidental de producción de las subjetividades.

Rubin no fue la primera en advertir el carácter construido del género, pues ya desde Simone de Beauvoir se venía señalando el hecho de que las construcciones de masculinidad y feminidad, y los roles asignados por la tradición a hombres y mujeres, eran producto de la lógica histórica. Sin embargo, su aporte de reflexionar el fenómeno de la naturalización y alineación en bloque del sexo y el género nos sirve para pensar aquí el posicionamiento táctico de prácticas que esquivan o subvierten esta función normalizadora cuyo operar es sistémico y

sistemático, y en la cual, el sentido que culturalmente tienen las anatomías entendidas desde la diferencia sexual no solo resulta prescriptivo de los comportamientos, sino que justifica las desigualdades. Cinco años después de la publicación del texto de Rubin, en su ensayo de 1980 “La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana”, Adrienne Rich definió la heterosexualidad como una institución, y revisó cómo los análisis hechos al respecto hasta el momento, tanto de la heterosexualidad como de la homosexualidad, resultaban insuficientes para dar cuenta de la experiencia de las mujeres lesbianas en las sociedades patriarcales, pues en estos se insistía en conceptualizar el deseo y las identidades lésbicas desde explicaciones falocéntricas, o como preferencias desviadas de una supuesta conducta natural heterosexual.

El entendimiento de Rich de la heterosexualidad como institución, y no como un dato de la naturaleza, podemos situarlo en una línea de pensamiento que presta atención al artificio, a la construcción social de las categorías de lo natural, y a las relaciones de saber-poder que sustentan dichas clasificaciones. Autores como Marcel Mauss (1973), con su idea de *técnicas del cuerpo*, Maurice Merleau-Ponty (1981), con sus preguntas sobre la memoria y el aprendizaje a través del cuerpo, o Michel Foucault (1978) con su historia de la emergencia de la sexualidad en el discurso, ofrecieron herramientas para pensar el cuerpo y el género como construcciones atravesadas por el poder. Una forma de radicalización de esta idea de cuerpo artificial la aportaría la profesora del departamento History of Consciousness de la UC Santa Cruz, Donna Haraway (1985), quien propuso el *Cyborg* como concepto para minar la distinción entre naturaleza y cultura, mente y cuerpo, y entre ser humano y máquina, es decir, como propuesta de comprensión del cuerpo desde las complejidades y contradicciones de un momento histórico que demandaba la superación de los esencialismos y las unidades míticas de identidad.

A finales de los años ochenta y en los noventa, la aparición de la teoría queer anglosajona supuso un momento de efervescencia en las reflexiones sobre el sexo-género. Por un lado, la teoría de la performatividad de género de Judith Butler (1999) propuso una mirada crítica a los efectos diferenciales del poder en la reiteración performativa del género, y en cierta forma dio continuidad a la postura de Haraway al plantear que el sexo, que hasta el momento venía siendo entendido como naturaleza, solo puede ser visto a través de la cultura, lo que conducía a la premisa fundamental de que el sexo, y no solo el género, es cultural. La desnaturalización del sexo-género también fue un interés para Teresa de Lauretis (1987), quien definió al género como tecnología social, es decir, un conjunto de técnicas de producción de

las subjetividades. Más adelante, Beatriz Preciado¹⁴ (2002) enfatizaría este carácter tecnológico del sexo y el género de cara a las nuevas posibilidades de cuerpo que permitieron los avances en la ciencia del último siglo, desde la píldora anticonceptiva, las cirugías de cambio de sexo, los tratamientos hormonales, etc., así como los cambios en los modelos de normalización social, pasando de sociedades fundamentalmente disciplinarias a dispositivos biopolíticos en los que el poder se mueve por nuevas vías, como en los mecanismos de fascinación y deseo que movilizan los medios y el mercado.

La contingencia histórica de la crisis del sida, la normalización de las identidades gay y lesbianas, y la expansión del modelo neoliberal, generaron interrogantes en los académicos por la relación entre las experiencias subjetivas y las fuerzas del contexto y de la historia. En este marco, el giro afectivo en la teoría social permitió analizar el sexo-género como fenómeno intersubjetivo cuya experiencia emocional a nivel personal es inseparable de las condiciones de posibilidad del entorno social. Para Eve Kosofsky Sedgwick (1990), por ejemplo, la metáfora del closet como el lugar imperativo del cual deben salir aquellos sujetos por fuera de la norma heterosexual, da cuenta de una jerarquía de poder y funciona como una epistemología que refuerza las posiciones de normal y desviado. Lissa Duggan (2004) se preguntó por la captura de las formas de disidencia de género en identidades estereotipadas que a su vez funcionan como libretos normativos de la manera correcta de ser gay, lesbiana, trans, etc., proceso que dio a conocer con el término *homonormatividad*. Para otras autoras reconocidas dentro de este giro, como Laurent Berlant (2011) o Ann Cvetkovich (2012), ciertos afectos que se experimentan corporalmente, y en apariencia son relativos a la persona, como determinadas formas de optimismo o depresión, no constituyen únicamente problemas individuales, sino que pueden ser sentimientos públicos originados en contextos políticos o económicos.

El enfoque en la dimensión afectiva ha brindado herramientas teóricas sumamente útiles para analizar el género y la sexualidad. Por ejemplo, Heather Love (2007) ha planteado que la representación hegemónica de las subjetividades LGTBIQ+ bajo el signo del orgullo, pese a que ha tenido un potencial político invaluable para su afirmación como sujetos legítimos en la vida social y política, la cual surgió en oposición a la vergüenza como afecto asociado a la estigmatización e inferiorización histórica; puede ser problemática si se emplea como narrativa triunfal totalizante, ya que desconoce la experiencia de aquellas personas que todavía viven en contextos en los que el rechazo por no tener una orientación heterosexual, o por tener un cuerpo extraño según pautas culturales de género binarias, hacen que la vergüenza siga siendo el afecto

¹⁴ Quien ahora se llama Paul Preciado.

predominante en su existencia social. La representación homogeneizante del orgullo también falla en dar cuenta del fantasma de formas de coerción heteronormativas que continúa actuando en el inconsciente personal o colectivo, aunque parezcan haberse desvanecido sus imposiciones con la anunciación neoliberal de estar en otra época, donde todos pueden escoger libremente lo que quieran ser, y sentirse orgullosos de ello. Es el caso de personas con deseos y orientaciones homoeróticas que de forma inconsciente siguen sintiéndose inadecuados, o con aversión a identificarse como queer, bien sea por temor al desprecio de una figura de autoridad en la familia o por la interiorización profunda de la ignominia que representa no ser heterosexual, tras una crianza forjada en este tipo de valores.

La desconfianza hacia la generalización del orgullo LGTBIQ+ es fundamental para pensar la colonialidad del género en un país como Colombia, un contexto en el que los discursos sobre la diversidad coexisten, como ya se vio, con prácticas violentas de normalización y sanción social de la diferencia, en las que el miedo es un afecto que se gestiona en función de una determinada idea de orden moral, o en el que las representaciones religiosas que satanizan la divergencia sexual aún tienen una influencia masiva. Rita Segato (2013) enfatiza en la insuficiencia del discurso jurídico para llevar a cabo transformaciones radicales en las jerarquías sociales del género -por más que se hable de términos como diversidad, equidad, inclusión, derechos de las personas LGTBIQ+, nuevas masculinidades, etc.-, y apunta a la necesidad de buscar una transformación en la dimensión afectiva si se quiere erradicar la orientación patriarcal de las sociedades.

A partir de la última década del siglo XX, ha habido un gran interés académico por el reconocimiento de los aspectos fantasmales de la vida social, en la línea de lo que se denominó giro espectral en la teoría social. En la teoría queer en particular, este giro contribuyó a la comprensión del fenómeno del género como configuración que tiene una sedimentación histórica no reducible al tiempo sincrónico, pero que también posee un carácter utópico que no se limita a las constricciones del presente, como en la propuesta de teoría queer de José Esteban Muñoz. Para este autor, lo queer tiene un potencial inter-temporal que va más allá de las codificaciones normativas de las sociedades actuales, al conectarse con formas de vida y modos de relación social anteriores a los procesos recientes de normalización de las identidades (la invención de la homosexualidad en el siglo XIX, las formas de subjetivación propias del capitalismo avanzado, las políticas dominantes de las identidades LGTBIQ+, los modelos hegemónicos de éxito y sus estándares de clasificación social, o las formas de desconfianza hacia los Otros que provocó la crisis del sida). Pero al mismo tiempo, lo queer se trata de un impulso utópico que va en busca de un mundo que todavía no existe, es decir, sugiere la

posibilidad virtual de otros futuros posibles, de otras formas de existencia por fuera de las constricciones del presente. Aquella futuridad y esperanza específicamente queer, la cuales son muy distintas de la noción de futuro que se asienta en el paradigma del progreso y en el modelo político del futurismo reproductivo denunciados por Lee Edelman, es también una forma de resistencia a los imaginarios capitalistas de individualismo e inevitabilidad de las condiciones actuales, al reivindicar lo colectivo y lo imaginativo como alternativas de contra-producción de lo social (Muñoz, 2009).

En la década del 2000, las teorías decoloniales latinoamericanas se preguntaron por la herencia colonial en las sociedades contemporáneas, señalando la presencia espectral de relaciones de poder coloniales. La conciencia de la *posicionalidad* en este tipo de relaciones ha sido muy importante para reflexionar la disidencia de género desde el sur global, en lo que se denomina teoría Cuir, un campo de estudio que cuestiona la universalización de la experiencia del género, reflexiona seriamente acerca de la intersección de categorías de clasificación social y apunta a elaborar nuevas genealogías críticas de la disidencia no derivativas de la historia y modelos de pensamiento del norte global. Desde entonces, los cruces entre feminismo, teoría queer, teoría cuir, y teorías decoloniales no han sido infrecuentes, y han permitido profundizar desde distintas dimensiones los análisis del sexo, el género y la sexualidad. En justamente en esos cruces, así como en sus tensiones, que encuentro un acervo conceptual y crítico desde el cual pienso la noción de tácticas decoloniales de género.

El concepto de decolonialidad tiene que ver con la teoría de la “colonialidad del poder” (Quijano, 2000a) (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007) (Coquery-Vidrovitch, 2005) (Gómez & Mignolo, 2012), según la cual la modernidad capitalista a partir del siglo XV instauró un “patrón de poder colonial” que integra múltiples jerarquías y clasificaciones de “superioridad/inferioridad, desarrollo/subdesarrollo, y pueblos civilizados/bárbaros”. Este patrón se sigue reproduciendo hasta la actualidad, incluso muchas décadas después de la descolonización, es decir, del fin de la administración colonial de Europa sobre gran parte de los territorios en los demás continentes. Por tanto, el giro decolonial, la epistemología del sur (Santos, 2013), o la decolonialidad, son algunos de los términos usados para nombrar la “*resistencia semiótica*” y la deconstrucción de los esquemas de *poder-saber* coloniales que sobreviven en las sociedades capitalistas actuales.

Para Aníbal Quijano (2000a), la colonialidad se da en el ser (modos de subjetivación), saber (modos de conocimiento) y poder (modos de organización). María Lugones (2014) añade al debate la *colonialidad de género*, cuestionando el entendimiento del sexo como algo puramente biológico y señalando cómo en el significado del género está implícita la

distribución patriarcal del poder, siendo una categoría constitutiva de la episteme moderna-colonial. Retomando los aportes de feministas como Gayatri Spivak, Judith Butler y Paul B. Preciado se ha constituido un movimiento de *feminismo descolonial* (Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K., 2014), que comprende la matriz de opresión más allá del sesgo etnocentrista del feminismo clásico, y propone considerar las conexiones entre modernidad, capitalismo, patriarcado, racismo y democracia liberal. Autores como Víctor Manuel Rodríguez reconocen una posible complementariedad teórica entre el pensamiento decolonial y las teorías queer/cuir, por ejemplo, desde su concepto de *colonialidad del placer*: “[...] las configuraciones de saber y poder que dieron lugar al surgimiento de la sexualidad como un régimen discursivo deben rastrearse en perspectiva colonial. Es decir, el conjunto de instituciones, sujetos y prácticas discursivas modernas que apuntaron a la normalización de los placeres construidos como desviados y perversos debe ser visto a la luz de la colonialidad como una forma de biopolítica y control de la vida de los pueblos colonizados” (2014).

Si bien rescato la utilidad del concepto de colonialidad de género de Lugones debido a que nos sirve para situar la reflexión sobre las jerarquías y formas contemporáneas del género desde una perspectiva crítica hacia la historia colonial, sospecho al respecto de su afirmación de que el género aparece únicamente con la conquista de América, pues las sociedades indígenas de Abya Yala previas a la intrusión colonial no tendrían una orientación patriarcal. A pesar de que no es el objetivo de esta tesis resolver si el patriarcado es anterior o no al colonialismo, concuerdo con Rita Segato (2010b) en que el patriarcado, entendido como orden de estatus en el caso del género, es un fenómeno transhistórico y universal (a pesar de que en las distintas sociedades se haya revestido de significantes diferentes y cambiantes), que aparece también en el mundo de la aldea (aunque sin el mismo determinismo biológico y con una baja intensidad), y a partir de la modernidad colonial tomó su forma jerárquica binaria biologizada, cuya letalidad es mucho mayor. Esta idea ha sido polémica para algunas feministas descoloniales como Yuderlys Espinosa, quien considera que el universalismo de Segato al respecto del género es ahistórico y borra a las culturas que no han sido patriarcales, poniendo el género como un principio previo a cualquier sociedad, y que solo podrá llegar a ser superado por medio del feminismo occidental. Considero que el uso que hace Segato del término *universal* es estratégico, para evitar caer en el sesgo antropológico de circunscribir el patriarcado a la especificidad autónoma de cada cultura, perdiendo de vista un horizonte más amplio de reaparición de un orden de estatus estructural, así como para desconfiar de la tendencia a enfocarse exclusivamente en los significantes y en los discursos y representaciones particulares de una sociedad, limitación que la autora advierte en la propuesta de algunos

autores que teorizan acerca de la experiencia de subjetividades LGTBI, como Néstor Perlongher, entre otros.

En la teoría de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano, comprender el origen histórico de la raza es muy importante para entender la configuración racial que ha tenido el capitalismo, análisis que se pierde de vista en los marxismos tradicionales. Es la raza y no la clase la que dirige nuestra mirada a un pasado de genocidio y dominación colonial, que fue condición de posibilidad para la invención de Europa y la consolidación del eurocentrismo. En su libro *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, Rita Segato (2013) advierte algunos de los principales ejes argumentales de la perspectiva de la colonialidad del poder que aporta Quijano. Entre ellos, se encuentran:

1. Reordenamiento de la historia: La conquista de América, el nuevo mundo, emerge como el espacio de lo nuevo, y funda el espíritu de la modernidad como orientación hacia el futuro. Las razas no existían antes de dicho acontecimiento, ni tampoco idea de Europa, ni de “negros”, “indios” o “blancos”. Este hecho refunda el mundo, lo reorigina. “América y su historia no son, como en los análisis postcoloniales, el punto de apoyo excéntrico para la construcción de un centro, sino la propia fuente de la que emana el mundo y las categorías que permiten pensarlo modernamente”
2. Colonial/moderno sistema mundo: América como entidad geo-social nace en el siglo XVI, y las categorías que se crearon a partir de esta acabaron convirtiéndose en la matriz cultural del entero sistema mundial.
3. Heterogeneidad histórico/estructural de la existencia social: Este eje plantea una crítica a la noción unilineal y unidimensional de los modos de producción del materialismo histórico. América Latina es heterogénea, no solo por la convivencia de temporalidades, historias y cosmologías diversas, sino porque abriga una variedad de modos de producción: “la esclavitud”, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, el salario, etc.
4. Eurocentrismo, identidad y reoriginalización: Asociación, desde el comienzo mismo de América, del trabajo no pagado o no-asalariado con las razas dominadas, porque eran razas inferiores. Esta se relaciona con la consolidación de binarios como primitivo/civilizado, tradicional/moderno, que son la base del eurocentrismo. “La modernización es vista como un valor, lo “evolucionado” y lo “desarrollado”, su instalación en el sentido común y en las metas de la ciencia y de la economía son también resultado de esa jerarquía fundacional”.

5. Colonialidad del Saber: Racismo epistémico que desautoriza e impide a los sujetos coloniales a producir categorías de impacto global.
6. Colonialidad y subjetividad: La colonial/modernidad como proceso de construcción de otredades, *pedagogía de la exterioridad* en términos de Segato, que es a la vez exterioridad de la racionalidad científica, exterioridad administradora y exterioridad expurgadora del otro y de la diferencia.
7. Racismo: El eurocentrismo es entendido como el “racismo en el campo de la jerarquización y atribución de valor desigual tanto a las personas, su trabajo y sus productos, como también a los saberes, normativas y pautas de existencia”.
8. Raza: la perspectiva de la Colonialidad del Poder presta atención a la dimensión racializada de “modernidad”, “modernización” y “desarrollo”, y no debe confundirse con las políticas multiculturalistas que estereotipan las identidades y pierden de vista el carácter histórico de la racialización.

Esta comprensión macro-sociológica e histórica de Quijano permite reconocer que fenómenos sociales como el género o la raza se articulan a dinámicas de poder de un alcance mucho mayor al de la configuración observable en una sociedad en específico, y no pertenecen solo al terreno de la cultura, pues están imbricados con un contexto económico que los posibilita, al tiempo que atraviesan las fronteras que (imaginativamente) delimitan una cultura. Sin embargo, Santiago Castro-Gómez desconfía de la tendencia de algunos pensadores decoloniales a localizar un origen mítico de los problemas del mundo moderno en el día 12 de octubre de 1492. Según aquella hipótesis, a partir de esa fecha se originó la raza (Quijano), el género (Lugones), la modernidad (Dussel), el capitalismo, etc. Si bien no todas las perspectivas decoloniales han pretendido situar un mismo origen de todos los fenómenos relativos a la modernidad, lo que sí está claro, y es una base que comparten los distintos autores, es que la configuración sociocultural que han tenido las excolonias latinoamericanas se ha visto atravesada por formas de clasificación social como el género o la raza, cuyas jerarquías se remontan al menos hasta los siglos en los que se dio el colonialismo en América¹⁵, y que estas aún producen efectos reales en las formaciones sociales de la actualidad. Las categorías, discursos y procesos de generización que prevalecen hoy en día no son ajenos a la historia

¹⁵ Al respecto las ideas de Bolívar Echeverría (2019) permiten comprender la modernidad como un fenómeno histórico multifacético que no solamente tiene una dimensión opresora, sino que también tiene una dimensión emancipadora, por ejemplo, en el surgimiento de los derechos civiles, la democracia o el desarrollo de nuevas tecnologías. Para este autor, a diferencia de Dussel, la modernidad no se origina de manera mítica el 12 de octubre de 1492, sino que se venía gestando desde mucho antes, incluso desde el siglo X.

colonial, y este legado no solo se ha dado en América Latina, sino también en otros contextos como el de África. Para Oyèrónkẹ Oyěwùmí, el contacto de las culturas yoruba con las epistemologías occidentales les impuso el principio del determinismo biológico, inexistente en aquellos grupos antes del colonialismo occidental. En definitiva, podemos definir la colonialidad de género como la herencia colonial de formas de clasificación social que establecen escalas de valor humano en base a criterios de género, cuyos significantes han ido variando en el tiempo, pero han mantenido su estructura jerárquica de estatus.

El pensamiento decolonial se inspira en la obra de los intelectuales que han controvertido el colonialismo y la deshumanización, como Frantz Fanon, W. E. B. Du Bois, Aimé Césaire o Edward Said, y recoge tradiciones críticas como las de diversos movimientos activistas, los estudios culturales, el marxismo, el feminismo, la filosofía posmoderna, los análisis del “sistema-mundo”, los estudios poscoloniales, y las teorías latinoamericanas de la colonialidad (Pachón, 2008). Para Walter Dignolo (2007), “las perspectivas de la colonialidad, sin embargo, surgen de la *“herida colonial”*, el sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos”. Leanne Simpson y otros escritores nativo americanos han desarrollado el concepto de la herida colonial, especialmente en el contexto de Canadá y Estados Unidos. En Latinoamérica, el pensamiento decolonial adquirió gran fuerza con la creación del Grupo modernidad/colonialidad, una iniciativa de autores como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Santiago Castro-Gómez, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado Torres, Catherine Walsh, entre otros; quienes comprendieron la colonialidad como constitutiva y no derivativa de la modernidad, y han generado un acervo importante de conocimiento al respecto, tanto de forma colectiva como individual.

Para Santiago Castro-Gómez (2000a) “La modernidad es una máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas”. Para Michel de Certeau (1984), las tácticas crean un cierto juego en una *máquina* a través de formas de funcionamiento interferentes, que alteran el manual de uso. Hommi Bhabha (2002), con su noción del *vacío del tercer espacio*, ha resaltado la importancia de lo micro-político como ámbito discursivo que abre la posibilidad de trastocar esquemas hegemónicos desde posiciones subalternas. Considero que la noción de tácticas permite pensar formas del hacer que tienen lugar en una dimensión corporal, molecular, micro-política, que interrumpen, complican o desnaturalizan el funcionamiento maquínico de la colonialidad de género.

Para Nelson Maldonado-Torres (2016), la decolonialidad es un desafío directo al axis temporal, espacial y subjetivo del mundo moderno/colonial y sus instituciones. El proyecto Occidental de civilización se resistió a *contemporizar* a los pueblos por fuera de este axis o “geometría del espacio y de la vida” (Albán, 2013a). Judith Halberstam (2005) ha mostrado cómo las subjetividades *subculturales* (Foster, 2001) queer y trans, viven el espacio y el tiempo de maneras distintas, pues su experiencia no se organiza desde las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción. Para Jean y John Comaroff (2012), no existe la modernidad (en singular) sino múltiples modernidades, a pesar de que comúnmente se suelen considerar como si fueran una única, es decir, como si todo fuese “simultáneamente” moderno, privilegiando una sola narrativa hegemónica; por lo cual argumentan la necesidad de narrar la modernidad desde el sur global, no como la copia defectuosa de un “original” Euro-Americano, sino desde la comprensión de los procesos de exclusión modernos, en los que los márgenes han sido requisito para el crecimiento de los centros. De manera similar, Rolando Vázquez (2018) afirma que la temporalidad moderna es una estrategia de dominación, en la que la *contemporaneidad* se vuelve normativa, opera como medida con pretensión de universalidad. Desde su perspectiva, lo contemporáneo actúa como *gatekeeper* (un guarda que custodia la entrada), por lo que Vázquez sugiere, siguiendo las ideas de Gayatri Spivak, que la pregunta básica de la decolonialidad es: ¿quién está hablando y quién tiene derecho a hablar?

La profesora de literatura comparativa Shu-mei Shih (2021), propone la noción de escalamiento para referirse a la capacidad de moverse por distintas escalas en el análisis de los fenómenos sociales o culturales, por ejemplo, de no renunciar a lo particular al pensar la historia universal y, al contrario, no subordinar lo singular de cada texto a un único modelo general de historia mundial. Desde su perspectiva: La poética del mundo (los patrones de la historia universal) pueden estar íntimamente conectados a la poética del texto (los arreglos formales en un texto). No tenemos que renunciar a ninguna de las escalas. Shih advierte que es importante pensar los niveles macro-políticos y globales para reflexionar sobre las prácticas culturales, pero evita ser tanto euro-centrista como particularista. La autora hace una crítica a modelos de pensamientos anti eurocéntricos que terminan por forjar involuntariamente otros nuevos centros (como puede ser China, u otros), y también cuestiona la fetichización de lo que en Occidente ha sido considerado lo *DEMÁS*¹⁶. En este punto, sugiere que es necesario hacer ejercicios de historia mundial pero no creando pedestales de lo universal sino prestando atención o pensando el mundo desde los efectos del imperialismo y el colonialismo. Para la

¹⁶ La autora utiliza el término en mayúsculas.

autora, ciertos análisis del sistema mundo son limitados en cuanto sitúan el mundo como un fenómeno exclusivamente Occidental y solo reconocen el carácter de sistema-mundo a partir de la expansión de Occidente, desconociendo las transferencias, inter-conexiones y continuidades previas, y perdiendo de vista el papel e influencia de oriente en la configuración del sistema-mundo o de los intercambios del sistema mundo. Esta perspectiva hacia una historia mundial crítica que no deconstruya el euro-centrismo para construir el nuevo centro, y que no fetichice lo que ha sido considerado como lo DEMÁS desde la perspectiva occidental, pueden ser muy útil para pensar la decolonialidad en un mundo interconectado como el de la globalización avanzada.

Santiago Castro-Gómez (2022a) (2022b) critica la visión de Aníbal Quijano del poder como una lógica únicamente jerárquica en la que los niveles más globales estructuran a los menos globales, los cuales estarían supeditados a una raíz o matriz en la que los niveles micro difícilmente podrían escapar al control de lo macro, y en la que el poder funciona bajo una sola lógica mundial. Para Castro-Gómez, al contrario, en la vida social se conjugan diversos ensamblajes o dispositivos que funcionan con lógicas distintas, solo parcialmente interconectados. Afirma el autor “es una torpeza creer que las herencias coloniales tenían una sola lógica generada desde alguna matriz mundial que avanza desde el centro hacia la periferia y desde arriba hacia abajo” (2022a). Este problema también lo identifica en el pensamiento de Walter D. Mignolo. Para el autor, Mignolo se precipita en un dualismo ontológico en el que trata de enfrentar dos epistemologías inconmensurables: la epistemología de la modernidad que opera por desarraigo y pérdida de lenguas maternas y la epistemología de culturas colonizadas que funcionaría por arraigo y armonía con la naturaleza; de esta manera, establece la epistemología como condición de la política. Pero esta visión idealizada del otro y su epistemología en realidad es una visión colonial, pues genera una otrarización que romantiza y convierte los conocimientos subalternos de los pueblos originarios en la única opción de la modernidad. De este modo se orientaliza, alteriza y convierte al otro en Otro absoluto. En vez de pensar políticas alternativas, se contenta con un llamamiento abstracto al arraigo y genera oposiciones ontológicas entre seres armónicos versus seres violentos. Para Castro-Gómez, categorías esencialistas como “epistemología Occidental” tan solo tienen un estatuto retórico, por lo que propone el reto de pensar políticas decoloniales que no se basen en premisas fundacionalistas, ni en términos dualistas como Occidente / no Occidente.

Desde el feminismo y las teorías decoloniales, se conciben las clasificaciones jerárquicas heredadas del pensamiento moderno: raza, sexo/género, clase, etc., como interrelacionadas por medio de complejos entramados o *heterarquías* (Castro-Gómez, 2007).

Para abordarlas, el enfoque *interseccional* sugiere que estas clasificaciones deben ser analizadas en sus interrelaciones, y no de forma independiente (Crenshaw, 1994). En la mención de las categorías de origen colonial, se concuerda con su inexistencia como verdades biológicas o científicas, pero se retoman como categorías de análisis (Restrepo, 2016b) y como elaboraciones culturales que han producido y continúan produciendo efectos reales. Autoras como Audre Lorde (2009) o bell hooks (2004) han propuesto que las luchas contra las distintas opresiones no deberían atomizarse, pero deben revelar unas identificaciones, y también una conciencia del *lugar*, que Eduardo Restrepo define como unas ubicaciones institucionales, sociales y geo-históricas (Restrepo, 2016a). María Lugones reconoce que la colonialidad tiene que ver con jerarquías de valor humano: “Concibo la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano como la dicotomía central de la modernidad colonial” (Lugones, 2011), y para Lorde (ibíd.), el heterosexismo es la creencia en la inherente superioridad de una forma de amar sobre todas las otras, por ende, el derecho a la dominación. En la colonialidad de género, distintas representaciones de jerarquías se interrelacionan de manera compleja, produciendo realidades cuyo análisis requiere igualmente de perspectivas que eviten tomar las categorías y fenómenos como hechos aislados y unidimensionales.

2.2 Performance decolonial:

¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte decolonial o, más exactamente, de performance decolonial? En este apartado realizaré una aproximación a este término, señalando algunas de sus contradicciones y la dificultad de capturarlo de una vez por todas en una definición estática, con el fin de precisar cómo fue empleado en esta investigación. De la mano de las elaboraciones teóricas sobre la colonialidad del poder que han hecho distintos autores latinoamericanos, han aparecido una serie de preguntas por la colonialidad del saber en las artes, los valores estéticos, y los parámetros eurocéntricos que han configurado campos como el de la historia del arte, la estética, la museología, entre otros. Las definiciones de conceptos como arte, performance, música, etc., a pesar de su aparente amplitud, tienden a basarse en una elaboración Occidental de los mismos, y se suele trazar sus genealogías como derivativas de su historia en el norte global. Sin embargo, aunque se trata unos términos de reconocimiento que podrían ser localizables geopolíticamente, estas definiciones también pueden generar una apariencia de vastedad enciclopedista, una ilusión de poder contenerlo todo, y de establecer el parámetro correcto para su valoración. Este efecto suele provenir de una actitud abarcadora que no es muy distinta de las políticas multiculturalistas que pretenden localizar todas las culturas

en una misma rejilla de clasificaciones, pero cuyos criterios de admisión no dejan de ser particulares. Aunque este tipo de cuadrículas parecen estar descentradas por tolerar manifestaciones diversas (alguna de ellas vistas como exóticas) y no únicamente los productos exclusivamente “Occidentales”, en rigor, conservan las relaciones de centro y periferia como ejes que las organizan, al igual que sus relaciones de superioridad/inferioridad (aunque estas puedan aparecer de manera sutil), que ya se encuentran presentes desde el mismo punto de partida de quién, o desde dónde, se establecen los términos de reconocimiento para nombrar algo como arte, performance, música, etc. En consecuencia, podríamos decir que, pese a su aparente apertura global, se trata de conceptos situados.

La pregunta por el arte y el performance decolonial nos conduce entonces al interrogante por el lugar de enunciación de dichos conceptos. Si bien la noción de lugar puede involucrar un espacio físico, no debe confundirse con este. Tampoco es exactamente un sitio geográfico, aunque pueda involucrar geografías de cierta manera. Se trata más bien de un territorio político, es decir, un espacio en el que acontecen relaciones de poder que se entretajan en distintas escalas y dimensiones. En ese sentido, la decolonialidad en las manifestaciones estéticas o artísticas tendría que ver con un modo de relación con las formas de colonialidad que atraviesan un contexto. Pero, ¿qué es lo característico de este modo de relación?, ¿acaso consiste en existir al margen de la modernidad/colonialidad? ¿plantear una postura crítica hacia esta? ¿subvertirla? ¿revelar sus lógicas? ¿retornar a un pasado previo al colonialismo? Las prácticas artísticas decoloniales no son configuraciones estéticas que ocurran totalmente por fuera de los modos de producción y circulación de la modernidad, el capitalismo o de las formas de conocimiento Occidentales, sin embargo, sí buscan desnaturalizar sus presupuestos, interrogar sus realidades, y dar cabida a formas otras de entender y construir sentido del mundo.

En principio, hablo de manifestaciones estéticas o artísticas, no obstante, hay autores que invitan a cuestionar incluso la estética o el arte como punto de partida. Pensadores como Walter D. Mignolo y Rolando Vázquez proponen pensar las estéticas decoloniales más desde la *aisthesis* o estéticas decoloniales, para señalar y desnaturalizar los preceptos estéticos modernos (Gómez & Mignolo, 2012). La apuesta decolonial por explorar alternativas a las concepciones Occidentales sobre lo artístico se ha trabajado desde varias vías, entre las que se encuentra la negociación con los espacios e instituciones del arte, como en el trabajo curatorial de Mignolo o Alanna Lockward¹⁷, la generación de conocimiento sobre prácticas comunitarias

¹⁷ En proyectos como la fundación de la plataforma *Art Labour Archives* desde la cual Alana Lockward realizó la curaduría de la exposición *BE.BOP* (Black Europe Body Politics) en el espacio Ballhaus Naunynstrasse

de re-existencia, como en la propuesta de Adolfo Albán Achinte (2013), o el rescate de cosmovisiones mestizas e indígenas, como en la perspectiva que Silvia Rivera Cusicanqui denomina *ch'ixi* (2010). Estas dos últimas vertientes apuntan más hacia una re-valoración de las formas de vida, saberes, prácticas y epistemologías populares y ancestrales de aquellos grupos humanos y sujetos que fueron racializados por la modernidad colonial, más que dirigirse hacia los lenguajes establecidos del arte contemporáneo, o hacia las instituciones artísticas Occidentales como el museo, la galería, los eventos de arte, etc.

Walter Mignolo ha señalado la importancia de no hacer de lo decolonial una etiqueta calificativa, estableciendo ontologías abstractas y homogéneas de “pureza” o exterioridad¹⁸: “las prácticas estéticas decoloniales no se realizan en una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios” (Gómez & Mignolo, 2012); bajo esta idea realizó la curaduría de la exposición *Estéticas decoloniales* en un espacio institucional como el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ahora bien, su trabajo no estuvo exento de crítica. Por ejemplo, Elkin Rubiano (2013a) reprochaba cómo los discursos curatoriales parecían basarse en reduccionismos dicotómicos como centro/periferia o extranjero/autóctono, y los sentía forzados para legitimar algunas propuestas artísticas. Al mismo tiempo, cuestionaba que la exposición ocurriera en el museo, lugar del arte por excelencia desde la tradición estética europea hegemónica, cuando los textos curatoriales planteaban descolonizar la estética para liberar la *aisthesis*, propuesta que para Rubiano se basa en una noción limitada de estética que desconoce sus reflexiones más allá de lo bello y lo visual.

En su tesis doctoral titulada *La idea de América Latina*, Joaquín Barriendos (2013) se pregunta también por el uso de teorías decoloniales como forma de legitimar unos tipos de gestión institucional y museológica, pero que no consiguen salir de un lugar de enunciación principalmente eurocéntrico y Occidental. El autor analiza particularmente el fenómeno que denomina *revisionismo geopolítico*, el cual se refiere al interés que en las últimas décadas han tenido las instituciones del mundo artístico, como los museos, el mercado del arte, el ICOM,

en Berlín y Copenhague, o la labor curatorial de Walter Mignolo en la exposición *Estéticas decoloniales* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

¹⁸ No todos los pensadores decoloniales coinciden en esta idea, ya que, por ejemplo, Rosalba Icaza (2017) o Rolando Vásquez (2014) niegan el reclamo de que la modernidad cubre todos los ámbitos de la realidad histórica. Para ellos, existe un afuera más allá de la modernidad, que tiene que ver con modos de relacionarse con el mundo que provienen de otras geo-genealogías. Sin embargo, la *exterioridad* no es la otredad abstracta o imaginada, sino la expulsión histórica de “lo no-civilizado, lo no desarrollado, la no humanidad, el empobrecimiento y la extracción y (...) donde se rememoran, se viven y florecen otras formas de ser, de estar, de recordar y de habitar el mundo” (Vásquez, 2014).

entre otros, por redibujar la geografía de la historia de sus colecciones, a partir de la inclusión en el arte contemporáneo de prácticas artísticas anteriormente consideradas periféricas. Analizando los discursos y prácticas de distintos agentes e instituciones con roles de autoridad en el campo del *global art*, Barriendos da cuenta de este marcado interés inclusionista que pretende abolir las dicotomías del museo moderno/colonial, como centro/periferia, civilizado/primitivo, alta/baja cultura etc., movimiento fuertemente influenciado por los estudios culturales y las teorías decoloniales. Sin embargo, desde la perspectiva del autor, el resultado es paradójico: lo que termina por instalarse es lo que llama un activo-periferia. Es decir, la difusión y circulación de las formas de arte antes marginalizadas se vuelve un signo de estatus relacionado con lo exótico.

Al mismo tiempo, y de manera aún más preocupante, la antigua autoridad Occidental no desaparece, sino que únicamente adquiere nuevos lenguajes. La autoridad para decidir qué cuenta como arte contemporáneo y qué no, qué tiene la calidad para aspirar a ser universal y qué no, o qué prácticas son más valiosas, aún sigue siendo definida desde el museo Occidental. Para Barriendos, el *global art*: “Es un tipo de capital simbólico o recurso geoestético que sirve para producir o reproducir discursos e imaginarios [...] Definir qué es y qué no es arte contemporáneo presupone un acuerdo respecto a qué es la modernidad” (ibíd.). El autor se vale de la categoría de *geoestética* para enfatizar en cómo lo estético es inseparable de las relaciones de poder históricas y geopolíticas que constituyen sus condiciones de posibilidad, las cuales determinan las maneras como lo estético y lo artístico emergen en el discurso.

Ante el reto de definir lo que Eduardo Restrepo denomina “pensamiento propio”, sin recurrir a abstracciones de un pasado idealizado, y entendiendo la decolonialidad como una búsqueda de nuevas vías hacia el futuro (Tlostanova, 2013); Restrepo nos advierte de algunas asociaciones caricaturizantes y simplistas: la tendencia a equiparar pensamiento propio con pensamiento subalterno o sometido (los sectores subalternizados han incorporado pensamientos de los sectores dominantes), el pensamiento propio no es simplemente pensamiento popular (corrientes romanticistas y folclorizantes), y la tendencia a equiparar el pensamiento propio con lo ancestral (concebir lo ancestral como el pensamiento de los pueblos indígenas, “lo verdaderamente nuestro”, que reproduce la fantasía del buen salvaje y de lo indígena como homogeneidad libre de contradicción y de historia). El pensamiento propio sería entonces “Un pensar orientado por problematizaciones, estilos y ritmos de pensamiento que responden a un lugar (aquí), tiempo (ahora), y sujeto (nosotros) a partir de un para qué (proyecto político pertinente)” (Restrepo, 2016a).

Si el giro decolonial plantea escuchar a quienes habían sido silenciados por el régimen estético dominante, esto no puede lograrse simplemente desde un “tokenismo” que use los términos de reconocimiento del mismo régimen estético. Es decir, no se trata de llevar al subalterno -léase por subalterno: quien en cierto contexto adquiere una relación de subalternidad- a los espacios hegemónicos y valorar su producción cultural desde la misma mirada. Para analizar qué es lo que produce se requiere cambiar los parámetros de la estética dominante y las maneras de entender el arte, es decir, no se trata de hacer entrar al subalterno a las lógicas de reconocimiento dominantes. En esta investigación se buscó prestar atención a las relaciones entre industria cultural y subalternidad, pero no únicamente desde la crítica a la cooptación por parte de lo dominante, sino analizando la complejidad de las producciones menores como terrenos propios que poseen otros códigos estéticos. Desde los estudios culturales se ha planteado que no se puede entender un proyecto artístico o intelectual sin entender su formación cultural. El proyecto y la formación son maneras diferentes de materializar una disposición común (Cevasco, 2013). En esa medida, una pregunta clave fue qué relación tenían los casos de estudio con determinada cultura de lo subalterno, y qué verdades sobre el cuerpo reivindicaban.

En su libro *La inflexión decolonial* Eduardo Restrepo y Axel Rojas citan una conversación sostenida con Ramón Grosfoguel, en la que afirmaba:

el problema es que el proyecto decolonial no es solamente nombrar las estructuras de poder, es el proyecto de diversidad epistémica, para descolonizar hay que pasar por la diversidad epistémica. Estamos dando un paso, lo que estamos hablando no es la producción de un saber académico sobre, sino de pensar un proyecto junto y con, en un proyecto político de descolonización, de la colonialidad del poder, del saber y del ser y de la naturaleza (2010).

Para los autores, la decolonialidad es el proyecto de trascender históricamente el patrón de poder de la colonialidad, por lo tanto: “no se refiere a una posición desde el multiculturalismo ni, mucho menos, desde los horizontes políticos trazados por la izquierda”. La noción de diversidad epistémica de Grosfoguel, y la comprensión de lo decolonial que sugieren Restrepo & Rojas, parecen apuntarnos hacia formas de arte que no solo son críticas al interior de una esfera pública del arte ya constituida, o que simplemente se afilian a una tradición de izquierda, sino que pueden ser, para usar una expresión de Reinaldo Laddaga (2010), *modos experimentales de existencia*.

Trayendo estas ideas a la pregunta por el performance, si la decolonialidad implica modificar los términos de reconocimiento, no podemos definir el performance decolonial desde

la perspectiva del performance artístico convencional, o al menos esta no puede ser su base conceptual. Es decir, el performance no puede ser entendido desde los criterios de la institución artística o del mundo del arte cuyos conceptos e historia son en gran medida eurocéntricos. Hacer esto sería pensar la decolonialidad únicamente como un tópico, un tema más entre muchos otros que trabajan los artistas, en otras palabras, “una posición desde el multiculturalismo”, forzando las prácticas a encajar en modos de análisis preestablecidos, mientras permanecería intacta una noción moderna o posmoderna de arte corporal. Para Restrepo: “la inflexión decolonial se caracteriza por una serie de desplazamientos/problematizaciones en formas dominantes de comprender la modernidad [...] invoca una epistemología, un sujeto y un proyecto político que cuestionan los modelos eurocentristas del conocimiento y la agencia” (ibíd.). En ese sentido, sugiero que el performance decolonial no consiste solamente en piezas o manifestaciones de un lenguaje artístico de códigos ya establecidos que cuestionan determinados rasgos de la modernidad como su tema, o que necesariamente se mueven en un repertorio estético asociado a un pasado indígena o a afro. Si bien algunas prácticas performáticas decoloniales pueden hacer estas cosas, (por ejemplo, debido a un interés particular en rescatar materias o contenidos ancestrales para reivindicar cosmovisiones distintas a las del pensamiento Occidental) tomar dichos aspectos como un imperativo del performance decolonial, lo que produce es un estereotipo simplista y reductor del mismo.

Desde mi perspectiva, performance decolonial se refiere a prácticas corporales que pueden ser o no consideradas artísticas, cuyas formas del hacer interfieren de manera crítica en el funcionamiento automatizado de la colonialidad del ser, saber, poder, del género o de la naturaleza, bien sea mediante la generación de interrogantes a través de usos experimentales del cuerpo, la creación de modos divergentes de relación social, o la exploración micro-política de modos de diversificación epistémica. Ahora bien, es importante resaltar que la decolonialidad no es un atributo global de una determinada propuesta de performance, sino una forma singular en la que esta se relaciona. Me interesa referirme a “formas del hacer”, y no tanto a obras, para no aludir a totalidades sino más bien a modos específicos de relación que aparecen en un performance, lo cual significa que es factible que una misma práctica puede analizarse como decolonial en algunos aspectos y en otros no.

Respecto al término performance, María José Contreras (2016) resume de manera sucinta algunas de sus definiciones más influyentes:

Tal como han manifestado diversos autores, performance es un término polisémico que ha servido en los últimos decenios para delimitar un sin fin de perspectivas, acciones y

prácticas. La performance, ha sido caracterizado como un término confuso (Bial) y liminal en el sentido de delinear un campo de prácticas en constante mutación (Mackenzie) que no calza con las convenciones culturales o definiciones disciplinarias (Kirshenblatt-Gimblett). Desde que inició a popularizarse su uso en los años 70, éste término se ha aplicado para referir a una gran cantidad de acciones y comportamientos: se dice que un partido de fútbol es una performance, tanto como una protesta callejera o una acción de arte. Aquello que según el autor norteamericano Richard Schechner (2002) caracteriza a la performance es su naturaleza de conducta restaurada: la performance recupera bits de comportamientos previos (sociales, culturales o artísticos) y los re-ordena mientras los re-produce. Schechner advierte, en todo caso, que antes que intentar desentrañar ontológicamente que “es” performance, resulta más fructífero entender aquello qué puede estudiarse “como performance”. En esta misma línea, en *Estudios Avanzados de Performance* (2011) Diana Taylor plantea que la performance es a la vez una práctica y una epistemología, es decir: “una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (Taylor & Fuentes, 2011).

La autora llama la atención sobre la asociación entre performance y liminalidad, la cual aplica para su campo:

la performance trasciende también los límites disciplinarios de las artes para construir “algo inesperado”. Su naturaleza posdisciplinaria se emparenta con su vocación de intersticio, es decir, su intrínseca capacidad para situarse entre-límites culturales. Una performance es entonces un “evento específico con una naturaleza liminoide, casi siempre invariablemente separada del resto de la vida, presentada por performers y presenciada por audiencias, ambos de los cuales consideran que la experiencia ha sido forjada para ser interpretada, para evocar reflexiones, para comprometerse con ella – emocional, mental e incluso físicamente” (ibíd.)

A pesar de que Contreras menciona que esta práctica “casi siempre” está separada del “resto de la vida”, no quiero a detenerme a delimitar un dominio propio y exclusivo del performance artístico a diferencia de otro tipo de prácticas del cuerpo y puestas en escena corporales, pues considero que dicho recorte no puede establecerse de una vez por todas. En cualquier caso, la frontera que separa al performance artístico de otro tipo de acciones del cuerpo es en últimas una quimera, pues la manera como se traza dicho límite se orienta de acuerdo a convenciones, normas, acuerdos, y depende de contextos y contingencias que no se capturan de manera fija en una única definición general. Aún si hiciéramos el ejercicio de contrastar, aunque sea solo con el fin de dar sentido a nuestra experiencia, qué es performance

artístico en relación a performances que no lo son, solo obtendríamos una categoría que puede darnos la apariencia de ofrecer un estatus ontológico estable, pero no sería más que una ilusión que insistiría en reforzar los términos de reconocimiento ya instituidos. Esto resulta particularmente contradictorio cuando, como sugiere Diana Taylor (2011), la convención del performance consiste en romper las convenciones.

Algunas definiciones de performance como lenguaje artístico contienen ciertos tropos que pueden conducir a reflexionar acerca de lo performático desde lugares comunes. Patrice Pavis, por ejemplo, en su *Diccionario del teatro* (1998), establece que: “El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel [...] y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, [es] un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación”. Así mismo, el performance: “No tiene lugar en los teatros, sino en museos y salas de exposiciones”. Este tipo de delimitaciones conceptuales tiende a basarse en preceptos como el binario presentación/representación, o a concebir las prácticas de performance como acciones que ocurren en el tiempo y espacio del arte -en museos y salas de exposiciones-, cuyo recorte se podría establecer claramente. La representación de un papel por medio del cuerpo ocurriría únicamente cuando existe un libreto teatral escrito, por lo que la ejecución corporal de un performance artístico sería un caso de autenticidad y presentación pura. En contraste, encuentro más apropiado el modelo dramaturgico de Erving Goffman, quien veía las interacciones sociales cotidianas como *actuaciones* corporales que se orientan por normas y marcos de sentido socioculturales, propuesta que a su vez fue heredera de filosofías que concebían la vida como un teatro. Esta perspectiva permite entender la vida diaria, y no solo el arte, como performance. Incluso cuando consideramos que nuestros cuerpos no están actuando, y que al estar por fuera de un marco artístico o teatral se encuentran siendo auténticos, por ejemplo, en la expresión corporal del género, existe reiteración de libretos sociales. Dichos libretos no se encuentran escritos en papel, sino que se aprenden corporalmente y conllevan normas implícitas y explícitas que en mayor o menor medida determinan nuestras acciones cotidianas, por lo que la circunscripción del performance al espacio institucional del arte y al tiempo del evento artístico, al igual que la dicotomía performer/actor, fallan en dar cuenta de cómo las interacciones sociales son altamente representacionales y performáticas. Si la relación del cuerpo con los libretos de la cultura es conformista o transgresora, no es algo que se fundamente en un reconocimiento de su artísticidad o de su autonomía como lenguaje del arte.

En esa medida, un performance que cuestione los roles de género o las narrativas coloniales de la raza puede darse en cualquier momento y situación, desde las complejas escenificaciones hechas por un artista profesional para un *mouiseion*, hasta las acciones más

banales y mínimas de la vida diaria. La denominación como arte funciona al mismo tiempo como un marco de sentido y como una función cultural, orientada por parámetros flexibles y cambiantes, mas no se trata de una esencia estable de las acciones ni tampoco de un agregado de valor ontológico. La pregunta por lo performático sin recurrir a la separación arte/vida ha sido abordada desde el ejercicio de filosofía del performance que realiza Mónica Miroslava Salcido (2018). Para esta autora, al sumergirnos en la tradición intelectual del binarismo muchas veces no podemos identificar el valor de la indeterminación, “del entresijo donde se encuentran los contrarios y el devenir se muestra en sus matices”. En consecuencia:

Pensar al arte acción como un lugar donde la crítica y la creación se unen nos obliga a dejar atrás definiciones y fronteras, dualismos hegemónicos, determinismos que resultan a todas luces, desde la práctica del performance como lugar de pensamiento, discutibles. (ibíd.)

No es tanto que decidamos llamar a una acción artística o no lo que me interesa indagar cuando me refiero al performance artístico decolonial. Al contrario, considero que las definiciones disciplinares pueden operar incluso en nuestra contra, como constricciones que limitan las maneras posibles de hacer análisis, pues tienden a arrastrar las prácticas divergentes, aquellas que desbordan las categorías, de nuevo al terreno estable de lo convencional y lo clasificable según criterios establecidos a priori. Nociones como arte corporal o performance pueden también ser atravesadas por formas de colonialidad del saber producto de una historia de dominación. Debido a que concuerdo con Restrepo & Rojas (2010) en que la decolonialidad implica cuestionar los términos de reconocimiento pautados por la modernidad, en este caso prefiero rehusarme a ofrecer una definición clara y simple de performance artístico, pues hacer opacos los conceptos también puede ser una tarea política de un proyecto de generación de conocimiento, o mejor, de surgimiento de un nuevo *campo de ignorancia*, al decir de Miroslava Salcido. Sin embargo, en la sección de *Estado del arte* revisaré con mayor detenimiento algunos de los supuestos prevalecientes sobre qué significa performance, constatando hasta qué punto pueden o no ser útiles para aproximarnos a las prácticas de Nadia Granados y LadyZunga.

El performance decolonial apunta a una corpo-política situada, que se ubica en zonas de encuentro de diferentes fuerzas (de la historia, de la cultura, de las estructuras sociales, de la economía, del género, entre otras.), hacia las cuales el cuerpo del performer crea tensiones mediante prácticas que investigan sensorial y afectivamente otras formas posibles de estar en el mundo. Santiago Díaz lo define desde la metáfora de un andar corporante, es decir, una forma de crear nuevos caminos a los trazados por la colonialidad:

La performance decolonial es entendida como una revuelta sensible, en tanto que se constituye como la acción procesual que transfigura los esquemas heredados de las estéticas coloniales [...] Las performances decoloniales más que obras de arte, son actitudes vitalizadoras, o mejor, actitudes autopoieticas que el performerx arriesga, asume y expone, sobre su propia historia de vida, en virtud de descolonizar el sensorium colectivo (Díaz, 2010).

Es en ese sentido que el performance decolonial funciona como una forma de saber (episteme) corporante, en la que “no se busca la claridad de una explicación, sino la claroscuridad de una sensación” (ibíd.). Si bien resulta factible que lo llamemos artístico, no es en la atribución de valor ontológico que conlleva la categoría Occidental de arte donde se encuentran las claves para su análisis como manifestación decolonial, por lo que dicho calificativo se vuelve prescindible para este caso. El performance decolonial tiene que ver con prácticas que ocurren desde el cuerpo como lenguaje social y lugar de enunciación, en las que la corporalidad se activa como potencialidad política para poner en entredicho, contestar u ofrecer alternativas a la reproducción del patrón de poder colonial y sus jerarquías. En otras palabras, es un andar corporante que camina hacia formas de vida distintas a las del establishment de los valores coloniales, patriarcales, racistas, individualistas y heteronormativos, y en el que se explora el campo de las actuaciones del cuerpo no solo como trinchera de la resistencia sino también como terreno de la invención, la crítica, la experimentación vital y la irrupción en lo social.

3. Performance en Colombia

3.1 Narrativas del performance en Colombia.

En esta sección presentaré un acercamiento general a la situación actual de conocimiento sobre el tema del performance en Colombia. Para hacerlo, emplearé a manera de estructura una cronología de la historia del arte de acción en el país, realizando la descripción de los distintos momentos con una revisión de cómo ha sido pensado el performance en cada período, con el doble objetivo de contextualizar a grandes rasgos las prácticas de Nadia Granados y LadyZunga en relación a las propuestas que las antecedieron, y situar mi producción de conocimiento en un panorama de reflexiones ya existentes sobre este lenguaje en el país.

La cronología que aquí recojo sobre publicaciones e investigaciones sobre performance en Colombia comienza con una mención a los artículos de prensa en los que se hacía alusión a las acciones de colectivos como los Nadaístas, Amauta o el Grupo de los Cuatro, de la mano de los estudios de Marilyn León (2012), Juan José Cadavid (2018) y Laura Alejandra Rubio (2020), quienes han revisado las maneras como fueron narradas aquellas acciones por la prensa de la época. En aquellos textos periodísticos pertenecientes a las décadas del 50 y 60, no se utilizaban términos como arte de acción, performance o arte corporal. Al contrario, se referían a sus acciones como contrarias al arte, una afrenta a la moral y las buenas costumbres, o como actos delincuenciales. Paralelamente, los Nadaístas publicaron desde 1958 sus manifiestos en periódicos y revistas, los cuales se siguen editando hasta la actualidad. Sin embargo, sus propuestas solo serían estudiadas como performance medio siglo más tarde.

Haré luego referencia a cómo en los 70 el país recibió la influencia extranjera de términos como happening, efímeros pánicos y performance. Aunque su utilización era incipiente, y estos lenguajes eran vistos con recelo por figuras como Marta Traba, su mención abrió camino a las teorías no objetualistas de los 80, que conceptualizaron las formas emergentes de arte corporal desde preguntas por la desmaterialización del arte, los juegos con el tiempo y el espacio, la intervención en contextos específicos, y el énfasis en lo procesual. Para la década del ochenta podría hablarse plenamente de un esfuerzo académico por pensar las artes del cuerpo más allá del moralismo o la aversión a las modas extranjeras, con reflexiones que se enfocaban en la geo-política del arte latinoamericano, como las del peruano Juan Acha.

En los noventa proliferaron las narrativas curatoriales y de crítica de arte que hablaban del performance como un lenguaje legítimo del arte contemporáneo. Pero aquella institucionalización e inclusión discursiva, como veremos, tuvo un efecto neutralizador, ya que a la vez que el performance era celebrado como lenguaje del arte, al mismo tiempo era enmarcado como manifestación disciplinar. A partir de los años 2000 empiezan a aparecer ejercicios de historiografía del performance; algunos ejemplos son la publicación de la memoria del Festival de Performance de Cali (Helena Producciones, 2006), la investigación de Marilyn León (2012) sobre la historia del performance anterior a 1990 o el estudio de Natalia Restrepo (2016) sobre las principales vertientes de arte de acción en Colombia. A esto se suman las perspectivas filosóficas hacia el performance (desarrolladas principalmente por Consuelo Pabón y Carlos Sanabria) y, más recientemente, el interés académico por configurar un campo de estudios teatrales que trascienda dicotomías como teatro/performance. En la parte final, señalaré algunos enfoques que ha tenido la investigación sobre performance en Colombia a partir de 2010, cuando empiezan a vislumbrarse nuevos diálogos con la teoría crítica, y revisaré algunos de los textos que se han escrito hasta el momento sobre LadyZunga y Nadia Granados.

En su texto *Obra activa. (Una) historia del performance art en Colombia, 1959 -1989*, Marilyn León cuenta cómo fueron los inicios de este lenguaje en el campo artístico colombiano. El contexto histórico y político de su emergencia fue hacia el final de la década de los cincuenta, el momento tras la caída del gobierno del general Rojas Pinilla. En aquella época, latían en el país impulsos sociales revolucionarios, tanto por parte de los movimientos estudiantiles como en la escena artística, que recibía una gran influencia de las ideas políticas del muralismo mexicano. En agosto de 1957, Jorge Elías Triana es nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y comienza una reforma curricular que promueve el acercamiento experimental a los medios artísticos, y reúne una nueva planta docente en la que se encontraban artistas y pensadores como Marta Traba, Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, entre otros. En esta época, se dio en el arte un debate entre nacionalismo y vanguardia:

Las transformaciones más importantes experimentadas en el país durante los primeros años de gobierno bipartidista, se debieron en parte a la reactivación de cierta fuerza modernista silenciada durante la época de represión, y en parte, a que esta sacudida coincidió con el regreso de un gran número de artistas e intelectuales, quienes serían determinantes para el desarrollo del país en las siguientes dos décadas. [...] la radicalización de estas posturas era sintomática de un país históricamente polarizado. En ese clima exacerbado, algunos estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes

deciden terminar con los últimos rastros de autoritarismo, vestigios de nueve años de gobierno represivo (León, 2012).

Este “aire de renovación” se hizo sentir en el Salón Nacional de Artistas, el evento más importante del campo artístico nacional. En 1959, el salón provocó descontento debido a que el premio lo ganó el artista Eduardo Ramírez Villamizar, quien también participaba como jurado. Durante el acto de inauguración que se llevó a cabo en el mes de septiembre en el Museo Nacional en Bogotá, algunos estudiantes de bellas artes realizaron una acción de protesta contra el certamen, que sería conocida como uno de los primeros antecedentes del performance artístico en el país:

La “rebelión de los colgados” consistió en una estruendosa irrupción, en mitad del acto de apertura de un grupo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, que, armado de silbatos hizo una gran campaña de terrorismo auditivo a lo largo del discurso de presentación de las obras y que ahuyentaron con este eficaz recurso a los organizadores y a los jurados del XII Salón de Artistas Colombianos. Los premios no pudieron ser entregados. La “rebelión de los colgados” consistió además en que Raúl Cardona, uno de los participantes, descolgó su monolitografía del corredor en el cual se había colgado peyorativamente, según su juicio, y en que Otto Sabogal retiró también su escultura (Calderón, 1990).

Los estudiantes se dieron a conocer como el Grupo de los Cuatro. Su acción no fue bien recibida por la academia, y resultaron sancionados la escuela de Bellas Artes. No obstante, los estudiantes procedieron a realizar una segunda acción, cuyo objetivo era descubrir un mural en el Teatro Colón, titulado *Invitación a la Danza*, del artista Ignacio Gómez Jaramillo. El fresco pintado en 1939 había sido cubierto por el presidente Laureano Gómez debido a que incluía la representación de personas racializadas, como negros y mestizos, por lo cual el mandatario consideraba que no estaban vinculados al desarrollo del arte nacional. La acción del colectivo fue un gesto que cuestionaba las políticas de representación de la historia oficial, en sintonía con un espíritu de revolución popular. Posteriormente, el grupo realizó la acción de descubrir dos murales en el Capitolio Nacional, titulados *La Liberación de los Esclavos* y *La Insurrección de los Comuneros*, ambos de autoría de Gómez Jaramillo. Estos habían sido pintados en 1938 y 1939, pero también fueron cubiertos por el presidente Laureano Gómez con el argumento de que no combinaban con la estética del lugar. En su momento, estas acciones del Grupo de los Cuatro no fueron consideradas artísticas, sino como una forma de protesta, sin embargo, en la revisión histórica que hace León (2012), la autora las sitúa como una de las primeras propuestas de arte de acción político en Colombia.

En la década del 60, aparece en Colombia una escena de experimentación teatral, plástica, sonora y performática, que se desarrolla a la par de vanguardias artísticas norteamericanas y europeas como Fluxus, y en la que se empiezan a introducir conceptos innovadores como el de happening, así como otras formas de arte no objetual. A mediados de los años 50, el director japonés Seki Sano, había fundado el Instituto de Artes Escénicas, una escuela de teatro en la que se promovía la improvisación y la exploración de nuevas maneras de involucrar al público en las obras, con base en las ideas del director ruso Konstantín Stanislavski. Esto, sumado a la influencia del teatro de pánico del artista chileno Alejandro Jodorowsky y del dramaturgo español Fernando Arrabal, conduce al desarrollo del Nuevo Teatro Colombiano. En aquel movimiento se indagaron prácticas como el Teatro de Cámara, en el cual se producían experiencias participativas para un público reducido. En dichos acontecimientos se privilegiaba la serendipia por encima del guion, y las reacciones del público eran un elemento central de las piezas teatrales.

Por su parte, desde el campo de la música, Jacqueline Nova impulsa en esta época la vanguardia de El nuevo sonido. Nova, junto con Julia Acuña y Gustavo Sorzano investigaron formas de utilizar el sonido como experiencia, empleando medios electrónicos en la creación artística de ambientes en los que el público era involucrado corporalmente. Obras como *Ambiente 26* de Sorzano, fueron sentando las bases para el arte conceptual y procesual en el país. El carácter efímero de algunas de estas piezas se oponía a una concepción del arte como objetos acabados para una relación contemplativa, lo cual más adelante sería un interés muy recurrente en el arte de acción. Además, estos artistas proponían la aproximación experimental a los lenguajes artísticos como alternativa al imperativo de imitación de patrones pre-establecidos, y al uso exclusivo de medios y técnicas tradicionales. Podríamos decir que el uso de aparatos tecnológico en las acciones performáticas de los años 60, de alguna manera anticipó el empleo de herramientas de tecnología en el arte de acción, como en las propuestas cyborg que LadyZunga y Nadia Granados realizarían en la segunda década del siglo XXI. En estas, el cuerpo de las artistas se pondría en escena en combinación con objetos artificiales y tecnológicos como pantallas, proyectores de video, equipos de sonido, computadores, entre otros.

A pesar de que los happenings y piezas performáticas experimentales realizadas en los 60s participaron de espacios de exhibición institucionales, estas prácticas sólo serían teorizadas en profundidad más adelante, ya que la crítica de arte dominante del momento no las consideró representativas del arte nacional. Gustavo Sorzano, por ejemplo, pasó inicialmente desapercibido para la historia del arte colombiano, y después de varias décadas ha sido “re-

descubierto”, en investigaciones como la que María Mercedes Herrera publicó en el año 2013, en la cual lo postula como pionero del arte conceptual. Desde finales de los años 50 y hasta 1983, el pensamiento de mayor autoridad en el arte en Colombia fue el de la crítica colombo-argentina Marta Traba. La autora veía con sospecha las manifestaciones artísticas efímeras como el happening y el performance, a las que consideraba tendencias importadas desde el norte global, que guardaban relación con las lógicas del espectáculo de la sociedad de consumo, y que, en lugar de aportar a crear un arte de/desde Latinoamérica, estaban contribuyendo a su dependencia cultural. Para Traba, este tipo de vanguardismo fortalecía la representación de las culturas de América Latina como atrasadas y subsidiarias de Norteamérica:

La afirmación del coloniaje estético por parte de Estados Unidos ha sido tan imperiosa en los últimos diez años, que ha logrado borrar casi enteramente el cuadro de áreas abiertas y cerradas que se abrió en 1958, creando una unificación ficticia que se considera, desde los puestos de vanguardia, el ingreso pleno a la “actualidad” y la definitiva decapitación de la “provincia” (Traba, 2005).

En los años setenta, el caldo de cultivo de performance experimental que había iniciado la década anterior se interrumpió debido a circunstancias como la preferencia de la crítica por otras formas de arte, el surgimiento del narcotráfico en Colombia, y su subsecuente intensificación en los años ochenta, lo cual hizo que muchos artistas orientaran sus producciones hacia lenguajes objetuales comercializables en esta nueva economía, y fue una de las razones que condujo a la migración de algunos artistas jóvenes más interesados en los “nuevos medios”. Creadores como Jonier Marín o Raúl Marroquín decidieron irse a otros países, en los que fueron conocidos por ser pioneros de propuestas experimentales de performance, videoarte e instalación. Al mismo tiempo, la categoría de arte latinoamericano se convirtió en un valor en el mercado del arte, e hizo que muchos artistas optasen por la producción de obras no efímeras en medios que resultaban mucho más vendibles.

En la descripción que hace León (2012) de los primeros happenings de los años sesenta, la autora analiza cómo esta categoría cumplió la función de llevar el arte corporal a la alta cultura, y casi siempre estas acciones se realizaban para un público de intelectuales en Bogotá. Las manifestaciones performáticas previas a esta década, como las propuestas del Grupo de los Cuatro, eran vistas por la crítica y los agentes de la institucionalidad artística como mero vandalismo, intentos desesperados de llamar la atención. Sin embargo, cuando se empieza a emplear la categoría de happening, se produce un cambio en la actitud hacia estas expresiones. Durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX, la crítica de arte fue la disciplina encargada de analizar, valorar y legitimar las prácticas artísticas, incluido el performance,

empleando principalmente criterios estéticos modernos que suponían la autonomía del arte. El interés y aceptación por parte de la crítica artística, pese a que fue condición de posibilidad para que los lenguajes del happening y el performance tuviesen cabida y visibilidad en las narrativas del arte, produjo como consecuencia una predilección hacia teorizar estos lenguajes desde perspectivas e interrogantes que los conciben como un asunto disciplinar.

La historia del performance que escribe León es en parte heredera de esta limitación. Así mismo, algunas de las historias que se cuentan todavía del performance en Colombia se enfocan en asuntos como la institucionalización de este lenguaje, su validación como forma de arte, su vínculo con otros lenguajes artísticos como la pintura o la escultura, en definitiva, su desarrollo al interior del campo artístico (un ejemplo es la historiografía que realiza Ricardo Arcos-Palma, 2016). Estas revisiones abordan solo tangencialmente otro tipo de acciones corporales al margen de los circuitos institucionales del arte, y otras preguntas y formas de analizar lo corporal desde perspectivas inter- y transdisciplinarias, las cuales han ido aumentando en las reflexiones sobre el performance artístico con la influencia de los estudios de performance, las teorías queer/cuir, los estudios culturales y visuales, los estudios poscoloniales y las teorías decoloniales, entre otros. No obstante, en el caso de las descripciones sobre el teatro moderno en Colombia, Claudia Montilla considera que, por el contrario, estas se han realizado principalmente desde perspectivas que generan una reducción “sociologizante”:

Esta vertiente, la de la crítica académica, tal vez por provenir mayoritariamente del campo de los estudios literarios y de la más reciente tendencia de los estudios culturales, omite aquellos aspectos que definen el teatro como teatro, es decir, la práctica teatral misma, y aborda el mundo del teatro desde su impacto sociológico, desde sus postulados sociopolíticos y desde sus propias simpatías ideológicas, es decir, siempre desde afuera. Esta tendencia crítica se queda en una ingenua aclamación de las incuestionables “buenas intenciones” sociales y políticas del teatro moderno colombiano, pero no trasciende hacia la reflexión crítica sobre sus realizaciones. No se ocupa de aspectos fundamentales como la dirección, la actuación y la técnica, tampoco hace énfasis en la calidad dramática de sus textos, y mucho menos en la explicación de lo que poco a poco se va haciendo evidente, su languidez (Montilla, 2004).

Aunque la autora tiene razón en su cuestionamiento a las tendencias que solo se fijan en las “buenas intenciones”, considero que la separación que hace del impacto sociológico, los postulados sociopolíticos y las “simpatías ideológicas” como asuntos “externos” a la práctica teatral, puede, por un lado, conducir a la vieja separación de la forma y el contenido, solo que

esta vez revalorando la primera por encima del segundo, o también puede llevar peligrosamente a una añoranza de la categoría del buen gusto, que define la “calidad” desde criterios que suelen borrar las condiciones histórico-políticas de su emergencia, y la hacen parecer una categoría puramente estética, autónoma y posiblemente universal.

Otra de las excepciones a la comprensión de performance desde la perspectiva de la autonomía artística es el caso del Nadaísmo, movimiento que a finales de los años cincuenta y en los sesenta, estableció cruces entre la literatura, el arte de acción, la poesía y la filosofía, el cual ha sido analizado más desde una pregunta por su agencia cultural que por su ontología artística. Los gestos iconoclastas de los nadaístas promovieron una actitud irreverente, un rechazo de los dogmas y convenciones culturales, y cuestionaban con vehemencia la separación entre arte y vida. Amílcar Osorio, Gonzalo Arango, Darío Lemos, Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia, Fanny Buitrago, Alberto Escobar, Eduardo Escobar, Jaime Jaramillo Escobar y Patricia Ariza propusieron formas creativas de intervenir en la vida cotidiana que, a pesar de tener cierta influencia de vanguardias artísticas como el dadaísmo, no se dirigían exclusivamente a la crítica de arte, los salones nacionales, los museos o las galerías. El suyo era más bien un accionar táctico que interpelaba la cultura dominante desde el rechazo de sus cánones, normas e instituciones. Para Juan José Cadavid, autor de la tesis doctoral *“Una percepción imposible”: nadaísmo, campo artístico, comportamientos conceptuales y societales*, del año 2018, aunque la producción del grupo se centraba principalmente en la literatura, las situaciones que propiciaban en encuentros sociales y fiestas bohemias “planteaban una revolución en contra de una sociedad conservadora, excluyente y violenta, instalándose como actos estéticos contestatarios.” Tal actitud se ejemplificaba en uno de sus performances en Medellín:

el primer “acto de pánico” de los nadaístas fue una quema de libros en la Plazoleta de San Ignacio, frente a la Universidad de Antioquia. Allí ardieron libros de Heródoto, Kant, Descartes, así como varios ejemplares de *María*, de Jorge Isaacs; *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera; e incluso, se cree que en aquella pira simbólica también fue quemada *Después del Hombre*, la primera novela de Gonzalo Arango. Este acto de biblioclastia dejaba clara su misión: «No dejar piedra intacta, ni un ídolo en su sitio. Todo lo que está consagrado por el orden imperante en Colombia» (León, 2012).

Las acciones del Nadaísmo fueron en su momento descalificadas por la crítica cultural y literaria, señalándole de erróneas y escandalosas. Esto hizo que se desconociera su importancia hasta al menos 1988, cuando Armando Romero publicó *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. A pesar de que su legitimación institucional fue

tardía, Cadavid (2018) sugiere que las acciones y happenings del movimiento tendrían una influencia decisiva en las generaciones de artistas de performance posteriores:

El influjo de este grupo de poetas y artistas es reconocible de manera directa en el autoproclamado pintor nadaísta Álvaro Barrios, pero las temáticas de la cultura marginal en Rojas, el sarcasmo y la desmaterialización de la obra de arte en Salcedo, la relación con la memoria y la muerte de Cardoso, lo efímero de las poéticas *performances* de Hincapié y las relaciones con la palabra escrita y su tensión como elemento visual en la producción de Caro y Bernal son un testimonio no nombrado de la fuerza y de la influencia no reconocida de la propuesta estética nadaísta de la década de los sesenta.

Santiago Castro-Gómez (2013) ha investigado sobre el Nadaísmo proponiendo un enfoque distinto al del estudio de este movimiento como vanguardia literaria, heredera del dadaísmo, el surrealismo y las demás vanguardias europeas. Para el autor, la innovación de Gonzalo Arango y sus seguidores no radicó en la forma de escribir o hacer poesía, sino en la forma de vivir. Por ello, su estética iconoclasta era una propuesta ética de rechazo de los valores dominantes en Colombia, a raíz de un acontecimiento ocurrido el 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado en Bogotá el líder político Jorge Eliecer Gaitán. El nihilismo que suscitó dicho acontecimiento fue lo que despertó en los Nadaístas su actitud irreverente y ética de vida. Castro-Gómez es enfático en afirmar que, en el caso de las acciones Nadaístas, no estamos ante un ejemplo de “performance art”. Su enfoque aporta a esta investigación una posibilidad epistemológica para pensar las acciones de LadyZunga más allá de los límites discursivos del campo artístico. Por ejemplo, algunas personas que conocieron a LadyZunga describen su propuesta corporal como un “impulso vital” irrefrenable (C. Naranjo, comunicación personal, 12 de octubre de 2021), por lo que sus acciones no resultan inteligibles desde la base de la separación arte/vida, o exclusivamente desde los modelos de profesionalización del arte contemporáneo. A pesar de que yo opto por emplear términos como artista y performer para referirme a LadyZunga, mi uso de estos hereda la sospecha epistemológica hacia la concepción reductiva del performance como una práctica circunscrita al campo artístico.

Por parte de los procesos que llevaron a la acepción del término *performance* al interior del mundo del arte, se han destacado acciones como la de Álvaro Barrios y Bernardo Salcedo cuando cubrieron sus obras con tela negra en señal de protesta hacia el Salón Nacional en 1969, la cachetada que Antonio Caro le dio al jurado del Salón Nacional German Rubiano en 1974 por no seleccionar su obra, o la intervención de Flavio Hernán Ramírez en la inauguración del Salón Nacional de 1975, la cual amarró con lana a los asistentes. En 1978, Álvaro Barrios

comienza un proyecto que puede ser visto como antecedente de la propuesta multi-identitaria de LadyZunga: el artista crea un alterego llamado Javier Barrios, a quien presenta como su hermano artista, con el que participó en distintas exposiciones y fue incluido en varios catálogos de la época. Su idea de inventar una nueva identidad artística tuvo como referente a Marcel Duchamp y su alter ego Rose Sélavy. Más que tratarse de una crítica social, como la que más tarde realizaría LadyZunga hacía las jerarquías y clasificaciones identitarias, el trabajo consistía en un comentario irónico hacia el mundo del arte. En el 2011, el artista recogería la memoria de esta y otras propuestas en su libro *Los orígenes del arte conceptual en Colombia*.

Ricardo Arcos-Palma (2016) ha planteado que el conceptualismo en Colombia fue apolítico, o más exactamente, no se ocupaba de la política como su tema o pregunta. El verdadero arte político fue el teatro experimental que surgió en la década de los 50 luego del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, que se desarrolló primero en lugares como el Teatro Municipal y el Café Stalingrado, y posteriormente en espacios independientes de Bogotá, Medellín y Cali, como El Búho (1958), El Teatro La Candelaria (1966), La Mama (1968), El Local (1970), El Teatro Popular de Bogotá TPB (1968), Teatro Experimental de Cali (TEC) (1955), El Teatro Libre (1973), Teatro Acción de Bogotá, La Fanfarria (1972) y Acto Latino (1967), entre otros. Las obras de estos grupos llamaron la atención sobre problemas sociales como la violencia producto de la polarización entre la derecha y la izquierda política en el país.

Si bien el uso que hace Arcos-Palma del término “apolítico” busca enfatizar -por contraste- el carácter político del teatro experimental, al definir de esta manera el arte conceptual colombiano, contribuye a la reificación de una ficción de la autonomía de lo estético, por lo que no da cuenta de cómo han operado políticamente postulados como los de un conceptualismo despolitizado, sino que solamente los afirma. Lo mismo sucede al pretender reclamar cuál fue el “verdadero” arte político, lectura en la que lo político se limita a su acepción como tema de las obras. La manera en la que elabora su narrativa pone de relieve la necesidad de precisar a qué se refiere y cómo se da exactamente lo político, más allá de ser solamente una temática, pero también más allá de un uso abstracto y genérico de expresiones como “todo arte es político”, que al ser usadas de tal modo pueden servir para justificar la relevancia de cualquier obra, y, curiosamente, desdibujar su funcionamiento político.

En 1981, el crítico y curador peruano Juan Acha organiza el *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano* en Medellín, evento que marcó un punto de inflexión en las reflexiones sobre performance en Colombia. Con la participación de artistas como Jonier Marín, Jorge Ortiz, Carlos Zerpa, Pedro Terán, Felipe Ehrember, No-Grupo, Gilles Charalambos y Edgar Acevedo, y con ponencias de críticos latinoamericanos

como Néstor García Canclini, Rita Eder, Nelly Richard y Aracy Amaral, el evento contribuyó de manera significativa a posicionar el arte de acción como un lenguaje artístico relevante en Colombia. El coloquio también contó con la participación de la artista cubana Ana Mendieta, cuya carrera estaba en ascenso en el momento, y se volvería un referente imprescindible del performance feminista latino. Por aquellos días se realizó paralelamente la IV Bienal de Medellín, en la que la artista argentina Marta Minujín llevó a cabo la acción de quemar una efigie de Carlos Gardel de 17 metros, propuesta que generaría gran recordación en el arte procesual.

La obra de Ana Mendieta fue enmarcada inicialmente por la crítica como una expresión de arte femenino, descripción generalizadora que neutralizaba su postura feminista y sus cuestionamientos a las tensiones culturales de la inmigración, el sincretismo, el género y la racialización. Andrea Giunta (2011) ha revisado cómo las afirmaciones de un crítico como Donald Kuspit, al decir que las acciones de Mendieta estaban movidas por sus traumas y anticipaban su propia muerte, pese a que mostraban interés por la artista, minimizaban su papel transgresor como mujer latina en una esfera artística neoyorkina dominada por hombres. Este efecto reductor también lo encuentra en ejercicios curatoriales como la exposición *The American Century. Art & Culture 1900-2000*, en el Whitney Museum, muestra en la que se incluía a Mendieta por la utilización de un lenguaje innovador de Body Art, integrándola a una narrativa curatorial triunfalista como artista americana, que la asociaba con un espíritu de innovación y apertura hacia lo nuevo, el cual era visto como el motor de la industria de alta tecnología estadounidense. Para Giunta, al contrario, mediante sus siluetas y acciones, Mendieta elaboró la distancia cultural que experimentó respecto al país donde vivía, desde una propuesta que no se definía totalmente ni por un sentido oposicional ni por el de integración. Se trataba de un espacio intersticial, de negociación de significados, desde su condición de mujer, su condición de latina y su condición de cubana.

Los años 80 fueron un período de institucionalización del performance, en el que varias galerías y museos abrieron sus espacios para la realización de “obras en vivo”, lo que facilitó que varios artistas ingresaran al sistema del campo artístico, y sus acciones fueran comentadas por críticos y curadores como Eduardo Serrano o Miguel González en catálogos de eventos y exposiciones. En 1986 se publica uno de los primeros libros en español sobre arte de acción, *El Arte de la Performance*, de Jorge Glusberg, en el cual se intentan definir teóricamente los elementos principales de este lenguaje, y se plantea una pregunta que sería reiterativa en las reflexiones sobre performance, acerca de si en este medio el cuerpo se presenta o se representa. En 1980 Richard Schechner había fundado en Estados Unidos el departamento de Performance

Studies en la Universidad de Nueva York, y los aportes del campo interdisciplinar de los estudios de performance comenzaron a influenciar de forma creciente los procesos de creación de los artistas en Colombia, al igual que las maneras de analizar sus producciones. En este período aparecieron en el país propuestas como los foto-performances de Delfina Bernal, la exposición *El Cuerpo como Lenguaje, una tendencia de los 70'* que se inauguró en 1983 en el Museo de Arte Moderno de Cartagena, con la participación de artistas como María Evelia Marmolejo, Alfonso Suárez, María Rodríguez, Rosemberg Sandoval y Rosa Navarro, y la *Primera Muestra de Performancias Colombianas* realizada en *Arter*, un espacio creado en 1985 en Barranquilla para la experimentación de nuevos medios artísticos.

La obra de Nadia Granados heredó algunos rasgos de las estéticas performáticas que se desarrollaron en Colombia en aquellos años, por ejemplo, el uso de fluidos corporales en las acciones. Uno de sus antecedentes fue el performance *La letra con Sangre Entra* del cartagenero Eduardo Hernández, la primera acción artística en aparecer en el *Salón Atenas Publicidad*, en 1980. Otra artista que empleó este recurso fue María Evelia Marmolejo, cuyas propuestas de arte de acción explorarían búsquedas feministas en sintonía con las indagaciones conceptuales de Nadia Granados:

Gran parte de su obra entrelazaba preocupaciones que han prevalecido durante su producción artística: la opresión política en Colombia durante los setenta y ochenta, las condiciones socioeconómicas en Colombia y Latinoamérica, problemas del medio ambiente, y la situación y el rol de la mujer, incluidos aspectos relacionados con la representación, las funciones y los significados simbólicos del cuerpo de la mujer (Fajardo-Hill, 2012).

A pesar de que Marmolejo participó en plataformas institucionales como el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y de que ha sido presentada como la primera artista de performance feminista en Colombia (Iovino, 2008) (Arrieta, 2018), su obra ha pasado relativamente desapercibida en la historia del arte nacional. Se cree que esto es debido, en parte, al protagonismo que tuvo María Teresa Hincapié al ganar el *XXXIII Salón Nacional de Artistas* en 1990, con su emblemático performance *Una cosa es una cosa*, el cual es señalado como el punto de consolidación de la institucionalización del lenguaje del performance en la plástica nacional. Aunque la “acogida” de este medio por el campo del arte fue vista en su momento como una fructífera ampliación de las posibilidades para las artes plásticas, en análisis más recientes como el que realiza Sonia Vargas Martínez al respecto de la obra de Marmolejo, se ha cuestionado el efecto neutralizador que tuvo la conceptualización y legitimación del performance como lenguaje artístico:

Desde entonces han proliferado nociones como acción corporal, arte de acción, acción ritual, no objetualismo o arte corporal, que se entienden como sinónimos de performance; y este último se ha asumido frecuentemente como técnica artística, mas no como una invitación a repensar las articulaciones entre cuerpo, espacio público o privado, contexto, género o política (entendida como postura y ruptura). De esta manera se tiende a aplanar el sentido de lo que el performance es o puede ser, además de anular su complejidad práctica y teórica en el contexto local y en el latinoamericano. Atribuir entonces a Marmolejo el título de «pionera del performance feminista» en Colombia deja ver más un cierto fetiche por el origen que un interés legítimo por entender la trayectoria de la artista y de la práctica del performance en nuestro contexto. Esto solo ayuda a clausurar la posibilidad disruptiva del performance y a despolitizar el feminismo en el arte, devenido hoy en la musealización del arte feminista (2006).

En los noventa, se dio a conocer una generación emergente de artistas de performance en la que se encontraban María Teresa Hincapié, José Alejandro Restrepo, Rosemberg Sandoval y Mapa Teatro (Heidi y Rolf Abderhalden), por mencionar algunos de los nombres más reconocidos. En la década del 2000, se sumaron nombres como Liliana Angulo y María José Arjona. Desde entonces, ha ido en aumento el volumen de textos y producción de conocimiento sobre estos artistas, con enfoques que van desde la revisión histórica, reflexiones estéticas, textos curatoriales, textos de crítica artística, entre otros. Si bien sus gestos poéticos y políticos con frecuencia han sido analizados bajo la denominación de arte contemporáneo, es necesario señalar la cercanía que casi todos ellos han tenido con el teatro. Uno de los ejemplos paradigmáticos de la proximidad teatro-performance es el caso de Enrique Vargas. En 1993, el manizaleño crea la compañía Teatro de los Sentidos, con la cual investiga la dramaturgia del lenguaje sensorial, indagación que había iniciado en talleres de sensibilización desde 1977, proponiendo laboratorios de experiencias para los sentidos y la imaginación mediante obras en las que la participación de los espectadores no se limitaba a la contemplación, sino que requería de un involucramiento corporal mucho más activo. En este tipo de propuestas se desdibujaban los límites entre teatro, danza, performance y happening, por lo que la fijeza de dicha taxonomía comenzó a revelarse insuficiente para conceptualizar el trabajo de artistas como los de la llamada “generación de los noventa”.

En la literatura existente sobre arte de acción en Colombia, suele aparecer de manera recurrente una noción de performance que distingue a este lenguaje del teatro principalmente en el carácter de la representación: en el performance el cuerpo no se representa, sino que se

presenta¹⁹ (Pabón, 2000) (Arcos-Palma, 2016) (una de las cuantas excepciones a esta fórmula era el pensamiento de Juan Acha, para quien no era ni lo uno ni lo otro, sino que los artistas de performance “rarificaban” informaciones para desnudar el tiempo). A su vez, el happening es diferenciado por privilegiar la acción por parte de los espectadores, y no por el cuerpo del artista, y la danza por centrarse en la indagación del movimiento. La investigadora Natalia Restrepo (2016) ha propuesto una revisión de la historia del performance en Colombia que no se basa en estas categorías entendiéndolas como territorios discretos (performance, happening, teatro, danza), tampoco se trata exactamente de una historia de los artistas, sino de un estudio y clasificación de sus formas del hacer, considerando principalmente su dimensión *materiológica*, y sus lugares de enunciación. Para Restrepo, en el performance se genera una representación hiperreal del cuerpo, que se confunde con la realidad cotidiana, pero sin dejar de ser una puesta en escena. Esta perspectiva, informada por la influencia antropológica de los Performance Studies, le permitió reconocer modos del hacer que no se sitúan únicamente al interior de las fronteras disciplinares, prestando atención a los cruces e hibridaciones entre lenguajes (los cuales, en realidad, han existido siempre), al tiempo que la llevó a advertir matices y antagonismos que se pierden de vista en la generalidad incluyente de un término paraguas como “arte contemporáneo”.

Mi investigación sobre Nadia Granados y LadyZunga se identifica con la noción de Restrepo sobre el carácter escénico hiperreal del performance, la cual considero puede articularse con la perspectiva sociológica del modelo dramático de Erving Goffman, en la que se analiza el comportamiento de los cuerpos en la vida cotidiana como una actuación o puesta en escena en marcos sociales que dan sentido a la experiencia. Desde ese punto de vista, la distinción del performance artístico de otros tipos de performances (cultural, teatral, corporativo, militar, etc.) tiene que ver más con marcos de sentido socioculturales que con una dicotomía ontológica entre presentación pura, auténtica y real, por un lado, y representación mimética y ficticia por otro. El análisis del performance como lente metodológico, y no necesariamente como disciplina artística, ha sido explorado en Colombia, por ejemplo, por Hernán Ocampo Salgado (2012) en su tesis de maestría *Performers y Performensos*.

¹⁹ El mexicano Antonio Prieto Stambaugh (2017) propone el concepto de representaXion, como una alternativa a la esterilidad de las discusiones dicotómicas entre presentación y representación en el performance. El autor incluye la letra “X” en la palabra para “intervenir la connotación mimética del término “representar” y lanzarlo al campo performático de la acción corporal. La equis remite a la borradura del significante con el que nos desidentificamos, a la vez que evoca la acción sexuada del cuerpo”. Así, la representaXión alude a un carácter liminal de las prácticas performáticas.

Performance y construcción de ciudadanía en las elecciones presidenciales del 2010 en Colombia, en la cual revisa la actuación corporal de los candidatos a la presidencia como performances que producen un efecto de naturalidad.

Otro de los aspectos en los que coincide mi investigación con la de Natalia Restrepo es en su apuesta teórica por proponer categorías basadas en el análisis de las formas del hacer. Este tipo de reflexión le ha permitido prestar atención a cómo la interseccionalidad atraviesa el quehacer de los artistas, y sus obras deben leerse en las articulaciones con las fuerzas y relaciones de poder de sus contextos, no como piezas autónomas. Restrepo se interesó por estudiar acciones que acontecieron en espacios y plataformas marginales en relación a los circuitos artísticos de alta cultura, como las que ocurrieron a partir de 1997 en el marco del Festival de performance de Cali, evento organizado por el colectivo Helena Producciones (2006), que daría cabida a propuestas de denuncia, ironía, y uso político de la materia, de artistas como Rosemberg Sandoval, Edinson Quiñones, Rened Varona, Leonardo Herrera, Poll Arias, Yuri Forero, Fernando Pertuz, Raúl Naranjo, entre otros (Cabe mencionar que en ese mismo año, 1997, Nadia Granados comienza en Bogotá sus primeras experimentaciones con videoarte y performance). El estudio de los modos de hacer de los artistas de performance, llevó a Restrepo a plantear dos vertientes principales en el arte de acción del país: una enfocada en la realización de *Actos políticos* y *actos abyectos*, como en el caso del Festival de Performance de Cali, y otra que se preocupa por la creación de *Actos Rituales*, como en la línea de María Teresa Hincapié, Enrique Vargas o Álvaro Restrepo.

En la investigación titulada *Actos de fabulación*, Consuelo Pabón (2000) recogió la memoria de acciones artísticas en hechas en los noventa en Colombia. Siguiendo la filosofía de Deleuze y Foucault, Pabón ha reflexionado sobre el performance desde una pregunta por la potencialidad de los cuerpos para producir afecciones activas, es decir, la búsqueda de formas de resistencia a las fuerzas que pliegan los cuerpos a formas de sentir y pensar preestablecidas culturalmente. Esta noción de resistencia resuena con el interés de mi investigación por las *tácticas* en el arte de acción que cuestionan los imperativos de género de una cultura dominante. Sin embargo, la concepción de Pabón del performance como presentación, argumentando que “en otra parte ha quedado el cuerpo representado: en una escultura, en una pintura o en una escena teatral”, resulta limitada para comprender acciones como las de Nadia Granados, en las que aparece tanto el cuerpo “real” de la artista como su cuerpo representado (por ejemplo, mediante proyecciones de video), y en las que la imitación paródica y teatral de los repertorios conductuales de lo femenino y lo masculino, en los que al mismo tiempo se citan comportamientos anteriores -reales o ficticios- y se produce performativamente un efecto de

naturalidad y espontaneidad, dejan en evidencia la insuficiencia de la distinción conceptual del binarismo presentación/ representación. Además, al investigar únicamente a los artistas que participan del mundo del arte, paradójicamente se deja por fuera, “en otra parte”, a los cuerpos marginales en relación a la disciplina artística y a sus círculos sociales hegemónicos.

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez también ha abordado el performance desde la filosofía en el proyecto de investigación *Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo*, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, adoptando un enfoque distinto al de la metafísica de la presencia:

quiero señalar y aprovechar la indicación misma de Amelia Jones en la dirección de la necesaria crítica incluso a la historia y a la filosofía del arte que han construido su autoridad sobre unos supuestos por cuestionar: la primacía de una ontología de la sustancia y de la presencia, la consideración de los fenómenos artísticos como objetos o presencias, la visión del artista como creador original y, en esta dirección y para los propósitos del presente texto, la lectura del cuerpo como un objeto, del espacio como un contenedor dado, y del predominio de la presencia (objetual o representacional) sobre lo performativo (Sanabria, 2017).

De la mano de autores como Heidegger y Erika Fischer-Licthe, Sanabria ha hecho énfasis en la necesidad de pensar la danza y el performance desde una estética de lo performativo, que no se base en “el supuesto metafísico de la permanencia de las obras y su accesibilidad invariable a diferentes receptores y en distintos momentos o contextos históricos” (2019). Es decir, la necesidad de evitar considerar el ser de la obra de arte performática desde la noción estética de obra como receptáculo, donde se encontraría instalada la verdad del genio creador. Aunque el autor ha llamado la atención sobre el escaso número de ejercicios historiográficos que existen sobre la danza en Colombia, los ejemplos que analiza, sin embargo, son principalmente referentes de las tradiciones europea y norteamericana.

Existen algunos textos que abordan otras modalidades de performance, como las performatividades cuir o los cruces del performance con la poesía. Sobre la práctica performática del Drag, Jorge Peñuela (2018) ha escrito sobre un evento promovido desde 2017 por la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), llamado “La noche y las luciérnagas”²⁰, en el que se realizan performances Drag y exposiciones fotográficas, los cuales considera como

²⁰ La segunda versión del evento, en 2018, consistió en un homenaje a LadyZunga, un año después de su fallecimiento.

una posibilidad de resistencia a normas de sexo/género. Para Luisa Fernanda Maya (2020), el Drag se trata de una forma de artivismo que explora con la teatralización del género. Maya analiza la propuesta de cuatro artistas de Bogotá: Venus J y Antoine Du Toulousse, Mónica DiWhisky y CeCe Lemon Blanc. Ambos autores reconocen que en el contexto bogotano se ha generado un mayor reconocimiento y aceptación social del Drag, principalmente debido a la popularidad del programa de televisión *RuPaul's Drag Race*, sin embargo, también advierten el riesgo de la mercantilización y estereotipación normativa de estas prácticas. Por su parte, Luna Marcela Enciso Ortiz (2017) ha escrito acerca del género del performance poético en Colombia, particularmente la línea proveniente del *Poetry Brothel* originario de Nueva York. En su tesis de Maestría para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, titulada *El Burdel poético: Performance poético en Bogotá*, revisa cómo este es un espacio de exploración de relaciones entre el cuerpo y la poesía, como alternativa al recital tradicional, pues no se trata únicamente de una lectura o declamación de un texto, sino de un juego con actuación, creación de personajes, vestuarios, gestos, voz, tiempo y construcción escénica. Allí, las putas poetas establecen una relación de seducción con sus clientes alrededor de textos, y en articulación con el espacio del Burdel y su contexto de tertulia. Este tipo de acercamientos a prácticas que re-significan roles sociales sexuales como el de la puta, la Madame o el cliente, son un referente de interés para pensar sobre una artista como Nadia Granados, cuya propuesta con su personaje de *La Fulminante* se vincula al género del cabaret, pero politizando la mirada masculina.

En el año 2014, la *Revista Errata* #12 dio a conocer en Colombia algunas reflexiones sobre lo cuir/queer en el arte contemporáneo, incluyendo las propuestas de performance de LadyZunga y Nadia Granados. En sus textos, de autores como Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento (2014), Fernanda Carvajal, Nicolás Cuello, entre otros, se puede ver una articulación con los planteamientos críticos de los discursos posidentitarios y decolonialistas. En esta línea se inscriben también los textos críticos del artista colombiano Yecid Calderón (2013), quien ha difundido reflexiones sobre género, sexualidad y decolonialidad en el performance. Otras iniciativas de producción de conocimiento sobre las artes corporales son la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* de la Universidad de Caldas, creada en el año 2007, la revista *Artes* de la Universidad de Antioquia, la plataforma web de crítica de arte *Esfera Pública* y la revista *Arcadia*. En el siglo XXI, el número de artistas dedicados al performance parece ir en aumento, y se percibe un creciente interés por estudiar estas prácticas desde la academia, sumado a la acepción que ha conseguido el performance en las facultades de artes de todo el país, en algunos casos con formación específica desde los planes de estudio, como en la Maestría

Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas creada en 2007 por la Universidad Nacional de Colombia²¹.

En las investigaciones en el país sobre el arte de acción se han observado estudios sobre el cuerpo en Colombia que revisan su dimensión política (Cabra & Escobar, 2014) (Salcedo, 2014), trabajos que resaltan la importancia de la semiótica y la dimensión sensible del cuerpo, y sus posibilidades micro-discursivas a través del performance (Ballén, 2015) (Chaverra, 2016) (Triana, 2018), investigaciones sobre la historia del performance en Colombia y Latinoamérica (León, 2012) (Ruiz & Tenorio, 2011) (Restrepo, 2016) (Gutiérrez & García, 2011) (Alcázar & Fuentes, 2005), o textos sobre los artistas de performance que hoy hitos de este lenguaje en la plástica nacional, como María Teresa Hincapié (Ramírez, 2006) (Pini, 2002) (Tapiero, 2017), Liliana Angulo (Giraldo, 2014), María José Arjona (Yepes, 2015) (Peña, 2018), Rosemberg Sandoval (Cortés, 2017) (Villalobos, 2008) o José Alejandro Restrepo (Gutiérrez, 2000) (Ponce, 2004). Sin embargo, no se ha hallado tanta producción académica sobre el performance colombiano en la segunda década del siglo XXI, de artistas como LadyZunga, Nadia Granados, Pinina Flandes (Yecid Calderón), el colectivo Zunga, Pasión Cuzqueña (Jhon Campo), Kika Burns (Abner Wagner), Manu Mojito (Manuel Parra), Santa Putricia (Julián Zapata), Mónica Restrepo, Tina Pit, Luisa Ungar o Lucía Amaya, por poner algunos ejemplos.

En el trabajo de maestría *Disidencia Pornoterrorista. Cuatro Experiencias Sensibles en la Ciudad de Bogotá*, Diana Marcela Garzón (2017) se aproxima a las prácticas de Nadia Granados y LadyZunga, analizando su relación con el porno-terrorismo y sus posicionamientos frente al género. Mónica Ramos (2015) reflexiona sobre el trabajo de LadyZunga como manifestación posporno, al igual que Laura Milano (2016) lo hace con el de Nadia Granados. Diana Carolina Ochoa (2017) ha escrito sobre prácticas de resistencia en la bienal de performance PerfoArtNet, en la que participaron LadyZunga y Nadia Granados. Otrxs autorxs han publicado textos curatoriales y de crítica sobre la obra de Nadia Granados. Sin embargo, se identifica que todavía quedan aspectos por examinar y profundizar sobre las acciones y vida de estas artistas.

²¹ Hacia el año 2012, Víctor Viviescas diagnosticaba que estudios relacionales, propiamente interdisciplinarios, sobre teatro en Colombia eran prácticamente inexistentes, y escribía acerca de la necesidad de desarrollar el campo de los estudios teatrales más allá de la dicotomía teatro/performance:

El concepto de “teatro y artes vivas” crea un espacio amplio de convergencias y de vecindades en tensión, que nombra una multiplicidad de prácticas, soportes, dispositivos y lenguajes. Los conceptos de teatralidad y performance -trabajando a veces en complementariedad, a veces en vecindad y otras tantas veces en tensión- buscan abarcar y nombrar las problemáticas más generales a las que se ven abocados los artistas de ese campo heterogénero que se nombra como “teatro y artes vivas” (Viviescas, 2012)

El texto de Garzón (2017) dedica uno de los capítulos a LadyZunga, en el que ofrece una descripción de su trabajo y presenta la perspectiva de la artista sobre su propuesta oposicional hacia a las normas de la identidad. También incluye un capítulo sobre Nadia Granados, en el cual cuenta sobre su biografía y menciona algunos de los componentes principales de su obra, como el juego con códigos y representaciones de género. Pero se trata de un texto de tipo introductorio, no tanto de estudio en profundidad, por lo que únicamente hace una reflexión general sobre las artistas.

El artículo *Porno, pornógrafos, monstruos. Una aproximación pospornográfica al cuerpo bogotano*, de Mónica Ramos (2015), explora algunos imaginarios que históricamente han relacionado el hermafroditismo con lo monstruoso en el contexto de Bogotá y, desde una lectura de Foucault y Paul Preciado, se aproxima la genealogía de lo que llama dispositivo pornográfico en dicha ciudad, para afirmar que LadyZunga propone un contra-relato pospornográfico mediante su acción de cambio de nombre, al huir de las clasificaciones e inventar condiciones performativas que no se identifican con el aparato normalizador y farmacopornográfico: “Las implicaciones de esto consisten en la deconstrucción de nuestras nociones de individuo, sujeto, identidad y ciudadanía, al llevar al límite los aparatos que producen ciudadanos gobernables”. Concuero con su observación en cuanto estas nociones se deben entender como funcionando bajo borradura en el trabajo de LadyZunga, sin embargo, el texto deja en su mayoría sin explorar los modos específicos en que se daba la negociación con aquellos aparatos de producción de ciudadanía.

En el artículo *Reventando Cadenas. Postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados*, Laura Milano llama la atención sobre el recurso de apropiación e hipérbole que la artista emplea al tomar cánones de feminidad de los medios de comunicación, el reggaetón y la pornografía:

se puede observar que las obras de Nadia Granados ponen en el centro de la escena la intervención de su propio cuerpo haciendo acciones concretas, que se vinculan fuertemente con aquellos comportamientos, movimientos, ritmos y acciones de los cuerpos feminizados. Pero siempre llevando la acción a una imitación hiperbólica de las expresiones genéricas de lo femenino, logrando así un efecto paródico y crítico (2016).

La autora señala un fértil horizonte de reflexión al identificar el efecto de parodia y crítica como proveniente de la hipérbole, el cual amplió en mi análisis. Sin embargo, la descripción que hace Milano revisa el trabajo de la artista solo a grandes rasgos, como ella misma lo advierte. Respecto al recurso de apropiación e hipérbole de la exhibición de lo

femenino, la autora afirma que Granados logra “transformar esa exhibición en una obra donde emerge un cuerpo paródico, subversivo y emancipado”, con lo cual delinea peligrosamente su trabajo como puramente crítico, mientras deja sin explorar los ejercicios de apropiación de roles y códigos masculinos que también realiza la artista.

Milano también propone en su texto que Granados “realiza un ejercicio de empoderamiento a partir de la recuperación placentera de la propia corporalidad”. Esta idea le sirve para sugerir una conexión entre las prácticas de la artista con otras iniciativas performáticas feministas en América Latina. Para la autora, aquel erotismo libertario se trata de “visibilizar el goce, la sexualidad y el placer como estrategia política de recuperación de nuestros cuerpos”. Sin embargo, me distancio un poco de esta idea, ya que considero que más que una recuperación del placer o que visibilizar la sexualidad y el goce de un modo reivindicativo, la artista actúa un simulacro del placer que se relaciona con representaciones pornográficas, y escenifica una construcción específica de la sexualidad cis-hetero-patriarcal, eso sí, de un modo paródico; lo cual es distinto a decir que son el placer y el goce puestos en escena y siendo reivindicados. Si bien hay conexiones entre las propuestas de Granados y otras prácticas de arte de acción latinoamericano, me parece que no es tanto en el placer donde debemos buscarlas.

En contraste con el tono celebratorio de Milano, la crítica que hace Elkin Rubiano Pinilla en su texto *Sin Redención: La impotencia de La Fulminante*, se apresura a afirmar que:

La Fulminante es un caso paradigmático de una práctica bastante extendida del “arte político”: el arte panfletario, un arte sin potencia que ingenuamente cree en sus efectos subversivos, cuando en verdad no ocurre nada, salvo en el deseo de sus practicantes (2013b).

El texto fue presentado al Premio Nacional de Crítica de la Universidad de los Andes, y aunque no constituye exactamente una investigación sobre la artista, me interesa incluirlo como un ejemplo de que existen distintas narrativas sobre sus performances. Al respecto, resulta llamativo el comentario de uno de los jurados, el comisario y crítico Peio Aguirre (2013), quien dice sobre el texto: “La práctica artística-activista de La Fulminante (Nadia Granados) me parece tan literal y carente de interés que el mero hecho de fijarse en ese caso de estudio ya resulta sintomático.” Tanto el texto como la respuesta del jurado muestran que el trabajo de la artista también ha llegado a ser rechazado en términos totalizantes, lo que incapacita a reconocer sus matices o a profundizar analíticamente en asuntos como la literalidad más allá de la descalificación a priori. En mi argumentación, sostengo que es un error pensar la literalidad de la artista como una mera simpleza o ingenuidad.

En otro de sus textos, titulado *Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación*, Rubiano asocia los performances de Nadia Granados a una forma de arte político que denomina la “arenga panfletaria”. Para el autor, los simpatizantes del trabajo de la artista: “ven en La Fulminante la realización exitosa de un arte subversivo, cuya eficacia política dan por sentada”. Rubiano afirma que el procedimiento que emplea Granados consiste en la tergiversación o el desvío (detournement), teorizado por Guy Debord:

el situacionismo busca desajustar el sentido, derrumbar el núcleo ideológico de la “realidad” mediante la apropiación aberrante (es decir, desviada) de las imágenes, los eslóganes y los discursos de la industria cultural para concientizar al público. Esta es la fórmula de La Fulminante (Rubiano, 2014).

Su reflexión es útil para tener precaución de no hacer del análisis un elogio o defensa de la artista, sin embargo, resulta limitada en cuanto reduce la complejidad de su obra solamente a una explicación generalizada de uno de sus recursos de creación, y, sobre todo, porque se aproxima a sus performances exclusivamente como fenómeno semiótico, desconociendo en gran medida su dimensión corpóreo-afectiva, así como sus contextos y otras relaciones. En la crítica que hace a la artista, también puede resultar limitante la centralidad que le otorga al arte:

Que el propósito resulte noble no tiene discusión (el despliegue libre de las ideas); lo que sí tiene lugar a discusión, sin embargo, es que tales ideas se despliegan en un formato que es valorado como arte y, específicamente, como arte político (ibíd.).

Fragmentos como este evidencian la importancia que tiene para el autor la categoría de arte, y ponen en evidencia la necesidad de teorizar las prácticas de la artista desde otras preguntas, más allá de las discusiones sobre este concepto. Así como Rubiano, autorxs como Santiago Rueda (2012), Ricardo Arcos-Palma (2014), Jorge Peñuela (2014), Sandra Patricia Bautista (2018) e Isabel Cristina Díaz (2022), entre otrxs, reflexionan sobre la obra de Nadia Granados desde ejercicios escriturales de crítica de arte y curaduría, mostrando opiniones divididas en sus juicios acerca de la calidad o relevancia de su obra. Estos textos ofrecen puntos de vista e insumos importantes para pensar el trabajo de la artista, mas no son, en rigor, prácticas investigativas de producción de nuevo conocimiento sobre el mismo.

En la tesis de maestría que Nadia Granados presentó para la UNAM en 2020, en la Ciudad de México, la artista hace un minucioso trabajo de auto-reflexión sobre su propia práctica. En este texto, Granados explica sus métodos de investigación-creación, y da cuenta de cómo el contexto político colombiano ha sido un detonante para sus búsquedas e intereses en el performance. La artista establece allí una clara postura oposicional hacia ciertas formas

de gobierno en el país, expresa su preocupación por los modelos de desarrollo económico y éxito social imperantes, sitúa su trabajo en una apuesta feminista y anti-imperialista, y denuncia la indiferencia que existe hacia las oleadas de muerte y violencia que atraviesa Colombia, lo cual es base en sus reflexiones éticas. Si bien la descripción detallada de sus métodos, al menos para el caso de Granados, fue un insumo importante para el análisis de sus tácticas decoloniales, estas últimas no se reducen a la identificación de sus intenciones o recursos deliberados de creación, ni asume sus recursos creativos de manera genérica, sino que tienen que ver con una red de relaciones más amplia en la que sus prácticas se insertan, y con una pregunta por su agencia micro-política como proceso contextualmente situado.

De otro lado, autorxs como Alejandro Millán (2015), Javier Murcia (2017), Pacho Escobar (2017), entre otrxs, dedican artículos al trabajo de LadyZunga desde la prensa, en reconocidas publicaciones como *Vice* o *Shock*, cuyas narrativas son de carácter descriptivo e informativo. La peculiaridad del cambio de nombre de LadyZunga hizo que su propuesta fuera de gran interés periodístico, pero la producción académica sobre esta artista es más reducida. En la diferencia entre los tipos de textos que abordan a las dos artistas, los cuales implican también distintas audiencias y contextos de circulación, se puede notar una mayor presencia de la obra de Granados en discursos del campo artístico institucionalizado en relación a LadyZunga.

El estado del arte realizado indica que hacer un análisis de las tácticas decoloniales de género en el trabajo de Granados y LadyZunga es un camino teórico aún por explorar, motivo por el que esta investigación se orientó en esa dirección. Se observa además que las prácticas de Granados y LadyZunga se conectan con rasgos de propuestas y vertientes anteriores del performance colombiano, pero el estado de conocimiento actual requiere de los investigadores la capacidad de trascender un marco conceptual unidimensional y unidisciplinario, y las definiciones ontológicas monolíticas sobre performance. Si bien el género ha sido un tópico recurrente en textos sobre performance en Colombia, con frecuencia es visto solo como un contenido temático de unas cuantas obras (o bien resulta naturalizado, por ejemplo, como feminidad innata que se expresaría en el cuerpo de una artista), y no tanto como un asunto transversal a los distintos ámbitos de la experiencia corpórea de todxs lxs artistas, funcionando como condición de posibilidad social y política para sus prácticas. El enfoque en los modos del hacer, más que en las obras de arte como totalidades autónomas, el análisis interseccional y las perspectivas del pensamiento decolonial, son lentes que, lejos de haber sido agotados, deben continuar enriqueciendo el conocimiento sobre el arte de acción en el país.

3.2 Antecedentes sobre género y decolonialidad en el performance en Colombia

En esta sección voy a recoger una selección de ejemplos que dan cuenta de que en Colombia han existido propuestas corporales y de arte de acción que, al menos desde el siglo XX -por motivos de amplitud me remontaré solo hasta dicho período-, vienen planteando formas de resistencia y alternativas creativas a la herencia social y cultural de la colonización y la colonialidad de género, muchas de las cuales han tenido una gran influencia de interrogantes teóricos, literarios y filosóficos acerca de qué es lo latinoamericano o qué caracteriza al pensamiento que se produce desde el sur. Es necesario aclarar que, aunque estos antecedentes pueden ponerse en diálogo con las acciones de LadyZunga y Nadia Granados, no significa que hayan sido necesariamente referentes directos para estas artistas. Por otra parte, la selección de estos casos no pretende constituir un inventario ni tampoco una jerarquización de este tipo de prácticas, sino únicamente una aproximación a la existencia de las mismas, a manera de contexto.

En su libro *En busca de lo propio*, Ivonne Pini relata cómo en los años 20 del siglo XX, los artistas que conformaron los primeros movimientos de vanguardia en América Latina se encontraron ante la pregunta sobre cómo hacer un arte local que no solamente imitara al europeo, pero que tampoco lo desconociera:

Un grupo de artistas, desde espacios geográficos distintos, decidió relacionar sus temas regionales al marco de la vanguardia internacional, siendo conscientes y estando orgullosos del pluralismo de la cultura latinoamericana. Sus esfuerzos replanteaban la tradicional actitud pasiva respecto de lo que venía de Europa.

Y es que observar, por ejemplo, la revaloración de lo indígena, permite varias miradas. Por una parte los artistas latinoamericanos formados en las tradiciones europeas, pero que estaban dispuestos a romper con los modelos decimonónicos y se acercaban a las vanguardias, comienzan a manifestar un especial interés e inclusive orgullo por establecer las diferencias históricas, culturales y raciales entre Europa y América (Pini, 2000).

Aunque estas manifestaciones artísticas de vanguardia se dieron principalmente en los lenguajes de la pintura, el muralismo, la escultura, la poesía y la literatura, su mención es importante porque se trata de un momento histórico en el que la mayoría de países habían conseguido sus independencias administrativas de España y Portugal, sin embargo, los artistas identificaron que no era así en el terreno del arte y la cultura, el cual se mantenía limitado a lo que Pini denomina *imitación prestigiada*, es decir, la copia de modelos artísticos europeos

concebidos como canon ideal. Corrientes como el indigenismo, buscaron revalorar desde el arte y la literatura a las culturas y grupos humanos inferiorizados por la historia colonial, representando el pasado indígena de manera idealizada. Este rescate de lo ancestral, si bien imaginaba a aquellas sociedades indígenas como utopías armónicas y perfectas, libres de conflicto, y pese a que simplificaba su relato en términos del bien (los indígenas) contra el mal (los conquistadores), comenzaban a interpelar desde comienzos de siglo la narrativa de la superioridad racial y cultural de Europa.

Ivonne Pini afirma que estos movimientos de vanguardia no pueden entenderse adecuadamente desde una historia del arte latinoamericano vista como una historia de *modernidades reflejas*, derivadas del norte. A su vez, el pensamiento de las corrientes artísticas de aquella época fue precedido por las ideas de intelectuales que trataron de definir la identidades nacionales y de América Latina, como el independentista cubano José Martí, quien expresaría en 1893: “El trabajo no está en sacar a España de Cuba, sino sacársela de las costumbres” (Citado en Pini, 2000), o los textos del escritor uruguayo José Enrique Rodó, quien en 1909 diría: “Nosotros los americanos, consideramos que nuestra emancipación no terminó con la independencia política, y la labor en la que hoy nos esforzamos por trabajar, es la de lograr nuestra emancipación cultural” (ibíd.). La concepción del colonialismo y de la relación de dominación norte-sur como una herencia de la cual era necesario emanciparse política, económica y culturalmente, aparecería de nuevo en Latinoamérica durante todo el siglo XX, en corrientes de la teoría social y del arte como la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación, el teatro del oprimido, la noción de resistencia en la crítica artística latinoamericana, la pedagogía crítica y, posteriormente, en las teorías decoloniales.

El Grupo de los Cuatro se encuentra entre los primeros referentes del arte de acción colombiano que señalan el problema de la colonialidad. A pesar de que los conceptos de performance y decolonialidad, en el sentido en que se emplean actualmente, no eran utilizados para referirse a las manifestaciones estéticas y corporales en la escena artística de la década de los 50, podríamos decir (corriendo el riesgo de cierto anacronismo en el uso de los términos) que las acciones del grupo constituyen un ejemplo temprano de performance artístico decolonial en el país. Cuando el colectivo descubre los murales de Ignacio Gómez Jaramillo, que habían sido censurados por el presidente Laureano Gómez debido a que contenían imágenes de negros, indígenas y mestizos, ya que desde su punto de vista estos grupos sociales eran demasiado defectuosos y no contribuían a la unidad política y económica del país, la acción del grupo revelaba la colonialidad existente en la clasificación racial, el blanqueamiento de la historia, y su vínculo con la idea de progreso.

De modo similar, en los performances realizados por los Nadaístas desde 1958, se pueden reconocer elementos que caracterizan las posturas del giro decolonial, como la sospecha de los universalismos, el cuestionamiento de los valores occidentales reificados o la necesidad de una desobediencia epistémica en la vida cotidiana; actitudes que los artistas tradujeron en acciones como quemar libros de autores como Kant o Descartes, leer un discurso en papel higiénico, vestir atuendos o peinados extravagantes, llegar a un festival de arte sobre un burro, etc. En palabras de Cadavid (2018):

Los artistas nadaístas declararon que el movimiento era un *modus vivendi* y relacionaron el arte con las formas de la vida cotidiana. Una vida-arte que cuestionaba los cánones literarios y de las artes plásticas tradicionales, además de oponerse a los postulados positivistas, a las leyes inmutables de la lógica, al estancamiento de las ideas, a lo puro y a lo universal, defendiendo todo aquello que surgiera del caos o lo produjera. El grupo estableció un rigor negativo desde el que se buscaba disolver, a partir de la práctica artística del gesto, el escándalo y la provocación, los límites entre la poesía, el arte y la vida.

La premisa Nadaísta de conectar el arte y la vida, búsqueda que ha sido recurrente en muchas vanguardias artísticas (Granés, 2015), es una idea clave en el trabajo de una performer como LadyZunga, cuyas propuestas también apuntarán a desestabilizar las lógicas de clasificación que ordenan la vida cotidiana, actuando directamente en las interacciones diarias y en los espacios cotidianos de sociabilidad, aunque en un contexto histórico muy distinto, en el que, sin embargo, persistirá en gran medida la ortodoxia cultural y el estancamiento de las ideas que denunciaban los Nadaístas medio siglo antes. Laura Alejandra Rubio (2020) enfatiza en el hecho de que la escritura Nadaísta no se puede comprender suficientemente sin tener en cuenta su dimensión corporal: los textos y manifiestos eran leídos o declamados por medio de acciones performáticas que, justamente al explorar creativamente la zona de encuentro entre la palabra y el cuerpo, intensificaban su efecto desestabilizador de la naturalidad de la cultura dominante, ya que no solo la interpelaban mediante una retórica incendiaria o beligerante, sino que lo hacían desde un desafío corporal a las pautas de comportamiento y ciudadanía de la época. Por lo tanto, para la autora se trata de un caso de *escritura performativa*.

Los textos escritos por los Nadaístas invitaban a rechazar valores establecidos en la sociedad colombiana, como los principios de moralidad de la iglesia católica, los valores del Arte Occidental, la belleza estética definida desde parámetros eurocéntricos, los cánones de la literatura, los programas de las ideologías políticas, entre otros. Esto estaba en vínculo con un cuestionamiento a la idea romántica del artista solitario y genial, elevado hacia lo sublime y lo

divino, y concebían al artista como un ser que no debía estar alejado del mundo, sino “contaminado” de la inmanencia de la vida cotidiana. En la crítica que Gonzalo Arango, líder de los Nadaístas, hacía del modelo del artista solitario:

Él mismo elige la soledad en medio de los hombres. Se siente un símbolo que supera la condición humana; se determina voluntariamente como una abstracción; asume distancias y perspectivas sobre el mundo concreto que identifica con la vulgaridad, la miseria, el cretinismo, lo popular, y se eleva sobre las estulticias de ese mundo “infrahumano” (citado en Rubio, 2020).

Rubio sugiere que, desde la propuesta de Gonzalo Arango, al poner la belleza en los mismos términos de trascendencia de la Iglesia, el artista era considerado un simple siervo del sistema cultural hegemónico. Su postura ética implicaba un replanteamiento de la función del arte y del rol del artista:

Por esa razón a los artistas e intelectuales les era atribuida una superioridad moral, porque eran reproductores del régimen sin parecerlo, fieles a los principios morales, sin ninguna propuesta artística real capaz de transformar el estado de las cosas, puesto que esto implicaría cuestionar el aparato mismo que los sostenía y legitimaba (Rubio, 2020).

De la mano de estos interrogantes, Arango enfatizaba en el rechazo a la herencia cultural hispana traída con la colonización. Sin embargo, no rechazaba de lleno la modernidad, pues en la noción que tenía de esta, la entendía principalmente en relación a la ciencia y la tecnología:

Todo eso que reconocemos como la herencia de la Hispanidad pesa como un lastre sobre nuestra sociedad, impidiendo una evolución de la cultura en relación directa con la evolución científica del mundo moderno [...] El Movimiento nadaísta no es una imitación foránea de escuelas literarias o revoluciones estéticas anteriores. No sigue modelos europeos. Él hunde sus raíces en el hombre, en la sociedad y en la cultura colombiana (citado en Rubio, 2020).

De esta manera, el Nadaísmo se configuró como una vanguardia contracultural que arremetió contra los modelos de arte, ciudadanía, moralidad y regularización de la vida, propios de la cultura colombiana hegemónica de mediados de siglo. Sin embargo, de forma paradójica, su difusión y expansión como movimiento en los años 70, significó también su institucionalización, estereotipación y neutralización como potencia subversiva. El escándalo de sus acciones fue absorbido por el campo cultural y el Nadaísmo dejó de ser visto como una amenaza para el orden imperante. Sin embargo, el ADN oposicional y contracultural de sus performances fue heredado por generaciones posteriores. Como afirma Natalia Restrepo:

Sin lugar a dudas uno de los antecedentes culturales más importantes del Arte de acción en Colombia, es el movimiento literario Nadaísta, tanto el grupo de Los Nadaístas de Medellín como el de Cali influenciaron principalmente los movimientos culturales caleños, desde Ciudad Solar y Caliwood hasta el Festival de performance de Cali y ellos, a su vez, las acciones y el cine documental y político de todo el país (2016).

En 1962, un grupo de artistas e intelectuales inspirados por la revista peruana Amauta, que dirigía Carlos Mariátegui, crea un colectivo del mismo nombre, Amauta, con el cual comienzan a desarrollar acciones creativas para cuestionar la influencia cultural extranjera en Colombia y en América, en particular, la europea. Así describía esta postura Juan José Vejarano, uno de los integrantes del grupo:

El marco ideológico, por decirlo de alguna manera, era simplemente fuera todo lo “europeizante” porque nosotros tenemos cultura propia. Nosotros somos el origen indígena y después el mestizaje, esa era la filosofía de Amauta. [...] Sobre todo por la cosa de la raigambre latinoamericana y americana (citado en León, 2012).

Los miembros del colectivo, Enrique Sánchez, Neftalí Silva, Luis Emilio Acevedo y Juan José Vejarano, realizaron grafitis por todo Bogotá con el símbolo del grupo, una especie de lagarto precolombino en el que estaba codificado el nombre de Amauta. Entre las ideas principales del colectivo se encontraba la importancia de que los artistas respondiesen a las necesidades del hombre americano, y no a modas o patrones impuestos en otros contextos. Esto lo expresaron en la lectura de su manifiesto durante su primera acción performática:

La lectura del manifiesto Amauta fue la primera acción realizada por el grupo: una madrugada dos de sus integrantes pasaban frente a la Iglesia de San Diego, en el centro de Bogotá, y al ver el pedestal construido para la estatua de George Washington aún vacío, deciden fundir allí mismo otra escultura: un tunjo con reminiscencias precolombinas en calicanto. Con los materiales y el armazón listo, a las primeras horas del alba acuden al lugar para fundir la escultura con ayuda de algunos amigos. Sobre las ocho de la mañana llegan los periodistas y entonces Luis Emilio Acevedo hace lectura de la Primera Carta Amauta a la Juventud Americana, Apuntes para un Primer Manifiesto Amauta (León, 2012).

Esta acción presenta un cierto parecido formal con un tipo de gesto decolonial realizado por comunidades indígenas y movimientos sociales contemporáneos, tanto en Colombia como en muchos otros lugares del mundo, de derribar o intervenir estatuas de personajes cuyas historias tienen un *lado oscuro* además de los méritos por los que han sido homenajeados. Se trata de figuras destacadas en distintos campos como la política, la ciencia, el arte, el campo

militar, etc., quienes durante su vida llevaron a cabo prácticas que afectaron a las comunidades indígenas y negras de la época, y sin embargo, entraron de forma heroica a la historia oficial. La representación hegemónica de personajes como Simón Bolívar, Sebastián de Belalcázar, Cristóbal Colón, entre otros, ha venido siendo cuestionada por estas comunidades mediante la desactivación simbólica en el espacio público de la función conmemorativa de sus estatuas. Estos gestos han generado una gran polémica entre los defensores del patrimonio más conservadores, quienes conciben las esculturas como manifestaciones artísticas despolitizadas que deben ser mantenidas. Una de las intervenciones ocurrió en el cerro El Morro en Popayán, ciudad natal de LadyZunga, cuando un grupo de indígenas Misak derribó la estatua de Belalcázar, argumentando que el histórico conquistador fue el causante de múltiples muertes indígenas.

En la acción del colectivo Amauta, si bien fue llevada a cabo antes de que la escultura de Washington fuese erigida, el simbolismo del pedestal como elemento de conmemoración de la historia oficial era subvertido al conmemorar una historia *otra*, a la que se aludía mediante esculturas que recordaban el arte indígena precolombino. Podría decirse que se trataba de una postura indigenista, en la que se consideraba que la mejor vía para la descolonización era un retorno a lo ancestral y la expulsión de todos los elementos culturales foráneos y colonizadores. En un contexto histórico muy posterior, el autor Santiago Castro-Gómez ha llamado de manera irónica “Abya Yalistas” al tipo de posturas ideológicas que buscan una esencia de lo ancestral, pues Abya Yala es el nombre que los pueblos originarios Kuna daban al territorio que actualmente se denomina América antes de la conquista. Para Castro-Gómez, resultaría ingenuo pretender purificar la cultura, pues sería un proyecto anacrónico imposible, basado en la ficción de una esencia mítica. No obstante, en el momento en que Amauta llevó a cabo su acción, se trataba de un gesto desafiante que de forma novedosa problematizaba el imperialismo de los cánones de la Historia, el Arte y la Cultura.

La postura del colectivo Amauta se haría también explícita en las intervenciones que realizaron sobre pinturas exhibidas en exposiciones en distintas galerías. Los artistas dibujaron con pigmentos lavables el símbolo del colectivo sobre los cuadros expuestos, y, en una exposición del MAMBO en 1964, el artista Nefalí Silva pintó el símbolo usando óleo sobre las telas, de manera que no fuera reversible. Aunque el gesto pretendía ser descolonizador desde una postura nacionalista sobre el arte, que rechazaba la influencia de vanguardias extranjeras en las obras, provocó indignación y fue tachado de vandálico por la prensa, así como por la directora del museo en aquel tiempo, Marta Traba, debido a que afectaba permanentemente las obras de la colección. Durante las décadas del sesenta y setenta, la pregunta por la colonización

cultural tendría respuestas distintas en relación al performance experimental. Mencionaré únicamente dos de estas posturas, representadas en las ideas de Enrique Buenaventura y Marta Traba.

Las exploraciones del performance y el happening que llevaron a cabo vanguardias como el Nuevo Sonido y el Nuevo Teatro en los sesenta, tuvo como referentes a artistas, dramaturgos y movimientos euro-norteamericanos. Para un director como Enrique Buenaventura, era fundamental perseguir en el arte un entorno de libertad y experimentación total, no orientado por cánones ni restricciones nacionalistas.

Es evidente que los artistas no vamos, por nosotros mismos, a descolonizar la cultura, no vamos a lograr solos, la fusión de los elementos europeos y norteamericanos que, aunque pongan el grito en el cielo los folcloristas y los indigenistas, están metidos, incrustados entre nosotros. No vamos a lograr, digo, la fusión de esos elementos con los que he llamado la cultura vergonzante y secreta. El abismo entre las dos, como el abismo entre la producción y la miseria (citado en León, 2012).

Desde su perspectiva, la búsqueda de un teatro que respondiera a las necesidades en el contexto local, no era sinónimo de pureza cultural en lo estético, o de rechazo de las propuestas e ideas artísticas del norte global. La hibridación y la apropiación de elementos foráneos era un recurso adecuado para el proceso creativo. Marta Traba, por otro lado, si bien no rechazó lo híbrido, o la antropofagia cultural que habían sugerido pensadores latinoamericanos como Oswald de Andrade, sí sospechaba de las tendencias experimentales efímeras como el happening y el performance, a las que consideró asociadas a una *estética del deterioro*, un tipo de arte propio de la sociedad de consumo que opera bajo las lógicas de la moda pasajera y el espectáculo. Antes que trascender a su tiempo, estas formas de arte buscarían en lo escandaloso e impactante su manera de llamar la atención de las élites vanguardistas.

Traba propuso la categoría de *Cultura de la resistencia* para referirse a la necesidad de desarrollar formas de arte y cultura latinoamericanas que no se basaran en una relación de dependencia de Europa y Norteamérica, como sucedía en los ámbitos económico y político. Su noción de resistencia suponía pensar la autonomía o heteronomía de las prácticas estéticas a la luz de un contexto histórico de dominación colonial, y de sus efectos en la dimensión cultural. La autora argumentaba en contra de la modernización como forma de impostura o imitación dependiente, pero reconocía entre las estrategias de la resistencia la posibilidad de un aprovechamiento de los materiales lingüísticos modernos, como una rica cantera de elementos utilizables. Su recelo hacia las formas de arte efímero como el performance y el happening, sin embargo, venía sobre todo de su análisis de estas manifestaciones como consecuencia de la

estética del deterioro, en la cual, la cuestión consistía en “no durar y en no establecer pauta alguna” (Traba, 2005).

Matías Marambio ha analizado cómo la dimensión geopolítica es una de las claves para entender la postura de Traba respecto a la significancia de la estética del deterioro en contextos distintos como el norte y el sur:

la estética del deterioro es efectiva en Latinoamérica y en Estados Unidos, pero no de la misma manera, pues el despliegue de procedimientos y recursos artísticos en uno y otro contexto no logra tener el mismo significado. Con tal gesto es que Traba arma la particularidad de la cultura latinoamericana: a pesar de que las relaciones imperialistas hagan operar a las artes plásticas de modo similar, subsiste el hecho de que hay un polo colonizador y otro colonizado, y que el sentido de una obra no puede desvincularse de estos marcos de referencia que constituyen el repertorio de recursos a los que un artista echa mano en el momento de la creación (2015).

En ese sentido, el performance visto desde la perspectiva de la crítica de Traba a la imitación de tendencias norteamericanas, no podía ser considerado representativo de un arte latinoamericano propio de la cultura de la resistencia. A finales de la década del setenta y en los ochenta, el problema de la dependencia cultural sería también importante para el pensador peruano Juan Acha, cuyas ideas sobre performance fueron muy influyentes en Colombia debido a su participación en el Coloquio de Arte No Objetual en 1981. En su conocida ponencia *Teoría y práctica de las artes No-objetualistas en América Latina*, así como en sus textos publicados en la revista mexicana *Artes visuales*, Acha compartía la apuesta de Traba por pensar desde el sur, pero veía en el performance y en los no-objetualismos un potencial subversivo que no era equiparable a la lógica temporal y narrativa de los medios masivos de comunicación, sino que, al contrario, se oponía a estos.

Acha (2011) partía de conceptualizar lo que él llamaba la *realidad artística de América Latina* desde la sucesión, mezcla y coexistencia de tres sistemas de producción artística: las artesanías, las artes, y los diseños. Estos sistemas no debían entenderse, como sucedía hegemónicamente en Occidente, como prácticas mayores y menores, o como arte puras y aplicadas. Para el peruano, ningún arte era puro, aunque pudiera generar dicha ilusión, ya que cualquier forma de creación siempre se encuentra situada en unas condiciones de producción material, tecnológica, social e ideológica. Con la emergencia de las artes no-objetualistas, a pesar de que paradójicamente tenían raíces en el objeto del ready made duchampiano, se ponía en crisis los predicados que sustentaban la clasificación de las artes, y la ficción de una función

“pura” de lo artístico, que se había establecido con lo que él denominaba la *estética renacentista*.

El espíritu no-objetualista era para Juan Acha claramente anti-medios masivos de la información audiovisual e icónico-verbal, ya que estas formas procesuales de arte proponían un uso del tiempo distinto al de la linealidad narrativa y del entretenimiento. Sus recursos eran el aburrimiento (conceptualismo) y la simultaneidad serial de imágenes (expresionismo radical), y a través de estos, las formas de arte no-objetual producían lo que elegantemente Acha caracterizaba como “desnudar el tiempo”. En las artesanías de América Latina, el autor también observaba un potencial de divergencia a la subsunción capitalista y secular de la producción artística: “son vigorosas las artesanías artísticas -lo único independiente de nuestro arte- con sus visiones cosmológicas. Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que nuestro arte sacro siempre tuvo mayores logros” (ibíd.).

Su denuncia de la insuficiencia de las epistemologías desde las cuales hasta entonces se definía el arte latinoamericano, estaba en sintonía con los proyectos epistemológicos anti-coloniales, y resuena con lo que posteriormente se denominaría epistemologías del sur: “buscamos instituir una sociohistórica de nuestro arte o realidad artística, como reemplazo de la historia occidental de nuestro arte que hemos venido utilizando” (ibíd.). Igualmente, el autor llamaba la atención sobre las relaciones entre centro y periferia, como asunto de relevancia para las estéticas del performance: “hemos de reparar en los no-objetualismos que actualmente produce la nueva cultura popular urbana de los cinturones de miseria”. El crítico distinguía el arte no-objetual como fenómeno de la posmodernidad, sobre la cual tenía una visión optimista como posibilidad de desobediencia epistémica hacia los marcos humanistas: “Por posmodernista entendemos el conjunto de contrahumanismos que operan hoy en la producción cultural en general y en algunos no-objetualismos en particular” (ibíd.). En ese sentido, su manera de reflexionar la posmodernidad artística cuestionaba el etnocentrismo proveniente del humanismo europeo, en una línea similar a lo que hoy se denomina humanismo crítico, y no solo concebía lo posmoderno en términos de apropiacionismo estético o hibridación despolitizada. La crítica artística latinoamericana de los años 80 y 90, con figuras prominentes como Néstor García Canclini o Gerardo Mosquera, recuperaría la pregunta por las prácticas artísticas des-centradas, en un contexto de globalización avanzada y problematización de los límites entre lo local y lo global, superando el nacionalismo de décadas anteriores, pero sin perder de vista la geopolítica del poder.

Un antecedente fundamental de la década de los ochenta en cuanto a prácticas de performance que han revisado la colonialidad del género es el trabajo de María Evelia

Marmolejo. La vallecaucana fue una de las primeras artistas colombianas en participar como performer en el campo artístico del país y del exterior, con obras que incluían materias abyectas, fluidos corporales, su cuerpo desnudo, entre otros elementos transgresores para las convenciones sociales y artísticas de la época. De Marmolejo quisiera destacar dos acciones en particular, la primera es el performance titulado *11 de marzo—ritual a la menstruación*, que se realizó en la Galería San Diego en Bogotá en 1981, y la segunda es el performance *América*, llevado a cabo en España en 1985. En *11 de marzo*:

María Evelia Marmolejo colocó papel sobre el piso en forma de L y alumbró el lugar con luz negra mientras en el fondo se oía que se vaciaba el tanque del inodoro. Se puso una gorra blanca y cubrió amplias secciones de su cuerpo con toallas sanitarias, a excepción de sus genitales, permitiendo así que su sangre chorreara en el piso cuando ella caminaba. Realizó una danza durante la cual frotaba su pubis en la pared, dejando una mancha de su sangre, la cual chorreaba de la pared al piso. Esta performance le sirvió hasta cierto punto para aceptar su propio cuerpo y sus funciones. Fue un ritual para celebrar la menstruación, una función natural que a menudo se considera vergonzosa y repugnante. Aunque había sido criada en la fe católica, la artista rechazaba la idea judeo-cristiana presentada en Génesis que dice que la mujer nació de la costilla de Adán, narrativa que pretendió establecer la superioridad del hombre y su poder sobre la mujer. Con este ritual Marmolejo quiso celebrar la centralidad de la mujer en el origen de la vida (Fajardo-Hill & Giunta, 2018).

Esta acción fue posteriormente incluida en la famosa exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, en el Hammer Museum, la Pinacoteca de São Paulo y el Brooklyn Museum, muestra que sería un referente internacional del arte feminista latinoamericano. Al respecto, la curadora Cecilia Fajardo-Hill comentaba:

Entender la obra de Marmolejo dentro de la idea esencialista de lo femenino es limitado y erróneo. En 11 de marzo, Marmolejo transforma el período –una debilidad, algo negativo y traumático– en una fortaleza. Su radicalismo está enraizado en su rebelión en contra de la fragmentación de lo femenino como un cuerpo desinfectado separado de lo que es percibido como sucio. Ella realiza un acto anticolonialista al recurrir a las creencias indígenas, deconstruyendo así el poder de la religión judeocristiana, la cual establece la inferioridad, dependencia y debilidad de la mujer (citada en Vargas, 2015).

Las conexiones entre categorías como género y religión, con una perspectiva crítica hacia las formas de dominación que fueron intensificadas por colonialismo, es una postura muy

característica del feminismo descolonial. Este cruce de categorías de análisis, también aparece en *Ámerica*:

En 1985, cuando la artista tenía dos meses de embarazo, se autoexilió en Madrid. El mismo año, Marmolejo se percató de las preparaciones para la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América. Como resultado, el día 12 de octubre realizó el performance *América*, en la Plaza Colón de Madrid, como protesta contra estas celebraciones. Marmolejo propuso que en lugar de una celebración, esta fecha debía establecerse como un día de luto, puesto que marcó el comienzo del colonialismo en América y la muerte de 67 millones de indígenas. Para la acción, Marmolejo distribuyó una hoja con pasajes de la *Breve destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas (escrita en 1542 y publicada en 1552), que describe la destrucción y violencia de los españoles en contra de los indígenas. Escribió la palabra “América” en la plataforma de la estatua de Colón con sangre de cortes en sus dedos y rompió un espejo de su tamaño. Colocó los trozos de espejo roto en una canasta y los distribuyó entre el público, como símbolo del regreso de los espejos que fueron llevados a América durante la Conquista. La policía la arrestó por unas horas (Fajardo-Hill, 2012).

Con estos dos ejemplos queda claro que la artista se preguntó por las relaciones entre patriarcado e historia colonial, y exploró el performance desde las posibilidades políticas que le ofrecían ciertas materialidades consideradas abyectas, antecediendo así interrogantes y búsquedas que aparecerían más adelante en el trabajo de Nadia Granados. El trabajo con materias culturalmente entendidas como degradadas, sucias, inferiores, detritus, así como con fluidos corporales como la sangre, el sudor o la saliva, tuvo también un predecesor en la obra de Rosemberg Sandoval, performer activo desde la década del 80, quien ha explorado artísticamente el tema del conflicto armado en Colombia y la posición de la periferia económica, social y geopolítica. A través acciones como dibujar el logotipo de las naciones unidas con polvo y suciedad, Sandoval ha sugerido simbólicamente conexiones entre el cuerpo, la marginalidad en las jerarquías sociales y el contexto empobrecido del llamado “tercer mundo”, asuntos sobre los que han llamado la atención los autores de la inflexión decolonial.

Las acciones performáticas aparecidas en el contexto del mundo del arte, no son los únicos -ni necesariamente los más importantes- antecedentes de prácticas corporales que han cuestionado la colonialidad del género en Colombia. Los performances cotidianos, las performatividades políticas, las acciones de protesta, la presencia o ausencia del cuerpo, etc., son manifestaciones corporales que deben ser pensadas como antecedentes de las prácticas

artísticas decoloniales contemporáneas²². Una acción corporal aparentemente “simple”, por ejemplo, una reunión de personas con orientación homosexual que se encuentran a debatir, como sucedió en el primer *Grupo de encuentro por la liberación de los Guëis*, organizado por Manuel Velandia y León Zuleta en 1976, o una acción colectiva como caminar y protestar, como ocurrió en la primera marcha gay en Colombia 30 de mayo de 1982, en la que participaron solo 30 personas (número que contrasta con las decenas de miles de asistentes en la actualidad), pueden haber contribuido tanto -o posiblemente más- como predecesores para una artista cuir como LadyZunga, que los performances más reconocidos del arte colombiano. El uso de la palabra *güei* por parte de aquel movimiento social, buscaba acentuar una diferencia con los movimientos gay del norte global. Ese tipo de distinción nominal y de posición aparecería de nuevo entre los términos queer y cuir, para enfatizar en la crítica a la colonialidad por parte de los cuerpos disidentes de las normas de género pertenecientes al sur geopolítico.

Incluso un asunto como la mera presencia o ausencia de un determinado cuerpo en un contexto de colonialidad puede ser absolutamente significativa, bien sea para reforzar un imaginario colonial preexistente o para desbaratarlo. Ambos casos pueden constituir un punto de partida para el performance artístico, tal como lo expresa Restrepo en relación a la raza:

La reforma a la constitución política de 1991, introdujo al panorama social y político términos como: multiculturalismo, estado laico, medio ambiente, minorías étnicas, diversidad cultural, entre otros. Se crearon además curules especiales bajo la concepción de representación política de las minorías étnicas de carácter identitario y estructural, que concebían la presencia de personas afro o indígenas en el Congreso de la República como garantía de representación de la diversidad racial y cultural del país, (olvidando otras como la gitana o ROM y la raizal ubicada en San Andrés) pues se partía de la base de que un indígena o un afro podrían representar en el Congreso a todos los miembros de los distintos grupos étnicos (uno por el todo, como una suerte de metonimia) sin tener en cuenta las diferencias que entre ellos existen y los otros a

²² Para Saskia Sassen (2011), una de las nuevas prácticas de ciudadanía consiste en el reclamo de la presencia en el espacio público, como táctica oposicional a los mecanismos de expulsión, un tipo de proceso socioeconómico característico de nuestra época, que se erige como el lado perverso de la globalización. Sassen afirma que el hecho de que los cuerpos en territorios urbanos de guerra -opuestos al extremo del glamour-, deban reclamar en el espacio público sus derechos y protestar por las modalidades de opresión a las que son sometidos, es un síntoma de la desigualdad, la cual ha existido siempre, pero desde los años 80 se ha intensificado vertiginosamente, dando lugar a lo que la autora llama expulsión, un tipo de proceso socioeconómico característico de nuestra época, que se erige como el lado perverso de la globalización. Judith Butler (2017) reflexiona sobre esto desde su teoría performativa de la asamblea, en la que postula que la presencia de cuerpos en el espacio público protestando como respuesta a condiciones sociales, políticas o económicas de precarización, es una forma colectiva de performatividad.

los que la “inclusión” sumada a la participación de una mayoría mestiza o blanca, supondría una representación identitaria del país. (Escandon, 2011, p.13) [...] El discurso de la biodiversidad ambiental se trasladó al de la diversidad social y cultural privilegiando la mezcla antes que la diferencia, esa fue también la fórmula para la música, la danza, el teatro y las artes visuales. Se popularizó entonces la puesta en escena de la “tri-etnia colombiana” como un deber ser, especialmente en la danza, la música y el performance ritual, invisibilizando la diferencia de los grupos minoritarios nuevamente (2016).

En este caso, la presencia performática de cuerpos considerados como representativos de una idea hegemónica de mezcla racial, era, paradójicamente, una performatividad que reforzaba la colonialidad, como neutralización de la diferencia y ocultamiento de las jerarquías y las desigualdades. Ante este panorama, las acciones que acentúan el problema de la diferencia racial, como los video y foto-performances de la artista bogotana Liliana Angulo, o las propuestas de danza de la Corporación Cultural Afrocolombiana Sankofa, fundada por Rafael Palacios en 1997, aparecieron como una respuesta corporal hacia los estereotipos y la exotización de los cuerpos racializados.

Los años noventa fueron un momento de ebullición de propuestas políticas de performance en Colombia. El Festival de Performance de Cali, como plataforma para propuestas de arte de acción marginales y críticas, que presentaba la perspectiva de artistas cuyas posicionalidades sociales no eran privilegiadas, y señalaban el en una nación en guerra, del sur global y atravesada por el narcotráfico y la violencia; y los video-performances del artista José Alejandro Restrepo, en los que se exploraba la narrativa colonial de las imágenes y de la Historia, visibilizando intersecciones y continuidades subrepticias entre la Iglesia, la política, los medios de comunicación y el conflicto armado, pueden ser dos de los ejemplos más prominentes. De aquella década, en la cual Nadia Granados tuvo sus comienzos como artista, me gustaría subrayar el trabajo de Santiago Echeverry, quien fue de los primeros artistas cuir colombianos en explorar el video experimental, el cabaret y el video-performance desde una estética glitch. Me interesa particularmente mencionar su trabajo con Las Hermanas de la Perpetua Indulgencia-Colombia, un colectivo de performance que retoma la iniciativa de las *Sisters of Perpetual Indulgence*, grupo artístico activista fundado en 1979 en San Francisco, Estados Unidos, el cual se apropia de manera irónica de roles y códigos corporales de la religión católica, para desarrollar prácticas de drag queen que se preguntan por los discursos y representaciones estigmatizantes del género, promovidos entre otros por la Iglesia. Tal como lo postula Echeverry en su manifiesto:

Las Hermanas de la Perpetua Indulgencia-Colombia nacieron en 1995 con el firme propósito de hacer más cómoda y placentera la vida pública y privada de las personas homosexuales y bisexuales, así como de las personas que viven con VIH y SIDA. [...] Mis hermanas se burlan de la discriminación, el radicalismo, la homogeneización, la verdad y la mentira, el moralismo y la vergüenza. Mis hermanas no encuentran sentido a la guerra, la pobreza, la crueldad, las mentes estrechas, la explotación o la manipulación ideológica. No somos un grupo político, no somos un grupo religioso, no somos una corporación, no somos hackers (2022).

The Sisters of Perpetual Indulgence-Colombia were born in 1995 with the firm purpose of making public and private life more comfortable and enjoyable for gay & bisexual people, and also people living with HIV and AIDS. [...] My sisters make fun of discrimination, radicalism, homogenization, truth and lies, moralism and shame. My sisters do not make sense of war, poverty, cruelty, narrow minds, exploitation or ideological manipulation. We are not a political group, we are not a religious group, we are not a corporation, we are not hackers.

Hacia la misma década, en 1998, el sociólogo Orlando Fals Borda recordaba algunos de los aportes de América Latina al conocimiento “universal”, contribuciones que no solo fueron antecedente para las teorías decoloniales, sino que tuvieron impacto en las prácticas de muchos artistas:

La dialógica moderna se propuso primero en Brasil (Paulo Freire). Dar voz a los silenciados y fomentar el juego pluralista de voces diferentes, a veces discordantes, se convirtió en consigna de estudio y acción para sociólogos influyentes del Canadá (Budd Hall) y Holanda (Jan de Vries), entre muchos otros, y para todo un movimiento renovador de la educación de adultos a escala mundial. Las teorías de la dependencia y el sistema capitalista mundial, así como del desarrollo del subdesarrollo, encontraron sus primeros campeones en Egipto-Senegal (Samir Amin) y América Latina (Fernando H. Cardoso, Enzo Faletto, Celso Furtado, André Gunder Frank), con replicaciones posteriores en Europa (Dudley Seers, Immanuel Wallerstein). De la misma manera han tenido repercusiones los aportes de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) en las teorías sobre el equilibrio económico regional, así como la crítica tercermundista de los “economistas descalzos” (Manfred Max-Neef) que demuestra las graves fallas técnicas y teóricas de esta disciplina, sus objetivos y alcances. La propuesta praxiológica de la subversión moral que se extendió por todo el mundo, incluyendo las universidades de los países avanzados, tuvo su cuna entre las gentes de

nuestras islas y montañas y sus luchas (Che Guevara, Camilo Torres). Así mismo, y en similares circunstancias, emergió de nosotros la teología de la liberación (Leonardo Boff, Gustavo Gutiérrez), que ha llevado a revisar la rutina eclesial católica y ecuménica (Fals Borda, 1998).

Gran parte del arte que se desarrolló en América Latina en los años sesenta y setenta del siglo XX conservaba un espíritu marxista revolucionario, inspirado en acontecimientos esperanzadores como la revolución cubana. Los ochenta, posteriormente, fueron una época de desilusión de las utopías, y de emergencia de nuevas situaciones socio-políticas como las dictaduras latinoamericanas, la expansión del narcotráfico en Colombia y el conflicto armado. En el contexto del arte, autores como Hal Foster o Gerardo Mosquera han reconocido que el cambio del paradigma moderno a la posmodernidad artística y al arte contemporáneo, llevó a una transformación en la noción de arte político, que pasó de su definición como apuesta ideológica por una revolución total de todos los sistemas culturales, sociales y económicos, hacia un interés por generar prácticas localizadas en contextos específicos, efectuando pequeñas transformaciones, resistencias o inventando *modos experimentales de coexistencia* (Ladagga, 2014), que visibilicen de manera crítica e intervengan desde un nivel micro-escalar en las relaciones de poder. En ese sentido, el interés por pensar las prácticas artísticas desde sus estrategias y tácticas responde también a un viraje histórico en la idea de arte político. Al tratarse de proyectos críticos hacia las desigualdades, opresiones y jerarquías sociales, aparece un marcado interés por revalorar y reubicar las perspectivas subalternizadas y las posiciones de sujeto inferiorizadas por lo que Bourdieu llama *principios de visión y división* dominantes, del sistema-mundo moderno/colonial. Este enfoque cuestiona el mimetismo y el “derivacionismo” de los modelos académicos, científicos y artísticos del norte imperial, y pone en crisis sus paradigmas éticos evolucionistas y desarrollistas. Al respecto, comentaba Fals Borda:

Todavía podemos aprender mucho de las formas de creación y defensa culturales, así como de las tácticas de resistencia popular, de nuestros humildes grupos de base. Formas y tácticas que pueden servir para que todos conjuntamente sorteemos con éxito la época de graves peligros y oportunidades en que nos ha tocado vivir (Fals Borda, 2009).

Si bien la formulación terminológica de arte, prácticas artísticas o performance “decoloniales” es reciente, su apuesta por una epistemología del sur se emparenta con las preguntas y propuestas por un arte “latinoamericano” que se han dado a lo largo de todo el siglo XX. En el siglo XXI, la consciencia del sur global como lugar de enunciación se haría

muy presente el interés de lxs artistxs por señalar las intersecciones entre raza, género, clase social, nacionalidad, religión, entre otros ejes de la diferencia. La reciente difusión de preguntas sobre el género y la sexualidad en contextos académicos e institucionales sucedió de la mano de la emergencia de prácticas artísticas de nuevas generaciones de creadores que empezaron a concebir la política de sus trabajos desde premisas distintas a las de la revolución total, el nacionalismo, la pureza cultural, o el aislamiento de categorías como el género. Aunque se trata de generaciones diversas, con intereses y modos de creación muy distintos, en términos generales se podría reconocer una mayor orientación hacia lo micro-político, la proliferación de formas de promiscuidad entre lenguajes, disciplinas y prácticas que antes permanecían discretas, la crítica a las nociones tradicionales de obra de arte en favor de las prácticas artísticas en un sentido amplio, y la negociación con las instituciones y espacios del mundo del arte, los cuales ya no suelen ser representados en términos binarios como la autoridad absoluta o el enemigo a evitar. Sin embargo, el diagnóstico no es del todo optimista. En el año 2012, la investigadora Natalia Restrepo advertía:

[La discusión del género] en el arte de acción en Colombia está aplazada. Es decir, mientras que en los inicios del *performance art* en el mundo las discusiones de género fueron parte importante de su simiente, en Colombia el tema no se ha tocado aún o apenas se insinúa. Incluso se ha puesto en duda su relevancia. Siempre que las mujeres se han acercado a temas feministas la crítica por un lado, y ellas mismas por el otro, han neutralizado sus reclamos nombrándolos con un interés por “temas femeninos”, “lo femenino”, “la feminidad”. Pareciera que un temor a la palabra feminista y un desconocimiento profundo de las discusiones actuales sobre el tema en el mundo, se asomara por sus discursos, muchos de ellos plagados de lugares comunes, y hasta insinuación de que el tema es ya agua pasada en el arte contemporáneo.

Quizás los trabajos de Nadia Granados y LadyZunga, la primera desde un feminismo atento a las crudas realidades de Colombia y a su alucinante historia de violencias físicas y simbólicas, y la segunda desde un lugar de enunciación cuir, indiferente de seguir los patrones de identidad establecidos, e incoherente y esquiva con todo tipo de clasificaciones y modos normativos de subjetivación, sienten un precedente para que las discusiones sobre el género y la colonialidad dejen de ser un asunto aplazado en el performance en Colombia.

3.3 La colonialidad de género en el contexto sociocultural de LadyZunga y Nadia Granados

Cuando María Lugones propuso el concepto de la colonialidad del género para expandir y complicar el trabajo de Aníbal Quijano sobre la colonialidad del poder, fue criticada porque en su definición se infería que todas las formas de patriarcado y violencia de género eran una derivación del colonialismo en las Américas. Es probable que estas críticas tuvieran en parte razón, pues, por un lado, ubicar el origen de los problemas contemporáneos del género únicamente en el Sistema Moderno/Colonial de Género podía conducir a la tendencia a representar a las sociedades indígenas previas a la conquista como utopías libres de género, e incluso de conflicto; y por el otro, no explicaría las formas de patriarcado de sociedades no Occidentales o de aquellas previas a la modernidad. Sin embargo, el de la colonialidad de género sigue siendo un término muy fértil para estudiar las sociedades latinoamericanas, pues apunta a reconocer cómo las lógicas del género en la actualidad tienen una sedimentación histórica en la que han intervenido múltiples jerarquías y clasificaciones, y en la que el colonialismo fue un acontecimiento determinante para las configuraciones sociales que vemos en el presente, cuyos efectos no se pueden desconocer por más que se evada la postura que provisionalmente podríamos llamar “derivacionista”. A esto se suma que las representaciones y discursos que biologizan la concepción binaria del género se introdujeron en América a partir de la irrupción colonial. Además, el concepto de colonialidad de género resulta útil como metáfora para referirse a ciertos modos de relación característicos del colonialismo que se mantienen en la contemporaneidad como principios orientadores del género, como es el caso de las relaciones de dominación, expropiación, control territorial, subordinación, servidumbre, esclavitud, subalternización y genocidio. En esta sección, me propongo sugerir la existencia de la colonialidad de género en Colombia refiriéndome a este tipo de manifestaciones.

Las artistas Nadia Granados y LadyZunga desarrollaron la mayor parte de sus carreras profesionales en Bogotá. Fue en el entorno social de esta ciudad que se perfilaron sus propuestas performáticas, como respuestas corporales a las representaciones, jerarquías, pautas culturales, prácticas, discursos y configuraciones emotivas que les indicaban cómo tener un cuerpo. Podríamos decir que aquel contexto no es secundario sino central en el desarrollo de sus propuestas. No se trata únicamente de un telón de fondo sobre el que sus acciones acontecieron, sino que estas no hubieran adquirido la forma que tomaron de no ser por el entorno sociocultural en el que habitaron las artistas. En ese sentido, si pensamos en sus performances como prácticas artísticas políticas que operaban en un campo relacional de

fuerzas, y no tanto como piezas estéticas auto-contenidas, surge entonces una paradoja: fueron las complejas, y muchas veces hostiles, condiciones de posibilidad de un contexto de *colonialidad de género* -entendida esta como la herencia cultural del colonialismo y de la modernidad Occidental en las estructuras y relaciones de género-, el caldo de cultivo para sus formas del hacer decoloniales. Es por esto que, sin las *relaciones* con el contexto, sus tácticas no podrían pensarse en absoluto.

Para entender mejor el panorama respecto a la colonialidad de género en la capital colombiana, conviene primero situar algunos rasgos generales del contexto nacional. Si bien no pretendo -ni me sería posible en este texto- describir todas dimensiones de tal contexto, o resumir adecuadamente todas sus dinámicas socioculturales, considero importante destacar algunas características que no quisiera que se perdieran de vista al momento de situar las propuestas de las artistas. La historia colombiana reciente corresponde de manera muy precisa a lo que Rita Segato (2014) ha denominado a partir de sus análisis de los fenómenos de violencia y género en las sociedades latinoamericanas, *primera y segunda realidad*. La autora afirma que las configuraciones actuales de poder en muchos países del denominado “tercer mundo” no suceden dentro de un marco de oficialidad definido por el ámbito visible de lo legal, al cual llama primera realidad. El control del territorio y del orden social no es el dominio exclusivo de ejércitos y policías, que actuarían en nombre del beneficio colectivo de un Estado-nación. Tampoco las economías de estas naciones funcionan únicamente mediante los sectores legalmente registrados, cuya actividad aporta a los PIB de cada país, y sus fluctuaciones y movimientos son claramente rastreables. Al contrario, en estos contextos la ilegalidad, la actividad para-estatal, el control territorial y social mediante grupos armados no oficiales (mafias, carteles, paramilitares, maras, mercenarios corporativos, pandillas, etc.) y las economías relacionadas con negocios como el narcotráfico, constituyen una *segunda realidad*, es decir, un ámbito de actividad caracterizada por la informalidad, cuyo volumen es tan grande, o posiblemente mucho mayor, que el de la primera realidad, pero el cual es difícilmente cuantificable con exactitud debido a que se trata de un tipo de actividad que no se registra ante los órganos de control y mecanismos de legibilidad gubernamentales, por lo que apenas puede especularse sobre su escala.

La conflictividad informal que emergió en países latinoamericanos y del sur global constituye un nuevo modelo bélico en el que la guerra no se da entre Estados-nación, con un inicio y final claros, sino que ocurre de manera interna, entre grupos y actores armados para-estatales que operan al margen o en articulación subterránea con el Estado. Segato advierte que la actividad de la segunda realidad muchas veces sostiene o posibilita una forma específica al

funcionamiento de la primera realidad. Por ejemplo, el asesinato de líderes sociales en Colombia, práctica comúnmente gestionada a través de la contratación de agentes de coacción en el ámbito de la segunda realidad, puede tener un efecto de perpetuidad de ciertos planes de gobierno que se oficializan en la primera realidad. Este tipo de intercambios y de mutua configuración entre la primera y segunda realidad es especialmente relevante en un país como Colombia, uno de los que tiene el mayor número de líderes sociales asesinados en el mundo, y ocupa el primer lugar en cuanto a homicidios de líderes ambientales (*Global Witness*, 2020). En otras palabras, se trata de un lugar en el que la resistencia a determinado poder puede acarrear no solamente costos personales como la estigmatización social, sino que puede constituir un verdadero riesgo a la integridad física o a la vida de quien se opone, o a la de sus familiares. Este tipo de coerción puede llegar a ser internalizada por los agentes sociales, determinando sus posibilidades de acción y de construcción de subjetividad.

En los conflictos de la segunda realidad, la noción de territorio deja de remitir necesariamente a un espacio físico delimitado y fijo, como sucedía tradicionalmente en las guerras entre un país y otro, y se trata más bien de un territorio como red, es decir, como el entramado de miembros de los grupos en tensión. Dicho panorama favorece la aparición de formas anómicas de violencia contra los cuerpos de las mujeres, los cuales comienzan a ser en sí mismos un campo de batalla en el cual expresar simbólicamente el poder mediante la agresión, destrucción y violencia exacerbada:

Estamos frente a crímenes de guerra, de una nueva forma de la guerra. La violación y la tortura sexual de mujeres y, en algunos casos, de niños y jóvenes, son crímenes de guerra en el contexto de las nuevas formas de la conflictividad propios de un continente de para-estatalidad en expansión, ya que son formas de violencia inherente e indisoluble de la dimensión represiva del Estado contra los disidentes y contra los excluidos pobres y no-blancos (Segato, 2014b).

Para hablar de la colonialidad de género en Colombia es necesario enfatizar que se trata de un país del sur global sumido en un intenso conflicto armado por más de medio siglo. Es decir, aquí el género no se experimenta solo como un problema relativo a la libertad individual, sino que es un fenómeno que toma formas específicas en articulación con problemáticas sociales como la guerra, la desigualdad, el racismo, el imperialismo, la exclusión, la ausencia del Estado, la discriminación, el narcotráfico, las disputas territoriales, la explotación humana y del medio ambiente, el desplazamiento, el desempleo, la migración, por mencionar solo algunas. En otras palabras, es un contexto en el que, para la mayoría de la población, el género es una construcción social que se da en condiciones de precariedad económica, de falta de

recursos, de violencia, y que incluso llega a darse en condiciones hostiles de pobreza y pobreza extrema, lo cual suele ser caldo de cultivo para procesos de *generización a través de la violencia*.

Para el caso del conflicto armado, el informe final de la Comisión de la Verdad entregado en el año 2022, comisión encargada de construir un relato histórico sobre de lo ocurrido durante el conflicto desde 1958 hasta la firma de los acuerdos de paz entre la guerrilla de las FARC-EP y el gobierno en 2016 (acuerdo que para muchos no es sinónimo del fin del conflicto), confirma justamente la idea de una construcción de la masculinidad como signo de poder, estatus y dominio que se persigue a través de la violencia, y de la acentuación de la vulnerabilidad de las mujeres y población LGTBIQ+ en el contexto de la guerra informal interna:

Los hombres involucrados en la guerra reafirman una masculinidad centrada en el poder de la fuerza y en el uso de la violencia. En la guerra se expresa bien este patrón, en una escala máxima, por la destrucción y la violencia que implica. [...] La confrontación armada y el narcotráfico aumentaron el riesgo de violencia: dañar a las mujeres era, muchas veces, una estrategia contra el enemigo, pues debilitaba las relaciones comunitarias y ayudaba a disciplinar moralmente el territorio (Comisión de la Verdad, 2022)

La perspectiva analítica que propone Segato al advertir que en Latinoamérica existen una primera y una segunda realidad imbricadas, resulta sumamente útil para no reducir la complejidad de lo social únicamente a las cifras oficiales, a pesar de que estas sigan siendo importantes, y para evitar pensar estas realidades como algo “plano”. En Colombia, lo visible y lo invisible se combinan de formas inextricables, y aunque los tipos de conflictividad informal contemporáneos puedan ser novedosos, la autora no deja de lado que estos se asientan en una historia colonial que ha venido estructurando estas sociedades por varios siglos, tanto a nivel de unos Estados blanqueados y colonizadores, como en las formas de colonialidad que configuran y recorren la vida social y cultural.

En su ensayo de reflexión *Lo que le falta a Colombia*, el escritor William Ospina (2003) describía cómo la creación y reforzamiento de Otredades, bajo una influencia profundamente activa y presente de esquemas de pensamiento coloniales, ha sido un factor determinante en la historia de conflicto, desigualdades y discriminación colombiana:

Ciento ochenta años después de su independencia del Imperio Español, la colombiana es una sociedad anterior a la Revolución Francesa, anterior a la Ilustración y anterior a la Reforma Protestante. Bajo el ropaje de una república liberal es una sociedad señorial

colonizada, avergonzada de sí misma y vacilante en asumir el desafío de conocerse, de reconocerse, y de intentar instituciones que nazcan de su propia composición social. Desde el Descubrimiento de América, Colombia ha sido una sociedad incapaz de trazarse un destino propio, ha oficiado en los altares de varias potencias planetarias, ha procurado imitar sus culturas, y la única cultura en que se ha negado radicalmente a reconocerse es en la suya propia, en la de sus indígenas, de sus criollos, de sus negros, de sus mulatajes y sus mestizajes crecientes.

Al referirse a la sociedad colombiana como “anterior a la Revolución Francesa, anterior a la Ilustración y anterior a la Reforma Protestante”, Ospina sugiere una inter-temporalidad que le sirve para focalizar fantasmas de un pasado colonial. A pesar de Colombia haber adoptado oficialmente la apariencia de la cara emancipatoria de la modernidad al configurarse como República democrática, lo que se pone de manifiesto cada día en las realidades nacionales es que tienen un lado oscuro, el de una colonialidad multidimensional imperante que conecta su presente con un pasado aún no finalizado. Si bien en la escritura de Ospina se podría llegar a inferir que hay algunas naciones que sí son posteriores a la Revolución Francesa, la Ilustración y la Reforma Protestante, es decir, que habría una única cronología o un solo destino temporal para todos los países (en el cual algunos estarían adelantados y otros atrasados), me parece que su descripción interesa aquí no para afirmar la superioridad temporal de los países “desarrollados”, como para advertir el hecho de que el siglo XXI colombiano no está por completo separado de otras épocas, por ejemplo, del siglo XVI (aunque también podríamos decir lo mismo de los países del primer mundo, cuyo “pleno” presente avanzado y orientación hacia el futuro no existen por fuera de una historia geopolítica en la que el imperialismo, la explotación y la conquista han jugado, y continúan teniendo, un papel principal). El paradójico contexto temporal colombiano, marcado tanto por el desarrollo de ámbitos como la ciencia, la democracia, la tecnología, etc., como por estructuras sociales de origen colonial, nos evidencia un oxímoron moderno. La feminista dominicana Ochy Churiel ha revisado esta contradicción al respecto del género, en el texto más importantes de la ley en el país: la Constitución Política de 1991. En su libro *La nación heterosexual*, Curiel (2013) examina cómo la heterosexualidad se configura como institución en el discurso de dicho documento. La razón de Curiel para hacer un análisis crítico del discurso en la Constitución es que:

Los discursos que encontramos en ese texto son expresión de la ideología hegemónica en la sociedad colombiana. La Constitución Política expresa un poder jurídico, teórico y político significativo, dado que contiene, avala y legitima un discurso que fue producto de la negociación y alianza de quienes tuvieron el poder de decidir, escribir y

ordenar sus prescripciones, es decir, los y algunas constituyentes. Segundo, porque en él se sintetizan dos cosas que considero importantes: la ley y la escritura como medios y tecnologías de establecimiento del poder y la hegemonía (ibíd.).

La autora se valió del concepto de Hegemonía de Gramsci, y del entendimiento de la heterosexualidad como institución planteado por las feministas lesbianas Monique Wittig y Adrienne Rich, para revisar cómo en Colombia existe una hegemonía heteronormativa que se expresa desde su mismo contrato social fundamental de la constitución. Curiel examina cómo la Carta Magna se fundamenta en asuntos como la familia nuclear, el progreso, la diferencia sexual y la heterosexualidad naturalizada. A manera de ejemplo, cito uno de los artículos revisados por la autora:

Artículo 42.- La familia es el núcleo fundamental de la sociedad. Se constituye por vínculos naturales o jurídicos, por la decisión libre de un hombre y una mujer de contraer matrimonio o por la voluntad responsable de conformarla

En este fragmento destaca la tendencia a centralizar una noción de familia vista como el vínculo heterosexual entre *hombre y mujer*, que idealmente se oficializa mediante el matrimonio, práctica de gran herencia religiosa. Podríamos decir, de la mano de Curiel, que el contexto legal-constitucional en relación al género en Colombia combina valores heredados de una historia patriarcal, colonial y heteronormativa, con la apuesta por el reconocimiento de nuevos sujetos sociales, y la orientación hacia condiciones de igualdad y equidad de género, así como el reconocimiento de un Estado multicultural. Sobre esta paradoja, dice la autora:

aunque el discurso jurídico-político exprese este principio y la unidad en la diversidad de la nación, cuando se analiza cómo se expresa el régimen heterosexual, vemos cómo desde éste se prescribe, se niegan derechos mínimos, cómo se definen lugares y no lugares para las mujeres, y, sobre todo, para las lesbianas al ser ellas las inapropiables, por su no dependencia económica, social, simbólica, o sexual hacia los hombres como clase de sexo.

El discurso igualitario de la Constitución Política está quizás todavía muy lejos de representar las experiencias reales del género en la vida social colombiana, en la que términos como desigualdades, violencia o discriminación aún describen su cotidianidad. No obstante, su revisión es importante como punto de partida para comprender lo que Pierre Bourdieu denomina *doxa*, el conjunto de creencias y valores que de manera dominante dan sentido al mundo en una sociedad determinada, las cuales configuran un *nomos*, una estructura de normas que sirve para establecer y mantener el orden social, como aquellas declaradas en la Constitución Política.

¿Qué caracteriza la *doxa* respecto al género en Colombia? Desde el año 1991 hasta las dos primeras décadas de siglo XXI se han dado cambios importantes en la manera de concebir el género, no solo en la ley sino en la cultura. Podríamos mencionar, entre muchos otros ejemplos, detonantes como la aparición de internet y las redes sociales, que abrió nuevos canales de difusión de ideas (tanto desde posturas críticas, feministas, etc. como ortodoxas y de defensa de valores tradicionales), lo cual permitió la difusión de nuevos referentes de sexualidad e identidad -antes excluidos de los medios de comunicación hegemónicos-, y posibilitó la creación de espacios digitales de socialización y encuentro para comunidades contra-sexuales; la creación de programas académicos y gubernamentales con enfoque de género; la legalización del matrimonio homosexual y el aborto, etc. Todos estos cambios en lo que Bourdieu llamó la *cultura en el sentido amplio*, han hecho que, en términos generales, se asista a un contexto parcialmente distinto a aquel que se vivió en Colombia a finales de los 80 y 90, con la contingencia de la crisis del sida y el surgimiento y expansión de modelos aspiracionales de cuerpo, género y sexualidad que impulsó el narcotráfico.

En un país con una fuerte historia de violencia y conflicto armado, nociones como tiempo, espacio y territorio son muy complejas, pues la experiencia individual y colectiva de miles de personas está marcada por el trauma. Elsa Blair (2005) ha reconocido tres ejes de análisis de contextos de guerra como el colombiano: la temporalidad, la espacialidad y la narración. La temporalidad implica pensar cómo los tiempos se interconectan cuando ocurre un hecho violento, por lo que la cronología lineal no es una figura capaz de explicar la afectación e inter-temporalidad en la vida de las personas. La espacialidad se refiere a cómo los espacios se convierten en territorios al ser atravesados por relaciones sociales y de poder, y estos se cargan de significados y afectos que son necesarios de tener en cuenta para comprender cómo se construye el sentido. La narración, por su parte, apunta a cómo la vida es un entramado complejo de historias que nos contamos: sobre nosotros mismos, sobre las personas, sobre el mundo, etc. La dimensión narrativa se vuelve muy importante en contextos violentos y de guerra pues, a través del relato, la memoria personal y colectiva se diferencia de la “Historia” distante y “objetiva”, y comienza a hablar de cómo ciertos sucesos generan un impacto mucho más significativo que otros, y tienen un papel activo en el presente, de manera que no pertenecen realmente al pasado.

En ese sentido, el contexto de las artistas Nadia Granados y LadyZunga no se cierra al espacio geográfico de la ciudad de Bogotá y su temporalidad posterior al cambio de milenio, lugar y época en la que desarrollaron la mayor parte de su trabajo, sino que involucra también ejercicios de memoria de distintos tiempos y espacios con incidencia en sus prácticas. En el

caso de Granados, por ejemplo, el asesinato de su hermano por parte de la guerrilla en una zona rural del país, fue un hecho determinante para su postura ética y política como artista en Colombia. Para LadyZunga, el recuerdo de su Popayán natal, conservadora y excluyente, y de los rechazos por parte de su familia debido a su identidad sexual y de género, hacían parte de su contexto social y cultural -incluso después de trasladarse a vivir a Bogotá-, y la memoria de esta violencia simbólica dio pertinencia a sus prácticas performáticas (cabe recordar, por ejemplo, que el lugar escogido por la artista para registrar legalmente su nombre como las letras del abecedario, el cual llegó a ser su performance más conocido, fue justamente Popayán). Dada la imposibilidad de hacer un recuento completo de las características socioculturales de todos los contextos con influencia en el quehacer de las artistas, ya que habría que referirnos, entre otros, a la ciudad de Buenos Aires, Argentina, donde LadyZunga estudió su posgrado, o a la Ciudad de México, lugar donde Nadia Granados vivió por un tiempo; me limitaré a referirme de manera general a la colonialidad de género en el entorno cultural colombiano, aclarando de que no fue el único contexto relevante para las performers.

Al hablar de “entorno cultural” no pretendo homogeneizar todas las vivencias del género que se dieron en Bogotá o en Colombia durante los años de actividad profesional de las artistas, o la multiplicidad de concepciones que hay sobre el mismo, bajo un concepto de cultura estático y generalizador. Al contrario, me interesa reconocer la cultura como proceso cambiante y de infinidad de fuerzas en tensión, en el que distintas posturas, valores, representaciones, prácticas, discursos, etc., coexisten atravesados por relaciones de poder. Mi uso del término aquí apunta más bien a señalar tendencias culturales en las que se puede identificar la sedimentación de una colonialidad en las relaciones de género, es decir, orientaciones de carácter jerárquico, colonial y patriarcal que prevalecen como resultado histórico de la balanza de poder, aunque no de manera definitiva. Si quizás presento un panorama desolador respecto al género en Colombia, no es para desconocer el trabajo y logros de movimientos sociales, grupos activistas, comunidades disidentes, entre otros, quienes han conseguido transformaciones radicales en algunos imaginarios y han entablado luchas políticas fundamentales por la equidad y la igualdad; ni tampoco para desconocer las nuevas formas de vivir, practicar y entender el género y la sexualidad que han ido apareciendo en la sociedad, sino para enfatizar en cómo estas últimas apuestas y formas de vida aún se encuentran en un estado de emergencia frente a la superación de un pasado colonial, y deben negociar con una esfera pública reaccionaria, reclamando la legitimidad de su existencia en un medio social y cultural que se mantiene hostil.

En Colombia, ha predominado históricamente, y aún conserva una vigencia sorprendente, una concepción Occidental del género que entiende el binario masculino/femenino como comportamiento normal y natural de los cuerpos, con la orientación heterosexual asumida como aquella biológicamente “correcta” y deseable. En consecuencia, han predominado representaciones de los cuerpos disidentes de dicha pauta cultural como cuerpos desviados, enfermos, pecadores, inadecuados, abyectos, etc., y estos han sido inferiorizados en las relaciones de poder, con consecuencias directas en las condiciones materiales y simbólicas de su existencia; tendencia que solo hasta las últimas décadas ha comenzado a ser transformada en la esfera pública mayoritaria. En la sociedad colombiana, el machismo y los valores patriarcales gozan de un fuerte arraigo. La herencia cristiana ha sido decisiva, ya que se trata de un país de mayoría católica (57.2% de la población, es decir, 6 de cada 10 personas son católicas en Colombia, según estudio de la Universidad Nacional publicado en 2020) y con un creciente número de iglesias evangélicas y pentecostales (19,5%) (Beltrán & Larotta, 2020), que inevitablemente ha repercutido en la presencia de valores religiosos en la vida política²³, tanto en el marco jurídico como en el de las interacciones sociales.

¿Por qué el cristianismo ha contribuido a las representaciones dominantes de la sexualidad y el género? En una perspectiva cultural de gran arraigo en Colombia, heredera tanto de una modernidad eugenésica y progresista como de una tradición religiosa cristiana, las primeras definiciones y explicaciones patologizantes de la ciencia moderna acerca de la homosexualidad, el lesbianismo, la intersexualidad, etc., se han combinado en los imaginarios colectivos con explicaciones provenientes de discursos religiosos de carácter dogmático, que

²³ Para profundizar en este vínculo habría que remontarse al menos hasta el Concordato de 1887, acuerdo que consolidó la estrecha relación entre la Iglesia y el Estado, la cual se había gestado desde la conquista de América. En 1902, el país fue consagrado al Sagrado Corazón de Jesús mediante el Decreto 820, como símbolo de unidad luego de la guerra de los mil días, aportando oficialmente un ingrediente de religiosidad cristiana a la identidad cultural colombiana. En 1936, el presidente liberal Alfonso López Pumarejo intentó secularizar el Estado, sin embargo, hubo un retroceso de dichas iniciativas al llegar al gobierno del conservador Mariano Ospina Pérez. Durante la época del Frente Nacional, la Iglesia fungió como elemento unificador de la sociedad bipartidista, encargándose de la guía moral de los colombianos y contribuyendo a la creación de un modelo de ciudadanía. Se promovió la censura de todo aquello considerado contrario a la Iglesia, como el librepensamiento o el comunismo. Dios fue nombrado como la mayor autoridad, y la religión permeó todos los campos de la cultura, desde la educación, el arte, los medios de comunicación, la vida pública y la vida privada. Con la secularización del Estado en la constitución de 1991, este vínculo Iglesia-Estado no desapareció por completo, y se ha mantenido de manera sutil. Un ejemplo de ello es el performance religioso de líderes políticos de gran influencia, como el expresidente Álvaro Uribe Vélez, cuya identificación performativa con los valores de la Iglesia Católica lleva a cabo una tarea de posicionamiento y legitimación de sus ideas y formas de gobierno ante la opinión pública, así como de reforzamiento de valores religiosos sobre el cuerpo y la sexualidad en la cultura.

ven el binarismo de género, la heterosexualidad, la familia nuclear y la reproducción como mandato divino, es decir, no solo como comportamiento ideal de la naturaleza -como en cierta época se intentó formalizar desde la ciencia, particularmente en los siglos XIX y primera mitad del XX-, sino como un llamado a la “libre elección” personal de un tipo de subjetividad y de sociedad directamente guiadas por los principios morales de aquella voluntad de Dios, con lo cual, en Colombia se han movilizadom asivamente afectos como el desprecio, el miedo, el odio, el asco o el repudio hacia personas, grupos, prácticas y formas de pensamiento señaladas de no ser “buenas ante los ojos de Dios”. Este legado ha cristalizado un *ordo amoris* muy difícilmente transformable mediante argumentos, que ha incidido en la construcción social y política de los cuerpos en todo tipo de ámbitos, por ejemplo, en la embestida religiosa, mediática y legislativa en contra del aborto, cuya plena despenalización por parte de la Corte Constitucional solo se dio hasta el año 2022, con una significativa oposición de grandes sectores de la sociedad.

En este punto, Colombia comparte con otros países latinoamericanos una orientación patriarcal que rebaja los cuerpos de las mujeres, de las personas trans, y de otros colectivos sexuales con desventaja de poder, a ser cuerpos de menor valor. Aquello se evidencia en el número de feminicidios, violaciones y asesinatos a hombres y mujeres trans que se viven tanto en las ciudades como en las zonas rurales afectadas por el conflicto armado. Dichas formas de violencia de género hablan de una estructura en el inconsciente colectivo en la que la masculinidad es un estatus jerárquicamente superior que se obtiene mediante la apropiación del cuerpo femenino. Esto se expresa en una multiplicidad de prácticas de inferiorización que van desde la violencia homicida explícita, la violencia sexual, la violencia doméstica, la mirada masculina o incluso la sutileza de un lenguaje machista que se intenta disimular.

La normalización y naturalización de un ideal de cuerpo heterosexual adscrito a códigos hegemónicos de masculinidad y feminidad adquirió una nueva dimensión a partir de los efectos en la cultura que produjo el narcotráfico desde los años 80 y 90, en lo que ha sido denominado *narcoestética*. Con este fenómeno, se exacerbó un imaginario que concibe el cuerpo de la mujer como objeto y como trofeo, un signo de estatus masculino, y como propiedad del hombre. El valor de las mujeres se mide por su cercanía o distancia con los cánones culturales de belleza, y, en todos los casos, hablamos de una cosificación que hace de sus cuerpos instrumentos desechables. El narcotráfico hizo aparecer toda clase de atrocidades hacia los cuerpos de las mujeres, ya que, en la guerra informal ocasionada por este fenómeno, la agresión violenta hacia las mujeres empezó a ser utilizada como demostración simbólica, mecanismo de intimidación, ataque al enemigo, forma de venganza, vehículo de estatus, entre otros. Autoras como Ileana

Diéguez (2013) o Sayak Valencia (2010) han reflexionado ampliamente sobre las formas de teatralización de la violencia hacia los cuerpos de las mujeres que ocurren en contextos de guerra entre bandas, carteles, grupos armados, pandillas, etc., como en el caso del narcotráfico en México. Sus análisis apuntan a que no es un problema relativo al pasado, sino que se trata de un fenómeno absolutamente presente en América Latina. En Colombia, pese a que los homicidios a causa del narcotráfico registraron su punto más alto en 1991 y luego disminuyeron, período que coincide con el desmantelamiento de los carteles de Medellín y Cali, el negocio de las drogas sigue teniendo una gran fuerza (Echandía, 2020), y su impacto y actualidad en la cultura es innegable. Aunque las primeras dos décadas del siglo XXI no son comúnmente consideradas como “la época del narcotráfico”, solo en 2017, año en el que falleció LadyZunga, se sembraron en el país 171.494 hectáreas de coca, la mayor cantidad hasta ese momento en la historia colombiana, según el Observatorio de Drogas del Ministerio de Justicia.

Para la antropóloga Myriam Jimeno (2019), la violencia en la sociedad colombiana solo puede ser entendida si se analizan simultáneamente distintos niveles: el de las causas estructurales y el de su vivencia individual, el de las representaciones (por parte de políticos, la prensa, etc.) y de las expresiones étnicas y de género, el análisis social y el testimonio personal. Esto implica necesariamente combinar múltiples perspectivas y abordajes metodológicos en su investigación. La autora ha dado cuenta de la forma en la que asuntos como la violencia doméstica o los llamados “crímenes pasionales” o feminicidios, no logran comprenderse adecuadamente recurriendo solo a motivaciones en el ámbito de lo íntimo, lo patológico o la emocionalidad exacerbada producto de un amor romántico que lleva a perder la cordura, como sucede en las explicaciones del “sentido común” o en el lenguaje del derecho. Al contrario, estos fenómenos aparecen en el marco de *configuraciones emotivas*, que funcionan como condición social de posibilidad de su emergencia, y al mismo tiempo son marco de sentido cultural en la racionalización (y justificación) de este tipo de crímenes como actos de locura a causa de un amor apasionado.

Su manera de pensar la violencia se dirige a superar la tendencia a encasillarla en terrenos discretos, según la cual, por un lado estaría la violencia en el país, cuya esfera es la de los macro conflictos sociales, y por otro, el de la violencia de género, cuyo ámbito sería el de lo individual o lo personal, y sus espacios serían los del hogar, la intimidad, o el del crimen aislado. En este punto coincide con los análisis de la argentina Rita Segato (2010b) sobre la violación, quien la teoriza no como resultado de patologías individuales o como una práctica relativa a personalidades “desviadas”, sino como un mandato social que opera a la manera de

una estructura inconsciente en las sociedades patriarcales, y que, justamente por ubicarse en la dimensión simbólica y afectiva como un orden jerárquico de estatus, el derecho moderno no logra contener. De la mano de estas dos autoras, podemos comprender que el discurso jurídico liberal, encerrado en su llamado a la responsabilidad individual para con el contrato social, no consigue explicar la complejidad de la violencia de género, fenómeno que desborda los marcos binarios heredados del pensamiento moderno, como en el caso de la escisión entre razón/emoción a la que alude su lenguaje:

Acuñé el concepto de configuración emotiva para explorar las emociones como categorías histórico culturales que hacen parte de las jerarquías de género, sostenidas en la concepción dual del sujeto (emoción/razón) [...] Si la violencia se concibe de esta manera, se opta, como bien lo dicen Lawrence y Karim, por entenderla más como proceso que como producto. Si se la ve como producto se retrata como episódica y esporádica, como excepción a la norma, se la entiende como circunscrita. Mientras que si se la percibe como proceso es acumulativa y se explora sobre la conciencia personal y el autoreconocimiento colectivo. No queda encerrada en el suceso en que ocurre. [...] La tesis central es que la violencia no puede ser entendida como si fuera un atributo personal o de un grupo social. Tampoco puede confundirse con la cultura como en la socorrida expresión “cultura de la violencia”, pero acontece en redes culturales y adquiere sentido en la vida cultural de personas y grupos específicos (Jimeno, 2019).

Adicional a esto, existe un sinnúmero de manifestaciones cotidianas de violencia de género que se inscriben en el lenguaje como formas de prejuicio sutil y violencia moral. Este tipo de violencia tiene una alta eficacia y efectividad para reproducir las estructuras jerárquicas y coloniales del género, pues se trata de expresiones discursivas aparentemente banales e intrascendentes, pero que de manera casi imperceptible realizan un trabajo de inferiorización mediante su lenguaje, permitiendo la reproducción subterránea de relaciones de poder en el ámbito de la vida cotidiana. Al no consistir en acciones de violencia manifiesta, no son precisamente actos denunciables y no se capturan en cifras, por lo que tienen una enorme capacidad de incidencia silenciosa en la sociedad.

El prejuicio sutil es especialmente interesante para pensar las representaciones de la migración, particularmente aquella de grupos provenientes de territorios con desventaja geopolítica de poder, en una época en la que el lenguaje racista ha entrado en desuso al considerarse políticamente incorrecto. En Colombia, género y migración son fenómenos que también se imbrican, por ejemplo, en las consecuencias que el desplazamiento forzado ha tenido en los roles de género de los pueblos indígenas despojados de su territorio, en la

construcción de masculinidad de hombres de clase baja que se ven obligados a prestar servicio militar o a tomar las armas en zonas de guerra, o en la vulnerabilidad de las mujeres y personas LGTBIQ+ forzadas al nomadismo a causa de condiciones económicas difíciles o a raíz de amenazas. Desde el año 2010, Colombia acogió a millones de migrantes venezolanos escapando a la crisis económica del vecino país. La mayoría de ellos tuvieron que buscar opciones laborales sumamente precarias e informales, y, en algunos casos, optar por la ilegalidad. Este tipo de migración en condiciones de empobrecimiento económico ha propiciado la aparición de roles de género en los que se facilita la explotación, la opresión, la violencia o la instrumentalización, como en el caso de los cientos de mujeres venezolanas que deben sobrevivir mediante el trabajo sexual en las ciudades colombianas. Adicional a esto, la migración forzada ha favorecido la aparición de prejuicios hacia aquellos grupos en las representaciones de la cultura dominante, estigmas que son posibilitados justamente por su desventaja de poder. Este tipo de figuraciones sociales de superioridad/inferioridad tiene un fuerte anclaje en las epistemologías de la modernidad colonial. Al respecto, quisiera volver al ensayo de William Ospina (2003), en donde narra cómo los imaginarios modernos eurocéntricos han sido decisivos en la posición social de las víctimas del desplazamiento forzado a lo largo de la historia colombiana:

además de los conflictos étnicos, negados enfáticamente por el establecimiento aunque saltan a la vista de mil maneras distintas en la vida diaria, un conflicto más hondo es el que se da entre las élites económicas y políticas y el resto de la sociedad, discriminado por su pobreza y excluido de toda oportunidad. A esto se añade el hecho de que a partir de los años cuarenta comenzó un proceso descomunal de éxodo de los campesinos hacia las ciudades, huyendo de la despiadada violencia rural, proceso que invirtió en menos de medio siglo las proporciones de población urbana y de población campesina. Esto no sería tan grave si no fuera porque ese reducido sector urbano, acaudillado por la arrogante capital de la república, se avergonzaba profundamente del país al que pertenecía, y recibió a los campesinos con una incompreensión, una hostilidad y una inhumanidad verdaderamente oprobiosas. Los campesinos venían de una cultura largamente establecida. Tenían una sabiduría en su relación con la tierra, un lenguaje lleno de gracia, en el que la rudeza y la ternura encontraban una expresión elocuente y vivaz. Eran seres dignos y serenos incorporados a una relación profunda y provechosa con el mundo. De la noche a la mañana, estos seres se vieron arrastrados por un viento furioso que los arrancó a la antigua firmeza de su universo y los arrojó sin defensas en un mundo implacable. Su sencillez fue recibida como ignorancia, su nobleza como

estupidez, su sabiduría elemental como torpeza. Es imposible describir de cuántas maneras las inmensas masas de campesinos expulsados se vieron de pronto convertidos en extranjeros en su propia patria, y el calificativo de "montañero" se convirtió en el estigma con el cual Colombia le dio la espalda a su pasado y abandonó a sus hijos en manos de los prejuicios de la modernidad. De pronto el país de la simulación, incapaz de construir algo propio en qué reconocerse, descubría los paradigmas del progreso sólo para utilizarlos contra sí mismo, y se plegaba como siempre, sin criterio, sin carácter, sin reflexión y sin memoria, a los dictados de un hipotético mundo superior.

La percepción históricamente dominante de indígenas, campesinos y negros como inferiores o atrasados, da cuenta de la existencia de una colonialidad del ser y del saber en las formas de representar y clasificar lo social en Colombia. Para Álvarez & Nogra (2016), la negación de los saberes ancestrales y la expansión de la colonialidad de la naturaleza con un modelo de pensamiento moderno basado en la separación naturaleza/cultura, desde la cual se entiende la naturaleza como un recurso externo al ser humano, controlable y expropiable, se relaciona con la colonialidad de género desde la cual se han visto y tratado los cuerpos de las mujeres indígenas como objetos, y se han menospreciado sus valores, costumbres y conocimientos:

Negar saberes por fuera de la racionalidad científica hace parte de la colonialidad del saber, que desconoce y desprecia otros saberes; proclamando que las mujeres indígenas y afros, no saben nada y no tienen nada que enseñar (Espinosa, et al., 2013). Este desconocimiento y negación hace parte de: “[...] los patrones de dominación que desde la conquista se impusieron a las poblaciones colonizadas (Quijano, 2000a), pero también por la profunda misoginia del modelo colonial instalado desde el siglo XVI en nuestros territorios (Ochoa, 2011)” (Espinosa, et al., 2013, p.414). [...] Figuras dolorosas e indecibles como todo este tipo de vejaciones que se cometieron contra esta población, muestran que la tierra, la naturaleza, la vida, y todos aquellos símbolos rituales cercanos a lo femenino no europeo, fueron y siguen siendo irrespetados, explotados, avasallados, devastados, maltratados y vilmente atropellados por lo masculino eurocentrista. No es de extrañar, entonces, que estas comunidades con su forma espiritual de habitar el mundo y de relacionarse con la naturaleza, hayan sido consideradas como salvajes e incivilizadas.

Durante el conflicto armado, la colonialidad de género no solamente fue prescriptora de los roles sociales e instauradora de la jerarquía civilizado/bárbaro, sino rasgadora del tejido

comunitario mediante prácticas de violencia física y simbólica, como lo indica el informe final de la Comisión de la Verdad:

Eulalia, lideresa de la Asociación Pro Desarrollo de Familias (Aprodefa), añadió que estas violencias ejercidas contra las mujeres también cumplían la función de humillar y ridiculizar a los hombres de las comunidades. Los paramilitares obligaban a las mujeres a servirles, pero también se esforzaban por dejar en evidencia la incapacidad de los hombres para protegerlas, incluso en los aspectos simbólicos y espirituales. Así lo expusieron las mujeres en una conversación colectiva:

«Eso sucedió con las compañeras de Bahía Portete, donde lo hicieron primero para un control del territorio, para humillar al hombre y sus creencias ancestrales, pues las mujeres son las únicas que tienen derecho a tocar los cuerpos de los muertos. Después de que mataban, empezaban a abusar y a tocar a las mujeres, porque sabían que eso era una humillación para las creencias y la cultura del indígena del pueblo wayuu. Esa parte también es importante ahí, la forma de someter, de crear el terror, el miedo –que fue lo que hicieron–, y de acabar con la fuerza de rebeldía que había en el pueblo, en las comunidades, tanto indígenas como afro» (Comisión de la Verdad, 2022)

Al insistir en la importancia del conflicto armado para pensar el género en el contexto colombiano, no pretendo usar el tipo de retórica que emplea la categoría de “víctima” de manera genérica como estrategia de validación del trabajo de las artistas. Expresiones como “todos somos víctimas” pueden funcionar en contextos institucionales o del campo artístico como tropos retóricos para legitimar las obras. Tanto la afirmación por parte de un artista de ser una víctima mediante esta expresión, como el hecho de incluir víctimas en un proyecto, puede servir como *garante de autenticidad* de sus propuestas ante el Estado o frente a distintas instituciones o públicos, como lo ha advertido AnaMaría Tamayo-Duque (2018). En este caso, si bien las artistas Nadia Granados y LadyZunga no desarrollaron sus performances directamente en contextos rurales de enfrentamiento de grupos armados, donde el conflicto ha tenido sus efectos más devastadores, y donde el género no se configura de igual modo que en las ciudades capitales; lo que me interesa señalar aquí es que la colonialidad de género en un país en guerra, perteneciente al sur geopolítico, es muy distinta a las vivencias del género en contextos del norte global. Esto resulta fundamental en un trabajo como el de Nadia Granados, en el que el conflicto armado no solamente es un telón de fondo general y lejano, sino que es un asunto central, tanto como tema de sus acciones como desde su lugar mismo de enunciación. Si volvemos a la noción de espacialidad que propone Blair, para el caso de Granados, al tratarse

de alguien que perdió a su hermano en manos de la guerrilla, el contexto del conflicto armado colombiano es absolutamente cercano, pese a la aparente distancia geográfica con el asesinato.

El informe sobre violencias contra personas LGBT²⁴ en el conflicto armado en Colombia, *Nosotras resistimos*, presentado en 2019 por la organización Caribe Afirmativo, señala que las relaciones de desigualdad histórica en Colombia han impulsado relaciones de poder en las disputas territoriales, que han generado impactos a través de “masacres, secuestros, violencia sexual, esclavitud, desapariciones forzadas, amenazas y feminicidios/homicidios, dando como resultado patrones estructurales de violencia compartidos particularmente por los grupos poblacionales más vulnerables e históricamente discriminados”. En este contexto, la experiencia de las subjetividades LGBT no ha sido ajena a las formas de territorialidad mediante la violencia:

durante décadas de conflicto armado las armas y las palabras borraron los cuerpos de las personas LGBT de los territorios que se acogen en este informe [departamentos de Antioquia, Bolívar, Córdoba y Sucre]. Allí hemos documentado y denunciado casos de violencias en el marco del conflicto armado por la identidad, expresión de género y orientación sexual de las víctimas, reales o percibidas, datadas desde los años ochenta. Manifestaciones de actores legales e ilegales, tales como la restricción del liderazgo, el control ejercido por ellos sobre la sexualidad y las relaciones de género en las comunidades y zonas en disputa, la violencia contra mujeres lesbianas y hombres homosexuales, las represiones a las personas trans, la estigmatización de quienes viven con VIH, la esclavitud sexual y la trata de personas en el marco del conflicto armado, han sido conductas invisibilizadas y silenciadas bajo ideales de control moral de los territorios.

Esta misma conclusión aparece en los relatos del informe *Voces ignoradas. La situación de personas con orientación sexual e identidad de género diversas en el conflicto armado colombiano*, el cual enfatiza en la imposición de la heterosexualidad normativa durante el conflicto:

Yo había impulsado una asociación de mujeres trans en prostitución, y muchos negocios son fachadas de gente poderosa de grupos ilegales o de militares, etc. Al empezar a visibilizarme a través de la organización empezaron las amenazas y tuve que desplazarme [...]

²⁴ La sigla más usual es LGTBIQ+, pero así es como fue usada en el informe.

Los hombres trans tampoco escapan a las imposiciones de la norma heterosexual y los estereotipos. Ellos sufren violencia sexual correctiva, embarazo no deseado como un mecanismo para que “aprendan” a asumir su condición biológica como mujeres, son vistos como un “mal ejemplo”. Por su parte, los hombres gay, además de tener el estigma del VIH y la pederastia, en muchas ocasiones, como forma de mantenerse vivos, son obligados a participar de la guerra haciendo alianzas con estos grupos armados: “Nos ha tocado ser cómplices de esta guerra [...] como forma de validar nuestra masculinidad y evadir la muerte”.

Se debe tener en cuenta que estas violencias y sus consecuencias son aplicadas de manera distinta, de acuerdo con las costumbres de los territorios y el grupo armado que domine la zona; se encuentra que los asesinatos son selectivos, no generalizados, lo cual envía un mensaje de miedo, bajo un clima de amenaza (Cárdenas & Tejada, 2015).

El informe advierte sobre cómo el Estado también ha contribuido a las “condiciones diferenciales dadas por los lugares de privilegio para el acceso y garantía de los derechos”, por ejemplo, en la asignación de subsidios de vivienda a personas dentro de la estructura familiar heteronormativa, “con hijos, entre un hombre y una mujer”.

La colonialidad de género en Colombia se da en articulación con problemas estructurales como la extrema desigualdad, la concentración de la propiedad de la tierra o el racismo. Colombia no solamente es el país con mayor desigualdad en Latinoamérica, sino que el 1% de la población es dueña del 81% del territorio colombiano. Estas condiciones de pobreza en áreas rurales tienen su mayor impacto en las mujeres, quienes poseen solo el 26% de propiedad de la tierra (IEALC, 2019). De acuerdo con el Observatorio de discriminación racial de la Universidad de los Andes:

El censo de 2005 muestra que la mortalidad infantil entre los afrocolombianos es casi el doble de la del resto de la población. [...] 44 de cada 1.000 niñas negras mueren antes de cumplir su primer año de vida. La brecha se mantiene a lo largo de la vida. Según el mismo censo, las afrocolombianas viven, en promedio, 11 años menos que las demás mujeres, y entre los hombres la diferencia es de 5 años, lo cual no sorprende si se miran los números sobre el acceso a servicios de salud [...] el 14% de los afrocolombianos pasaron por lo menos un día entero sin comer en la semana del censo de 2005. Es decir, más de dos veces la cifra, también preocupante, de los mestizos que aguantan hambre (Rodríguez, Adarve & Cavelier, 2008).

Para los autores “Todo esto pone en entredicho el mito de la democracia racial: la idea según la cual en Colombia no hay racismo porque, a diferencia de Suráfrica o Estados Unidos, todas las razas y culturas se fundieron para siempre en una síntesis feliz.” (ibíd.) El mito de la nación mestiza, vista como libre de conflictos y tensiones raciales desde el siglo XVIII, contribuye a la negación de la división racial estructural, a su naturalización, y a concebir el género y la raza como temas separados. La historia colonial del racismo también evidencia su presencia fantasmal en las condiciones de clase social:

la línea de pobreza—, la proporción de pobres e indigentes dentro de la población negra es claramente más alta que la de la población mestiza, tanto en las zonas rurales como en las urbanas. El nivel de pobreza de la gente negra en Colombia es muy alto [...] más del 60% de los afrocolombianos son pobres y, en las zonas rurales, lo son casi las dos terceras partes de ellos. Aún más grave es el hecho de que casi la quinta parte de los afrocolombianos vive en la miseria, esto es, no tiene ingresos ni siquiera para comprar los alimentos de una dieta mínima. (ibíd.)

Según Rodríguez, Adarve & Cavelier (2009), Colombia es el segundo país con más desplazados internos a causa de un conflicto armado en el mundo, después de Sudán. Cerca de tres millones de colombianos están en situación de desplazamiento forzado, siendo los afrocolombianos las víctimas más frecuentes, seguidos por los pueblos indígenas y el resto de la población. De cada 100 afrocolombianos, 12 se encuentran en situación de desplazamiento forzado. Todos estos datos comprueban que se trata de un contexto de país en el que lxs sujetxs racializadxs experimentan condiciones sociales mucho más adversas, incluida la experiencia según el género y la orientación sexual. El informe final de la Comisión de la Verdad (2022) indica respecto a las mujeres indígenas en el conflicto:

Los testimonios escuchados mostraron múltiples modalidades de violencia que se volvieron parte de su cotidianidad. Algunas mujeres indígenas sufrieron abortos forzados; desplazamientos forzados a la ciudad para trabajar en casas de familia; violencias sexuales incluso contra niñas; prácticas de seducción por parte de los actores armados con el fin de utilizarlas como servicio de inteligencia; sometimiento a redes de trata y prostitución; ruptura de tradiciones y formas de vida ancestrales, así como amenazas y asesinatos de médicos tradicionales, parteras, líderes y lideresas, entre otros.

Circunstancias como estas hacen que la vivencia del género se conecte necesariamente con la de la identidad cultural, en particular, con la pérdida significativa de esta a causa del despojo de los territorios.

En 2017 hubo en la ciudad de Bogotá 25139 casos de violencia intrafamiliar donde fue víctima una mujer, 3447 delitos sexuales hacia mujeres y 112 feminicidios, según el Observatorio de Mujeres y Equidad de Género (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2021). De acuerdo con García & Franco (2018), entre 2015 y 2016 hubo al menos 197 feminicidios en Bogotá. Solamente en la localidad de Chapinero, zona donde llegaron a vivir ambas artistas, entre el 1 de enero y el 30 de septiembre de 2016 se registraron 24 casos de delitos sexuales a mujeres. Durante el año 2015, en Chapinero se registraron 116 reportes de mujeres por violencia física de pareja. Según este mismo informe de la Alcaldía Mayor de Bogotá:

al indagar el acuerdo o desacuerdo con la frase “Una educación adecuada para las niñas es la que da preferencia al desarrollo de sus roles de madre o esposa”, el 40,7% de las mujeres y el 42,1% de los hombres de Chapinero manifiestan su acuerdo.

Datos así dan cuenta de la vigencia de imaginarios culturales que reforzaban roles tradicionales de género para el momento en el que ambas artistas se encontraban activas. La dimensión simbólica del sistema sexo/género en la sociedad bogotana, pese a que existe como proceso de lenta pero permanente transformación, demuestra una gran capacidad de persistencia de sus construcciones de sentido a lo largo del tiempo. Para dar un ejemplo, en el año 2020, el 83,2% de los delitos sexuales en la localidad de Chapinero fueron contra mujeres. Cifras como esta permiten hablar de la existencia de valores patriarcales en el entorno sociocultural cercano a las artistas, y de desigualdad social en cuanto al sexo. En relación a la diversidad sexual y de género, también se puede notar una considerable tendencia heteronormativa en la ciudad de Bogotá, pese a las políticas públicas que han intentado reducirla. En el año 2010, la Secretaría Distrital de Planeación de la Alcaldía Mayor de Bogotá adelantó el estudio de línea de base de la política pública LGBTI, en el que:

se estableció que el 98% de las personas lesbianas, gays, bisexuales y transgénero habían sido discriminadas; el 68% señaló que la discriminación fue debida a la orientación sexual o identidad de género y las personas transgénero las que en un mayor número de situaciones sintieron discriminación [...] el 80% indicó sentirse inseguro en sitios públicos, siendo los gays con un (88%) y las personas transgénero en un (87%) quienes en mayor número se sintieron inseguros. También se encontró que las personas transgénero experimentaron más detenciones sin que existiera un debido proceso [...] (Informe final, 2020)

Hacia el año 2017, los residentes de Bogotá pensaban que a la población LGTBIQ+ se le debería prohibir: la crianza o adopción de niños y niñas, el 49%, el 40,9% que se casen entre sí, y el 43,2% expresiones públicas de afecto (Balances y perspectivas, 2019). Es significativo

que casi a la mitad de los habitantes de la ciudad estaría en favor de estas formas directas y explícitas de discriminación. Al reconocimiento de estas actitudes abiertamente admitidas, se suman otras formas de trato diferencial que no se dan como proceso consciente, y que por lo mismo son menos medibles, pero que actúan de manera subrepticia en la configuración de la experiencia social. A su vez, expresiones como la misoginia, la homofobia o la transfobia se combinan con actitudes como el clasismo, el capacitismo u otras, tanto en sus formas implícitas como manifiestas.

En un sentido estricto, el contexto cultural de las performers no puede reducirse espacialmente a la escala del barrio o la ciudad, ni siquiera únicamente al país, ni su temporalidad se limita a un manojito de años en el que las artistas realizaron sus acciones más conocidas. La mención de cifras puntuales en estas coordenadas de tiempo-espacio es un insumo para aproximarse al reconocimiento de la existencia de ciertas tendencias objetivas en la sociedad y la cultura que influyeron en el trabajo las artistas, pero cuyo estudio en toda su complejidad requeriría una investigación y extensión mucho mayores. También es necesario tener en cuenta que se trata de realidades difusas, por lo que privilegiar la revisión de una sola categoría o variable sociológica, y pretender establecer de dicha realidad objetiva una función de causalidad lineal con las prácticas de las artistas, empobrecería el análisis, ya que las encuadraría en un marco determinista. Por lo tanto, es mejor pensarlas como prácticas que, aunque estaban en relación con las dinámicas sociales aquí citadas, también se conectaban con múltiples fuerzas sociales e imaginarios translocales, transnacionales y transhistóricos que exceden a una demarcación espacio-temporal demasiado rígida.

En conclusión, la breve selección de relatos, reflexiones y cifras examinadas sugieren la existencia contemporánea de la colonialidad de género en Bogotá y Colombia durante los años en los que Nadia Granados y LadyZunga forjaron sus trayectorias artísticas. Aunque la mayoría de los datos incluidos aquí se refieren al contexto colombiano y no tanto a la especificidad del entorno cercano, barrial o familiar de las artistas, he preferido situar a las performers en relación al panorama del sistema sexo/género dominante en Colombia debido a que nos puede servir para comprender su herencia colonial como fenómeno amplio y estructural, y ofrecernos pistas para analizar lo particular y lo local en la experiencia de vida de las artistas, aspectos sobre los cuales volveré más adelante. No busco afirmar con esto que la matriz de poder de la colonialidad opere bajo una lógica coherente que va de lo macro a lo micro, o que las relaciones de género en la ciudad de Bogotá estén totalmente supeditadas a lo que sucede en el país, sino que, si perdemos de vista asuntos como la primera y segunda realidad, la desigualdad económica, o el conflicto armado, se puede llegar a vislumbrar

peligrosamente la colonialidad de género como si fuese un problema ya superado en Colombia, o apenas relativo a unos cuantos individuos, reduciendo así la pregunta por el género a la experiencia de los grupos privilegiados. Por otra parte, las prácticas corporales creativas que desarrollaron las artistas fue una respuesta y una alternativa a las concepciones tradicionales de cuerpo, género y sexualidad en Colombia, de manera que para entender sus negociaciones será necesario recordar en medio de qué cultura y configuración social del país aparecieron.

4. Las tácticas de Nadia Granados.

4.1 Nadia Granados, La Fulminante.

En junio de 2017 la vi por primera vez en vivo. Era esa que yo había visto en mis primeros años de estudiante de artes en una página web, cuando apenas me empezaba a interesar por el performance: La Fulminante²⁵. Me sorprendió ver la invitación del evento, pensar que se presentaría en el Museo de Antioquia, un museo de herencia conservadora, donde tan solo unos años antes había generado escándalo que el artista Fernando Arias escribiera en la fachada del edificio el nombre de Antioquia con H; era algo inesperado. Pero parecía ser otro momento. Tiempo después entrevisté a la curadora del evento, quien me confesó que su conjetura inicial fue que no se podría hacer en Medellín y no se podría hacer en el Museo de Antioquia (C. Chacón, comunicación personal, 5 de septiembre de 2019). Había sido un riesgo, pero gracias al antecedente de otras exposiciones de corte decolonial: Máquinas de vida (sobre género y las representaciones de la mujer), ¡Mandinga Sea! África en Antioquia (alrededor de la idea de “raza”), Contraexpediciones (sobre el paisaje como construcción colonial), Antioquias (sobre imaginarios de identidad, en la cual se incluyó la obra de Fernando Arias) y especialmente el evento MDE15 (con su componente denominado *Las dinámicas del poder sobre el cuerpo*, que contaba con artistas como Guiseppa Campuzano, Mónica Mayer o el colectivo Mujeres Creando); fue posible presentar el cabaret de Nadia Granados en las instalaciones del museo.

En aquel entonces yo trabajaba como docente en la Fundación Universitaria Bellas Artes, y tenía una clase en el horario en que se realizaría su performance. No lo dudé, me llevé a todos mis estudiantes. La experiencia generó diálogos muy enriquecedores en el grupo, no necesariamente elogiosos, pero sí políticos. Una estudiante, por ejemplo, no soportó los elementos abyectos del performance y se retiró del lugar. Otros quedaron fascinados. Fue un detonante de reflexiones muy diversas. La artista hacía un uso tal de su cuerpo, como empleando ciertas *tácticas*, que nos hacía interrogarnos sobre las ideas que teníamos de nuestra corporalidad y sobre las construcciones culturales del cuerpo prevalecientes en nuestra cultura, por lo que resultó inevitable que su práctica resonara posteriormente en mi interés sobre formas del hacer decoloniales que se han desarrollado en la segunda década del siglo XXI en Colombia desde el performance.

²⁵ Aunque La Fulminante es solo uno de sus personajes, se ha convertido también en un sobrenombre con el cual se reconoce a la artista.

El evento consistía en un cabaret político, en el cual La Fulminante, un personaje creado por la artista de performance Nadia Granados, realizaba una serie de acciones en las cuales ponía de manifiesto, de forma hiperbolizada, y con una mezcla de sentido del humor, vehemencia y abyección; códigos de representación de género existentes en la cultura colombiana. Para ello, la artista se basaba en estereotipos de mujer latina híper-sexualizada, reconocibles inicialmente en su apariencia con una peluca rubia y su cuerpo desnudo, y luego en movimientos, gemidos y gestos masturbatorios; los cuales combinaba con acciones agresivas en las que se acentuaba un carácter de agitación política: apuñalar con un cuchillo la imagen del presidente, presentar un video de indígenas gravemente heridos en una protesta por la violencia de las autoridades, meter su cuerpo en una bolsa de plástico, entre otras. A los componentes de exageración caricaturesca de ciertos estereotipos de feminidad y de gestos de agitación política, se sumaba un ingrediente abyecto, en el sentido de emplear materias y partes del cuerpo culturalmente estigmatizadas, el cual era reconocible en el uso de objetos y materiales como período menstrual, tampones, bolsas de basura, sangre, entre otros; así como al exhibir, de manera amplificadora mediante proyecciones de video, partes del cuerpo como la vagina o el ano (el cual sigue siendo tabú en la cultura colombiana). Habría que decir que el cabaret, aparte de reunir estos signos, estaba compuesto por una combinación de mensajes políticos, presentados literalmente en palabras e imágenes, mediante textos que aparecían en pantallas, en subtítulos de videos, en letras de canciones, en videos e imágenes editadas; los cuales trataban de asuntos como los roles de género, la sexualidad normativa, la corrupción y la violencia ejercida desde la administración política, los paradigmas sobre el cuerpo desde la iglesia católica, la cultura narco y los efectos atroces del neoliberalismo en Colombia.

El tema de las relaciones de poder y sus distintas violencias asociadas, que recorren desde los niveles macro-estructurales hasta las micro-políticas del cuerpo, que abarcan tanto las manifestaciones más visibles de la legalidad hasta las expresiones más insospechadas y ocultas de lo ilegal, que se normalizan tanto en reglas sustantivas como implícitas, que se materializan desde las más sanguinarias crueldades hasta las formas más sutiles de sometimiento; no son solo un tema aislado en Colombia, constituyen la cotidianidad diaria de un país violento, lleno de desigualdades, contradicciones y realidades hostiles. La normalización de la violencia, de muchas formas, se ha vuelto hegemónica en este territorio. El cabaret de La Fulminante que presenta Nadia Granados, evidencia y conecta referencias a estas dinámicas del poder, las cuales, en apariencia, se ubican en territorios discretos. Al abordar de manera simultánea problemáticas supuestamente dispersas, la artista las muestra como fenómenos complejos y revela sus interconexiones. El marco de su performance funciona

como lugar de encuentro de las micro-estructuras de significado del cuerpo y las macro-estructuras de significado y organización de la cultura. El cabaret recoge algunas de las exploraciones corporales que Nadia Granados ha desarrollado como La Fulminante, varias de las cuales se publicaron primero a través de videos en su página web. En este capítulo, tomaré como objeto de estudio algunos de los performances que la artista realizó principalmente entre 2011 y 2022, con el personaje de La Fulminante, así como en otras propuestas bajo el nombre de la artista.

Nadia Granados nació en Bogotá en 1978. Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, donde inició como escultora, pero luego se encaminaría por el lenguaje que le ha dado mayor reconocimiento: el performance; el cual combinaría con video, instalación y generación de contenidos multimedia. A raíz de vivencias personales que marcaron su quehacer como artista (su experiencia como mujer en una cultura machista, su vida familiar afectada por la violencia en el país, su relación con grupos de estudiantes, activistas y colectivos anti-imperialistas, su participación en prácticas de subculturas urbanas como el punk o el graffiti), desarrolló una sensibilidad hacia algunos de los temas más complejos en el contexto colombiano: la guerra, la violencia de género, el terrorismo de estado, la “narco-cultura”, entre otros. Del 2005 al 2009, trabajó en proyectos de comunicación popular en los que se interesó por las problemáticas de estudiantes, obreros y campesinos, en un colectivo llamado anticapitalista llamado *Somos Sudacas*, y apoyando el movimiento social *Congreso de los pueblos* cerca al Catatumbo y a Arauca (Saldarriaga, 2017). También fue docente en la Academia Superior de Artes de Bogotá.

Como artista de performance, ha tenido una asidua búsqueda por generar conciencia política por medio de su cuerpo sobre las desigualdades, consecuencias y lastres culturales de algunas formas locales de gubernamentalidad. Hacia el año 2011, crea un personaje de performance llamado La Fulminante, con el cual se apropia de repertorios culturales sexuales y de género, para subvertirlos y complejizarlos, poniéndolos en relación con temas que evidencian la crudeza de las realidades socioculturales de Colombia. En adelante, su trabajo alternará propuestas como La Fulminante con performances bajo su propio nombre. Autores como Laura Milano (2016), han reconocido que en las prácticas corporales de la artista existen tácticas posporno. Fabián Giménez Gatto (2015) define la pospornografía como *pornografía de otro modo*, es decir, “[...] un rebasamiento de las regularidades discursivas, de las oposiciones estructurales y de las exclusiones que brindan legibilidad e inteligibilidad a la pornografía como género”. En este capítulo, mi énfasis no se situará tanto en las tácticas de la

artista desde su relación con el porno, como ya lo ha propuesto Milano, sino en otras potencialidades decoloniales de su quehacer corporal.

El nombre de Nadia Granados se ha vuelto ampliamente conocido en el campo artístico nacional. La artista ha participado en múltiples exposiciones, y se ha movido constantemente entre México y Colombia, haciendo presencia en algunas de las plataformas más importantes del arte colombiano y latinoamericano, como lo señala su página web:

En el año 2015, fue galardonada con el Premio 3a Bienal de Artes Visuales Bogotá, así como una beca FONCA para crear un laboratorio multimedia de cabaret político en México. En 2014 ganó el primer premio en la III Bienal de Arte de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño con la obra *Con el Diablo Adentro*. En 2013 fue seleccionada para el Franklin Furnace Fund para el performance de *Carro Limpio Conciencia Sucia* que se presentó en la ciudad de Nueva York en 2015. En 2013, participó como invitada en el encuentro anual del Instituto Hemisférico de Arte y política en Sao Paulo, y en 2012 fue invitada a Canadá para *La Rencontre Internationale D'art Performance de Québec (RIAP)* (Granados, 2019c).

Además de esto, ha realizado talleres en espacios como *Lugar a Dudas* en la ciudad de Cali, en el año 2017 fue invitada como artista residente al Museo de Antioquia, y en 2018 tuvo una exposición individual en la galería Valenzuela-Klenner. Su trabajo se ha presentado en más de veinte países del mundo, en espacios públicos, centros culturales, espacios auto-gestionados, galerías, museos, teatros, entre otros. En el 2020 finalizó sus estudios de maestría en México en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde investigó sobre el fenómeno que ha sido denominado “Colombianización”, que se refiere tanto a la creación mediática y gubernamental de Colombia como país marca -cuya ficción higienizada y publicitaria de identidad cultural borra los conflictos y las desigualdades de las realidades del país-, como a los efectos del narcotráfico en la cultura, economía y política nacional, al igual que en las representaciones y estereotipos de Colombia en el contexto global. De aquella investigación surgió un proyecto de creación del mismo nombre, *Colombianización*, con el cual fue ganadora del Premio Luis Caballero en el año 2022. Si bien el trabajo plástico de Granados tuvo un inicio que se podría describir como *underground* -al producir piezas con recursos propios, auto-publicar sus performances en la web y participar solo de manera tangencial en el campo artístico, en el momento cuenta con gran reconocimiento y trayectoria en el medio institucional del arte. No obstante, quizás debido que los contenidos de sus acciones tocan fibras muy sensibles, su presencia aún es marginal en relación a ciertos círculos del arte colombiano, como

algunas esferas del mercado del arte o el Salón Nacional de Artistas, uno de los eventos centrales del arte en el país, al cual nunca ha sido invitada.

Desde el año 2003 hasta el 2010, la artista estuvo vinculada a *Somos Sudacas*, colectivo de comunicación política independiente, antiglobalización y anticolonialista. En el 2005, también fue vocalista en una banda de rock alternativo. Este fue el momento en el que, en Colombia, asumió la presidencia Álvaro Uribe Vélez (2002 - 2010), quien promovió valores culturales conservadores, como la familia nuclear, la importancia de la religión católica, la defensa militar de la nación, las políticas neoliberales, entre otros. A este presidente se le relacionó frecuentemente con el paramilitarismo, siendo señalado por muchos como un criminal. Para Nadia Granados, este personaje da cuenta de una doble moral muy arraigada en Colombia: Por un lado, presenta una fachada de “persona de bien” y crea performativamente la imagen oficial de ser un “ciudadano ejemplar” y un modelo a seguir. Su promoción de valores cercanos a los de la religión católica dominante hizo que la gran mayoría de personas en el país apoyaran su modelo de gobierno. Por otro lado, si las sospechas de sus delitos fuesen ciertas, Uribe tendría un lado oscuro con el cual se justificaría el asesinato de personas, la corrupción y los nexos con el narcotráfico y paramilitarismo para conseguir sus objetivos de poder, guerra contra las guerrillas y “limpieza social” de quienes se oponían a sus ideas.

Por esta razón, el trabajo de la artista en el colectivo *Somos Sudacas* se concentró en realizar campañas de activismo de izquierda que resistieran y fomentaran alternativas a la narrativa ideológica dominante del uribismo, por medio de lenguajes como el audiovisual, la gráfica y el muralismo. Sus reflexiones con el colectivo fueron una de las bases para la conceptualización de su trabajo posterior como artista individual. Para Granados: “el proyecto neoliberal a costa de la destrucción del tejido social, es un proyecto de colonización de territorios rurales [...] el paramilitarismo cumplió su función histórica de ser una maquinaria de violencia y propició la colonización de áreas rurales” (Granados, 2020). En ese sentido, las propuestas de performance de la artista comenzaron a proyectarse como micro-resistencias a distintos tipos de colonización y colonialidad en Colombia.

Entre sus influencias se encuentran el marxismo, la teología de la liberación y el feminismo, cuyas apuestas teóricas hacen frente a distintos discursos y representaciones hegemónicas. Nadia Granados se ha interesado por explorar formas de contra-representación desde su cuerpo, y de esta manera empieza a indagar en el lenguaje del performance. Para ella, la contra-representación es: “un trabajo conceptual encaminado a deconstruir las políticas de representación que mantienen al sujeto subalterno en una posición marginada a nivel cultural y socio-político” (ibíd.). A finales de 2010, Nadia crea *La Fulminante*, un personaje de

performance que concibe como “una herramienta audiovisual feminista que resignifica las maneras en que se relata la sexualidad heteronormativa” (ibíd.) Con este personaje comienza a forjar su carrera en el arte de acción colombiano.

En uno de sus performances más conocidos, titulado *Carro limpio, conciencia sucia*, Granados lleva a cabo la acción de limpiar una camioneta blanca que está cubierta de lodo mientras suena un audio en un parlante. La manera en la que la artista limpia es restregando su cuerpo contra el vehículo, con lo cual crea una similitud con una imagen de chica sexy que realiza *car wash* en camiseta mojada, muy recurrente en imaginarios eróticos del cine que refuerzan la cosificación sexual de la mujer. A medida que la camioneta va quedando más limpia y brillante, el lodo se va impregnando en la artista. Esta correlación entre la suciedad que pasa del vehículo al cuerpo le sirve a la artista para crear una metáfora de una sociedad que busca esconder, limpiar, disimular, olvidar o hacer caso omiso a lo corrupto, injusto, criminal de las dinámicas sistémicas que suceden en los ámbitos político y cultural. En Colombia, la camioneta es un símbolo de opulencia, se relaciona con la estética narco y con un alto estatus. Al tiempo que es un signo de clase, también funciona como signo masculino de “macho” adinerado. Mientras la artista realiza el performance de lavar el carro con su cuerpo, de fondo suena un audio con la voz de un hombre haciendo preguntas misóginas como: ¿Te gusta que te den hasta que sangres?, ¿Por qué se viste con esos shortcitos?, ¿Con cuántos hombres te has acostado?, entre otras. La simultaneidad de las preguntas con la acción corporal suscitaba reflexiones sobre el papel de la mujer como objeto sexual reducible a un valor de cambio.

En *Carro limpio, conciencia sucia*, acción con la que Granados se hizo merecedora del premio Franklin Furnace Fund Award en 2013, se encuentran algunos de los rasgos más característicos de su trabajo, los cuales ha venido desarrollando desde 1997 en sus proyectos de video-performance, y en su show de cabaret con el personaje de “La fulminante”. Entre estos aspectos, se destaca el uso creativo de repertorios corporales de la pornografía y otros tropos del erotismo hegemónico heteronormado, como la imagen de latina sexy, con la cual se representa a la mujer colombiana como exótica y “caliente” frente a la mirada masculina globalizada. Las acciones de Granados señalan cómo la violencia simbólica de estos estereotipos -los cuales operan como imaginarios normativos de los cuerpos- se relaciona con otros tipos de violencias que existen en relatos, representaciones y realidades de Colombia. En su obra se intersectan preguntas sobre el cuerpo de la mujer, el patriarcado, la religión, el imperialismo, los medios de comunicación, la narco-cultura, el terrorismo de estado, el paramilitarismo, entre otros, por medio de signos visuales, sonoros, textuales y corporales que

aluden a estos temas, y que son conectados en sus performances. En ese sentido, las articulaciones e intersecciones son uno de los recursos clave de su práctica artística.

A la artista le interesa cuestionar las formas en las que ciertas representaciones de la cultura colombiana se convierten en un régimen de imitación aspiracional. Desde su perspectiva, la “colombianización” se manifiesta en distintas instancias socioculturales: se trata, por un lado, de un conjunto de estereotipos sobre Colombia y los colombianos, que funciona como un acumulado mitológico que se reitera en la vida social. También se refiere a una estrategia política en la que, por medio de la guerra antidrogas, se crea un relato de una nación en progreso, ideal para el turismo y la inversión extranjera. El término igualmente apunta a un modelo socioeconómico y cultural en el que “todo vale” para salir de la pobreza. Esta última definición se relaciona con la violencia del tráfico de drogas y la reificación de la teatralidad de un accionar mafioso, con el que muchos jóvenes sueñan y se identifican. Asimismo, tiene que ver con la creación de una marca país, que publicita a Colombia como un destino donde las complejas realidades se reducen a un realismo mágico, y en el que su población es la más feliz del mundo. Esto ha hecho que se promueva oficialmente “el olvido sistemático del dolor de un pueblo” detrás de un simulacro que prefiere forcluir la verdad sobre el conflicto (Granados, 2020).

Para la artista, la colombianización: “presenta una fábula binaria sobre el bien y el mal, donde el primero sale victorioso en esta exótica región salvada milagrosamente por la pasión”. Esto crea “una nación lista para ser vendida a transnacionales”, al igual que “una imagen de país inexistente” (ibíd.). Una de sus formas principales de generar interrogantes acerca de este fenómeno es mediante la apropiación de contenidos de distintos medios de comunicación en sus acciones, que apunta a reconfigurar o resignificar los códigos de representación. A grandes rasgos, su forma de proponer estas reconfiguraciones es mediante el establecimiento creativo de relaciones de signos dispersos en distintos ámbitos de lo cultural, los cuales ella aproxima y pone a dialogar. Esto le brinda la posibilidad de jugar con un amplio repertorio de imágenes, códigos, informaciones, referencias, símbolos, modelos culturales, etc.; y de aludir simultáneamente a temas y preguntas diversas, entre las cuales sugiere hilos conductores no evidentes a simple vista.

El de Granados es, por tanto, de un corpus de acciones complejo y sumamente rico en conexiones. En este capítulo no pretendo abordar exhaustivamente todas las alusiones existentes en su obra, o problematizar todas líneas temáticas posibles de su trabajo, sino conocer algunas de sus formas del hacer en relación a la colonialidad de género. Esto implica que quedan nuevos interrogantes por formular sobre su trabajo, por ejemplo, acerca de la

dimensión económica y de clase, o profundizar acerca de su tratamiento de asuntos como la muerte violenta en Colombia, etc. Si bien en esta investigación no se consideró al género como si fuera una temática aislada, sino como fenómeno que se manifiesta en todo tipo de expresiones sociales y culturales, podríamos decir que su trabajo no se agota solamente en la pregunta por el género (por más que el género sea a transversal a los distintos temas de sus performances). En ese sentido, mi estudio sobre sus prácticas artísticas no buscó ser un cerramiento o clausura, sino una aproximación, y, espero, una incitación.

Sobre las tácticas de Nadia Granados

Decir que Nadia Granados emplea *tácticas* en sus performances, entendidas como aquellas acciones de resistencia a una dominación que desde lo minúsculo interfieren con los mecanismos de un determinado sistema (Certeau, 1984), significa partir de la idea de que, de alguna manera, su trabajo se proyecta desde un lugar distinto al hegemónico, en otras palabras, que se encuentra en una posición subalterna en algún sentido o dimensión. Si esto es así, ¿de qué manifestación o cultura de lo subalterno nos está hablando?, ¿es una subalternidad integrada por ella sola como artista? ¿realiza una reivindicación sub-cultural? ¿podríamos acaso llamarla activista? ¿el activismo debe necesariamente representar a un colectivo concreto y claramente delimitado? Si tenemos además en cuenta el amplio reconocimiento que la artista ha comenzado a tener en las instituciones del campo del arte, podríamos también preguntarnos: ¿el activismo debe necesariamente provenir desde “abajo”, y qué significaría exactamente esto?, ¿se puede hablar de una práctica subalterna si ésta se relaciona con, o funciona por medio de, la institucionalidad?, ¿puede una práctica postularse como activista si tiene un mercado o es económicamente rentable?, ¿puede una misma producción suceder simultáneamente en espacios y plataformas hegemónicas del ámbito cultural (museos, galerías, proyectos culturales estatales, etc.) y ser subalterna en la cultura? Para no aspirar a resolver todos los aspectos de manera esquemática y sin problematización, partiré únicamente de la hipótesis de que su trabajo, aunque pueda tener lugar en espacios hegemónicos de lo que Bourdieu (1998) denominaba las “formas canonizadas de cultura”, es subalterno frente a la cultura “en el sentido amplio”, pues no encaja con el cuerpo naturalizado que se establece desde el binarismo de género dominante en la cultura colombiana (Cabra & Escobar, 2014). Al referirme a lo subalterno, tomo este concepto como contingente, es decir, como condición contextualmente circunscrita que se da en relación hacia algún círculo específico, de manera que se puede ser al mismo tiempo subalterno hacia ciertos círculos y dominante hacia otros.

La teoría sociológica de Pierre Bourdieu (ibíd.) (1986) (Vizcarra, 2002) (Wacquant, 2005) ha sido útil para comprender cómo, en un determinado campo cultural, aquellos agentes que ocupan posiciones dominantes usan estrategias de preservación, y los que se encuentran en posiciones dominadas o marginales emplean estrategias de subversión, que asocio aquí a la idea de tácticas. Esta tensión entre ortodoxia y heterodoxia enriquece el análisis de las posiciones sociales hacia una comprensión de su carácter relacional, no fijo ni esencial, sin perder de vista las desigualdades en el ejercicio del poder. No obstante, hay fenómenos de reproducción o subversión de un orden cultural que no se limitan exclusivamente a un campo de producción cultural, sino que se manifiestan socialmente de manera estructural, y pueden operar simultáneamente en campos muy distintos. El género es una categoría de este tipo. Aunque ciertas prácticas culturales reproduzcan o subviertan el género desde el interior de un campo relativamente autónomo, por ejemplo, el del arte, no dejan de dialogar a la vez con la cultura en el sentido amplio. Desde una subalternidad en relación al cuerpo generizado de la cultura colombiana mayoritaria, la artista Nadia Granados ha planteado un desafío a ciertas nociones normativas y diferenciales de cuerpo, configuradas por lógicas de poder como las que María Lugones denomina *colonialidad de género* (Lugones, 2014). En este capítulo se plantea la siguiente pregunta: ¿De qué manera Nadia Granados propone formas del hacer desde el performance que reconfiguran la manera de entender las corporalidades, en sintonía con las ideas planteadas por los análisis de la colonialidad de género?

4.2 Literalismo estratégico

Algo que diferencia a Nadia Granados de otros artistas es que en sus performances muchas veces transmite sus ideas de forma literal. La artista hace explícita su posición frente a los temas que trabaja mediante mensajes que aparecen de distintas formas en sus acciones: textos que pone a manera de subtítulos en sus videos (los cuales también usa en vivo), textos que aparecen en objetos (por ejemplo, un texto impreso sobre una bandera), palabras que aparecen en pantallas (televisores que indican mensajes, pantallas que sujeta sobre su propio cuerpo con mensajes), así como imágenes, videos o acciones cuyo contenido evidencia una postura expresa. Se trata de una reiteración, una suerte de cacofonía textual-corporal, realizada de manera deliberada para crear significados en las fracturas entre texto y cuerpo. En su literalismo se oculta una elaboración compleja, ya que las construcciones de significado lingüístico y corporal no son unívocas ni paralelas, entonces esa pequeña brecha, ese intersticio o grieta creada entre los dos modos de comunicación le permite abrir un espacio donde se

forman nuevos significados. La manera en la que emplea el literalismo es distinta de las formas de transmitir ideas de muchos artistas, que prefieren codificar más los mensajes, no hacer evidente su pensamiento frente a algo, no tomar partido directamente, dejar que el espectador saque sus propias conclusiones respecto a qué opina el autor, en definitiva, optar por la ambigüedad. Lejos de ser una ingenuidad, lo literal en los performances de Nadia Granados funciona como una táctica que le permite, por un lado, postular sus ideas de manera clara, “hacerse entender”, no ser críptica, llegar a más personas, compartir su pensamiento, evitar la cobardía de no hacer comentarios críticos; al mismo tiempo, en las acciones que realiza con su cuerpo, se van estableciendo otro tipo de sentidos más obtusos, sugiriendo conexiones de signos cuyo resultado total no es reducible a palabras, cortocircuitando códigos compartidos de sexualidad, suscitando *prácticas de re-existencia* corporal (Albán, 2013).

En una entrevista de 2016, Nadia Granados comentaba: “[...] estoy en un momento histórico, entonces también hay que ver: bueno, si estas en un mundo, donde haces parte de una generación y un tiempo, pues eres una mujer, de tal edad, que está hablando de determinadas cosas *en Colombia, con ciertos mecanismos o estrategias*, eso es lo que es”. En esta frase, Granados demuestra que se ha preguntado por su lugar de enunciación como artista y por la relación entre su contexto y las alternativas creativas que decide usar. Allí, emplea la palabra *estrategias* para referirse a sus modos del hacer, y aunque en mi análisis he preferido en general usar la palabra *tácticas* para designar el tipo de *mecanismos* a los que se refiere, no quisiera descartar de lleno la posibilidad de lo estratégico.

Paula Abal (2007) ha señalado cómo la conceptualización de las nociones de *táctica* y *estrategia* elaborada por Michel de Certeau se distancia en algunos aspectos de la que propuso su coterráneo Michel Foucault, en la medida en que, para el primero, las tácticas son la forma específica de la resistencia a un ejercicio del poder, son el arte de los débiles, mientras para el segundo, tanto los dominantes como los subalternos usan tácticas y estrategias, por lo que la resistencia puede tomar ambas formas. Admitiendo un juego entre los dos términos, intentaré esbozar un tipo de *táctica decolonial de género* en la obra de Nadia Granados que denominaré: literalismo estratégico.

En los estudios poscoloniales feministas se ha planteado la noción de *esencialismo estratégico* (Spivak, 1988), como una táctica de los sujetos minoritarios de ser representados provisionalmente de manera esencialista como medio para alcanzar objetivos políticos (Eide, 2016). El esencialismo es una atribución de determinadas características a ciertos grupos humanos como sus naturalezas inherentes o esencias fijas, homogeneizando casi siempre a los grupos y consolidando estereotipos que los simplifican y definen. Con frecuencia, este tipo de

asociaciones no se dan solo en un plano morfológico o de descripción superficial de las personas, sino que se presumen prescriptivas de otros aspectos como la moral o la inteligencia, constituyen abstracciones deterministas y determinantes en los procesos de clasificación social. En general, la teoría crítica ha controvertido todo tipo de esencialismos, por ser base para subsecuentes formaciones de prejuicios y prácticas de discriminación, operando como mitos que, sin ser verificados, generan afectos y efectos reales. Entre los ejemplos históricos de esencialismo, la idea de “raza” ha sido paradigmática como una concepción que ha vinculado rasgos fenotípicos a imaginarios de superioridad o inferioridad humana, y desde la cual se han emprendido y justificado toda clase de proyectos y violencias coloniales. El esencialismo es una forma de pensamiento propicia para la colonialidad. No obstante, algunos autores han observado cómo los grupos *minoritarios* (Muñoz, 1999) en ocasiones requieren de representaciones esencialistas para poder tener unidad entre sus distintos actores, lograr mayor participación política y visibilidad en el ámbito público, y por tanto se asume el esencialismo estratégico como un riesgo necesario de correr.

Al respecto del esencialismo estratégico, cabe subrayar que no supone una concepción teórica de la identidad como fija, estable y unitaria; sino que apunta a una práctica que circunstancialmente hace caso omiso a las diferencias entre sujetos o sectores minoritarios para conseguir mayor eficiencia y efectividad política (Brah, 2004). Es decir, parte de una conceptualización de la identidad como proceso múltiple y contradictorio, pero no prescinde de un uso pragmático de la noción de identidad como unidad estratégica para generar *efectos reales*. Es en esa búsqueda de transformaciones reales donde el *modus operandi* del esencialismo estratégico se asemeja a la búsqueda de la artista Nadia Granados por movilizar en su público pensamiento y acción a través de actos comunicativos que transmiten un mensaje de manera *literal*, es decir, donde lo importante, más que plantear una abstracción y ambigüedad refinadas, es lo que produce realmente:

No se trata únicamente de construir creaciones nuevas, sino también de reinterpretar las creaciones existentes; no se trata solo de la creación performática o audiovisual, se trata de las reacciones que estos actos producen en la audiencia, incluso, en *la activación de esa audiencia por medio de estrategias*. No solo se trata de crear actos para ser vistos por una audiencia de lo espectacular [...] (Granados, 2019b)

El esencialismo estratégico, a pesar de su adjetivo “estratégico”, se trata, *en esencia*, de una táctica. Esto debido a que el lugar desde donde comúnmente se elabora es una posición de subalternidad frente a una cultura hegemónica que impone lo que John Stuart Mill dio a conocer como la tiranía de la mayoría. Esta táctica permite a los agentes minoritarios, a pesar de su

heterogeneidad y desventaja de poder, unirse y dar la impresión de homogeneidad, demostrar en la esfera pública que constituyen una coalición de identidades *aparentemente* unitarias, y que no son sujetos aislados vulnerables a la subordinación u opresión ante los valores de la mayoría. Por esta razón, no quisiera perder el adjetivo *estratégico* al definir el literalismo estratégico (que bien podría llamarse literalismo táctico), ya que este vínculo nominal con el esencialismo estratégico permite pensar cómo unas prácticas artísticas corporales, que en apariencia son *solo panfletarias*, pueden ser mucho más ricas y complejas, usando la literalidad como táctica discursiva, pero sin perder en absoluto la potencia performativa del cuerpo.

El término “literal”, en cambio, se ha empleado con un tono quizás más bien peyorativo en relación al arte. Desde mi experiencia como artista, y como estudiante y docente de Artes Plásticas en Colombia, he observado cómo en muchos procesos educativos propios de este campo se suele preparar a los estudiantes para no ser muy “literales” en sus creaciones. Esta tendencia parte de un supuesto que asume de forma genérica al literalismo como un asunto que se debe evitar, por ser una operación que transmite un mensaje de forma demasiado directa, eliminando figuras retóricas, sin dejar lugar a distintas interpretaciones y conduciendo a la univocidad en la lectura. Sin el ánimo de profundizar en esta acepción del término, únicamente quisiera señalar a partir de dos ejemplos conocidos la existencia de una connotación negativa del literalismo en las artes:

“El *literalismo* implícito en la interpretación de nuestra obra por parte de individuos que representan el “interés público” sugiere su compromiso con nociones positivistas de la “verdad” y nociones despolitizadas y ahistóricas de “civilización” (Fusco, 2011).

En este fragmento, la artista Coco Fusco cuenta en su texto “La otra historia del performance intercultural” cómo sucedió su performance *Dos amerindios no descubiertos visitan...*, en el cual representaba, junto a Guillermo Gómez-Peña, dos humanos “salvajes” enjaulados y exhibidos a la mirada del público occidental. La recepción de su performance de manera *literal*, era para ella un síntoma preocupante de un tipo de interpretación simplista que no se hacía preguntas más allá de lo evidente. Este es un ejemplo de cómo el término literalismo suele ser usado para referirse a procesos de reducción de la complejidad de un fenómeno, no solo en la creación, sino también en la recepción de una práctica artística.

Otro ejemplo es la denuncia que hace Hal Foster en su texto “El quid del minimalismo”, al respecto del uso despectivo del *literalismo*:

Arte del ABC, estructuras primarias, arte *literalista*, minimalismo: la mayoría de los términos empleados para referirse a la obra relevante de Carl Andre, Larry Bell, Dan

Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra y otros sugieren que este arte no sólo es inexpressivo sino infantil (Foster, 2001).

Continúa Foster:

“A primera vista todo parece muy simple, aunque en cada serie de obras una ambigüedad perceptiva complica las cosas”

Quisiera apropiarme de esta última frase de Foster para sugerir cómo funciona lo estratégico en el literalismo de Nadia Granados: A pesar de que a primera vista todo parece muy simple, quizás no lo es tanto. Una mirada superficial al trabajo de Granados puede conducir a la conclusión reductiva de que estamos ante una propuesta plástica cuya codificación del mensaje es en extremo simple, pues expresa sin ambigüedad el mensaje que quiere transmitir; la artista “dice” directamente lo que quiere decir, lo cual limitaría la posibilidad interpretativa a un solo sentido posible. No obstante, apresurarse a afirmar que hay una falta de ambigüedad perceptiva que complique las cosas en las obras de Granados, sería una aseveración que ignoraría por completo la potencia *performativa* de su cuerpo como lenguaje. En estas propuestas, no solo debemos estar atentos a lo que dice, sino también a cómo lo dice.

El literalismo de Nadia Granados no es el resultado de una aplicación fallida de posibilidades plásticas que derivan en un mensaje sin ambigüedad, es una táctica para dejar clara su posición política al tiempo que se explora la corporalidad como posibilidad *performativa*. En el campo de los estudios de performance, la noción de performatividad ha sido definida principalmente a partir de la teoría de los actos de habla de J. L. Austin (1962), quien distinguía los *enunciados performativos* o realizativos como aquellos actos del habla que generan realidad en el mismo instante de su enunciación, a diferencia de actos de habla constataivos, que se ocupan únicamente de describir una realidad dada. En ese sentido *performativo*, parece haber en las acciones de Nadia Granados una potencia realizativa que no se ciñe a la comunicación de un mensaje mediante una *estructura textual* (Barthes, 1986). De hecho, como lo expresa el escritor mexicano Diego del Valle Ríos (2019), en el performance “cabe la posibilidad de que el mundo se revele más allá del automatismo de las palabras que lo enuncian y lo hacen cuerpo(s)”. El cuerpo como lenguaje performativo en la obra de Nadia parece ir orientado hacia la construcción de una cultura *otra*, hacia la apuesta por generar realidades más allá de la reproducción de la colonialidad y sus respectivas “normas que gobiernan la inteligibilidad del cuerpo en espacio y tiempo” (Butler, 2009), es decir, hacia una práctica decolonial.

Varios ejemplos de la táctica de literalismo estratégico se encuentran en los videos y cabarets que realiza en su proyecto como La Fulminante, un personaje creado por Granados para cuestionar micro-políticamente representaciones hegemónicas de la mujer y la feminidad, mientras señala e interroga problemáticas macro del poder, como los efectos salvajes del capitalismo, el terrorismo de estado, los abusos e imposiciones normativas sobre el cuerpo hechas por la iglesia, entre otras. La Fulminante, a pesar de que habla en un idioma que no existe, el cual solo es comprensible por medio de subtítulos -un efecto que la artista logra por medio de las técnicas de lenguaje denominadas grammelot y glossolalia-, comunica su mensaje de manera directa, con una forma de expresión denotativa. Leemos lo que dice Nadia en los subtítulos, las palabras nos dicen textualmente lo que piensa, nos traducen aquel idioma incomprensible y transmiten sus ideas. Pero más allá del texto aislado, las conjugaciones de textualidad y corporalidad en los performances de Nadia Granados suscitan procesos de abducción, y pueden adquirir una significancia, que no se limita a la semántica literal de las palabras. El literalismo vendría a ser la puerta de entrada a una obra conceptualmente profunda y emocionalmente muy difícil, que toca fibras sensibles en algunos imaginarios establecidos de la sociedad colombiana.

En la propuesta teórica de J. L. Austin, para conocer lo que hace eficaz el carácter performativo de un enunciado, es necesario localizarlo en una situación total del discurso. Autores como Jacques Derrida y Judith Butler han hecho una crítica a este planteamiento, pues supone que es posible llegar a una localización reducible al enunciado y al momento mismo de su declaración. Si bien el éxito de un acto de habla performativo depende, en proporciones variables, de si se siguen o no ciertas convenciones, de si la persona que lo enuncia se encuentra o no autorizada, de si las circunstancias del momento de enunciación son las correctas; la situación del enunciado no es solo un tipo de contexto en términos del tiempo y espacio en el que ocurre, ya que implica una “historicidad condensada” (condensed historicity), que excede al momento mismo de enunciación en direcciones pasadas y futuras. Este exceso nunca es “totalmente capturable o identificable”, lo que hace que la “situación total” escape siempre a los intentos de localización (Butler, 1997). En relación a la performatividad del cuerpo, esto no niega la posibilidad de que desde la corporalidad se genere realidad, o en el caso de Granados, el cuerpo pueda ser un *recurso de sentido* (Sabido, 2012) para la construcción de una cultura distinta a la hegemónica; sin embargo, lo que hace exitosas o no sus acciones como enunciados *performativos*, no es algo que se pueda localizar y capturar totalmente.

Los performances de Nadia Granados no se pueden clasificar como performatividades *ipso facto*, en el sentido de proclamarlos como enunciados generadores de realidad, pues el

conocimiento de su éxito performativo no se reduce a factores localizables en las acciones de su cuerpo o al momento de su ejecución. Esta dificultad, por supuesto, no es exclusiva de su trabajo, sino de cualquier performance. Hay siempre algo en la situación total que *excede* a la acción misma y a su captura mediante el análisis. No obstante, esto no invalida la posibilidad de que sí puedan ser performativamente *eficaces* o que posean algunos elementos que sí puedan ser examinados. Dado que Granados responde corporalmente, y de manera a propósito contestataria, a una colonialidad de género que ha servido para articular versiones canónicas de cuerpo, propongo que en sus acciones, por lo menos en cierta dimensión y hasta cierto punto, su éxito o fracaso se puede analizar en términos de su eficacia al ofrecer puntos de resistencia al *patrón de poder colonial* (Quijano, 2000b), desarticulando lo conocido y empujando horizontes de interpretación, en la misma línea de lo que Michael Warner (2012) ha descrito como la actuación que caracteriza a un *contrapúblico*.

En la revisión de los usos de la palabra *performance* que hace Jon Mckenzie (2011), define varios paradigmas en relación al término, cada uno con una manera particular de medición de su éxito. En el ámbito cultural, un performance se mide por su eficacia. El performance en el paradigma organizacional, por ejemplo, el de las empresas, su medición se hace en términos de eficiencia. En cuanto a avances tecnológicos, el performance se valora por su efectividad. Desde esta perspectiva, un video-performance como *No basta un pedazo de tierra* de La Fulminante (Figura 1), publicado en 2012, pone en tensión distintos paradigmas. En la acción se observa a Nadia Granados portando una peluca, desnuda, sobre tierra amontonada. En el fondo, se ve un video de tomas aéreas de lo que parece ser una zona del campo colombiano. La Fulminante expresa de manera literal su crítica a algunas actuaciones del estado y de empresas multinacionales sobre el territorio colombiano: “[...] atrocidades cometidas para destrozarse la vida de comunidades enteras, en nombre del desarrollo [...]”. Un detalle importante: la artista se lleva a la boca puñados de tierra, los mastica y luego los escupe mientras pronuncia estas palabras en su idioma incomprensible, las cuales son traducidas por subtítulos. Aquí, el discurso de su performance artístico entra en disputa con una retórica desarrollista como la que históricamente ha servido para justificar procesos coloniales, y que en este caso ella asocia al performance organizacional de compañías multinacionales y un estado corrupto. Frases subsecuentes dan cuenta de su desconfianza hacia la medición despolitizada del paradigma tecnológico del performance: “[...] voces inconformes estallan contra el cemento, el frío cemento que cubre la tierra negra, el duro material de las autopistas del progreso [...]”. Al mismo tiempo, no resulta en absoluto “normal” ver una mujer desnuda en el gesto de comer tierra, por lo que su performance simultáneamente se distancia, por medio

de la abyección, de un estereotipo de mujer delicada. Su cuerpo representa un uso ilegítimo de la corporalidad en el interior de una cultura en la que el cuerpo desnudo de la mujer se “usa” generalmente de forma sexualizada y muchas veces sometida.

Decir que en el trabajo de Granados se puede identificar y analizar un literalismo estratégico, no es lo mismo que decir que la tentativa de performatividad de su obra es reducible a una táctica de literalidad, o que es en su totalidad controlada estratégicamente por ella como artista. Por un lado, el total de efectos performativos de su propuesta escapa inevitablemente a las posibilidades de deliberación que ella pueda tener como agente. La artista puede controlar aspectos performáticos de sus acciones, mas no su capacidad (o incapacidad) performativa global. Por otro lado, el literalismo no es el único procedimiento en el cual radicaría la eficacia a su trabajo, si bien se plantea como una de sus tácticas, ésta por sí sola no da cuenta de la complejidad y riqueza de su práctica. De hecho, a pesar de que Nadia Granados ha explorado estratégicamente lo literal, no siempre funciona, o no siempre le interesa:

Hay que anotar que no todxs lxs artistas que hacen performance están interesadxs en generar reflexión crítica ante los acontecimientos sociales o políticos, de hecho, en algunas piezas de mi propio trabajo, yo misma busco lo absurdo, el extrañamiento, obras en las que la posibilidad de interpretación queda más abierta. El lugar de crítica no siempre es panfletario o literal. Nos relacionamos desde diferentes niveles de aproximación, que van desde lo experimental, investigativo, analítico, hasta el activismo y la participación directa en los movimientos sociales, a partir de archivos, noticias, coyunturas, historias, estadísticas, etc. (Granados, 2019b).

Figura 1

No Basta un Pedazo de Tierra



Nota. Fotograma de Video-performance. Reproducida de No basta un pedazo de tierra, de N. Granados, 2012b, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=YGDw--Y4Xy4&t=516s&has_verified=1).

Un ejemplo de su literalismo estratégico aparece en la obra titulada *American Spectral History*, realizada en colaboración con Amber Bemak, estrenada en México D.F. en 2016. En uno de los momentos de la obra, las artistas salen desnudas al escenario con un letrero hecho sobre una tela, similar a una bandera, sobre el que está escrito: “ESTAMOS VIVAS”, en mayúsculas (Figura 2). La afirmación parece ser redundante, pues es evidente que las artistas están vivas, de lo contrario no estarían allí cargando este letrero. Sin embargo, aunque el texto está escrito en femenino y en plural, no se refiere solo a ellas como artistas, sino que alude a las mujeres en un contexto como el latinoamericano en el que sistemáticamente ocurren feminicidios. La afirmación textual de estar vivas, se puede leer como un signo de resistencia y oposición a las prácticas de violencia hacia las mujeres. La presencia de los cuerpos desnudos en esta escena, se convierte en una reiteración que se articula con el mensaje del texto y lo intensifica. En ese sentido, la cacofonía cuerpo-texto no es más una simple redundancia, sino una relación corporal-textual que sirve para focalizar una problemática social. En este caso, la sola *presencia* de sus cuerpos, antes que el movimiento o la acción, es generadora de sentido.

Figura 2

American Spectral History



Nota. Fotografía de performance. Reproducida de *American Spectral History*, de N. Granados, 2017, WordPress (<http://nadiagranados.com/wordpress/2017/12/07/borderhole/>).

Pero no todos los textos que incluye Granados en sus obras tienen un mensaje literal, sino que pueden también ser usados con ironía. Un ejemplo de esto es la instalación de su proyecto *Colombianización* (2021-2022) para el Premio Luis Caballero en la ciudad de Bogotá, en la cual incluyó cinco figuras antropomorfas cubiertas por una capucha similar al icónico capirote del Ku Klux Klan (Figura 3). La historia de este signo es interesante para este caso, pues proviene del vestuario diseñado para la película *The Birth of a Nation*, de 1915, del director norteamericano D.W. Griffith, el primer filme en ser presentado en la Casa Blanca. La película intentó representar a los miembros de la primera ola del KKK de manera heroica y misteriosa, para lo cual se inspiró en trajes de rituales religiosos cristianos. Como ocurre con la ficción cultural de la raza, el capirote inventado para la película, y su misma narrativa racista nacionalista, detonó en el contexto estadounidense de comienzos de siglo XX el surgimiento de la segunda ola del Ku Klux Klan, en la que se empezó a utilizar este elemento como uniforme y símbolo, produciéndose así un efecto real a partir de la ficción.

En el proyecto de Granados, si bien el detalle mencionado de la instalación no fue un performance hecho por el cuerpo de la artista, las figuras dan la impresión de estar ante la presencia de cuerpos de pie. La capucha que llevaban puesta tenía escrito el texto “GENTE BIEN”. Esta es una expresión que se utiliza coloquialmente en Colombia para referirse a personas clasistas y que comportan un racismo sutil. En la instalación, si bien el sentido general es irónico, la literalidad se da entre el mensaje del texto y la asociación eugenésica de las figuras con capucha. El término “gente bien” se conecta con imaginarios coloniales que representan los modos de vida y civilización asociados a lo blanco, cristiano y europeo, y a los ideales del progreso moderno, como el bien. Esto se acentúa mediante el reemplazo de la tercera letra “E” del texto por una esvástica, signo mundialmente reconocido de la eugenesia antisemita del nazismo.

Figura 3

Proyecto Colombianización de Nadia Granados [Instalación para Premio Luis Caballero]



Nota. Reproducida de *¡Violenta está la fiesta!*, por O. Rincón [Fotografía por M. Torregosa], 2022, Cerasetenta (<https://cerosetenta.uniandes.edu.co/violenta-esta-la-fiesta/>).

La aplicación de una táctica no prescribe su eficacia. En acciones donde la literalidad no se hace explícita en palabras, sino por ejemplo en la aplicación irónica de códigos

corporales, que la artista emplea literalmente o de forma exacerbada para “decir” con su cuerpo lo contrario a lo que quiere dar a entender, también es factible que algunas personas no lo tomen como una ironía, sino desde su sentido literal más convencional. Un ejemplo de confusión probable en la recepción por parte del público se encuentra en un video publicado por la revista Shock (2018), en el cual aparece Granados realizando un performance en un espacio público de la ciudad de Medellín, bailando con una bolsa negra de plástico que cubría la parte superior de su cuerpo, y con una pantalla sujeta a su pubis, que mostraba unas manos tocando, junto con mensajes como: “ERES MÍA, MÍA, SOLO MÍA”. En el video entrevistan a algunos espectadores desprevenidos sobre sus interpretaciones de la acción, a lo que una de las personas responde: “Como que si fuera algo de un baile, como pa’ un video de un reggaetón o algo así. Me impresionó eso”. Otra persona decía: “se está manifestando pa’ algo pues. Me parece una manifestación buena, elegante. ¿Para qué se manifiesta?, no sé”. En estos casos, a pesar de que ocurre un extrañamiento ante la acción, para los entrevistados no parece ser muy clara la intención de la artista. A pesar de esto, el uso del “como que si” del primer espectador, puede ser un indicio para conjeturar que el marco desde el cual daba sentido a la experiencia no era, en la terminología de Erving Goffman, un marco de referencia primario, sino uno secundario, específicamente un *cambio de clave*, un “como si”:

Todo esto permite otro envite a los términos de la realidad. Se dice que las acciones totalmente enmarcadas en términos de un marco de referencia primario son reales o suceden de hecho, que ocurren de hecho, real o literalmente. Un cambio de clave de estas acciones representadas, pongamos el caso, en el escenario nos aporta algo que no ocurre de hecho, literal y realmente. Sin embargo, diríamos que la escenificación de estas acciones ocurría realmente o de hecho (Goffman, 2006).

A pesar de la aparente confusión de los espectadores entrevistados en el video, se podría sospechar que la primera persona no consideraba que en realidad se estaba grabando un video de reggaetón, sino la imitación de la grabación de un video de reggaetón. Por otro lado, la asociación con una forma de “manifestación” en la respuesta del segundo espectador, da cuenta de su interpretación de la acción como una forma de protesta, de manera que, aunque le produzca incertidumbre, no ignora que hay allí una dimensión política, ni deja de reconocer sus cualidades estéticas.

Otro riesgo virtual de la literalidad, es el de las reacciones al expresar opiniones controversiales ante segmentos de población radicales. En una entrevista, la artista me contó que nunca ha sido amenazada por lo que hace (N. Granados, comunicación personal, 16 de agosto de 2019). Al estar en un contexto históricamente tan violento como el colombiano, esto

resulta casi sorprendente. Tal vez una de las razones por las que la artista nunca ha sido agredida o intimidada físicamente, es, paradójicamente, por su literalismo estratégico: si se extrae su “mensaje literal”, puede ser algo ya dicho antes por otras personas, por lo que no aparentaría ser “una amenaza” para ciertas personas que detentan posiciones de poder. Pero, y precisamente aquí habría un movimiento táctico, aunque el mensaje en sí no parezca intimidante para algunos agentes cuyo performance es decisivamente influyente en la reproducción del orden social, la potencia performativa de su cuerpo puede continuar actuando como productora de cultura, generando micro-políticamente otras posibilidades de realidad desde el interior mismo de un sistema, interfiriendo en su funcionamiento normativo.

Desde otro ángulo, también es factible que por presentar sus performances en escenarios del campo artístico y cultural (museos, teatros, galerías) sus públicos se conviertan en comunidades de complacencia, en las que, por el mismo hecho de compartir valores similares, se sustrae el riesgo. Volveríamos al problema inicial de cómo se entiende, o desde dónde se mira, lo subalterno y lo hegemónico. Si su práctica es subalterna en relación a lo que Ngũgĩ Wa Thiong’o (2011) llama *centros de representación y santuarios de poder* hegemónicos, al operar bajo el resguardo institucional del campo artístico, ésta, de forma contradictoria, permanecería marginal y no representaría un peligro para el orden cultural o las estructuras de poder. Al respecto cabe recordar que Granados también ha tenido múltiples actuaciones en espacios públicos, lo cual complicaría esta interpretación. También resultaría problemático en esta lectura el asumir una hipotética amenaza física contra la artista como un valor político de la obra, como una reacción o resultado ideal, postura en contravía justamente con el cuestionamiento crítico al tipo de violencias que la artista señala.

Desde el feminismo y las teorías decoloniales se comprende que las categorías de clasificación social como raza (o mejor, racismo), sexo/genero, clase, entre otras; no solamente están interrelacionadas (Crenshaw, 1994), sino que en ellas el poder se ejerce en distintas direcciones, a través de complejas heterarquías y no únicamente de arriba abajo (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007) (Castro-Gómez, 2007) (Olesen, 2018); lo cual no implica que no haya jerarquías en las representaciones de las subjetividades y los grupos. Todos somos partícipes de dichas dinámicas del poder, por lo que nuestro hacer, independientemente de nuestra posición social, contribuye invariablemente a reforzar o subvertir las categorías desde las cuales hemos sido definidos. Para decirlo con Anthony Giddens (1984), todos somos agentes en los procesos de *estructuración social*. En esa medida, el cuerpo de Nadia Granados sí es, literalmente, activo hacia una desarticulación de las categorías coloniales que, bajo el fantasma

de colonialidad, siguen ordenando políticamente la vida social. La suya puede ser, quizás, una forma de activismo corporal.

4.3 Duplicación corporal

Este procedimiento es recurrente en los trabajos de Granados y se da cuando la artista duplica su cuerpo en un mismo performance, por medio de herramientas digitales, ya sea en eventos de presencialidad física o en video-performances. Es decir, la imagen de su cuerpo aparece dos veces en escena de manera sincrónica. En algunas ocasiones, la primera es su cuerpo real y la otra es una imagen proyectada del mismo, otras veces, ambos cuerpos coexisten dentro de una misma imagen o video digital. En este caso, el concepto de reiteración, entendido desde la *conducta restaurada* que proponía Richard Schechner (2002), en la cual gran parte de los estudios de performance se han basado: “Performance es “conducta realizada dos veces” (ibíd.); adquiere aquí una curiosa adaptación hacia el cuerpo *presentado dos veces*. Por medio de esta táctica, el cuerpo en el performance ya no solo cita una conducta mítica, real o ficticia, “llena de significados que se transmiten polisémicamente” (ibíd.), sino que, al duplicarse, puede citar simultáneamente varias conductas distintas.

Tomemos el caso del video-performance *Meneo libertario*. En este, encontramos a la artista recreando códigos de masculinidad y feminidad al mismo tiempo, en un video musical en el cual se ve doblemente su cuerpo: a la izquierda de la imagen, se puede ver a la artista cantando una canción, performando una conducta de hombre, con un boso dibujado en el rostro, con sus cejas retocadas para que se vean más gruesas, haciendo movimientos y expresiones rudas, varoniles, típicamente masculinas. A la derecha, se encuentra también la imagen del cuerpo de la artista, pero recreando el tropo de mujer sexy caliente: lleva minifalda, peluca rubia, maquillaje, escote, tacones; y realiza un baile marcadamente sexual, en el que se toca los senos, abre la boca, se agacha, mueve las caderas. La letra de la canción es indescifrable solo por el audio, puesto que éste ha sido procesado mediante un efecto de sonido que la hace incomprendible, pero se puede leer por medio de subtítulos que hay en el video, que indican frases como:

las masas se emancipan, fuerte movimiento. Masas grandes y poderosas,
capaces de cambiar la historia. Hay un problema con las masas adormecidas, la quietud
las convierte en masas sometidas

[...] métetelo bien adentro, adentro de tu cuerpo [...]

[...] tú a mí me gustas porque eres tropelera, porque detonas, porque revientas

Se puede observar que en este video-performance hay varias conexiones de distintos elementos. En un plano visual, la artista duplica su cuerpo para producir un contraste dramático de masculinidad / feminidad, cuya *oposición binaria* se ve reforzada justamente por el hecho de ubicar su cuerpo doblemente en una misma imagen en movimiento. La unión de ambos cuerpos por medio de un efecto digital, le permite crear un sentido paródico de binarismo de género más evidente que si se presentaran de manera separada en momentos distintos. Por otro lado, la letra de la canción sugiere una conexión de referencias a un ámbito corporal, representado en palabras como “métetelo bien adentro”, con referencias a un ámbito macro-político, reconocible en la mención de términos como “las masas”. Al considerar además el empalme entre lo visual-corporal con lo textual y lo sonoro, se producen nuevos vínculos que remiten indefectiblemente a relaciones de poder que se dan simultáneamente en niveles micro y macro-políticos. Este tipo de enlaces son frecuentes también en otros trabajos de Nadia Granados, en los que podríamos decir que el resultado total es más que la suma de las partes.

Otra de las formas en las que sucede la duplicación corporal en los performances de Granados es mediante la técnica que podríamos llamar auto-proyección: la artista se graba a sí misma en vivo y se proyecta simultáneamente. Esto lo hace empleando cámaras de video o cámaras web que conecta a equipos que proyectan su imagen, por ejemplo, un computador y un video beam. De esta forma, en performances como el que realiza en el cabaret de La Fulminante, la artista hace presencia en escena como un palimpsesto de corporalidades. En el caso del cabaret, una de sus escenas consiste en que la artista se inclina hacia el suelo dando la espalda al público, graba su rostro mientras habla, y lo proyecta sobre su propio cuerpo, dando la impresión de que su nalga, o mejor, su *culo*, está hablando. Aquí, la superposición corporal sirve para “darle voz” a una parte del cuerpo cuya funciones evacuativas o sexuales no son precisamente signo de empoderamiento en una cultura hetero-patriarcal, sino de abyección o sometimiento. En palabras de Ricardo Arcos-Palma (2014): “El culo se ha convertido en su rostro donde solo vemos la boca. Vagina, ano y boca: tres orificios en uno generan ese rostro “diabólico” que nos seduce, hace reír y al mismo tiempo es intimidante”.

La duplicación corporal no implica que los cuerpos se hibriden siempre, como en el ejemplo anterior, hay otras escenas, tanto en el cabaret de La Fulminante como en otros performances, en los que el cuerpo real y el espectral actúan separados, a pesar de que puedan estar compartiendo el escenario a la par. Así mismo, la duplicación corporal no necesariamente involucra a la totalidad del cuerpo. En algunos de sus videos y performances, Nadia duplica y amplifica solo una parte de su cuerpo. Un ejemplo es el video *Cruz y ficción* de La Fulminante, publicado en 2011. Allí la artista aparece en una postura que remite a la iconografía religiosa

de Cristo en la cruz, con un detalle particular: mediante un efecto digital, la artista pone una boca que habla sobre el pubis. Dado que aquí Jesucristo es una mujer, y la boca se encuentra en posición vertical, se puede interpretar mejor como una vagina parlante. El título propone un juego de palabras entre cruz y ficción, que, leídas como crucifixión, se refiere tanto al relato bíblico como a ciertas *ficciones* mediáticas. El video está grabado sobre un fondo de tela roja y blanca, que refuerza la reminiscencia a un templo religioso. La Fulminante, hablando en su idioma desconocido, dice por medio de los subtítulos:

En estas fechas se conmemora un hecho que partió la humanidad en dos. Un hecho sangriento, cruel, lleno de odio, una ofensa contra la vida. Una práctica que sigue repitiéndose en nuestros días [...]

la luz divina del mundo se ha ido, estamos en tinieblas, solo nos queda la luz del televisor [...] PUEBLO CASTÍGALOS!! ELLOS SABEN LO QUE HACEN [...]

vienen los santos a perdonar a los masacradores, PARA GARANTIZAR QUE ESOS CRÍMENES QUEDEN EN LA IMPUNIDAD [...] Tengo sed, sed de verdad y justicia [...] DESTROYE TU TELEVISOR

La artista actúa como disc-jockey de signos al mezclar referencias religiosas, de la realidad política colombiana, de los medios de comunicación y del género, haciendo de nuevo presente el principio gestáltico que indica que el todo es más que la suma de las partes. Giles Lipovestky (2003) proponía que en la *era del vacío* posmoderna, todos somos DJ's. Esto aplicaría especialmente para la artista, quién frecuentemente mezcla sonido, imagen, cuerpo, objetos y materias. Sin embargo, las combinaciones de Granados no se limitan a una dimensión de lo semántico, sino también de energías afectivas; no solo ponen en evidencia una armonía de signos (como en algunas búsquedas del arte moderno), sino también tensiones y contradicciones disonantes (como suceden en la vida social); no representan tanto un problema de lo posmoderno (desde la pregunta por la apropiación) o del arte después del fin del arte (Danto, 1999), sino que sus contenidos políticos invitan a un análisis en clave decolonial.

Podría decirse que otra forma de duplicación corporal también ocurre cada vez que el cuerpo de la artista se reproduce en internet. Esta sería una especie de duplicación que comparte con la mayoría de artistas de performance actuales, quienes se dan a conocer principalmente en medios digitales: la cantidad de personas que puede ver un cuerpo en acción a través de la web supera significativamente la cantidad de personas que comúnmente asisten a los performances en vivo. Federico Hernández, alias Elvira, un realizador audiovisual que conoció a Nadia en los inicios de su trayectoria artística, en una entrevista me comentó que la artista tuvo muy claro desde sus comienzos, incluso antes de la aparición del personaje de La

Fulminante, la importancia de la edición y circulación de sus imágenes a través de internet (F. Hernández, comunicación personal, 23 de julio de 2019). La artista aprendió a editar sus propios videos y a trabajar incesantemente en la presencia de su cuerpo en internet.

En mi caso, la primera vez que tuve acceso a los performances de Nadia Granados fue a través de su página web. Aquella visión inicial que tuve de su cuerpo en acción se dio mediante una imagen digital y vía internet. La forma que adquiere su cuerpo mediante el espectro de lo digital genera un tipo de relación, espacial y temporalmente específica, con su corporalidad, que me parece no se debe obviar únicamente como registro, y, aunque muchas de sus acciones grabadas en video son ejecutadas luego presencialmente en sus cabarets, tampoco se trata exactamente de una imagen virtual como preparación para un performance real. El filósofo Jacques Derrida señaló cómo, en un contexto de aparición y multiplicación casi al infinito de imágenes y entornos digitales, desprendidos de un único soporte material, la virtualidad implicó una ruptura para los marcos de sentido desde los cuales se comprendía la realidad:

yo insistiría en otro rasgo de la “actualidad” [...] Insistiría no solo en la síntesis artificial (imagen sintética, voz sintética, todos los complementos protéticos que pueden hacer las veces de actualidad real) sino, en primer lugar, sobre un concepto de *virtualidad* (imagen virtual, espacio virtual y por lo tanto acontecimiento virtual) que sin duda no puede ya oponerse, con toda serenidad filosófica, a la realidad actual (Derrida, 1998).

En esa misma línea, definió lo que concebía por *espectro*: “el espectro es en primer lugar lo visible. Pero es lo visible invisible, la visibilidad de un cuerpo que no está presente en carne y hueso” (Derrida, 1998). Desde el pensamiento de Jean Baudrillard (1975) (Mendoza, 2010), el concepto de *hiperrealidad* ha servido para nombrar un nivel de simulacro que se ha desprendido de un referente real, el cual sería característico de nuestra época. Si en un primer nivel de simulacro se tenía lo real y la copia como asuntos claramente distinguibles, y en un segundo nivel, por ejemplo, el que representa la aparición de la fotografía y el cine, se comienzan a confundir; la actualidad estaría marcada por la intensificación de la hiperrealidad como un tercer nivel de simulacro en el que no hay más un referente real, solo simulacros. Ante tales problematizaciones de las dicotomías realidad/copia o real/virtual²⁶, la duplicación

²⁶ Autores como Gilles Deleuze o Pierre Lévy han preferido la distinción actual / virtual: “(...) Con todo rigor filosófico, sin embargo, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad son solamente dos modos diferentes de realidad. Si en la esencia del grano está el producir árbol, la virtualidad del árbol es real (sin ser aún actual)”. Lévy, P. (1999). ¿Qué es lo virtual? Barcelona: Paidós.

corporal de los performances de Nadia Granados no debería analizarse en esos términos. Los palimpsestos de corporalidades presentes en sus acciones producen realidades híbridas que no se limitan a una única naturaleza de lo real o a la búsqueda de definiciones absolutas de realidad y virtualidad, por lo que más que responder a un problema de ontología dicotómica, habría que ir tras las huellas de su operar táctico, es decir, más que a la pregunta sobre qué es lo real en sus performances, o cuáles de ellos podríamos considerar performances reales y cuáles no, me interesaría responder qué efectos persiguen, de qué manera esta artista usa la duplicación corporal como táctica decolonial.

La pregunta por los efectos más que por la ontología de las piezas artísticas fue planteada por el antropólogo Alfred Gell (2016). El interés de este autor no estaba en descubrir la “esencia artística” de las obras, como en algunas tradiciones de la historia del arte o la estética preocupadas por definir lo universal, tampoco en el contexto social e institucional que hace aparecer algo como arte, como en la sociología del arte. Su búsqueda era más, como él mismo la designaba, por llegar a una *antropología del arte*, interesada por averiguar sobre aquello que las obras movilizan, su *agencia*, razón por la cual consideraba que éstas podían ser analizadas como si fuesen personas, agentes. Interrogantes de este tipo pueden resultar más pertinentes para aproximarse a prácticas artísticas que, por ejemplo, involucran procesos de participación comunitaria, o que proyectan objetivos políticos más allá de lo meramente reflexivo en un campo autónomo (Buitrago, 2016), ya que la importancia o el valor de dichas prácticas no se establecería de antemano por su carácter artístico, tampoco se limitaría a una verificación de la validación institucional del creador como artista, incluso permitiría prescindir del adjetivo “artístico” de las prácticas, pues no es allí que radica lo importante, sino que lo “esencial” a indagar estaría precisamente en lo que producen culturalmente.

Tal preocupación, se puede alinear con el interés por lo que Jordi Claramonte (2009), entre otros, identifica como una transformación ocurrida en las artes visuales, de un arte de objeto y un arte de concepto hacia: “Un arte de contexto: un ámbito de prácticas cuyo verdadero *sujeto agente* es el modo de relación que se despliega en cada práctica”. En consecuencia, su análisis implica ir más allá de “el restringido campo de las prácticas reconocidamente artísticas”, para indagar en aquellos modos de relación:

Los *modos de relación* constituyen gramáticas específicas de organización de la percepción, la representación y el comportamiento [...] aludimos a una actitud con y frente a la actualidad. [...] son siempre determinadas intensidades específicas,

determinadas modulaciones de las relaciones que se establecen entre los artistas, los espectadores y el medio en que todos ellos se hallan” (ibíd.)

La duplicación corporal en los performances de Nadia Granados es un procedimiento que le permite un uso político de la espectralización de su cuerpo. Ésta no solo se da en la existencia de sus fotos o videos en internet, sino, fundamentalmente, en la imbricada relación que genera entre la imagen y la presencia corporal. Hans Belting (2007) ha notado cómo vivimos en una época en la que nos tomamos fotos de la cuna a la tumba, e incluso, “El cuerpo es en sí mismo una imagen antes de ser imitado en imágenes”. En el caso de la artista, lo que es distintivo no es que se haga fotografías o videos, sino la función de éstos dobles de su cuerpo. Belting narra cómo en la edad media se desarrolló un “dualismo corporal” en el culto a los muertos y a los gobernantes, cuando una persona de alto rango moría, su cuerpo podría traspasarse a un cuerpo artificial, a un muñeco, para sobrepasar el intervalo tras su muerte, cuando el cadáver se volvía inadecuado para su representación. Así: “la imagen que representaba un cuerpo vivo era traspasada en la *effigies* a un cuerpo virtual. Una vez concluida su efímera función en el ritual funerario, la *effigies* inservible se almacenaba descuidadamente en baúles”. Aunque no estamos ante una función inédita de la imagen del cuerpo como imagen representante, ni tampoco ante un fenómeno de virtualización exclusivo de la era del internet, las maneras en las que internet ha abierto posibilidades performativas a creadores como Nadia Granados sí son particulares, adquieren funciones específicas, y desestabilizan las nociones tradicionales de realidad en el performance.

Para el influyente artista mexicano de performance Guillermo Gómez-Peña: “Permanece sin respuesta la espinosa pregunta de si el arte del performance puede existir o no en el espacio virtual” (Taylor & Fuentes, 2011). Si consideramos válido que un performance puede, de hecho, ocurrir en un espacio de interacción entre lo físico y lo virtual mediante un cuerpo digitalizado, la relación del cuerpo como medio no puede comprenderse desde los viejos marcos de sentido desde los cuales se establecía una tajante división real/virtual. Algo similar sucede con el culto a los muertos:

En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ello entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto de medio portador en sentido físico (Belting, 2007).

Cuando Nadia Granados fue invitada por el Museo de Antioquia a participar de una residencia en 2017, propuso un proyecto para realizar con las trabajadoras sexuales del centro de Medellín, el cual consistía en una página web con servicios corporales performáticos (Figura

4). Primero, los cuerpos de las mujeres serían digitalizados realizando distintas acciones. Luego, se diseñaría un sitio web de manera que su interfaz permitiera al usuario conocer las acciones que realizan, es decir, interactuar con el cuerpo duplicado. Finalmente:

A partir de ejercicios performáticos que Nadia iba a realizar con cada chica, esos ejercicios se iban a convertir en productos y en servicios que, a través de la página web, cualquier persona podría contactarlas y pagarles, por un servicio que no era sexual, era de performance. Por ejemplo, Johanna bailaba con audífonos, entonces clases de baile con audífonos con Johanna. Luz Mery conocía todos los sitios de residencias en el centro, entonces un tour por las residencias con Luz Mery. Asesorías de sexualidad para adultos mayores que lo daba Adela. Clases de baile con Adela en el Parque Berrío. (C. Chacón, comunicación personal, 5 de septiembre de 2019).

Como premisa ética, siempre estuvo claro que el proyecto debía generar recursos para las trabajadoras sexuales. Al momento de su producción, la artista encontró que las participantes no eran muy cercanas a la tecnología digital, no se sentían muy cómodas con esas herramientas, por lo que les generó desconfianza que sus datos estuvieran en una página web. Sin embargo, avanzaron los talleres de creación y, sin darse cuenta, se convirtió en un cabaret titulado *Nadie sabe quién soy yo*, el cual se estrenó en vivo en el Museo de Antioquia en 2017.

Aunque el proyecto finalmente no se terminó de implementar como página web, la idea inicial da cuenta de un interés particular de la artista por la duplicación corporal. En la propuesta original, se planteaba invertir la lógica más usual en internet de primero realizar un performance “real” y luego digitalizar su registro para ser visualizado en la web, ya que primero se duplicarían los cuerpos en la web y después se ejecutarían performances en físico. Vale la pena destacar algunos aspectos a propósito de este proyecto: primero, desde una *ética de la creación* (Tamayo-Duque, 2018), la artista no se obstina en imponer su idea inicial a toda costa, al reconocer, en el proceso de creación conjunta, que debía ajustarla de acuerdo al tipo de comunidad con el que trabajaba. El cabaret presenta historias de vida en un formato de performance. Estas historias están fuertemente marcadas por la violencia patriarcal del contexto colombiano, y esto se pone en evidencia en todas las acciones que lo componen. Aunque el cabaret tiene la dirección artística de Nadia Granados, la formulación de las acciones se hizo considerando las ideas, intereses y fortalezas de cada una de las participantes. El cabaret fue el origen de un colectivo feminista llamado *Las guerreras del centro*, en el que las trabajadoras sexuales continuaron desarrollando eventos y creando otros productos, los cuales les generan recursos económicos. El cabaret en vivo tuvo elementos de duplicación corporal al incluir acciones que combinaban cuerpos en físico con cuerpo en video-proyección.

Figura 4

Proyecto Web de Las Guerreras del Centro



Nota. Borrador de proyecto de página web. Adaptada de *Las Guerreras del Centro*, de N. Granados, 2017 (<http://lafulminante.com/lasguerrerasdelcentro.org/>).

Marcela Fuentes ha propuesto el concepto de *constelaciones de performance* como un lente teórico que sirve para comprender los entrelazamientos entre formas de performance y activismo en espacios físicos y digitales. Para la investigadora argentina, las performances on y offline constituyen modalidades que no son excluyentes, y en las que lo digital no es solamente un complemento de los performances físicos, sino que se configuran mutuamente como dramaturgias constelativas que desafían el poder hegemónico. Esta relación entre dos medios aparentemente dispares -el cuerpo y las redes digitales- le sirve para entender nuevas manifestaciones de acción colectiva insurgente en el contexto latinoamericano contemporáneo:

las constelaciones de performance iluminan las tácticas específicas que emergen de la acción conjunta de las protestas físicas y las protestas conectadas digitalmente. Gracias a las constelaciones de performance podemos discernir las maneras en las que la espacialidad, la temporalidad, la corporalidad y la participación, todos aspectos centrales de las *maneras del hacer* de la performance, son redefinidos tácticamente en activismos entrecruzados que expanden las nociones previas de movilización social y eficacia política (Fuentes, 2021) (las cursivas son de la autora).

En el trabajo de Granados, la táctica de duplicación corporal le permite a la artista multiplicar su cuerpo y crear palimpsestos que señalan esquemas de género hegemónicos al tiempo que los revelan simulacro. Así como el género no es distinguible del sexo biológico sin que ello implique ya de por sí una mediación cultural, su(s) cuerpo(s) en escena no nos hacen distinguir lo real de lo virtual como territorios discretos, y más bien explícita(n) y parodia(n) ciertos imaginarios y supuestos culturales respecto a la “naturaleza” de los cuerpos. La imagen duplicada del cuerpo de Nadia Granados nos puede aproximar a la conciencia de los modos complejos, y a veces contradictorios, en que los cuerpos son construidos culturalmente, esto es, no solo limitados por un poder restrictivo del cual debemos liberarnos, sino también formados por un poder productivo dentro de un marco cultural en el que la colonialidad de género determina en gran medida las posibilidades mismas del ser.

Por último, la duplicación corporal tiene algunos riesgos que es necesario advertir. Al exagerar de manera paródica el binarismo de género, como sucede en la primera modalidad de esta táctica, existen al menos dos peligros. El primero de ellos, es que no se consiga el efecto de ironía en la interpretación por parte de algunos públicos, es decir, que antes que ser vista como parodia, se le de sentido como actuación corporal normal(izada), conforme a las expectativas del género. En el mejor de los casos, esto puede convertir la duplicación corporal en una operación políticamente inocua, y en el peor, puede contribuir a perpetuar en el imaginario colectivo la dupla masculinidad/feminidad como la manera legítima de tener un cuerpo. Si bien estas lecturas son improbables debido al absurdo que implica que la artista se presente actuando dos roles de género distintos al mismo tiempo, y realizando gestos masculinos y femeninos hiperbolizados, los cuales aportan a crear una atmósfera de humor en sus performances, cabe la posibilidad de que sus acciones sean entendidas desde una literalidad que, en ese sentido, sería desafortunada.

Pero aún existe otro riesgo mayor, y es el que resulta al trabajar con estereotipos como el de la mujer latina caliente. En estos casos, la artista, por así decirlo, se “disfraza” de una corporalidad con la que se estereotipa a las mujeres racializadas de ciertos segmentos sociales, muchas de ellas pertenecientes a las clases media y baja. Si bien Granados puede decidir hacerlo con la intención de enfatizar la opresión que ejerce el patriarcado y el capitalismo sobre las mujeres, que las lleva incluso a auto-cosificarse, su crítica la elabora por medio del peligroso recurso de caricaturizar repertorios de cuerpos reales en posición de desventaja de poder en las lógicas de la clase y el género. En otras palabras, toma comportamientos particulares que se asocian a ciertas subjetividades, las cuales posiblemente no pertenecen su mismo círculo social,

y desde este ejercicio de apropiación ejemplarizante cuestiona las estructuras sociales más amplias, ubicándose implícitamente en un lugar de exterioridad o superioridad frente a aquellos modos de subjetivación.

No quiero decir que la artista se refiera a una persona en concreto, sino a un estereotipo que circula en la cultura²⁷ (también incluso son a veces formas de insulto, como la “guisa”, grilla, etc). Tampoco que las formas de (auto)cosificación para la mirada y el deseo masculino no puedan ser cuestionadas. De hecho, la artista como mujer colombiana no está por fuera de las lógicas de la clase, el género o la nacionalidad. Es decir, a pesar de que en su vida cotidiana performe el género de manera distinta a los patrones de feminidad hegemónica, no significa que esté necesariamente en una posición de privilegio (aunque sí lo esté en una posición de privilegio académico y artístico). Sin embargo, esto no es garantía automática para que su uso artístico de los estereotipos, tanto en la duplicación corporal como en otras formas del hacer de su trabajo, este libre de contradicciones.

No solo porque puede haber personas que se sientan identificadas o aludidas -y quizás ridiculizadas- con la escenificación de los repertorios corporales estereotipados, sino porque la utilización del estereotipo al mismo tiempo puede reforzar el pensamiento que se tiene hacia las personas con estas características. El empleo de este recurso puede tanto exponer y problematizar los libretos normativos y binarios del género, como llegar a ser un mecanismo de estigmatización social. Basarse en la apariencia física que se asocia a ciertas mujeres u hombres, por ejemplo, tomar la imagen de la mujer “prepagó”²⁸ como recurso, puede contribuir, de manera paradójica, a reforzar ciertos imaginarios misóginos²⁹ que alimentan la reproducción de prejuicios y formas de inferiorización social de las mujeres que así son etiquetadas.

Granados no es la única artista que recurre a estereotipos corporales en su obra. Distintxs performers -como el antes mencionado Guillermo Gómez-Peña- se valen de estos como un modo escénico de “darle cuerpo” a fenómenos sociales que pueden ser más abstractos. Como vemos, se trata de una herramienta creativa cuyas posibilidades no son lineales, planas

²⁷ Recursos y contradicciones similares aparecen en el trabajo de performers como Carmelita Tropicana (Alina Troyano), en sus apropiaciones de estereotipos de latinidad inspirados en figuras como la actriz, bailarina y cantante de samba Carmen Miranda; en la alusión a construcciones de género de personas famosas y estrellas de Hollywood que realiza la performer norteamericana Narcissister; o en las acciones de reiteración y problematización de imaginarios de lo “primitivo” de la cubana Coco Fusco; con lo cual se pueden trazar conexiones entre las formas del hacer de estxs artistas de las Américas.

²⁸ En Colombia, este término se utiliza para referirse a mujeres que se dedican a distintas modalidades de trabajo sexual dirigidas a las clases altas, generalmente asociadas a estéticas corporales de la narco-cultura.

²⁹ En el feminismo, se utiliza el término *sororidad* para referirse a la precaución de no cuestionar el patriarcado mediante el juzgamiento moralizante de una mujer hacia otras mujeres.

o reducible a una fórmula. Tampoco son un recurso en sí mismo emancipador ni conformista, pues al tiempo que puede servir para cuestionar unas dinámicas sociales problemáticas, puede también fortalecer otras. La duplicación corporal de Nadia Granados, al ser una táctica que juega con roles de género y estereotipos culturales, puede así mismo generar una miríada de efectos. Así como el cuerpo duplicado de Nadia Granados puede producir estéticamente palimpsestos de corporalidades en los que una capa no es menos real que las demás, esta táctica puede provocar una superposición o entramado de efectos que nos exijan marcos de comprensión y sentido más allá del binario bueno/malo, y que nos permitan pensar su agencia micropolítica como múltiple y contradictoria.

4.4 Invocación fantasmal

En el trabajo de Nadia Granados podemos ver dos formas de invocar lo fantasmal. En los usos fantasmales que hace de la imagen y en la invocación de fantasmas culturales en sus performances. Me refiero aquí a los fantasmas en el sentido que le da Avery Gordon (1997), no como personas muertas, sino al fantasma como figura social, es decir, los aspectos fantasmales de la vida social. Para Gordon, lo fantasmal es aquello que culturalmente regresa de manera obsesionante a pesar de que parecía haber desaparecido. De esta manera, lo que persigue levanta espectros, y modifica la experiencia de estar en el tiempo, la manera en la que separamos el pasado, el presente y el futuro. El fantasma o la aparición es la forma en la que algo perdido o apenas visible se hace conocido y aparente mediante su persecución.

Cuando usa la imagen como fantasma, Granados aprovecha las posibilidades espectrales de ésta para invocar personajes o situaciones y llevarlos mágicamente a sus puestas en escena. Esta invocación fantasmal lo que hace en ocasiones es profanar imágenes que poseen algún tipo de sacralidad en el contexto colombiano, por ejemplo, imágenes de figuras políticas enaltecidas e idealizadas que representan, para un gran número de la población, modelos ejemplares de la cultura de acuerdo a representaciones míticas, simplistas y totalizantes del bien y del mal. En el video-performance *Lavado de Imagen*, por ejemplo, la artista imprime fotografías de personajes representativos de un sector conservador de la política del país que promueve, entre otras cosas, unos ideales específicos de cuerpo “natural”, de familia nuclear y de heterosexualidad normativa. La artista dispone en el suelo las imágenes impresas, bebe de una botella de cerveza, y procede a orinarse en las fotografías. Al lavar con su orina la imagen

de estos políticos, la artista limpia simbólicamente sus fantasmas, o más exactamente, el fantasma de lo que representan³⁰.

La segunda dimensión de la invocación fantasmal está relacionada con la colonialidad, la cual ha sido definida como el fantasma de la colonización cuyos efectos aún son vigentes en la actualidad. Diversos términos se han usado para nombrar la presencia fantasmal de la matriz de poder colonial en nuestra época: por una parte, autores como Walter Mignolo (2007) la caracterizan como el *lado oscuro* de la modernidad. Esto es, un patrón de poder que no es secundario ni anexo, sino constitutivo de la modernidad en sus distintas manifestaciones, o, para ser más precisos, de las distintas modernidades. Suely Rolnik (2016) usa el concepto de *inconsciente colonial* para nombrar aquella presencia espectral de formas de pensamiento coloniales, que superan la dimensión consciente, y que, al ubicarse entre lo visible y lo invisible en las sociedades pos-coloniales, continúan estructurando de manera subyacente la vida social. Cuando Granados realiza gestos que remiten a distintas expresiones de la violencia en sus performances, delinea los contornos de fantasmas de una matriz de poder que ha producido, y continúa reproduciendo, la *herida colonial*. Esta se refiere al sentimiento de inferioridad de aquellas personas que no encajan en los modelos predeterminados por los relatos de los grupos históricamente dominantes (Mignolo, 2007). Al emplear la corporalidad para señalar estas violencias visibles e invisibles, sus acciones alertan de la presencia de fantasmas de relaciones de poder de herencia colonial.

En la primera dimensión fantasmal, me gustaría hacer énfasis en el *fantasma* como un rastro que puede seguir actuando, o interactuando, a pesar de que el ente o cuerpo no esté presente. Desde la teoría sociológica se comprende la interacción como una situación en la que los cuerpos -en físico- de varios agentes están actuando, y es ese encuentro de cuerpos con sus distintas construcciones culturales que los significan, lo que hace de la interacción un *campo de batalla* (Galindo, 2015). Pero, ¿puede haber interacción con un cuerpo que no está materialmente presente? ¿podría darse un tipo de interacción entre un cuerpo y un fantasma? Al respecto del cine, Derrida apuntaba:

El cine es un arte del fantasma, es decir, que no es ni imagen ni percepción [...] Es algo que no es real ni irreal: que vuelve, que se reproduce, en fin, se trata de la cuestión de la reproducción. A partir del momento en que la *primera* percepción de una imagen está

³⁰ Al respecto del acto simbólico del lavado, valdría la pena recordar *Lava la bandera*, iniciativa del colectivo *Sociedad Civil*, que consistía en una serie de performances desarrollados en distintos lugares de Perú durante la dictadura de Fujimori, en los cuales las personas lavaban ritualmente la bandera peruana en las plazas públicas (Taylor & Fuentes, 2011).

ligada a una estructura de reproducción, tratamos con lo fantasmal. (El énfasis es del autor) (2013).

Quisiera volver aquí al recuerdo de la *primera* vez que vi los performances de Nadia Granados en internet, porque tal vez no es solo una casualidad. La espectralización de su cuerpo en internet, además de duplicarlo en imagen, lo convierte en fantasma. La imagen como fantasma es una característica de lo que José Luis Brea (2007) llamó *E-image*, un fenómeno que signó el cambio hacia lo que el autor distinguió como la más reciente *era de la imagen*, al afectar al estatuto técnico, ontológico y cultural de lo que hasta entonces eran las imágenes. Brea identificó que históricamente han existido tres eras de la imagen: imagen-materia, film e imagen electrónica. En la primera de ellas, la imagen era indisociable de su soporte material. Un ejemplo conocido serían las pinturas del renacimiento, las cuales, para poder apreciarlas, se requería estar presencialmente al frente de cada pintura. En estas imágenes era claramente reconocible un original y sus sucesivas copias. Luego vendría la aparición de la fotografía y el cine, que marcaría el comienzo de la segunda era de la imagen, la imagen film, en la cual la imagen podía ser multiplicada fácilmente, haciendo más difícil la tarea de reconocer un único original. Como en el caso del cine, la imagen comienza a estar en movimiento, con lo cual se transforma la relación y sensibilidad que hasta entonces se tenía con la imagen estática. Los cuerpos en las imágenes empiezan a aparecer cada vez más como fantasmas que actúan, aunque no estén físicamente allí. Finalmente, con los procesos de digitalización se terminaría por instaurar la tercera era, cuya imagen es auténticamente fantasmal:

A diferencia del modo en que la imagen se daba bajo las condiciones tradicionales de su producción (establemente “consignada” en un soporte material del que era en todo momento indisociable) la e-image se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma. (ibíd.)

La imagen entonces deja de requerir de un único soporte material y puede estar en muchos simultáneamente, o aparecer de forma efímera y luego desaparecer. Se desmorona la dicotomía original/copia, y las imágenes ya no son distinguibles como tal. La relación con la imagen, en sus dimensiones temporal y espacial también cambia. La imagen actúa de manera efímera, como un espectro fugaz. Si bien en la actualidad coexisten manifestaciones de imagen-materia e imagen-film, la explosión infinita de imágenes electrónicas ha cambiado radicalmente los *actos de ver*, con consecuencias que se extienden a todos los dominios de la cultura. Para apreciar una imagen, por ejemplo, la imagen de un cuerpo, no es necesario estar corporalmente presente ante una imagen original, ya que esta puede viajar como fantasma y hacer presencia al tiempo en muchos lugares distantes. Y si además regresamos a la frase de

Hans Belting (2007) que postulaba: “El cuerpo es en sí mismo una imagen antes de ser imitado en imágenes”; las relaciones cuerpo-imagen actuales nos exigen marcos de sentido acordes con las historicidades y culturalidades de los actos de ver propios de esta era. En este panorama, el performance en medios electrónicos no debería considerarse *solo* un registro, tampoco es únicamente un archivo electrónico, ni una extensión virtual del performance original con fines de difusión. Asistimos verdaderamente a una era de circulación espectral de performances.

Brea perseguía un estudio de la imagen que superara los confines de la historia del arte, e incluso se preguntaba si podía existir un arte como tal que no ocurriera en los edificios espectáculo del arte, en las *especializaciones* de la institucionalidad artística, y que al mismo tiempo cuestionara el privilegio epistemológico de un tipo de imágenes y sus productores. Para él, esto sería “un paso más en la secularización” (ibíd.), en misma línea del giro visual que pasó de considerar una Historia del Arte a abrirse a la(s) historia(s) de las imágenes. La pregunta por la *secularización* en Brea se conecta con la apuesta por una antropología de las imágenes de Hans Belting (ibíd.), para quien “La perspectiva antropológica fija su atención en la praxis de la imagen, lo cual requiere un tratamiento distinto al de las técnicas de la imagen y su historia”. Desde su perspectiva, el discurso del arte: “ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos)” (ibíd.). Secularizar implica de-sacralizar. Nadia Granados, en diversas acciones, procede desacralizando imágenes enaltecidas, ya no exclusivamente por el mundo del arte, sino por la cultura en el sentido amplio.

El “bien”, así como lo “sagrado” para una cultura, pueden ser vectores de las narrativas triunfantes con las que se escribe la “Historia”. Toda historia del bien y del mal es heredera de otras historias que la anteceden. En los tiempos de la colonización en América, la *evangelización* fue uno de los objetivos primordiales de los colonizadores, quienes vieron en las religiones y prácticas paganas un enemigo profano a erradicar. Se creó así un vínculo narrativo entre distintas ideas que dio coherencia y sentido al proyecto de intrusión colonial: La idea del mal, del pecado, las nociones modernas de civilidad y progreso, la eugenesia, entre otras. Como lo notó Anibal Quijano (2000a), la invención de la raza fue un componente central de estos discursos, y uno de los ejes estructurales de la colonialidad, pues permitió una visibilidad de este tipo de ideas de manera encarnada: dio cuerpo (con color de piel, género y prácticas sexuales específicas) al bien y al mal. En un contexto de ex-colonia como el de Colombia, donde, por decirlo de manera (no tan) metafórica, persiste la evangelización del cuerpo, y sus posibilidades aún se miden en términos absolutos del bien y del mal; las prácticas corporales de Nadia Granados plantean un desafío a estas representaciones moralizantes de la

colonialidad. Los usos profanos del cuerpo de Nadia Granados: comportamientos no legítimos de acuerdo a las reglas sustantivas y explícitas del orden de la interacción, uso político de partes del cuerpo no autorizadas para ser exhibidas en público, subversión de roles normativos de género; junto con los usos profanos de las imágenes que hace la artista: apropiación de iconografías religiosas, empleo de imágenes de cuerpos de personas representativas de una cultura legítima, puesta en crisis de los afectos hacia ciertas imágenes; sugieren la posibilidad de contar y “escribir” corporalmente otras historias.

En la primera forma de invocación fantasmal, la artista logra interactuar simbólicamente con personajes que, físicamente, posiblemente nunca participarían de uno de sus performances. Es el caso, por ejemplo, de políticos gobernantes de Colombia, quienes no asisten corporalmente a las acciones de Granados, mas sus fotografías o videos son insistentemente utilizadas por la artista como recurso material en tales eventos. La imagen, bien sea estática o en movimiento, puede convertirse en una manera de llevar a escena a una persona ausente, una suerte de invocación de su fantasma. Sin embargo, para que una imagen se convierta en un fantasma y actúe de manera política, no es necesario que represente explícitamente a un político, o ni siquiera a una persona. En el performance *Reventando masas*, del año 2013, el fantasma invocado es de un animal: la paloma. Ricardo Arcos-Palma describía así esta acción:

La artista vestida de mucama, con falda corta, delantal blanco, camisilla que deja entrever sus senos, medias veladas y zapatos de tacón, acentúan un cierto erotismo que ella siempre pone a prueba en sus performances, aunque en esta ocasión no se trata de La Fulminante.

La hornilla prendida, el maíz comienza a cocinarse dentro de la olla. El popcorn, o las palomitas de maíz, generan un ruido en la olla metálica similar al de los disparos. Las palomas en la proyección video, siguen comiendo vertiginosamente. La artista destapa la olla y las palomitas comienzan a saltar por todo lado. Las palomas parecen comer de ellas. Realidad y ficción se entremezclan de manera magistral. La mesa se inunda de palomitas de maíz. La artista limpia la mesa con sus manos empujando el maíz hacia el suelo. Luego de rodillas, ella junta todo el maíz y comienza a comerlo como si fuese una paloma, con su boca (2016).

Habría que decir que ya al menos desde el siglo XVIII la imagen ha tenido funciones de invocación fantasmal en occidente, cuando E.G. “Robertson” presentaba su famoso espectáculo de fantasmagorías en París, aprovechando las posibilidades de la linterna mágica, como también harían los monjes jesuitas, para presentar espectáculos de fantasmas y demonios

que convencían a sus públicos de estar ante la presencia de seres inferiores de otro mundo. La pregunta por lo fantasmal en las imágenes ha permanecido hasta la era de la imagen electrónica. Curiosamente, tanto Roland Barthes como Jacques Derrida, quienes escribieron lúcidamente sobre la fotografía y la imagen, confesaron en algún momento haber sentido un cierto recelo, o temor si se quiere, de ser capturados por la cámara: “cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar [...] me convierto verdaderamente en espectro [...] Cuando me descubro en el producto de esta operación [...] me tienen a su merced, a su disposición” (Barthes, 2014).

En mi pequeña historia, definiendo mis relaciones públicas con todas estas máquinas, tuve un período muy negativo [...] Por entonces, prohibía cualquier fotografía. Rechazaba todas las grabaciones y entrevistas, y practicaba una especie de ética. Dado lo que escribía, no quería dejarme representar (Derrida, 2013).

Sus aprensiones hacia la imposibilidad de controlar los destinos de sus imágenes pueden radicar en que determinados usos de la imagen pueden llegar a tener efectos performativos, o incluso funcionar como una suerte de magia simpatética, en la que una manipulación ritual de un objeto representativo, por ejemplo, de una fotografía, tendría la capacidad de afectar (socialmente) al sujeto representado. En las acciones de Nadia Granados, esto ayuda a comprender por qué la recurrencia de utilizar imágenes de políticos tomadas de los medios masivos de comunicación. Al emplear ritualmente estas imágenes en sus performances, la artista confecciona una tentativa de alteración del estatus de sus narrativas. Probablemente por esta razón, el Instituto Hemisférico de Performance se refiere a su trabajo con el término *magia*: “Nadia Michelle Granados, La Fulminante, es una artista colombiana interesada en las artes del espacio, el movimiento y el cuerpo, como lo son el video, la pornografía, la magia, la instalación y el performance” (Hemispheric Institute, 2013).

En la exposición individual que la galería Valenzuela Klenner de Bogotá presentó en 2018 de Nadia Granados, una de las propuestas consistía en una cabeza humana realizada con una impresora 3D, la cual se asemejaba a los rasgos físicos del expresidente colombiano Álvaro Uribe. La cabeza estaba insertada sobre una vara de metal, haciendo una reminiscencia de las *necroprácticas* que se asocian a narcotraficantes o terroristas, de cortar la cabeza de sus secuestrados (Valencia, 2010). La selección del personaje imitado posiblemente tiene que ver con lo que éste representa para la opinión pública: para un sector de la población, es un defensor de los valores tradicionales de la sociedad colombiana. Para otros, es un asesino que, además de promover la guerra, clandestinamente contrata grupos ilegales para llevar a cabo sus ejecuciones y conseguir así sus objetivos. Los primeros lo ven como un líder de una idea específica del bien, a partir de una moral e ideologías particulares. Para los segundos,

representa justamente un delincuente impune, cuyas ideas han sido nefastas para el país. La obra es provocadora porque lleva a cabo de forma imaginaria un asesinato cruel de un hipotético héroe o criminal. Si consideramos que tal vez la pieza puede reconocerse como un caso de magia simpática de tipo homeopática, es decir, aquella en la que se emplea un objeto parecido a un sujeto representado; ¿cómo funcionaría su magia en cuanto invocación fantasmal?

Durante la muestra, la cabeza se encontraba dispuesta junto a una fotografía de la artista, embadurnada en lo que parecía ser sangre, agarrando la cabeza por el pelo, como en el acto de su decapitación. La razón por la que la cabeza como objeto se puede considerar performática es, por un lado, la imitación que hace del cuerpo para lograr un efecto escénico (similar a lo que ocurre cuando en otras acciones usa salsa de tomate o sangre de vaca como signo de la sangre humana), y por otro, el hecho de que el objeto esté acompañado de una fotografía de la artista ejecutando simbólicamente su acción asesina, lo que lo convierte en un vestigio de su performance ficcional. Pero más que conseguir mágicamente una afectación física al cuerpo real del expresidente, la pieza efectúa una invocación fantasmal de los dos tipos: usa la imagen de un político como medio para invocar el fantasma de la moralidad y valores culturales que el personaje representa³¹, y hace visible el fantasma de las relaciones de poder que estructuran las necroprácticas que en Colombia se llevan a cabo con espantosa frecuencia. Al poder disciplinario y la biopolítica, fundamentales en la construcción social de la raza y el género, se suma la necropolítica, como forma de control y orden social, tanto de los estados soberanos (Mbembe, 2019) como de las dinámicas de legalidad/ilegalidad (Valencia, 2010) que ocurren en el capitalismo avanzado. Al respecto de la crueldad como fantasma y fantasía de las sociedades capitalistas, Adrián Scribano ha anotado:

El colonialismo como parte indisoluble del desarrollo del capital “embaraza” las políticas de las emociones del capitalismo instalando la crueldad como “forma de trato” (sociabilidad), situación de vida (vivencialidad) y prácticas del sentir (sensibilidad). [...]

³¹ La acción de matar a un gobernante puede relacionarse con lo que Charles Wright Mills reflexionaba al respecto de la burla hacia los políticos: ante la impotencia que la gente siente frente a sus decisiones, queda como alternativa burlarse de ellos como personas. A pesar de que este tipo de humor aparentemente toma como objeto a una persona, en el fondo no se dirige necesariamente a un asunto “personal”, sino que se trata de una respuesta de cara a la sensación de imposibilidad de participación real en una democracia. Para este autor, el rol del intelectual estaría, en ese mismo sentido, relacionado con un ejercicio de crítica y libertad frente a un poder dominante. Véase Wright Mills, C. (1944). *The powerless people: the role of the intellectual in society*. Politics, 1(3).

La crueldad no es un resultado colateral del sistema de explotación, es la clave de los procesos de elaboración de las políticas de los cuerpos-emociones que dibujan el rostro religioso del capitalismo y constituye uno de los centros de la economía política de la moral (2013).

Su reflexión sobre la crueldad en la actualidad, asociada a un análisis marxista sobre las formas de explotación, nos permite reubicarla ya no como un acto aislado de barbarie propio de un estado de excepción, sino como una política *normal* en la vida social. Así como la crueldad puede verse en las dinámicas cotidianas de lo social, y ya no solo en aquellas de lo extraordinario; la guerra (particularmente en un contexto como el colombiano), ya no es únicamente una situación excepcional, sino que se configura como multiplicidad de conflictos permanentes, incentivados por lo que Roger Bartra (2007) denomina *redes imaginarias del terror político*:

Se trata de un proceso de estimulación y creación de franjas marginales de terroristas, sectas religiosas, enfermos mentales desclasados, indígenas, déspotas musulmanes, minorías sexuales, guerrilleros, emigrantes ilegales exóticos, mafias de narcotraficantes y toda clase de seres anormales y liminales que amenazan con su presencia -real e imaginaria- la estabilidad de la cultura política hegemónica.

Ann Stoler (1995), partiendo de las ideas de Michel Foucault, ha señalado que la guerra, reinscrita en el marco de discursos sobre la nación, la raza o la sexualidad, no se conduce necesariamente contra un enemigo externo a la sociedad, sino que su tema será la red de inteligibilidad (“grid of intelligibility”), es decir, “la batalla sobre en cuáles formas de conocimiento pueden apoyarse los reclamos de valor-verdad sobre el orden social contemporáneo”. Si la guerra sucede al interior de la sociedad misma, en las luchas por el poder-saber, la acción ficticia de Granados de asesinar a un expresidente cuyas ideas respaldan determinada red de inteligibilidad, y que además promueven una lucha contra ciertos enemigos públicos, puede comprenderse quizás como un acto de batalla, que desde una operación táctica efectúa un ataque simbólico a sus valores-verdad. La crueldad deja de ser un recurso exclusivo de otredades bárbaras (entendidas como representaciones mediáticas reales e imaginarias) y es devuelta como un fantasma que hace presencia permanente en la construcción de un orden social “embarazado” por el colonialismo y la gubernamentalidad necropolítica.

En la segunda forma de invocación fantasmal se hace visible lo que algunos autores denominan *herida colonial*. Esta noción, desarrollada a partir de los aportes de Frantz Fanon, da una dimensión corporal desde una metáfora del dolor y la laceración, a los análisis sobre el colonialismo y sus consecuencias posteriores en la perspectiva de la *colonialidad* (Oto, 2011).

Aunque la noción de la herida colonial establece retóricamente una relación con lo corporal, no siempre es un fenómeno visible de manera directa y evidente en los cuerpos. En algunas de sus acciones, Granados hace uso de ciertos objetos y elementos materiales que operan como signos visibles y concretos de la presencia -al mismo tiempo real y fantasmal- de la colonialidad del género. En el registro fotográfico de una presentación del Cabaret de la Fulminante en 2013 en Barcelona (Figura 5), se puede ver cómo la ropa interior que porta la artista son unas manos que la agarran. Parecen ser las manos de un fantasma las que están sobre sus senos y pubis. El uso de este elemento sobre su cuerpo puede aludir a una sujeción colonial y patriarcal sobre los cuerpos de las mujeres. De esta forma, la performer parece darle cuerpo al patriarcado, se puede decir que hace visible su presencia espectral.

Figura 5

Acción con ropa interior en forma de manos



Nota. Fotografía de performance. Reproducida de Cabaret de la Fulminante, de N. Granados, 2013, Vistazo Crítico (<http://criticosvistazos.blogspot.com/2014/09/vistazo-critico-126-nadia-granadoscon.html>).

Avery Gordon (1997), reacia a afirmar que la modernidad es cosa del pasado, señala que en las configuraciones sociales contemporáneas siguen apareciendo los fantasmas

modernos: “De una cosa estoy segura: no es que los fantasmas no existan. El mundo pos-moderno, tardo-capitalista, pos-colonial reprime y proyecta sus fantasmas en intensidades similares, si no enteramente de la misma forma como el viejo mundo lo hacía”.

Lo fantasmal casi siempre ha estado asociado a la oscuridad y la noche, así como a una materialidad traslúcida que no permite ver con nitidez su masa. Los fantasmas, como figuras que se encuentran entre lo visible y lo invisible, se asocian a verbos que representan experiencias aterradoras producidas por la actividad de algo que no es totalmente identificable, como espantar, aparecer, rondar, perseguir o asustar (quizás sería más preciso usar la palabra en inglés *haunting*, que se refiere tanto a perseguir y atormentar como a espantar). Habitar con fantasmas implica tener experiencias con algo que parecía estar más allá o haber terminado su existencia, pero que regresa para perseguir. A esto se refiere precisamente el fantasma como figura social:

Lo que espanta [*haunting*] es un elemento constitutivo de la vida social moderna. No es ni una superstición pre-moderna ni una psicosis individual; es un fenómeno social generalizable de gran importancia. Para estudiar la vida social, uno debe confrontarse con los aspectos fantasmales de ella (ibíd.).

Continúa Gordon: “El fantasma, como yo lo entiendo, no es lo invisible o algún exceso inefable. La esencia total, si se puede usar esa palabra, de un fantasma, es que tiene una presencia real y demanda la debida atención. [...]” (ibíd.). Al igual que Gordon, quien enfatiza en la necesidad de prestar atención a los fantasmas para el estudio de la vida social, Nadia Granados hace un llamado de atención mediante su práctica hacia aquellos fantasmas coloniales que adquieren una presencia real con la colonialidad. La herida colonial que han dejado las experiencias de dolor en las subjetividades subalternas no es un fenómeno social perteneciente al pasado, sino que se actualiza permanentemente bajo nuevas formas. La hegemonía de la modernidad colonial que durante siglos reprodujo ciertas representaciones míticas de superioridad e inferioridad, y cuyas jerarquías terminaron por hacerse realidad, no ha sido abolida estructuralmente de la vida social, y aunque la administración colonial haya perdido vigencia y sus figuraciones hayan sido repetidamente deslegitimadas, la deconstrucción de sus esquemas no ha conseguido hacer que el fantasma de éstos mitos desaparezca de las dinámicas sociales. Con lo cual, las invocaciones fantasmales de Granados se muestran como una alternativa para estar atentos a la re-aparición de algunas representaciones que aún configuran lo cultural hegemoníicamente, pero no son éstos los únicos fantasmas que se invocan en sus performances.

Así como la cultura *reinscribe* (Stoler, 1995) fantasmas de estructuras hegemónicas del poder, también las expresiones de contra-cultura contienen rasgos hereditarios que se manifiestan en nuevas generaciones. Autores como Carlos Granés (2015) han reflexionado acerca de la conexión invisible entre distintas prácticas contraculturales temporalmente diacrónicas. En su análisis, las ideas revolucionarias que han motivado diferentes vanguardias y movimientos artísticos en todo el mundo, resurgen en nuevos colectivos, adquiriendo nuevos formatos y adaptándose a circunstancias cambiantes. La reaparición de prácticas corporales de resistencia ha sido conceptualizada por Diana Taylor (2011) alrededor de la idea de un *ADN del performance*, es decir, unos rasgos hereditarios que se manifiestan en nuevas generaciones de artistas interesados en el cuerpo como herramienta política. La corporalidad contiene una memoria que se transmite, la cual es re-activada luego de que parecía haberse desvanecido, justamente como definía Gordon lo fantasmal: “es la forma en la que algo perdido o apenas visible se hace conocido y aparente mediante su persecución” (ibíd.). Si concebimos que lo decolonial es tan antiguo como lo colonial (Maldonado-Torres, 2011), es posible pensar que al fantasma de un determinado ejercicio imperante del poder lo acompañan los fantasmas de distintas resistencias y disidencias.

Las acciones de Nadia Granados muestran este tipo de características hereditarias en gestos que remiten al fantasma de prácticas de performance del pasado. Dos ejemplos ilustrativos interpretando al personaje de La Fulminante pueden ser el video-performance *Chupada antimperialista* (Figura 6) y su performance para el festival Bogotrax 2012. En el primer caso, la artista se pone en “en cuatro”³² mirando hacia la cámara, pronuncia un discurso sobre los ideales de masculinidad en el capitalismo mientras se masturba, y, en determinado momento, toma un revolver, le pone un condón, y procede a chuparlo, como en el acto de hacerle “sexo oral”. La artista porta una peluca rubia y medias veladas, con sus pechos al descubierto, y con su cuerpo hace gemidos y movimientos que se podrían asociar a las *visualidades* del porno (Giménez, 2015)³³. Al chupar un revolver, el cual es un objeto que se relaciona con ciertas formas de poder, lo convierte en un signo fálico, que se hace explícito en el uso del condón. Este gesto rememora el fantasma de Hija de perra, reconocida performer de

³² Nombre con el que coloquialmente se conoce la postura sexual de apoyarse de rodillas con las manos en el suelo. También conocida como postura “del perrito”.

³³ El video fue publicado originalmente en 2010 la web Youtube, pero luego de ser censurado como contenido inapropiado, fue publicado nuevamente en 2019 en la plataforma Vimeo.

la escena underground chilena, quien murió en 2014. En la película *Empaná de pino* del año 2008, del director Wincy (Edwin Oyarce), Hija de perra se mete un revolver en la boca, le pone un condón, y penetra con éste a Perdida, la coprotagonista (Figura 7). En la acción de tener sexo con un revolver se combinan fantasmas y fantasías de una cultura machista heteronormada, con el fantasma de prácticas que han buscado transgredirlas.

Figura 6

Chupada antimperialista



Nota. Fotograma de video-performance. Reproducida de *Chupada antimperialista*, de N. Granados, 2019a, Vimeo (<https://vimeo.com/310263256>).

El segundo ejemplo también tiene que ver con introducir un objeto en el cuerpo, lo cual recupera el espíritu de acciones feministas o pospornográficas como las de Annie Sprinkle, en las que se introducía un visor en su vagina para que el público pudiera verla más de cerca. Se trata de un performance de la Fulminante presentado en Bogotá durante el festival Bogotrax de 2012 (Granados, 2012a). Aquí, Nadia toma un micrófono, se lo mete por completo a la boca, y comienza a hablar, generando un ruido producido desde el interior de su cuerpo, desde la inmediatez del micrófono con la garganta misma y sus cuerdas vocales. Curiosamente, este mismo detalle de la acción es realizado en un contexto distinto, el mismo año, por el artista

Guillermo Gómez-Peña, en una acción del colectivo La Pocha Nostra (2012) titulada *The Insurrected Body* (el cuerpo insurrecto). Si bien Nadia actuaba en solitario, con una pantalla sujeta a su pubis y una proyección de video, mientras Gómez-Peña actuaba disfrazado de un estereotipo de indígena junto con otros actores; la re-aparición de gestos como el del micrófono puede ofrecer pistas para conocer mejor los aspectos fantasmales hereditarios del performance latinoamericano y sus formas de resistencia. Estos no solamente estarían invocando *los espectros de Marx* que sugería Derrida (1994) -aunque compartan su crítica al capitalismo-, sino un *repertorio* (Taylor, 2015) de cuerpos que permean *transculturalmente* (Ortíz, 1987) nuevas prácticas subalternas, por medio de formas de oralidad y performatividad que recrean una *memoria social* (Roach, 2011) que no se circunscribe a una única cultura -ni provienen únicamente de la cultura europea-, así como no se limitan a la lógica del archivo. En este sentido, los fantasmas advertidos por Nadia Granados no son solamente culturales, si se entiende por este término una noción de Cultura con mayúsculas, ligada a una Historia oficial y unas prácticas hegemónicas, ni tampoco únicamente coloniales; sino que también son transculturales, *subculturales* (Foster, 2001b) (Halberstam, 2011) y decoloniales, haciendo aparecer los fantasmas de otros cuerpos que, como el suyo, han resistido a las normas de género y colonialidad de una cultura mayoritaria.

Figura 7

Empaná de pino



Nota. Fotograma de película. Reproducida de *Empaná de pino*, de E. Oyarce, 2008, YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=v3HYLQt1ySw>).

4.5 Táctica de fracaso

En sus performances, la artista Nadia Granados con frecuencia usa gestualidades y repertorios de la pornografía para des-naturalizarlos y politizarlos. Particularmente exagera el estereotipo de latina caliente, por ejemplo, cuando en sus acciones hace un baile erótico frente a una cámara web, lleva ropa escotada, lame objetos, realiza expresiones faciales de placer, se pone “en cuatro”, entre otros gestos y elementos de sus puestas en escena. En comunidades académicas y del campo artístico, sus operaciones suelen ser vistas con admiración al ser asociadas con los recursos estéticos del posporno. Sin embargo, para algunos, la exhibición sexualizada de su cuerpo precisamente llama la atención porque, al contrario, refuerza la mirada masculina. La puesta en escena de su cuerpo desnudo realizando acciones que hasta cierto punto imitan las representaciones masivas de lo sexualmente deseable, no se diferencia, desde ese punto de vista, de la atracción amarillista y comercial que genera la pornografía convencional, y termina actuando en función de lo que Rita Segato (2014) llama la mirada pornográfica. Se trata de un tipo de mirada que objetifica el cuerpo de la mujer y lo rebaja, vinculada a una lógica expropiadora de la modernidad colonial.

¿Es posible que su cuerpo desnudo y sexualizado desvíe la atención de los aspectos que pretende transgredir? La artista reconoce que puede ser contradictorio emplear estos códigos, pero lo hace justamente porque existen en un imaginario cultural, y le interesa resignificarlos. Al mismo tiempo, sus performances apuntan a cuestionar el tabú y el estigma que genera un cuerpo desnudo de mujer que no se subordina totalmente al estereotipo de lo femenino, ya que en sus acciones también hay gestos agresivos, grotescos y repulsivos que disuenan con la idea de lo femenino como delicadeza y sumisión.

La performatividad, como fue analizada por Judith Butler (2009) en relación al género, no se mide en términos de verdadera o falsa, sino de éxito o fracaso. Considero que las propuestas de Nadia Granados juegan en un intersticio entre estos dos términos: En principio, la artista parece adoptar una corporalidad acorde con unos signos asociados a lo femenino o lo masculino en ciertas clases sociales. Su performatividad de género aparentemente es exitosa por producir el efecto de naturalidad y falta de esfuerzo. Sin embargo, los detalles revelan que su vocación es la del fracaso. No de un fracaso rotundo, sino de pequeños deslices en los cuales la artista nos enseña que su performance es puro artificio. Me refiero a detalles como llevar maquillaje, pero tenerlo corrido, a usar una peluca rubia, pero dejarle la etiqueta; además, a ciertas acciones destinadas a cortar el mismo efecto de naturalidad, como quitarse la peluca frente al público para revelar su cabeza calva, o dejar ver que sus axilas no están depiladas.

Esta táctica de fracaso se trata de la creación artística de un *habitus* que, en el nivel de los matices, negocia con la aplicación de los códigos de feminidad y masculinidad aprendidos, ubicándose al mismo tiempo adentro y afuera de estos.

Al respecto del fracaso, Jack Halberstam (2011) ha reflexionado sobre cómo lo queer pone en entredicho un paradigma de éxito blanco, capitalista y hetero-centrado, y se refiere al fracaso como un arte queer, idea que resuena en mi análisis de lo fallido en el trabajo de Granados. La obra de Nadia Granados emplea formas del hacer que se acercan a lo cuir como apuesta política y epistemológica, pero no en la acepción del término como hibridación de los códigos de género masculinos y femeninos, ni tampoco como “identidad”, sino en el sentido de explorar una ambivalencia entre el éxito y el fracaso de la performatividad de género de una feminidad y masculinidad hegemónicas. Por lo tanto, aunque a primera vista puede parecer que la artista, por así decirlo, no excede las fronteras interiores de los repertorios de lo masculino o lo femenino, y que en sus propuestas aparece todavía un binarismo de género, lo que la táctica de fracaso pone de manifiesto es justamente la ficción que sostiene las mismas construcciones de lo masculino y lo femenino, y apunta a su fragilidad mediante una aplicación de códigos a medio camino entre una ejecución fracasada y una deseable.

Si encuentro apropiada la perspectiva cuir, en vez de su versión anglosajona “queer”, para pensar el arte de acción de Granados, es porque me parece que su performatividad del éxito y el fracaso del género no es ajena a su posicionalidad como mujer del sur global. Los códigos que la artista emplea son principalmente de una estética popular de la feminidad, asociados a una idea de “naturaleza sexual” de la mujer colombiana. Cuando la artista performa el estereotipo de latina caliente de clase media-baja³⁴, objeto de deseo de la mirada masculina Occidental exotizante y colonizadora, nos recuerda que el género no existe por fuera de categorías como la clase social, la “raza” y la nacionalidad. Además, la táctica de fracaso, entendida como una praxis decolonial, sugiere posibilidades para pensar la relación entre los imperativos de éxito propios del modelo socio-económico neoliberal, y las condiciones biopolíticas en las que se performa el género en un contexto *capitalístico* (Rolnik & Guattari, 2006), en el que sentimientos como la ansiedad o el miedo al fracaso hacen parte de la experiencia afectiva de millones de personas.

³⁴ En el estereotipo de latina ardiente o caliente está muy presente la situación de una mujer cuya condición de clase la lleva a exhibirse a hombres del norte global de mayor capacidad económica, en interacciones (físicas o virtuales) en las que se intercambia el uso de su cuerpo por capital económico.

En un artículo sobre la obra de la fotógrafa estadounidense Cindy Sherman, Soledad Prieto (2016) comenta una idea que resuena fuertemente con mi reflexión sobre el fracaso en el trabajo de Nadia Granados, por lo cual me permito citarla *in extenso*:

Consideramos que para el análisis de los actos fotográficos de la obra *Centerfolds*, el concepto de pastiche permite distanciarse de la parodia performática del travestismo, por tratarse de actos que cuestionan la existencia de un original en torno a la mujer y la feminidad. El pastiche de Sherman permitiría un efecto subversivo al actuar una burla de la idea de una identidad ontológica y de un ideal de feminidad, pero no dentro de una narrativa de discontinuidad entre sexo y género que cuestiona la heteronormatividad, como en el caso del travestismo, sino en un acto que una persona de sexo femenino realiza sobre el género femenino, corporeizando un gesto de una copia mal hecha de la feminidad, lo que daría cuenta de un revuelta subversiva al no requerir de un sexo específico para generar el efecto desnaturalizado del género. Las personajes de Sherman parecen mujeres siendo ultrajadas por su extrema vulnerabilidad –por lo que podrían ser parte de una revista masculina–, pero como personajes de un softcore mal hecho, afirma Mulvey: “le dan un fuerte sentido de pastiche soft-core”. Una copia –pastiche– en evidencia, mediante una exhibición hiperbólica del modelo, con una exaltación de rasgos estereotípicos como posturas, miradas que serían propias de la mujer y la presencia de elementos que evidencian un disfraz, como lo es una vestimenta característica, el pelo que no oculta ser una peluca y los rostros que dan la sensación de una máscara –Mulvey comenta: “dado que Sherman utiliza cosméticos literalmente como una máscara es que hace visible lo femenino como una mascarada”, escenificando un juego de palabras entre “mask” y “makes” que se asimila al “make up” del maquillarse.

Al igual que Sherman, la obra de Granados emplea el pastiche, los estereotipos, “el pelo que no oculta ser una peluca y los rostros que dan la sensación de una máscara”, no para llevar a cabo una transición de género que se inicia en un cuerpo original y termina en un cuerpo travestido, como términos de reconocimiento que identifican un punto de origen y de llegada que corresponderían al cuerpo natural y luego a uno artificial; sino para prescindir por completo de la ontología que conserva la idea de cuerpo natural. En las obras de Granados, su feminidad no es menos artificial que su masculinidad. Si bien esto es cierto para todos los cuerpos, y no solamente para el de la artista, la puesta en escena de mecanismos de fracaso en su actuación del género, permiten al público percatarse de esa artificialidad. Cabe recordar que el género como código no es una sola cosa, sino la suma de múltiples técnicas del cuerpo. Involucra la

postura, la vestimenta, los gestos y ademanes, la voz, las maneras de hablar, de caminar, de mirar, de comer, de fornicar, de bailar, etc. Esto le posibilita a Nadia explorar el fracaso no como una totalidad, sino como distintas capas de contenido en las cuales se van combinando el éxito y el fracaso de sus técnicas corporales. Sin embargo, la fluctuación éxito/fracaso también puede aparecer como momentos o escenas consecutivas de un performance, en acciones discontinuas pero interrelacionadas.

En su más reciente proyecto, *Colombianización* (2021-2022), Granados utiliza la táctica de fracaso, pero la naturaleza de su ejecución es distinta. En esta propuesta, una de las figuras principales que aparece (re)presentada en su cuerpo es la del hombre sicario. En este caso, la efectividad del fracaso se da no tanto por la aplicación fallida de códigos -los cuales la artista consigue imitar de manera bastante verosímil-, sino por una disonancia en las distintas capas de contenido y momentos del performance, lo que causa un ruido en la coherencia de cada personaje, y evidencia su construcción. Una de las primeras escenas presenta a un personaje masculino vestido elegante, con corbata y traje, que recuerda la figura de un político. Esto se confirma cuando la artista realiza un *lip-synch* del discurso de una persona promocionando a Colombia como un destino internacional paradisiaco, de economía en crecimiento y de realismo mágico. Aquí, se apoya en un video contrastante en el fondo para ironizar el mensaje, proyectando detrás de su cuerpo imágenes de personas asesinadas, estudiantes protestando, una animación en la que aparecen fosas comunes, entre otros. Luego, la performer sale de escena por un momento.

A continuación, aparece de nuevo la artista, esta vez representando un cliché de colombiana sexy, con minifalda, tacones, sombrero y camiseta de la selección nacional de fútbol. La artista conecta esta escena con la anterior por medio de un audio que se refiere a la venta del país a empresas multinacionales, y luego saca un sello con la palabra “Marca”, el cual se pone repetidas veces en sus gluteos, hasta que la tinta de cada palabra yuxtapuesta forma una enorme mancha negra en sus nalgas. Su cuerpo sexualizado, cosificado y ofrecido al público múltiples veces como marca crea una relación con la venta de los recursos naturales de Colombia a compañías extranjeras. Hasta aquí, la ironía predomina como recurso semántico, pero luego el performance propone una serie de oscilaciones. Entra en escena el personaje de un sicario (representado nuevamente por Nadia Granados). Este llega sin camisa, y, para imitar el cuerpo de un hombre, Nadia diseña un traje de músculos, que recuerda las acciones de la artista feminista mexicana Maris Bustamante en los años 70, en las que se disfrazaba de

Tarzán³⁵ agregando una musculatura falsa a su torso. Al fondo del personaje se proyecta la imagen de un videojuego en el que se asesinan personas, y de una animación digital del cuerpo de un matón, incorporando la táctica de duplicación corporal -esto me lleva a pensar que las tácticas de la artista no se dan de manera autónoma, sino que funcionan en articulación de unas con otras-. Luego, suena un audio con un discurso de Broly Banderas, un sicario mexicano que se hizo famoso por tomarse fotos para redes sociales alardeando de su estilo de vida, con el cual la artista hace un nuevo *lip-synch*. Más adelante, el personaje agarra una motosierra y en el sonido de fondo se escucha la motosierra encendida, aunque el objeto real no lo está.

En el performance hay una oscilación entre realidad y ficción que se observa, por ejemplo, entre las partes de cuerpo biológico de la artista y las partes de cuerpo artificial en sus músculos, entre el cuerpo real en escena y la proyección del videojuego, entre el objeto físico de la motosierra y su sonido digital, y entre las historias reales que se narran y las ficciones que crean. También oscila entre la ironía y la literalidad, pues en escenas como la del sicario no existen pistas que indiquen un *cambio de clave* en el mensaje, según la terminología de Goffman, sin embargo, en el contexto de todo el performance se comprende la intención irónica de su gesto. Únicamente hay un momento en el discurso de Broly Banderas en el que un fragmento de audio se bloquea y se repite varias veces, justo cuando dice que su trabajo es matar por dinero, y, en consecuencia, el cuerpo del sicario representado por Granados, que en ese momento realiza su *lip-synch*, también produce una especie de *Glitch* o falla técnica que genera un ruido en su performatividad, y se queda por un instante congelado repitiendo la palabra “mi trabajo”, como si se tratara de un robot que acaba de tener un error. Esto se ve intensificado por la proyección de videojuego en el fondo, lo que da una fuerte impresión de que el efecto de naturalidad de su género masculino es un texto aprendido y automatizado, precisamente una *tecnología social* como lo llamaría Teresa de Lauretis (1987).

Aparte de este instante de “falla técnica”, el cual dura únicamente unos dos o tres segundos, la razón por la que el sicario se revela como personaje de género fallido no es su performatividad específica, sino la contextualización de aquella performatividad masculina en un marco más amplio de acciones en formato cabaret, que la teatraliza y le cambia su sentido, resignificando su función cultural de dominación y superioridad. En conexión con historias desgarradoras reales, como la que muestra un video con el que comienza todo el performance, en el que la artista muestra una fotografía de su hermano y cuenta cómo fue asesinado años

³⁵ Personaje ficticio que representa a un hombre “salvaje” que vive en la selva, quien fue criado por animales, y tiene un conflictivo encuentro con la “civilización”, el cual fue difundido por la iconografía de Disney.

atrás; la masculinidad fuerte, conquistadora, ruda y violenta del sicario, ya no solamente se revela frágil y absurda, sino que se vislumbra deshumanizadora. Esto muestra el lado oscuro de una masculinidad bélica triunfal, como aquella que han representado hombres como Broly Banderas, o “Popeye” y Pablo Escobar en el contexto colombiano, los cuales se han posicionado en determinado tipo de narrativas como modelos culturales a admirar y seguir.

El fracaso aquí ya no es solo un problema de efecto de naturalidad en la reiteración de códigos, tampoco tiene que ver únicamente con la apariencia física o la identidad. Se trata un fracaso más profundo, el fracaso en reconocer la humanidad del otro que se esconde tras la narrativa de éxito de un determinado tipo de masculinidad hegemónica. Lo que se pone de manifiesto es la colonialidad que se oculta en la masculinidad violenta narco-cultural como régimen aspiracional de amplio alcance. Racionalidad necropolítica capitalista en la que el dinero y el poder pueden ser más importantes que la vida humana. Digo que es hegemónica porque a pesar de que en la mayoría de discursos mediáticos o gubernamentales se rechace la violencia, el homicidio o el machismo, estas expresiones aún hacen parte estructural de la cultura, y existen como manifestaciones ubicuas en las realidades de Colombia. A través de la táctica de fracaso en proyectos como *Colombianización*, Nadia Granados nos recuerda que el género no es solo un fenómeno estético e identitario, sino que puede ser, de manera más urgente, un asunto ético.

5. Las tácticas de LadyZunga

5.1 LadyZunga, todo y nada

En su libro *Disidentifications* del año 1999, el teórico cubano-estadunidense José Esteban Muñoz presentaba su teoría de la desidentificación como una propuesta para comprender ciertas contradicciones que pueden experimentar las subjetividades queer de color en relación a una cultura mayoritaria, con la cual no se identifican totalmente, pero a la que tampoco pueden desafiar de manera abierta. Muñoz se inspiró en el trabajo de varios artistas, entre los que destacaba uno en particular, un artista queer de performance que fascinaría al autor de *Cruising utopia* con sus acciones underground: Jack Smith. Smith había vivido en la ciudad de Nueva York unos años antes, y José Esteban Muñoz no tuvo la oportunidad de conocerlo en vida, pero su trabajo lo impactó de tal forma que se volvería una especie de musa para sus reflexiones sobre la desidentificación. La fascinación que le producía Jack Smith es un sentimiento que comparto -guardando las proporciones con el autor- cuando pienso en LadyZunga. Como le sucedía a Muñoz con Smith, no tuve la fortuna de conocer a LadyZunga en vida, aunque vivimos en la misma época, en distintas ciudades. Si Jack Smith había sido una diva de la escena queer underground neoyorquina, LadyZunga lo era del performance cuir bogotano. A pesar de no haber conocido personalmente a Lady antes de su muerte, su propuesta corporal e identitaria tuvo una fuerte resonancia en mis preguntas sobre el género y la colonialidad. Para Muñoz, la memoria de los performances queer actúa en el presente como virtualidad de posibilidades de reiteración y rematerialización. En ese sentido, el fantasma de LadyZunga, al igual que el de Jack Smith, no pertenece al pasado, al contrario, su utopía nos interpela en el presente y puede permitirnos imaginar otros futuros más allá de las constricciones del momento actual.

LadyZunga nació en Popayán en 1978, una ciudad al suroeste de Bogotá conocida por sus celebraciones religiosas de la Semana Santa, cuyas procesiones son consideradas patrimonio inmaterial de la humanidad desde el año 2009. De acuerdo con la página web de la UNESCO (s.f.): “Estas procesiones no sólo atraen a un número considerable de visitantes del mundo entero, sino que además constituyen un factor importante de cohesión social y de reforzamiento del sentido colectivo de identidad de la población local.” Resulta llamativo cómo una persona que creció rodeada de arquitectura colonial, en una familia de valores conservadores respecto a la sexualidad, e inmersa en performances culturales en los que se reafirma la identidad individual y colectiva a través de la reiteración de un ritual que se realiza

desde los tiempos de la colonia; logró convertirse en una famosa dominatriz BDSM, artista y performer contrasexual.

En la descripción de la UNESCO del patrimonio payanés, resalta la experiencia de lo sensorial y su vínculo con la *transmisión* educativa de costumbres y creencias culturales: “Son notables tanto la calidad artística de los dorados y la ebanistería de los pasos como la atmósfera sonora y olfativa (incienso) de las procesiones. Los preparativos de éstas duran todo el año y se efectúan ajustándose a normas que vienen transmitiéndose de generación en generación y se enseñan a los niños desde la edad de cinco años” (ibíd.). Es probable que ya desde sus cinco años Lady hubiese conocido la potencia de los símbolos, los despliegues estéticos y sensoriales que los acompañan, y hubiera comenzado a identificar la importancia de las normas de su cultura. Años más tarde, sin duda reconocería las relaciones de poder que los símbolos representan y el potencial político de su subversión.

En la celebración de la Semana Santa, se realizan performances que combinan experiencias multi-sensoriales: el olor de los inciensos es fuertemente característico de estos eventos, el tacto de los ramos de palma y olivo utilizados el domingo de ramos, la dramatización de la pasión de Cristo en la que un cuerpo es azotado a latigazos (ya sea mediante la actuación de Jesucristo por un actor o empleando un muñeco que lo representa), el sonido de los cantos de los participantes que puede ser acompañado por instrumentos musicales, el sabor a hostia remojada en vino que simboliza el cuerpo y la sangre de Jesús, la apariencia visual de las escenografías religiosas (altares, imágenes, figuras), vestuarios (mantos, velos, cogullas, capirotos) y objetos (copas, velas, látigos, banderas), entre otras. Existen además roles que implican experiencias corporales específicas, por ejemplo, el de los portadores y costaleros, quienes cargan caminando las figuras de las imágenes procesionales, cuyo esfuerzo es considerado devocional. Las experiencias somáticas como el dolor físico adquieren significados particulares dentro de este universo simbólico religioso. Los comportamientos corporales están regulados, y no sólo son dotados de sentido, sino que crean sentido de manera performativa, generando realidades como el efecto de comunidad e identidad colectiva. Si el patrimonio es aquello que representa un alto grado de identidad, no es insignificante que en Popayán sea la celebración de la Semana Santa lo que se afirme patrimonial, y es un indicio de la herencia blanca, católica, española y heteronormativa con la que hegemonícamente se identifican sus habitantes; justamente asociada al tipo de ortodoxias culturales y corporales de la que Lady buscó emanciparse.

Erica Fisher-Lichte (2011) ha señalado cómo la práctica de la autoflagelación, cuya tradición en la religión católica se remonta a varios siglos atrás, ha influenciado a muchos

artistas de performance en Occidente (entre los más conocidos se encuentran los participantes del movimiento del accionismo vienés), quienes han re-significado esta actividad para llamar la atención sobre asuntos como la carnalidad, el dolor, lo ritual y los límites del cuerpo. Es muy probable que los recuerdos de esta práctica durante las celebraciones de la semana santa en Popayán acompañasen a LadyZunga en su adultez, cuando se dedicaría a trabajar como DJ, diseñadora de accesorios, objetos y vestuarios, artista de performance y dominatrix BDSM. Tanto en los rituales religiosos como en las prácticas del bondage, el sadismo y masoquismo y los performances artísticos, aparece el uso de cuerdas, látigos, cadenas, máscaras y otros elementos para la experimentación corporal de experiencias como el dolor o el placer. Según Esteban Belkys (2013), Lady “Se interesó por el BdsM desde los 7 años, sin saber en absoluto nada del tema. Hasta los 22 años lo practicó a escondidas en su cuarto y durante algún tiempo lo ocultó a sus parejas”. La artista exploró con el *fetish* hasta el día de su fallecimiento, cuando en 2017 murió asfixiada en un accidente mientras experimentaba amarrar su cuerpo con cadenas.

La sensibilidad de LadyZunga hacia la creación de experiencias sensoriales recibió también una gran influencia de sus padres, quienes trabajaban como disc jockeys. Desde pequeña, Lady adquirió una sensibilidad particular hacia la música, que la llevaría a ser una melómana apasionada, y a seguir el oficio de sus padres. Relatan quienes la conocieron, que Lady consumía mucha información sonora, siempre estaba buscando nuevos sonidos (I. Piñeros, comunicación personal, 8 de diciembre de 2020). Sus gustos e indagaciones en la música no se restringían a un único género, por lo que sus sets podían cruzar fronteras musicales o transitar por territorios sonoros que parecieran ser antagónicos. Por ejemplo, perfectamente podía viajar desde el metal, hacia el hardcore, el techno o la salsa, mezclar sonidos de distintos géneros musicales a la vez, o explorar un solo género en mayor profundidad. Tocaba en fiestas clandestinas, en sitios como casas o bodegas; pero también podía presentarse en eventos institucionalizados o en espacios culturales autogestionados. Estos dos rasgos, su desobediencia a los límites definidos por los géneros musicales, y su cruce de espacios culturales con dinámicas distintas que van desde lo underground hasta lo institucional; pueden servir para caracterizar su rechazo hacia las convenciones culturales, las etiquetas sociales, o, como ella los llamaba, los “costales”. Su ruptura con las categorías, fronteras simbólicas, y otras formas de taxonomías culturales, es un aspecto que sería mucho más evidente en su sexualidad y relación con el género.

A lo largo de su vida, LadyZunga fue creando distintas identidades que le servían para expresar su subjetividad como una multiplicidad cambiante. Estas comenzaron con la creación

de personajes de performance para fiestas en las que se presentaba como DJ, en sus inicios en Popayán, o para acciones en eventos específicos. Para hacerlo, fue muy influenciada por su viaje a Buenos Aires a estudiar una maestría en diseño, ya que allí vivió experiencias que le ampliaron sus horizontes más allá de los que conocía culturalmente en su ciudad natal. Al principio, Lady encarnaba un personaje durante un show, y luego del evento volvía a su identidad cotidiana como hombre. Con el tiempo, estas propuestas pasaron de ser una creación momentánea a convertirse en identidades de la artista, y con ellas exhibía rasgos, gustos y facetas distintas según sus intereses, abandonando así, por completo, su antigua identidad masculina: “Lady Zunga” cuando mezclaba hardcore, french, doom, speed, break, hardteck, tribe; “Paris Hitler” cuando se trataba EBM, techno punk, industrial techno, electro techno; “Afronautas” cuando mezclaba salsa, mambo, descarga, cumbias, boogaloo; “WitchBitch” para techno, electro, acid, electro-step; “PerritaDeCasa” para house, jackin', classic, hypnohouse; o “Irene y las 7 Potencias ” y “Nancy la Piscodélica” como dos de sus performances más conocidos. (Shock, 2017).

Poco a poco, LadyZunga fue construyendo nuevas identidades de acuerdo a sus exploraciones estéticas y personales: “su búsqueda por nuevas pero primitivas y tribales sonoridades la llevaría a emprender su siguiente proyecto: Irene y las Siete Potencias, donde ahondaba en su interés por el chamanismo, la brujería, el ocultismo y las fuerzas paranormales, conceptos que estaban presentes en muchas de las cosas que hacía. Allí, tomaría el rol de sacerdotisa y oficiaría ceremonias con el fin de curar a su público a través de la música y el baile, aprovechando el poder del *loop* infinito y la repetición sonora para alcanzar estados de conciencia... o inconsciencia.” (Murcia, 2017). La prensa la llamó la reina de las mil identidades, y el nombre que le decían sus amigos fue principalmente LadyZunga.

Los contextos en los que se gestó y desarrolló su propuesta multi-identitaria son significativos: En un primer momento, cuando Lady decide comenzar a probar como DJ en Popayán, organizó fiestas junto con algunos amigos interesados en la experimentación sonora, y en géneros musicales que no se escuchaban practicante en ningún espacio de la ciudad. Carlos Molina, un productor musical que trabajó con LadyZunga, afirma que “ella comenzó con la onda Sado, del cuero, las máscaras, el bondage, porque en Popayán no existían”. Junto con Molina y otros amigos, quienes se habían conocido en espacios de bohemia alrededor de la Universidad del Cauca, Lady fundó el colectivo *Los Vicionarios*, para organizar fiestas de hardcore digital, un género que combina sonidos industriales y electrónicos, en el que los beats van mucho más rápido que en la mayoría de la música. El nombre del colectivo hacía referencia tanto a una actitud pionera, vanguardista, como a la categoría social de los “viciosos”, término

con el que en Colombia se nombra a personas generalmente adictas a las drogas que viven en los márgenes del modelo económico de productividad, y ocupan posiciones inferiores de la jerarquía de clase. Utilizaron el nombre como una analogía de su adicción a la música.

El colectivo empieza a gestionar fiestas temáticas en las que destacaba una estética “oscura”, tanto en los sonidos no convencionales como en el uso de vestuarios, máscaras, etc., que resultaban sumamente extraños para el contexto social y religioso payanés. Lo musical y lo estético agenciaron un vínculo comunitario subcultural, y abrieron una escena underground innovadora. Rápidamente, sus actividades fueron clasificadas de satánicas y degeneradas por los segmentos conservadores, quienes denunciaron sus eventos, hicieron llamados a la policía y generaron presión para que no les prestaran espacios ni permitieran desarrollar sus iniciativas: “eso trajo sus consecuencias porque Popayán se alarmó. Popayán es un lugar que todavía sigue en una posición conservadora, a mi manera de ver, inquisitoria, que te cierra la puerta en la cara” (C. Molina, comunicación personal, 24 de junio de 2021). Debido a esto, el colectivo decidió organizar sus fiestas en las afueras de la ciudad, y por un tiempo lograron realizar eventos en estos espacios marginales. La periferia de la ciudad podría verse aquí como una metáfora de la condición periférica de quienes no compartían la pauta cultural dominante. Finalmente, también fueron perseguidos en estos lugares y tuvieron que parar sus actividades. Esta fue una de las razones por las que Lady decidió irse de Popayán.

Otro de los motivos por los que Lady dejó la ciudad fue el rechazo de su familia a su cambio de identidad. Sus familiares nunca aceptaron su forma de asumir el género, ni consintieron llamarla con otro nombre que no fuera el que le asignaron al momento de nacer. Dentro de su núcleo familiar, Lady también fue marginalizada. Este asunto del nombre tendría una influencia en sus propuestas posteriores como performer. La otra razón que la llevó tomar la decisión de irse definitivamente para Bogotá fue un robo que le hicieron:

Ella vivía en un barrio tradicional de Popayán, de esas casas grandes, bonitas, viejas. Y allí tenía todos sus equipos de producción, tenía equipos de sonido, tornamesas, tenía vinilos; y esa fue una de las causas por las que se vino para Bogotá, porque desafortunadamente la robaron. Llegaron a su casa y le robaron toda una vida. Entonces eso a ella le dio depresión y dijo, me largo de Popayán, no aguanto más. (ibíd.)

Alrededor del año 2009 llegó a Bogotá y siguió trabajando como DJ, presentándose en sitios como Latino Power y Asilo Bar con su propuesta musical y performática. También creó su marca Chéchere, de accesorios diseñados con aparatos tecnológicos reciclados, los cuales distribuyó en las tiendas de diseño del barrio Chapinero. Al mismo tiempo, ella exploraba en el campo del BDSM donde llegó a ser una dominatrix muy conocida. En su apartamento en el

barrio Chapinero creó un espacio para ofrecer este servicio y experimentar con estas prácticas, el cual llamó “Darker Room (El cuarto oscuro)”. Allí realizaba búsquedas espirituales, con meditación, experimentación con drogas y brujería. Es en este lugar donde su cuerpo fue hallado sin vida en el año 2017.

LadyZunga se dio a conocer por su propuesta de subversión del género y las identidades monolíticas mediante la construcción de una subjetividad cambiante, híbrida, y *disidente* de las normas de sexo/género. Al definirla como disidente, me refiero a que su desobediencia no solo se dio hacia la heteronormatividad como forma dominante de regulación de los cuerpos en la sociedad colombiana, sino también hacia los códigos y clasificaciones homonormativas, y hacia las políticas hegemónicas de diversidad sexual, que en su alineación con las dinámicas neoliberales multiculturalistas, reducen la diferencia a un problema de tolerancia e inclusión que disimula las desigualdades, a la vez que establece libretos de la manera correcta de ser gay, lesbiana, trans, etc. LadyZunga, por el contrario, se creó como una subjetividad desafiante de las clasificaciones sexuales y de género, y rechazó continuamente el pertenecer a una identidad definida de antemano. Su intención era la de escabullirse performativamente a las etiquetas normalizantes de lo identitario.

Un ejemplo de su posición respecto a las etiquetas sexuales y de género fue una ocasión en la que le hicieron una entrevista para un documental, y una de las personas que participaban en la filmación se refirió a ella como una “mujer trans”. Ante este comentario, Lady se enfureció, argumentó que ella no era una mujer trans, y decidió retirarse. Se trataba de un documental sobre alternativas de género no binarias, con lo cual, en la reacción de Lady se reflejaba una postura que iba más allá del problema del binarismo de género. LadyZunga detestaba todo tipo de categorías reductoras y prescriptivas de su subjetividad, incluyendo aquellas comúnmente asociadas a la diversidad sexual, como la categoría de mujer trans. Para Atilio Rubino (2019), sucede con frecuencia que categorías surgidas con una intención política emancipadora terminan apoyando marcos ontológicos y epistemológicos esencialistas con los cuales se definen y normalizan de antemano las posibilidades de los agentes, anulando justamente su disidencia y potencialidad subversiva. En ese sentido, la disidencia debe entenderse como relacional, no como un término paraguas que operaría como estabilizador identitario.

Si la subjetividad de LadyZunga puede asociarse a la disidencia sexual, es porque las categorías culturales establecidas le resultaban insuficientes y problemáticas, y buscó precisamente distanciarse de estas. Si le resultaba ofensiva la clasificación de mujer trans es porque al ser nombrada con este término sentía un impulso reductor, simplificador y fijador de

lo que ella podía llegar a ser, un ejercicio de poder en el acto mismo de nombrar. Esto lo expresaba en una de sus frases: “No me metan en ningún costal de géneros, de grupos, ni mucho menos clichés. Soy todo y nada”. En otra de sus frases más conocidas, Lady decía: “Ser o no ser, esa es la cuestión. Y la otra cuestión es: si uno es, por favor dejar ser”. Haciendo referencia a la obra shakespeariana, representante de la llamada literatura universal, LadyZunga se apropiaba de la célebre frase de Hamlet para cuestionar los modos culturales de restringir las alternativas posibles para la construcción de la subjetividad. Haciendo explícito su reclamo de “la otra cuestión”, declarando “si uno es, por favor dejar ser”, la frase de Lady ponía de relieve que lo identitario no solamente es relativo a un asunto de elección individual, sino que también tiene que ver con coerciones y coacciones colectivas, y con procesos de imposición de valores.

En entrevistas que hice a sus amigos, encontré que hubo situaciones en las que su propuesta corporal más que ser celebrada como transgresora, era taxonomizada de acuerdo a ciertos esquemas de sentido previamente definidos. Lady quería que su cuerpo no fuera asociado a una identidad preestablecida, por lo que construyó una apariencia física híbrida que no se limitaba a un único código identitario o de género. Por ejemplo, la imagen de su cuerpo era muy excéntrica, en su vestuario podía combinar símbolos satánicos con imágenes de hello kitty, o podía ir de tacones, ropa de cuero roja forrada a la piel y una cresta en el cabello, ponerse máscaras o accesorios hechos con aparatos tecnológicos que ella misma diseñaba, etc. Sin embargo, aunque la artista pretendiera ser inclasificable, para las personas que la veían como trans, dicha categoría prevalecía funcionando como un esquema de sentido normalizado que explicaba el aspecto diferente de su cuerpo. Así, en el contexto específico de estas interacciones, los rasgos que la artista proyectaba como disidentes eran neutralizados al ser confundidos con la representación de un estereotipo homogeneizante.

Por otro lado, la hibridez y ambigüedad de su apariencia también podían generar aversión: En cierta ocasión, Lady se encontraba tomando cerveza con sus amigos en un bar en el barrio Chapinero de Bogotá, cuando le avisaron que afuera del bar se encontraban miembros del grupo neonazi La Tercera Fuerza, y si ella salía la iban a matar, por lo que tuvo que irse escoltada por la policía. Si bien el objetivo del artista era subvertir las normas culturales de género (en esta situación haciendo caso omiso a las expectativas de apariencia corporal de ese contexto), y en la reacción del grupo neonazi justamente se ponía de manifiesto la importancia que para muchos tienen estas normas, al tener en cuenta este tipo de posturas es necesario reconocer que muchos de los que celebran a la artista por ser transgresora son quienes comparten sus valores (por ejemplo, los que participan de la escena BDSM o los públicos acostumbrados al performance contrasexual). Esto no quiere decir que la cultura sea estática,

al contrario, me parece que la sola presencia de LadyZunga ya resultaba performativa, pues generaba otras realidades posibles de lo corporal. Sin embargo, en contextos sociales en los que dominaban valores como los del grupo de neonazis, su desobediencia a las expectativas de corporalidad, más que transformar dichos valores, hacía que la presencia de su cuerpo provocase el proceso que Julia Kristeva (1982) llamó abyección, o Eving Goffman (2003) llamó estigma, el cual cumple la función identitaria de reforzar la posición, la cohesión y la ficción de superioridad del grupo. Como lo notaba Pierre Bourdieu, la identidad define y afirma en la diferencia.

Al referirme a la búsqueda de Lady de cruzar de los límites del género normativo, y al mencionar su capacidad de moverse por distintos territorios y escenarios socioculturales (por ejemplo, al presentarse tanto en plataformas institucionales como en entornos alternativos y underground) no quiero identificarla bajo la figura del “omnívoro cultural”. En 1992 Richard Peterson propuso el concepto de *omnívoro cultural* para referirse a aquellos agentes sociales con prácticas de consumo diversas, que no se circunscriben a los gustos culturales de una sola clase social o segmento poblacional claramente diferenciado. Sin embargo, se ha notado que la existencia de dichas prácticas no anula la premisa de que las subjetividades tienen un anclaje en una clase social, y, de hecho, el parecer un omnívoro cultural funciona como vehículo de estatus cuando una persona se relaciona con comunidades que valoran positivamente el cosmopolitismo y el signo de poseer gustos culturales híbridos de distintas clases sociales.

Lady hacía parte de la clase trabajadora. Su situación económica era precaria, lo cual se reflejaba por ejemplo en el tipo de objetos reutilizados que utilizaba en sus acciones artísticas. En su performance de 2012 *¿Cuánto cuesta ser?*, la artista llamaba la atención sobre la relación entre la clase social y el género: de pie sobre una pequeña silla en una calle de Bogotá, portando una blusa y una máscara negras elaboradas con materiales reciclados, en tacones, vistiendo una tanga roja y con las piernas descubiertas, la artista reproducía un audio en el que una voz preguntaba cuánto cuesta ser mujer con pene, y procedía a enumerar algunos costos sociales y económicos de realizarse un cambio de género, como pagar cirugías costosas, perder oportunidades laborales, ser señalado de enfermo(a) mental, entre otras. El performance evidenciaba una reflexión de Lady sobre cómo una construcción específica de la corporalidad y sus condiciones sociales de posibilidad son inextricables de una condición de clase que las determina en gran medida. La transitividad de género, representada aquí en la idea de llegar a ser “mujer con pene”, se vería limitada -o sería un proceso mucho más difícil- en una posición de clase baja, del mismo modo que el cosmopolitismo del omnívoro cultural, antes que existir

como exterioridad a la clase social, suele ser resultado de una posición privilegiada en cuanto al capital económico y cultural que precisamente facilita su movilidad.

La acción que lanzaría a LadyZunga a la fama fue su cambio de nombre. En esta, se preguntaba por la posibilidad de moverse por distintas identidades, y sobre la sujeción que genera el lenguaje cuando alguien es nombrado de determinada manera: "Siempre me estaban clasificando con letras: que LGTB, que HC (hardcore), BDSM, entonces quise que mi nombre significara que yo soy todo eso, pero a la vez soy nada" (citada en Millán, 2015). También surge de un interrogante por la significación social de un nombre: "Primero quería llamarse "Soy una puta", pero comprendió que nadie la iba a llamar así" (Millán, 2015). Ya desde su nombre de "LadyZunga" aparecía un juego retórico con significados contradictorios: "Lady", por un lado, hace referencia a un título de nobleza, de mujer de la élite, y "Zunga" se asocia con un estereotipo de "mujerzuela" de clase baja. Pero la artista quería llevar su gesto irónico más allá, y decide no solo cambiar de nombre para sus conocidos, sino modificar su nombre ante la ley. En el año 2013, llevó a cabo un proceso de rectificación de cédula, y consiguió que el estado validara su nuevo nombre: ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ.

Al respecto, Lady comentaba: "No me gustan que me clasifiquen. Yo no hice esto para ganar fama o que me entrevistaran. Yo hice esto para rebelarme contra el sistema que nos quiere a todos clonados" (citada en Millán, 2015) Sin embargo, ella sí terminó siendo bastante conocida por tener uno de los nombres más peculiares de Colombia. Aunque la acción hizo parte de su práctica artística, no se trataba de un performance convencional para el campo del arte, sino que se insertaba como un gesto crítico en los mecanismos de regulación de lo social, como una forma de activismo contra el imperativo de tener una identidad estable. Al final, ya no se trataba solo de la acción original: "Ahora más que una *performance*, cada vez que interactúo con alguien acerca de mi nombre el momento se transforma en un *happening*, una experiencia artística diferente. Y eso me parece interesante" (citada en Millán, 2015) Luego de conseguir su cédula, aparecieron nuevas dificultades en su vida cotidiana, como sacar una tarjeta de crédito con este nombre -lo cual consideró un gran logro-, o tener un pasaporte y que le permitieran la entrada a otro país.

Durante el proceso de investigación, tuve la oportunidad de entrevistar a Valentina Fino, quien era estudiante de Investigación criminalística en el momento en que falleció LadyZunga en 2017. Ella se encontraba realizando una práctica académica en una morgue de Bogotá, junto con su profesora y varixs de sus compañerxs, cuando llegó el cuerpo de Lady envuelto en una bolsa. Valentina fue una de las encargadas de realizar la necropsia. Cada vez que ingresa un cuerpo a la morgue, se comienza por leer el folio con su nombre e información

recopilada sobre la muerte. Valentina tomó la claqueta de Lady y empezó a leer en voz alta: "ABCDE...", su lectura se detuvo, no pudo pronunciar aquel nombre tan extraño. Entonces recordó quién era esta persona. Había conocido sobre el caso de LadyZunga en una clase de derecho, ya que la sentencia de su cambio de nombre había llevado a repensar todo el marco legal que existía al respecto. También sabía que era DJ y tocaba hardcore. Entonces les contó a sus compañerxs sobre ella. Todxs se vieron profundamente intrigados por aquella historia y por la corporalidad imponente de LadyZunga. Valentina recuerda que les despertó una gran "curiosidad por entender" (V. Fino, comunicación personal, 1 de noviembre de 2022). El proceso de preguntarse por aquel cuerpo que tenían enfrente, identificado con un nombre esquivo a las lógicas convencionales de la identificación, produjo un momento colectivo de extrañamiento.

La curiosidad que les despertó, en parte daba cuenta de que las pautas culturales de las que disponían para dar sentido a los cuerpos y subjetividades se mostraban insuficientes para explicar a esta persona en particular. El cuerpo fallecido de LadyZunga se volvía para ellxs un referente que expandía las fronteras que conocían sobre las posibilidades existenciales para una subjetividad, más allá de las nociones tradicionales de identidad. A pesar de su quietud, el cuerpo generaba un efecto performativo en un grupo de estudiantes y una docente. Podríamos decir que en aquella situación el cuerpo de Lady no solo era receptor pasivo de sentido cultural, sino que era productor de sentido.

La anécdota es llamativa porque indica la posibilidad de un tipo de performatividad aún después del fallecimiento, y más allá de la acción. La presencia corporal como performance en este caso trascendía lo que conocemos como arte de acción o artes vivas, que suele presuponer un cuerpo vivo que ejecuta una acción. Ese día, el grupo procedió a finalizar la autopsia y declararon que su causa de muerte fue un accidente por asfixia erótica mientras practicaba BDSM con un dispositivo casero. Valentina cuenta que ella y sus compañerxs aún recuerdan vívidamente la experiencia de aquella práctica académica. De manera que la presencia performática del cuerpo de Lady se trasmuta en memoria personal y oral cada vez que se activa el recuerdo.

Los aportes de LadyZunga sentaron un precedente de experimentación corporal, musical e identitaria en Colombia y en el mundo del performance. Su muerte fue prematura y algunos de sus proyectos no alcanzaron a realizarse, como quitarse el ombligo para ser cada vez más cyborg, montar un restaurante de temática chamánica, cambiar su número de la cédula por los números del 0 al 9, y continuar con su performance vital de múltiples anti-identidades,

el cual, más que una esquizofrenia clínica, se trataba de una apuesta política de resistencia a los parámetros culturales normalizantes.

Sobre las tácticas de LadyZunga.

Para LadyZunga, “...no nos formamos, nos forman”, “...si pudiéramos deconstruir todas esas formas de formación, una atracción física sería más pura, no desde un cuerpo, sino desde los sentimientos” (Citada en Garzón, 2017). En esta frase, la artista de alguna manera revelaba su interés por desnaturalizar los modos de sujeción que orientan los procesos de subjetivación, y subrayaba la importancia de la dimensión afectiva al referirse a los sentimientos. Sin embargo, a pesar de que en sus palabras alude a un tipo de atracción o deseo en estado puro, lo que nos permite vislumbrar su práctica no es una pureza o esencia del cuerpo y el deseo, sino precisamente su condición simulacral y de artificio, desprendida de la comparación con una única forma posible de lo “real” o lo natural. De igual manera, los afectos, sentimientos y atracciones no surgen únicamente de modo determinista, ni corresponden a una verdad genuina del sujeto que estaría reprimida por las formaciones sociales, como en la *hipótesis represiva* Freudiana, sino que responden al mismo tiempo a lógicas productivas y represivas, incluso contradictorias. Ann Stoler (1995) ha mostrado cómo el pensamiento desarrollado por el francés Michel Foucault al respecto de la sexualidad supo distanciarse adecuadamente de una búsqueda restringida de liberación del deseo, para llegar a una comprensión de las lógicas socio-históricas decisivas en la producción del deseo mismo, y de las formaciones discursivas que lo definen natural o pecaminoso, normal o patológico, inaceptable o permitido. Por lo tanto, aunque no nos aferremos a una naturaleza esencial del deseo “puro” reprimido, sí es posible entender la pugna por la emancipación en el marco de un determinado dispositivo de normalización con efectos reales.

Para Stoler, la premisa básica foucaultiana que comprende el saber entremezclado *siempre* con el poder, puede ser problemática si se mira con el suficiente detalle en una genealogía dada. Si bien en términos generales no deja de ser cierto que hay un vínculo entre poder y saber, las formas en que este se expresa puede tener muchas combinaciones, por lo que entender de un modo totalizador las “espirales de poder-saber” puede resultar en un borramiento de sus matices. La autora ha señalado, por ejemplo, cómo la construcción de una identidad burguesa occidental entre los siglos XVII y XIX, particularmente el estatus de “Europeo” definido en términos de una gramática racial, no siempre se dio en base a lo geográfico, y sus términos de reconocimiento no siempre estuvieron tan claros como podríamos tender a pensar. El entorno social exigía de una moral y actitudes que debían demostrarse

continuamente, y esto hacía que la pertenencia racial no se limitara a un requisito de rasgos fenotípicos estables o a un lugar de origen, con lo cual, una posición privilegiada en las jerarquías de poder no garantizaba la imperturbabilidad de dicho estatus, ni prescribía necesariamente la invariabilidad de todos los comportamientos. Más adelante volveremos sobre este carácter contingente de la identidad, pero por el momento me interesaría sugerir que una delimitación precisa de los vínculos específicos entre poder y saber también puede permitir comprender las formas de acción subalternas más allá de la identificación con lo oprimido. Es decir, estas prácticas no tienen que ser un producto siempre previsible de una posición de poder, al menos en cuanto a tres características: su razón de ser no tiene que ser *en esencia* una oposición a lo dominante, las posiciones de poder no son fijas ni isomorfas en todas las jerarquías, y las prácticas desarrolladas desde una posición social no reproducen imperativamente los clichés dicha posición.

Si bien el trabajo de Stoler no pretende contradecir el legado intelectual de Foucault, quien ha sido, sin duda, un autor clave para los estudios de género, sí invita a precisar de manera cuidadosa el empleo generalizador de sus afirmaciones, y a situarlas en contexto, ya que un argumento como aquel de que los sujetos son producto del poder-saber, puede con facilidad adquirir un tono determinista que anule la capacidad de agencia de las subjetividades más allá de las normas culturales, aunque su formulación inicial no lo implique así precisamente. Se trata de una paradoja teórica como la que puso de manifiesto Michel-Rolph Trouillot (2003) al respecto del concepto de *cultura* en la antropología. Éste pasó de ser una herramienta conceptual descriptiva para convertirse en un concepto explicativo, o mejor, un anti-concepto. Al volverse una cosa, comenzó a hacer cosas. En cuanto más explicaba, más rígida y reificada se hacía. Tomar los conceptos como cerrados e inmutables anula la complejidad del objeto de estudio y dificulta comprender por qué, en este caso, ciertas personas no siguen las reglas, no reproducen los patrones esperados, y no se adhieren a las creencias y valores previsibles.

Para Mónica Ramos (2015), la corporalidad de LadyZunga hizo un aporte a una historia de rupturas con los cánones corporales, los comportamientos regulados y la sexualidad normalizada en la ciudad de Bogotá; motivo por el cual la define como una apuesta emancipatoria, contradisciplinaria y contrafarmacopornográfica, relacionándola con otras formas de transgresión a los *umbrales de sensibilidad* (Sabido, 2012) como las que han generado los cuerpos intersexuales. Ramos advierte que algunas de las observaciones de Michel Foucault al respecto de la historia del “hermafroditismo” como monstruosidad en el contexto europeo son aplicables a casos en Colombia durante el siglo XX, puntualmente el análisis de la mirada médica experta propia del modelo de la clínica que define taxonomías y

clasifica a los sujetos, haciendo desaparecer la capacidad del paciente de elegir sobre su sexualidad:

ante un hermafrodita, no versará el consentir la presencia de dos sexos mezclados o acoplados ni de saber cuál de los dos prevalece sobre el otro, sino de desentrañar cuál es el sexo verdadero que se encubre bajo apariencias ambiguas. De alguna manera, el médico tendrá que desnudar las anatomías dudosas hasta encontrar, detrás de los órganos que pueden haber revestido las formas del sexo opuesto, el único sexo verdadero (citado en Ramos, 2015).

Ramos enfatiza la negación que experimentaban las personas intersexuales de ser reconocidas como tal, y, generalmente, también de tomar decisiones sobre su género. Aunque, si revisamos las lecciones del College de France de Foucault, notamos que en otros contextos históricos podía ser aún menos deseable contar con dicho reconocimiento:

en la Edad Media, y hasta el siglo XVI (y al menos también hasta principios del XVII), los hermafroditas, como tales, eran considerados monstruos y ejecutados, quemados, y sus cenizas se lanzaban al viento. Admitámoslo. En efecto, bien a fines del siglo XVI, en 1599, encontramos, por ejemplo, un caso de castigo a un hermafrodita, a quien condenan en cuanto a tal y, al parecer, sin que haya ninguna otra cosa que el mero hecho de serlo. Se trataba de un tal Antide Collas, que fue denunciado como hermafrodita. Vivía en Dole y, tras visitarlo, los médicos concluyeron que, en efecto, ese individuo poseía los dos sexos, pero que sólo podía poseerlos porque había tenido relaciones con Satán y a raíz de ellas había sumado un segundo sexo al primitivo. Sometido al tormento, el hermafrodita confesó efectivamente haber tenido relaciones con Satán y fue quemado vivo en Dole en 1599 (Foucault, 2001).

Parece lejano conectar el tema de la historia reciente de la intersexualidad en Colombia con la edad media europea analizada por Foucault, pero al compararlo con el contexto de las muertes de personas Trans en el país en los últimos años, no resulta tan descabellado considerar que fantasma de mentalidades medievales y de otros siglos puedan atravesar por las temporalidades supuestamente avanzadas del siglo XXI. Las violencias y asesinatos que han sufrido en Colombia las personas lesbianas, gays, bisexuales, transgeneristas e intersexuales, *solo por el hecho de serlo* (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015) (Colombia Diversa, 2020) (Curiel, 2013), evidencian una espantosa semejanza con dinámicas (no solo) pertenecientes al pasado, y nos llevan a cuestionar si verdaderamente asistimos a un contexto *totalmente* distinto. Lo que me interesa señalar aquí, al insistir en la observación de Ramos, es la persistencia de marcos de sentido culturales que obstinadamente niegan posibilidades a las

identidades disidentes. Derrida (1988) argumentó que la eficacia performativa tiene como requisito un contexto que la reconozca, por lo que aquello que permite transformar el estatus de una realidad no es únicamente la decisión de un agente social individualizado. No deseo sugerir que los esfuerzos individuales de ruptura de la norma sean de antemano fútiles e ineficaces, ni basarme en una noción *esencialista* de cultura que no admita la fluidez y el cambio (Segato, 2014a), pero considero fundamental reconocer que al tiempo que se intentan manifestar formas de vida más allá de la regla social, en muchas sociedades se arrastran lastres culturales que dificultan, y a veces impiden, modificar las realidades configuradas por estructuras históricamente sedimentadas. En un contexto así, se requiere de tácticas de resistencia no solo más temerarias, sino aún más creativas, ya que pese a la intención de una persona de ser reconocidx en términos de fluidez y no desde las categorías ya establecidas, puede ocurrir que en su entorno social se insista en enmarcar y dar sentido a su cuerpo desde la búsqueda de verdades esenciales previamente instituidas. En Colombia, por ejemplo, es común que las personas trans se definan nominalmente por un sexo/género previo, bajo unos términos de normalidad que reclaman encontrar una naturaleza originaria. En este escenario, toda la complejidad de la identidad, la corporalidad y la sexualidad, digamos, de una mujer trans, fácilmente puede ser reducible y explicable, al tiempo que anulable, mediante expresión: “en realidad es un hombre”.

El *sentido* que adquieren los cuerpos no depende únicamente de si hablamos de identidades *líquidas* o *sólidas* (Bauman, 2007), sino de complejas formas de clasificación que superan la capacidad de decisión de los agentes para crear, cambiar o afirmar sus identidades en los procesos de socialización. El llegar a ser reconocido de acuerdo a una identidad deseada no dependerá *únicamente* de si el agente ha deconstruido para sí la noción de identidad estable, o de si ha trascendido en su cuerpo unas exigencias normalizadoras de lo que sería una identidad apropiada según determinados patrones culturales. El contexto social establece marcos de sentido fuertemente anclados a categorías sociales desde las cuales se posibilita un *orden de la interacción* (Goffman, 1983) que no deja de estar estructurado según taxonomías y jerarquías, con lo cual, ciertas expresiones de la identidad o la corporalidad que no se restringen a una coerción cultural imperante, pueden seguir siendo entendidas en un entorno específico desde viejos marcos de sentido. Si bien dichos esquemas no son inmutables, en ocasiones son más sólidos de lo que se quisiera admitir. Es decir, aunque los *círculos de referencia* que motiven a alguien sean distintos, los *círculos de pertenencia* a los que esa persona es vinculada socialmente pueden seguir siendo los mismos (Allport, 1954). En palabras

de Olga Sabido Ramos (2012): “[...] algo que definitivamente no es líquido es la constitución del cuerpo, la construcción social de los umbrales de sensibilidad”.

El problema del sentido nos pone de relieve que, al considerar la actualidad como una época con una *única* temporalidad geo-histórica moderna, y al romantizar las posibilidades contemporáneas de libertad individual para escoger la identidad (corporal, sexual, étnica, entre otras.), se olvida que, aunque profundamente ancladas en el liberalismo, la mayoría de las sociedades de la actualidad presentan contradicciones irresueltas (probablemente insoslayables), que hacen insostenible la idea de estar actuando todos libremente bajo una misma premisa universal de libertad, y que esta sea, como suele suponerse con frecuencia, producto del progreso moderno y la evolución del mundo civilizado. Esta concepción no sólo implica la simplificación de la sociedad como si se tratara de un grupo unitario, sino que, por un lado, se alinea con una noción de libertad que disimula sus jerarquías funcionando bajo la premisa de: “Te admito que existas, dentro de mi sistema” (Glissant, 2010); y por el otro, ignora cómo justamente la episteme del sistema mundo moderno-colonial históricamente ha instituido un sistema de diferencias, desigualdades y exclusiones, cuyas consecuencias devastadoras se maquillan con un lenguaje de tolerancia hacia el *Otro*, una ideología de meritocracia y un problema de civilidad. Paradójicamente, al ver el presente como fluido, multicultural, como una época de libertad e igualdad de derechos, se corre el riesgo de considerar que “ya no es necesario” seguir hablando de temas como los derechos de las mujeres, de las comunidades LGTBIQ+, de racismo, porque se consideran un problema del pasado, asuntos “ya superados” que no requieren tanta atención.

Plantear que hay subjetividades que implementan modos de hacer que, como en el caso de LadyZunga, cuestionan tácticamente los procesos de naturalización y normalización del sexo/género, moviéndose por vías que a la vez eluden e ironizan determinados libretos sociales, los cuales derivan de construcciones modernas de cuerpo producto de la colonialidad, no es argumentar que aquello que realizan sea un modelo ideal o esté libre de contradicción. Un ejemplo de ello sería la tendencia que advierte Lauren Berlant de asumir apresurada e ingenuamente que todo lo queer es mejor, y que la “queerification”, es decir, hacer que las cosas o las prácticas sean queer, es deseable de antemano y para todos los casos (IPAK Centar, 2016). Es por esto que mi acercamiento a LadyZunga no pretende ser una apología de su trabajo, entendida como una defensa formal de todas sus acciones, persiguiendo la creación de un canon de lo subalterno o una idealización de su hacer. Sin embargo, si su *posicionalidad* fue subalterna respecto a ciertas dimensiones del poder y rasgos de la cultura, es importante reconocer que ésta constituye un lugar de enunciación válido desde el cual agenciar, sin

demandar el consentimiento o legitimación por parte de los sectores dominantes. Del mismo modo, afirmar que lo queer/cuir no es necesariamente mejor, no es lo mismo que decir que carezca de interés como manifestación política o estética. Si en las prácticas de una performer como LadyZunga se encuentran formas de acción que trastocan el sentido de aquello naturalizado y normalizado por la cultura, y si resulta factible que en estas se interroge creativamente, desafíe o ponga de manifiesto la colonialidad como patrón de poder que establece y reproduce jerarquías humanas, entonces parece pertinente, tanto en un plano ético como estético, buscar un conocimiento de sus tácticas.

5.2 Táctica de opacidad

La luz, por tanto, posee un rol fundamental para explicar la epistemología de la época [...] La propagación, la iluminación de las zonas sombrías, el progreso y el desvelamiento paulatino de la verdad son algunas de las imágenes deudoras de esta metáfora de la luz

Juan Pimentel

Cuando LadyZunga tramitó legalmente su contraseña³⁶ para solicitar su cambio de nombre, se tomó una fotografía para el documento (Figuras 8 y 9). Para esta, agregó unas prótesis a su rostro de apariencia realista, que hacían difícil reconocer si se trataba o no de su cara “real”. En la imagen, las prótesis permiten ver fragmentos del rostro inicial, pero hacen que se confunda con los pedazos contruidos, desdibujando el límite entre lo natural y lo artificial, o mejor, haciendo énfasis en la ficción cultural que sostiene dicha frontera. La fotografía presenta un rostro que hace opaca la identidad corporal, ya que no la oculta u oscurece por completo, pero tampoco la revela del todo. En cierta forma, la imagen plantea un oxímoron: se inserta en un mecanismo de legibilidad al tiempo que lo evita. Por un lado, cumple con el requisito institucional de aportar una imagen clara, es una foto frontal de primer plano, bien iluminada, con fondo blanco, que hace identificable un rostro. Pero, por otra parte, juega con el límite de las normas al habitar sus puntos ciegos, y de esta manera genera preguntas sobre los términos de reconocimiento para ser plenamente sujeto, no solo en la ley, sino en la vida social. Haciendo cyborg los contornos de su piel, Lady cuestionaba la idea de la naturaleza del cuerpo, y de una identidad consistente y descifrable desde la primacía cultural de lo visual, un fenómeno político que se relaciona con lo que Dwight Conquergood (2002) denomina el modelo textualista del conocimiento, es decir, un tipo de comprensión del mundo en el que

³⁶ Documento de identidad provisional que se emplea en Colombia durante el trámite de expedición de la cédula de ciudadanía.

dominan la visión y el texto como las formas legítimas de conocer, características del ocularcentrismo occidental asociado a la luz como metáfora de la razón y el conocimiento.

En su texto *Poética de la relación*, el escritor y poeta Edouard Glissant (2010) propuso el concepto de *Opacidad* como alternativa a la teoría de la diferencia, la cual consideraba invaluable, pero limitada en cuanto obliga a reducir las personas y las cosas a *lo Transparente*, es decir a ser entendidas desde la perspectiva del pensamiento Occidental universalizador. La lógica de *lo Transparente* opera por reducción: simplifica la complejidad de aquellas personas o grupos construidos como otredades, y mide su solidez con una escala ideal, que “provee base para comparar y hacer juicios”. La opacidad sería entonces una opción distinta al proceso de “entender” las personas y las cosas desde la perspectiva del pensamiento Occidental, en cuya base está el requerimiento de transparencia.

Figura 8

Prótesis de LadyZunga



Nota. Fotografías de prótesis de LadyZunga. Reproducida de Corium FX [corium_fx], 2018, Instagram (<https://www.instagram.com/p/Be2whAcBfgM/>).

Figura 9

Contraseña de LadyZunga



Nota. Reproducida de *La colombiana que se llamaba ABCDEFG HIJKLMN OPQRST UVWXYZ*, por P. Escobar, 2017, Las2Orillas (<https://www.las2orillas.co/la-colombiana-se-llama-abcdefg-hijklmn-opqrst-uvwxyz/>).

El *Enlightenment* (la ilustración), el siglo de las luces, la luz de la razón, son términos que no solo apuntan a un uso retórico de lo lumínico para describir, mediante una comparación gráfica, o acaso una exégesis ilustrativa, la representación de una experiencia particular del conocimiento de unos grupos humanos, de un período histórico en un contexto específico (europeo), sino que, en aquello que nombran se encuentra “la vieja obsesión de descubrir qué está en el fondo de las naturalezas” (Glissant, *ibíd.*). La metáfora de la luz como *el conocimiento* alude a una herencia de pensamiento totalizante que se *refleja* hasta nuestros días, inseparable de las relaciones constitutivas de la *geografía de la imaginación* y la *geografía de la administración* (Trouillot, 2003), que han dado forma, real y ficcional, a un Occidente moderno. Este legado “de la luz”, o mejor, de su representación universalizada como modelo de verdad y del bien, tiene entre sus *fuentes* al dualismo cartesiano del siglo XVII, desde el cual, con base en la división entre mente y cuerpo, se establece la división separación lo objetivo y lo subjetivo.

En el siglo XVII, René Descartes formula su idea de la doble sustancia, que plantea la separación entre lo objetivo y lo subjetivo, alma y cuerpo, razón y emociones. Buscando establecer un proyecto de ciencia universal, sugiere que existe una realidad “ahí afuera” gobernada por leyes universales, que el pensamiento podría llegar a descubrir y *evidenciar*,

para lo cual era necesario que la razón no se viera contaminada de emociones y subjetividad. La herencia epistemológica de la ilustración europea, con sus ideales de *propagación, iluminación de las zonas sombrías, progreso y desvelamiento de la verdad*, fue fundamental para sedimentar la racionalidad del binarismo civilizado / primitivo, presentar la perspectiva de los dominantes como *el* conocimiento científico, y dar un efecto de realidad a las taxonomías de cuerpos creadas por la lógica histórica de la modernidad colonial. El método científico comienza a desarrollarse bajo una premisa de objetividad, con una concepción fundacional de la realidad, es decir, con el criterio de que existe una única naturaleza de lo real que se puede explicar de forma pura y *transparente*. La razón se figura como una luz que ilumina, que revela, esclarece las leyes del mundo, a la vez que lo clasifica. La función iluminadora del pensamiento, así como la lógica dicotómica, serían fundamentales para la consolidación del paradigma dominante en la ciencia y la investigación de los siglos posteriores: el positivismo.

El paradigma positivista parte del supuesto de que es posible llegar a una verdad científica sobre las personas y las cosas. Tal verdad, presentaría la característica de ser única y real, y de requerir una “mirada neutral” por parte del investigador que se aproxima a ella, por lo que a esta base paradigmática se le conoce como el *supuesto realista*. En este marco, el conocimiento producto de la ciencia Occidental se concibe como, en efecto, racional y universal, lo cual resulta especialmente problemático cuando se trata de representar la cultura y modos de vida de otros grupos humanos, generando definiciones que los reducen y asignan un lugar según escalas de valor e inteligibilidad de los dominantes en el ejercicio del poder. Dicha universalización permitió ignorar que las aclaraciones totalizantes eran precisamente eso, un *efecto de verdad*³⁷.

Tanto el paradigma científico positivista, como la lógica subyacente de la metáfora lumínica que perdura hasta nuestros días, surgen en una época de expansión y dominación

³⁷ Santiago Castro-Gómez (2000a) sostiene que la ciencia moderna no es cartesiana, es decir, no opera bajo un fundacionalismo epistémico, sino bajo el modelo de corrección permanente de hipótesis. Este argumento se opone al de otros pensadores decoloniales como Ramón Grosfoguel o Walter D. Mignolo, quienes han sugerido que la ciencia se basa en el modelo del dualismo ontológico cartesiano, el cual funcionaría como una cosmovisión occidental. Aunque concuerdo con su planteamiento, también es importante reconocer que dicho modelo sí hizo parte del pensamiento científico en determinada época (particularmente durante la formación de disciplinas como la antropología y la sociología), que continúa teniendo lastres en las ciencias sociales a pesar de haber sido desacreditado (por ejemplo, en los criterios de valoración positivistas hacia la investigación), y que tuvo una influencia decisiva en imaginarios culturales que aún se heredan (por ejemplo, el racismo continúa existiendo a pesar de que el racismo científico haya entrado en desuso).

colonial europea, cuyas relaciones de poder hicieron que las representaciones y clasificaciones de los colonizadores pasaran a ser el marco epistemológico para definir qué contaba como conocimiento y quienes contaban como humanos (Wynter, 2015), reduciendo la humanidad de los no europeos a una “ausencia de luz”, a una carencia, a una condición de inferioridad producto de su falta de humanidad y su condición menos evolucionada. Esto sería condición de posibilidad para que la invención de categorías como la raza, que ya venía estructurándose con base en nociones cromatizadas previas como las del bien y el mal, con sus respectivas asociaciones religiosas a la luz y las tinieblas, fueran naturalizadas desde la perspectiva de los dominantes, y presentadas como conocimiento científico.

El siglo XIX marcaría aún más la biologización de la raza con los proyectos eugenésicos justificados con la aparición del darwinismo social, los cuales se extendieron hasta más allá del siglo XX. La purificación de la raza no estaba separada de la purificación del conocimiento, y a su vez se intersectaba con categorías como el género y la clase, creando un modelo de persona que no solo se realizaba al poseer un tono de piel clara, sino en el blanqueamiento de la sexualidad, el comportamiento y la moral. Es por esto que Bolívar Echeverría (2019) distingue entre la *blancura*, que se refiere a la piel blanca, y la *blanquitud*, que se refiere al estilo de vida ideal en las sociedades modernas capitalistas estructuradas por el racismo. Para Ann Stoler (1995), la identidad europea no era un atributo fijo, algo dado, sino que era contingente, y debía demostrarse continuamente. Si bien en el siglo XIX existía, tanto en Europa como en las colonias, una gramática racial que establecía la superioridad burguesa blanca, era necesario demostrar permanentemente que se poseían las actitudes, pensamiento y sensibilidad requeridas por el entorno social, así como proteger la pureza de las mismas. Dos ejemplos de estas preocupaciones son el de la lecha materna y el de la fornicación interracial. En el siglo XIX existía un debate acerca de si las madres burguesas blancas debían permitir que las sirvientas de color amamantaran a sus hijos, pues se corría el riesgo de que contaminaran a los bebés con su inferioridad. En ese mismo contexto, surgen los primeros jardines infantiles en Francia y los Países Bajos, para evitar que las criadas tuvieran demasiada cercanía con los hijos burgueses y los contagiaran de sus costumbres y sensibilidades primitivas. De manera similar, la fornicación interracial estaba prohibida en muchos lugares, y existían leyes que la regulaban. Si una mujer blanca se casaba con un hombre nativo, podía perder su estatus de europea, pues se consideraba que si ella fuera realmente europea jamás hubiese tomado tal decisión. Pero no ocurría lo mismo si un hombre se casaba o mantenía relaciones con una mujer nativa, lo cual era una práctica aceptable. La lógica racial de la identidad europea no se circunscribía así a un

único rasgo fenotípico, sino que se trataba de una categoría generizada, conativa, y que demandaba una disciplina y sensibilidad particulares (ibíd.).

La narrativa triunfante de la modernidad iluminadora solo ha sido posible gracias a la colonialidad como su *lado oscuro* (Mignolo, 2007), es decir, al patrón de poder que continúa reproduciendo las jerarquías engendradas por el colonialismo, la cual podría caracterizarse como fantasmal, no visible pero absolutamente real. Los proyectos de modernización e imaginarios de modernidad engendraron en Latinoamérica culturas concebidas al mismo tiempo como herederas del Occidente ilustrado y como subdesarrolladas. Esta paradoja se ve intensificada en la fase avanzada del capitalismo neoliberal, cuyas contradicciones se hacen *más visibles* en el sur global: al tiempo que se afirman los ideales de igualdad y libertad, se acentúan las desigualdades y exclusiones estructurales, que siguen siendo sostenidas con base en el mito colonial del salvaje que requiere ser civilizado, pero que adopta nuevos lenguajes y retóricas. A los imaginarios de ser culturas “atrasadas” respecto a las del Atlántico Norte, se suma la imitación de sus ideales de blanquitud, que se posan sobre los afectos en la vida social. En este contexto histórico y político de la luz, se ubica la práctica artística de LadyZunga.

La táctica de opacidad le permitía a LadyZunga no ser totalmente comprensible y definible para una mirada o luz hegemónica, creando resistencia frente a determinadas construcciones culturales (raza, género, clase), frente a unas ficciones modernas de lo universal, y unas exigencias de transparencia y mecanismos de control social (por ejemplo, con su cambio de nombre complica la interpelación a tener una identidad “clarificable”, además de que le agrega una connotación sombría al comparar las letras del abecedario con las letras de la tabla ouija³⁸).

En el campo de la óptica, se ha determinado que la manera en la que percibimos la luz es la interpretación que hace nuestro cerebro de radiaciones electromagnéticas, por lo que nuestra manera particular de ver los objetos o las personas no constituye su realidad absoluta. La percepción varía incluso entre una persona y otra, por lo que tampoco es objetiva e infalible. Fenómenos como el de percibir los colores de los objetos también varían de acuerdo al tipo de luz que llegue a estos, por ejemplo, no es igual la forma en la que vemos un cuerpo en el día que en la noche, o quizás iluminado con una luz de neón, o tal vez por fuego, por lo que la manera en la que lo interpretamos en una u otra ocasión no corresponde a una ontología de dicho cuerpo, no es su significado inmutable o su verdad natural.

³⁸ Tablero de madera con letras y números que se utiliza en ciertos rituales o prácticas religiosas para comunicarse con los muertos, el cual culturalmente se asocia a las connotaciones sombrías de la brujería y el espiritismo.

Por otro lado, como señaló José Luis Brea (2007), el ver no es neutro, o una actividad que se cumple en el acto puramente biológico o fenomenológico, ya que siempre ocurre como un acto cultural e históricamente situado en el marco de un régimen escópico particular. De allí que la expresión: “lo que sabemos en lo que vemos”, mediante la cual Brea explicaba qué entendía por régimen escópico, tampoco es necesariamente, y de manera esencialista, lo *único* que podemos llegar a saber en lo que vemos. Quizás es factible, aunque no sea sencillo, tomar una cierta distancia de lo que sabemos para llegar a saber otra cosa, en aquello que vemos. Las prácticas de LadyZunga aportaron una propuesta de opacidad como respuesta a los requerimientos de transparencia de su contexto sociocultural, jugando creativamente en el espacio entre lo que es visible y lo que es descifrable, entre lo perceptivo y lo cognitivo, entre lo empírico y lo clasificable, generando un eclipse a los efectos de realidad de una luz cultural imperante, al hacer de lo que se escapa al alcance de dicha luz, un terreno para la desnaturalización de lo escópico y la subversión artística e identitaria del género y las clasificaciones sociales.

Para describir las prácticas de LadyZunga, una alternativa sería afirmar que son oscuras. Sin embargo, esto parece implicar restaurar su definición como ausencia de luz. ¿Puede conceptualizarse su relación con la luz de forma distinta?, ¿tiene alguna vigencia la metáfora de la luz o es necesario rechazarla por completo? Pensé inicialmente en un tipo diferente de ondas, como las de la radiación infrarroja o ultravioleta, por escapar el espectro de la luz visible. Sin embargo, ¿es necesario definir sus prácticas como no visibles para el ojo humano, es decir, como no humanas? ¿no sería acaso reforzar la invisibilización y la deshumanización? Quizás el asunto es de enfoque. Uno de los problemas de las perspectivas etnocéntricas es, por supuesto, la miopía, es decir, la incapacidad de ver más allá de lo que se tiene cerca, culturalmente hablando. Pero decir que sólo consiste en una cuestión de miopía implica que esta se puede corregir usando el lente apropiado, el cual permitiría acceder a “verlo todo”, como sucede en las posturas multiculturalistas y las actitudes del falso cosmopolitismo. Refiriéndose a este tipo de pretensiones abarcales bienintencionadas, Pascal Bruckner (2016) escribía: “[...] la globalización es cualquier cosa menos cosmopolita; si puede tragárselo todo, clasificar, digerir, es porque empieza por anular las culturas que vacía desde dentro, las descuartiza y las descarna para restituir las a continuación, embalsamadas como momias en su sarcófago”.

Al reducir el problema de la oscurización a la miopía, también se corre el riesgo de volver a una concepción cartesiana: la realidad está ahí afuera, y de lo que se trata es de iluminarla para verla tal y como es, en su naturaleza única y fija, solo es asunto de observarla con los lentes correctos de la objetividad pura y la razón. Pero, por otro lado, autores como

Aaron Creller (2019) sugieren que es posible pensar el derecho universal a la razón, sin caer en el universalismo. Observando cómo la filosofía eurocéntrica ha oscurecido y silenciado los aportes de otras, por ejemplo, de la filosofía africana, Creller se pregunta si se pueden hacer aportes al conocimiento de la humanidad sin pretender convertirlos en norma universal. De manera similar, ¿sería posible reclamar un derecho universal a la luz sin caer en el universalismo?, ¿un derecho, no a acceder *la* luz, sino a ser luz?

Si lo problemático de la luz de la razón de la herencia ilustrada es que, en su infinita ignorancia y limitación, se afirma simultáneamente como la verdad y el bien, quizás convendría no sólo confirmar su incapacidad de reconocer la validez de lo que está por fuera de sus fronteras epistemológicas, sino cuestionar la connotación moral que en su marco ha tenido lo ennegrecido, renegrido, negruzco, cárdeno, eclipsado, retinto, tenebroso, lóbrego y sombrío. ¿Sería posible llegar a considerar una oscuridad sin sus asociaciones con lo primitivo, lo carente de conocimiento o lo moralmente reprochable? El gusto de LadyZunga por los espacios y prácticas nocturnas, su juego con símbolos satanizados, y su subversión de signos de luz y oscuridad, me hacen sospechar que en sus formas del hacer existe un reclamo por la plena legitimidad, como tal, de lo oscuro.

Así como Glissant proponía el derecho a la opacidad, a que no llegue por completo la luz, ¿también se podría afirmar el derecho a la oscuridad? El derecho a un cerramiento impenetrable. Tal vez este no sería exactamente el caso de LadyZunga, pues ella quiso mantenerse visible en muchos aspectos, pero ¿también deberíamos afirmar ese derecho? Si bien la postura de Glissant es necesaria políticamente ante reclamos hegemónicos de visibilidad y “clasificabilidad”, la opacidad, más que una esencia de las subjetividades subalternas, es una táctica, un modo de relación con *determinada* luz. Esto no significa que las identidades subalternas, o las dominantes, sean claras y carentes de contradicción, y que no puedan ser para sí mismas una multiplicidad de fenómenos ocurriendo al mismo tiempo: visibles en algunos aspectos, opacos, refractivos u oscuros en otros. Si hemos de considerar la opacidad como una táctica decolonial, cabe recordar que no existe la pureza decolonial, y que el ser subalterno o dominante no son esencias de las personas o los grupos, sino categorías contingentes.

A la luz de una tradición cultural heteronormativa, las prácticas corporales, artísticas, sexuales, y estéticas de LadyZunga son opacas. Permiten que entre una cierta cantidad de luz para revelarse interferentes a la naturalización del género binario, pero no admiten ser encajadas en taxonomías normalizantes, por lo cual siempre conservan una cantidad necesaria de oscuridad. Quienes tuvieron la oportunidad de acercarse a Lady sin el prejuicio propio de la

obsesión clasificatoria, seguramente no apreciaron en ella oscuridad, sino una forma muy única de luz que iluminó otros caminos posibles para sus modos de subjetivación.

Dudando de su propia percepción y creencias, Descartes afirmó que solo podía estar seguro de que pensaba y por lo tanto existía. Reflejando su escepticismo, pero no sus binarios de cuerpo/mente y objetivo/subjetivo, de lo único de lo que podemos estar seguros es de que veremos en LadyZunga luz u oscuridad dependiendo de lo que culturalmente sean para nosotros dichas construcciones, lo cual resulta en la imposibilidad de llegar a una determinación universal sobre su naturaleza lumínica. Quizás esta sí podría ser una suerte de premisa fundacional, saber que, como sugieren Denzin & Lincoln (2018), nuestras afirmaciones invariablemente son observaciones socialmente situadas. En ese sentido, la luz siempre ha sido artificial.

5.2.1 Opacidad y legibilidad:

Siguiendo las ideas de James C. Scott, si hay una cosa que caracteriza al estado moderno, son sus tecnologías de *legibilidad* de aquello bajo su dominio. Una de las tecnologías de legibilidad más influyentes ha sido el panóptico, el cual, más que una estructura arquitectónica de visibilidad, dibujó un modelo de control social que Foucault denominó panoptismo. A la pretensión colonial de definir el progreso de todas las culturas, y explicarlas como avanzadas o atrasadas, Anne McClintock (1995) la llamó *la invención del tiempo panóptico*. La temporalidad panóptica se refiere a los modos históricamente dominantes de representación y clasificación de los grupos humanos bajo unos términos de reconocimiento que organizan el tiempo en base al binario primitivo/civilizado, y en el que poblaciones enteras -por ejemplo, todo el continente africano-, pueden ser asociadas al atraso en la Historia y a la falta de “progreso”. La herencia histórica del calificativo “primitivo” ha repercutido en la manera como son “leídos” socialmente los sujetos racializados en condiciones de modernidad. La legibilidad panóptica no es, por ende, un fenómeno exclusivamente relativo a una arquitectura de control por medio de lo visual, sino que también puede hacer referencia a procesos coercitivos de abyección e inferiorización, como aquellos que sobreviven al desprestigio del racismo científico.

LadyZunga solía invertir el significado de símbolos e indicadores de blancura y blanquitud, así como de códigos de género, parodiándolos desde su lugar de enunciación, y aludiendo las formas de legibilidad. Un ejemplo es cómo en algunas obras digitales y apariciones como DJ, la artista se apropia de esvásticas y las incluye como elementos visuales

significantes. La esvástica, aunque intacta en su forma, no reproduce el contenido simbólico eugenésico que históricamente le ha dado su función, o lo mantiene solo como caricatura. Lo que permite su re-significación es el marco de su comunicación: cuando este símbolo es ostentado en un cuerpo no binario³⁹ de piel mestiza, en un país latinoamericano, en entornos subculturales de socialización, presentado junto a otros signos contradictorios para la narrativa de pureza blanca legible, ocurre un cambio de clave que permite una desviación del significado histórico de la esvástica.

Sugiero que la consciencia de la artista de su posicionalidad en figuraciones de jerarquías raciales y sexuales es la que le lleva a proponer este juego simbólico. Saber que en su cuerpo despliega signos de lo que históricamente se ha definido inferior, y que geopolíticamente habita un contexto asociado al “tercer mundo”, al subdesarrollo, al atraso en la historia, en otras palabras, al territorio primitivo de lo universal, hace que LadyZunga pueda cambiar todo el mensaje sin tener que modificar un solo detalle formal del símbolo. La estructura de poder del imaginario racial que representa la esvástica, que concreta en un signo visual la sedimentación cultural de una historia eurocéntrica de figuraciones de razas superiores e inferiores, y que se adhiere a la noción de temporalidad del progreso moderno, es puesta en crisis al ubicar tácticamente su símbolo en el marco corporal, espacial y geohistórico del lado inferiorizado de las jerarquías. La esvástica se pone a la vista para ser legible, pero desprovista de cualquier indicador de lo que ella misma simboliza en el Occidente hiperreal.

Un recurso similar lo empleaba cuando se presentaba como DJ portando un capirote en su cabeza, similar al que usaban grupos racistas como el Ku Klux Klan en el contexto norteamericano, o algunos grupos militantes católicos en rituales de la Semana Santa en varios países. El capirote es un símbolo que conserva fuertes connotaciones ideológicas, y tiene la paradójica característica de ser una máscara que oculta el rostro al mismo tiempo que es un signo que ostenta valores identitarios del portador. LadyZunga parecía comprender muy bien el potencial de símbolos como este en las interacciones sociales, ya que con frecuencia los empleaba como recurso para establecer juegos de significados en sus acciones. Probablemente Lady era consciente de la carga tanto racista como religiosa del capirote, y en su infancia en Popayán es muy posible que hubiese observado personas portando este elemento durante la

³⁹ Su estética corporal era asociada por algunas personas a la categoría de mujer trans, sin embargo, LadyZunga nunca quiso ser etiquetada de esta manera, y rechazó continuamente el adjetivo.

celebración de la Semana Santa. En su propuesta como DJ, LadyZunga recuperaría este símbolo en el contexto secular de la fiesta nocturna, también para ocultar su rostro y transmitir valores personales, solo que, en su caso, estos últimos aparecerían bajo la forma de la ironía.

Mediante el uso del capirote, LadyZunga llevaba a cabo un performance desidentificador que imitaba la apariencia de un significante de blancura (históricamente representativo de la “raza blanca” en el caso del Ku Klux Klan) y de blanquitud (de una religión históricamente blanqueada y colonizadora, en cuanto expurgadora de creencias, religiones y prácticas consideradas “oscuras”: evangelización de indígenas, prohibición de religiones africanas, persecución de homosexuales y lesbianas, quema de brujas, etc.), pero sacándolo del marco social e ideológico que explicaría su significado. No se trataba de un significante totalmente vaciado de contenido por la artista, pues la asociación con el referente histórico era quizás inevitable, y seguramente esa fue precisamente la razón de su elección deliberada. Pero al LadyZunga darle una nueva función como atuendo para ofrecer un concierto de música electrónica, en un contexto festivo en el que la acción social no se orientaba colectivamente hacia la persecución de las “razas inferiores” ni hacia la mística religiosa católica -al menos no directamente como marco de sentido organizador de la experiencia- (lo cual no es lo mismo que decir que en este tipo de contextos no existiese procesos de clasificación social, creencias religiosas o formas de ritualidad), el capirote como signo no era automáticamente leído en términos de su codificación original, y de esta manera, se hacía improbable reproducir su legibilidad “transparente” basada en un contenido cultural pre-establecido.

En el contexto urbano de fiestas nocturnas como las que emergen alrededor de músicas como el techno o el hardcore, los códigos corporales -tal vez mucho más que las palabras- son un recurso de sentido en la experiencia de interacción social. Cuando Lady tocaba como DJ, no solamente estaba mezclando sonidos para un público, sino que estaba llevando a cabo una acción performática, por lo que el capirote sobre su rostro no era un accesorio secundario de su puesta en escena artística, sino un elemento estético central. En estos entornos, LadyZunga solía ser bastante conocida por los públicos asistentes, quienes, a pesar de no ver su rostro durante la actuación de su set, sabían de quién se trataba, y podían fácilmente relacionar el capirote con su cuerpo cuir no blanco.

El desajuste entre lo que el signo representaba en la historia y el cuerpo específico que lo exhibía, le ofrecía a LadyZunga un terreno fértil para la ironía. Su articulación táctica entre distintos niveles de contenido de la puesta en escena, como el marco social, su cuerpo como performer, el contexto, el tipo de público, la acción realizada, etc., le permitía tomar un signo tan “fuerte” o históricamente tan marcado como el capirote, y emplearlo para debilitar la

colonialidad de su narrativa original. Sin embargo, LadyZunga no solo introducía el signo en un universo simbólico distinto a aquel en el que fue codificado inicialmente, como si se tratara de un plano ya dado, previamente estabilizado y libre de tensión, sino que justamente a través de su acción como DJ, hacía que el signo participara corporal y activamente en la construcción relacional de ese universo simbólico *otro*, en el que las condiciones de legibilidad propias de la modernidad colonial fueran puestas en tensión, y más aún, en crisis. Esta era una de las maneras en la que LadyZunga se mostraba esquivada hacia los requerimientos culturales de transparencia en la legibilidad de los cuerpos como conjuntos de signos. De otro lado, su táctica también se dirigía hacia las formas de legibilidad del Estado.

En su libro de 1998, *Seeing like a State*, James C. Scott se preguntaba:

¿Cómo consiguió el estado controlar gradualmente a sus sujetos y su entorno? De repente, procesos tan dispares como la creación de apellidos permanentes, la estandarización de pesos y medidas, el establecimiento de levantamientos catastrales y registros de población, la invención del derecho de propiedad, la estandarización del lenguaje y el discurso jurídico, el diseño de ciudades y la organización del transporte, parecían comprensible como intentos de legibilidad y simplificación.

How did the state gradually get a handle on its subjects and their environment? Suddenly, processes as disparate as the creation of permanent last names, the standardization of weights and measures, the establishment of cadastral surveys and population registers, the invention of freehold tenure, the standardization of language and legal discourse, the design of cities, and the organization of transportation seemed comprehensible as attempts at legibility and simplification.

Scott ha estudiado cómo ciertas comunidades en la actualidad deciden no hacer parte del estado, no porque permanezcan en una temporalidad menos evolucionada y carente de civilización, como se entendería desde el mito del buen salvaje, sino porque deliberadamente prefieren, y les resulta más beneficioso, mantenerse al margen de la legibilidad y regulación estatal. Este tipo de resistencia podría llegar a caracterizarse como decolonial, en cuanto rechaza la colonización del estado moderno como ideal universal y se emancipa de la narrativa de progreso lineal de una única temporalidad moderna. Cuando LadyZunga modificó legalmente su nombre por las letras del abecedario, estaba sujeta a unos mecanismos de control del estado, como tener un nombre, poseer un documento de identidad, contar con el reconocimiento de ciertas instituciones legitimadoras, adaptar el resto de su documentación a su nombre oficial, etc.; pero simultáneamente negociaba con lo que simbólicamente esto significa, produciendo un cuestionamiento sobre el mismo dispositivo normalizador. Si el

estado ejerce control jurídico demandando unas formas de legibilidad, ella tácticamente opacaba la claridad de su lectura. No deberíamos obviar el hecho de que ella decidió legalizar su nombre, es decir, no solamente crear un personaje de performance con un nombre artístico curioso, sino darle la seriedad que requiere tener una “identidad” estable y legible en los Estados-nación⁴⁰.

La legibilidad, al igual que la falta de esta, no se reduce a una dimensión de orden físico o material, así como tampoco pertenece únicamente al fenómeno biológico de la vista, aunque posea dichas características. Por el contrario, se trata de una lógica que actúa simultáneamente en formas y dispositivos materiales que permiten ver y “leer” rigurosamente a los agentes, mientras opera también como mecanismo invisible de coerción, que va más allá de los objetos y espacios empíricos, y se inscribe en la dimensión política como condicionante de las subjetividades, logrando un efecto de presencia lectora permanente, incluso cuando quien lee no se encuentra presente físicamente. El panóptico es un modelo que ejemplifica de manera sobresaliente el principio de legibilidad moderna, ya que es una estructura que respondía eficazmente a las necesidades de un modo de gubernamentalidad disciplinaria, cuyo empleo no cesó con la emergencia de la biopolítica, por el contrario, antecedió algunas de sus características.

La creación del panóptico por Jeremy Bentham en 1787, significó más que la aparición de un modelo arquitectónico, fue la invención de un modelo de control social, como bien lo analizó Foucault. Su funcionamiento es ahora bastante conocido: generar un tipo de espacialización que permita a ciertos agentes vigilar y controlar a otros, mientras los mantiene invisibles, y hacer que los sujetos vigilados se encuentren disponibles para la observación incesante, logrando que experimenten la coerción y regulen sus comportamientos. La propuesta fue materializada en idea de construir una torre central en los edificios de instituciones disciplinarias, como la escuela o la prisión, y distribuir los espacios de circulación y permanencia de los sujetos disciplinados alrededor de la torre, permitiendo su supervisión y eventual represión. Si bien se trata de un tipo de arquitectura de visibilidad, su éxito radica

⁴⁰ Santiago Castro-Gómez (2000b) ha señalado el papel protagónico que tuvieron las ciencias sociales en el surgimiento de las formas modernas de legibilidad: “el nacimiento de las ciencias sociales no es un fenómeno aditivo a los marcos de organización política definidos por el Estado-nación, sino constitutivo de los mismos. Era necesario generar una plataforma de observación científica en el mundo social que se quería gobernar. Sin el concurso de las ciencias sociales el Estado moderno no se hallaría en la capacidad de ejercer control sobre la vida de las personas”.

estratégicamente en la certeza de ubicuidad de un poder, otorgando facultades de legibilidad que, más allá de basarse en la vigilancia constante, se asientan en *la idea* de una vigilancia constante:

De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores. (Foucault, 2005)

El panóptico es estratégico porque, entre otras cosas, no requiere de la presencia corporal continua de los representantes del poder, basta con hacer creer que están allí. Cuando solo es necesario que los agentes de autoridad se encuentren como virtualidad, consigue el efecto de coerción y subsecuente autorregulación en los sujetos. Otra característica ligada a la invisibilidad de aquellos en el control es que los agentes observadores son intercambiables: el funcionario que dirige los procesos de legibilidad puede ser anónimo o pasar de una persona a otra. La regulación normativa de los comportamientos opera como una forma de amenaza en la que se ha desdibujado el rostro del amenazante, y lo hace existir como abstracción. En el panoptismo como modelo social más amplio, aquello amenazante puede ser la sanción social, no solo por medio de formas de castigo explícitas (reglas sustantivas), sino implícitas, cuyas consecuencias podrían llegar a incluir la exclusión a los márgenes, el desprecio y el asco, el rechazo por parte de una comunidad, y la pérdida de estatus. En últimas, el panóptico implica el *sentir* la coerción, funciona a través del miedo, es un mecanismo afectivo.

Más de dos siglos después de su invención, la vigencia del panóptico no ha desaparecido por completo como estructura arquitectónica. Pero lo duradero de su impacto no se haya tanto en el campo de la arquitectura, como en sus efectos en cuanto modelo sociocultural, resonando hasta la época de los valores pos-materialistas, la globalización avanzada y las formas neoliberales del estado. Una de sus características reconocibles en muchas sociedades actuales es la sensación de vigilancia continua: “el peligro de ser sorprendido y la consciencia inquieta de ser observado” (ibíd.). Otra es el principio de intercambiabilidad, debido a que: “El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto”, “poco importa, por consiguiente, quién ejerce el poder” (ibíd.). Así como en el panóptico los agentes de autoridad son intercambiables, varios autores han analizado cómo en ciertas lógicas de reinscripción de ideas socioculturales, como son las representaciones raciales o de género, recurrentemente cambian

los agentes sociales o los lenguajes utilizados, mientras la gramática y estructura de los discursos puede permanecer siendo la misma, recuperándose bajo nuevas apariencias (Stoler, 1995) (McClintock, 1995). Tanto la afectividad coercitiva como la característica de *intercambiabilidad* del panóptico todavía pueden ser útiles como metáforas para imaginar cómo el compromiso con el mantenimiento de las normas puede pasar de un agente a otro. Por ejemplo, puede pasar de una política del estado a una construcción cultural ideológica, o bien puede pasar del campo científico a los mecanismos de fascinación del mercado.

En su estudio sobre la categoría de “deseo” en las aplicaciones digitales para citas queer, Kaciano Barbosa (2016) llama la atención sobre la vigencia del análisis del panóptico en la era del internet:

La pregunta de investigación interesante aquí no es reconciliar el modelo de panóptico de Foucault con la pantalla que enfrentan los hombres homosexuales conectándose, como a menudo se ha formulado, en un intento de equiparar cualquier disposición basada en el control de los individuos con el panóptico, sino esforzarse por comprender la innovación del análisis de Foucault, a saber, que extrajo del panóptico su aplicabilidad social y política como tecnología. En este contexto, “tecnología” significa que los individuos son producidos por las mismas técnicas que controlan la disposición de sus cuerpos en el espacio y la organización del tiempo, siendo sociales las tecnologías porque surgen de las interacciones sociales que definen las relaciones de poder. El término acuñado por Deleuze (1988), máquina óptica, trae precisamente este poder de pensar la especificidad del panóptico como tecnología arquitectónica y política. ¿Qué tipo de máquina óptica se puede encontrar en línea investigando aplicaciones de conexión y sitios web?

The interesting research question here is not to reconcile Foucault's panopticon model with the screen gay men face by hooking up, as it has often been formulated, in an attempt to equate any control-based disposition of individuals with the panopticon, but to strive to understand the innovation of Foucault's analysis, namely, that it extracted from the panopticon its social and political applicability as a technology. In this context, "technology" means that individuals are produced by the very techniques, which control the disposition of their bodies in space and the organization of time, with technologies being social because they arise from the social interactions that define power relations. The term coined by Deleuze (1988), optical machine, brings precisely this power to think the specificity of the panopticon as architectural and political

technology. What kind of optical machine could be found online by researching hook up apps and websites?

En la metáfora del panóptico como modelo social, la tarea de legibilidad no se centraliza o localiza exclusivamente en el Estado, y el poder no solo se ejerce vía burocrática a través de sus funcionarios e instituciones, sino que circula en múltiples direcciones e instancias de lo social, en las que la coerción no ocurre necesariamente como fenómeno institucional. Sin pretender decir que sea el único, o el más reciente, modelo de control social, el panóptico puede servir para pensar cómo el principio de legibilidad propio del Estado-nación se conecta con el *requerimiento de transparencia* heredado del pensamiento moderno occidental (Glissant, 2010), y cómo aún después de la muerte del *modelo de la clínica* (Preciado, 2020) todavía es relevante para algunas subjetividades actuar en relación a los dispositivos de legibilidad del estado, y no solamente desde el ámbito simbólico del campo artístico, como vívidamente lo ejemplificó LadyZunga. Las prácticas performáticas de LadyZunga poseen un origen social que se corre el riesgo de pasar por alto al tratarlas como excepcionales. No son impulsos asociales, individualizados y auténticos como manifestación de la *pura diferencia*. Aunque se expresan de manera particular y diferenciada, surgen como respuesta a rasgos sociales que denotan legibilidad, como son la persistencia cultural de estructuras de poder con agentes intercambiables, y los sentimientos que colectivamente genera la coerción.

Dos procesos que pueden dar cuenta de la intercambiabilidad de los agentes en la reproducción de dinámicas de poder, son el ascenso y declive histórico del racismo científico y la patologización y des-patologización médica de la homosexualidad. En ambos, las estructuras de poder se conservaron casi intactas, mientras las prácticas de legibilidad y los *agentes* encargados de llevarlas a cabo fueron variando con el tiempo. Con la palabra *agente* no me refiero aquí solo a personas, sino también a instituciones o formaciones culturales que movilizan efectos y afectos. En la biologización de la raza, los imaginarios raciales previos al racismo científico fueron determinantes en la consolidación de la raza como verdad objetiva. Estos exhibían una estructura de poder que simultáneamente creaba al *Otro* colonial y le daba un lugar de inferioridad moral, política, estética y humana. El *savage slot* (Trouillot, 2003), funcionó como un tropo representativo a través del cual, desde el renacimiento europeo, se dio forma a la geografía de la imaginación occidental, mucho antes de la aparición del darwinismo social. El compromiso de la ciencia con la explicación eugenésica de las razas en el siglo XIX, se basó en aquellas representaciones previas y conservó su estructura de poder, cambiando sus agentes. Si en un determinado momento fueron los cronistas, expedicionarios, novelistas o artistas ilustradores los encargados de reproducir la geografía de la imaginación occidental, en

otro fueron las prácticas, agentes e instituciones científicas los principales responsables de conservarla. Con el posterior desprestigio del racismo científico en el siglo XX, las bases culturales ya estaban lo suficientemente cimentadas para que las estructuras de poder del racismo continuaran su reproducción prescindiendo de los agentes de la ciencia, y tomaran nuevas formas y lenguajes mientras mantenían en esencia sus contenidos. La legibilidad se posó también sobre otros indicadores, pasando, por ejemplo, de la medición de los tamaños de los cráneos de las personas, a la verificación racializada de la nacionalidad como indicador de la capacidad intelectual, la predisposición moral y el grado de civilización.

Las prácticas y relaciones homoeróticas han tenido un recorrido similar al de la invención de la raza, ejemplificando igualmente características de legibilidad y panoptismo. Concebidas en la historia occidental en el marco de estructuras de poder que por lo general las han inferiorizado, las instituciones y agentes encargados del control y represión dominante de la homosexualidad han ido variando, pasando por ejemplo de estar a cargo de la iglesia a través de la práctica de la confesión, al control por parte de la familia, y posteriormente de las instituciones médicas con la patologización científica de la homosexualidad en el siglo XIX, hasta la diseminación contemporánea en múltiples agentes e instancias de localización no centralizada, y de actuación más sutil, que recuperan y reinscriben representaciones previas como el pecado, la enfermedad o la anormalidad, en las asociaciones de lo homoerótico con lo abyecto; pero en todos estos casos, manteniendo estructuralmente la jerarquía que inferioriza a dichas subjetividades y prácticas, y movilizando determinados afectos hacia estas. A pesar de que la ciencia finalmente se desvinculó del proyecto de definir la homosexualidad como enfermedad o inferioridad, o que las prácticas homoeróticas han sido despenalizadas en la mayoría de legislaciones, la jerarquía de este tipo de representaciones continúa existiendo en muchos contextos bajo nuevos lenguajes, técnicas y agentes, demostrando la sorprendente capacidad de las tecnologías para actualizarse. Un ejemplo contemporáneo en Colombia son las violaciones correctivas, las cuales han aparecido de manera intensificada en contextos atravesados por el conflicto armado:

Para las mujeres lesbianas, el abuso sexual se manifiesta en violencia correctiva y ejemplarizante: “además de abusarnos y satisfacer sus deseos, piensan que curan de algo que está mal”. La manifestación de la orientación sexual lésbica o bisexual se corrige y legitima con esta brutal práctica por parte de los actores armados y, en el peor de los casos, por hombres de la familia, en los que muchas de estas mujeres son obligadas a tener embarazos no deseados, obligación de la maternidad. Los hombres gay se enfrentan a estos mismos tipos de violencia, en los que se les imponen modelos

de masculinidad y normas de control como parte de la estrategia de los actores armados para mantener el control que se hace extensivo a los cuerpos, los géneros y las orientaciones sexuales. (Cárdenas & Tejada, 2015)

Aunque estos mecanismos de normalización como la violencia sexual correctiva o la maternidad obligatoria son ejemplos extremos que no les suceden a todas las personas cuir o LGTBI, LadyZunga también experimentó un cierto tipo de violencia moral en el rechazo de su familia debido a su sexualidad. La vergüenza, la decepción y el repudio son fenómenos afectivos que pueden operar como mecanismos de poder coercitivo en relaciones de consanguinidad, y su fuerza normalizante puede adoptar incluso el lenguaje del amor. Tanto en la violencia explícita como en la violencia psicológica y sutil, lo afectivo es profundamente político, y juega un papel importante en la reproducción de las relaciones de poder.

Julia Kristeva (1982) ha denominado *abyección* al tipo de expulsión que sirve en el proceso de definir las normas implícitas constitutivas de la identidad grupal. En el terreno cultural, la persistencia de la homofobia y la transfobia, y la incesante aparición de las violencias derivadas de estas, son formas de abyección que demuestran que la ansiedad por la ortopedia social, la corrección de las desviaciones, la eugenesia, y la curación y castigo de la perversión, no son problemas relativos al siglo de Jeremy Bentham, sino que continúan siendo asuntos de relevancia contemporánea. Estas expresiones de abyección dan cuenta de la dimensión afectiva del panoptismo, entendido como mecanismo de coerción social, y ponen de manifiesto que la ley, con su discurso jurídico de igualdad de todas las personas, no es suficiente para prevenir los sentimientos homofóbicos, ni para comprenderlos como problema actual, ya que el poder no se encuentra localizado en el dominio contractual de la ley.

LadyZunga hizo parte de una época en la cual la legibilidad normalizadora de la heterosexualidad no correspondía directamente a una tarea del Estado, ni aparecía como norma jurídica, y en la que las instituciones científicas tampoco se encontraban comprometidas de manera explícita con afirmar la superioridad de la heterosexualidad (lo cual no significa que el Estado no lleve a cabo importantes procesos de codificación que establecen un lenguaje desde el cual nombrar y normalizar las sexualidades, así como promover determinados valores⁴¹, ni

⁴¹ Son ejemplo de estos valores los términos que algunos gobernantes y líderes políticos, quienes a la vez actúan como líderes culturales en Colombia, han usado para referirse a una multiplicidad de prácticas y formas de vivir la sexualidad, nombrándolas por medio de categorías totalizantes y de forma despectiva como: “Ideología de género” o las “personas no heterosexuales”.

que la ciencia no produzca continuamente clasificaciones que definen lo normal y lo anormal). Pero la legibilidad que mantiene las relaciones de superioridad/inferioridad en las formas actuales de abyección homofóbica implica complejas manifestaciones de violencia simbólica que se dan desde distintos sectores de la sociedad, y no necesariamente de manera vertical desde el gobierno, e involucran afectos cuya gestión se encuentra igualmente diseminada. La relación entre la codificación rígida (como la que establece el Estado), y los códigos fluctuantes (como los que se dan en lo cultural y en las prácticas de consumo) (Bourdieu, 1986), se manifiesta en una acción como el cambio de nombre de LadyZunga.

El 31 de diciembre del año 2012, LadyZunga acudió a la Notaría Primera de Popayán a cambiar su nombre por todas las letras del abecedario. Su solicitud fue rechazada de inmediato. Posteriormente intentó de nuevo el proceso en Bogotá, y varias veces fue denegado, con motivos como: “La notaria dice que con ese nombre no se puede hacer el trámite”, “eso no es un nombre”, “Yo no lo voy a hacer porque no le voy a ¡DAÑAR! su registro civil”, y “es que yo no conozco a la familia OPQRST”, al que LadyZunga respondió con agudeza: “¿O sea que usted debe conocer o conoce a todas las familias del mundo?” (citada en Escobar, 2017). Finalmente, luego de exponer de manera insistente sus argumentos basados en la ley, el trámite le fue aprobado en la Notaría 53 de Bogotá, y el 13 de febrero de 2013 se hizo efectivo su cambio de nombre en Popayán.

Por aquellos días, el sábado 19 de enero de 2013, se presentaría por primera vez en Bogotá Diana la Pornoterrorista, un ícono de la disidencia sexual, y LadyZunga fue invitada a hacer una acción para el evento. Aunque no lo tenía previsto inicialmente, LadyZunga decidió realizar un performance titulado *Ceremonia de cambio de nombre*, en el cual, realizó de forma ritual su bautismo secular. La acción se llevó a cabo en la Casa Cultural Teatrova, e incluía gestos corporales como introducirse un juguete sexual inflable por el ano para ser activado por los espectadores. El performance llevaba al espacio artístico el impulso transgresor que simultáneamente movilizaba su acción en el espacio legal-burocrático de las Notarías. Sin embargo, ¿qué relación podía existir entre un objeto inflable metido en el ano y cambiarse legalmente el nombre? La penetración del ano presente en la *Ceremonia de cambio de nombre*, creaba una conexión entre una parte del cuerpo considerada abyecta en una cultura heteronormativa y el panoptismo normalizador del Estado, entre la codificación cultural y jurídica.

Por un lado, la artista efectúa un señalamiento al Estado como aquella institución por excelencia con la capacidad de imponer sus principios clasificatorios, y lo hacía justamente al insistir en registrar legalmente su nuevo nombre. Por otra parte, LadyZunga parecía reconocer

la existencia de afectos de desprecio y asco en relación a las subjetividades cuyas identidades o maneras de vivir la sexualidad escapaban a los cánones morales y estéticos propios de una herencia cultural que ha generado abyección de sus corporalidades. Estos afectos hacia las prácticas y subjetividades por fuera de la norma sexual se expresan simbólicamente en la abyección del ano, con su negación, ocultación, y constitución cultural como tabú. En un entorno social heteronormativo, el reconocimiento público de hacer un uso “ilegítimo” del ano puede acarrear un estigma, que reinstaura las posiciones de superioridad e inferioridad propias de una epistemología del closet (Sedgwick, 1990). El temor a la sanción social y a los costos personales, familiares, profesionales, etc. que implican la estigmatización, es una forma de coerción que resuena con el modelo panóptico. Si bien no sería preciso derivar todas las formas de poder actual del panoptismo, ni reducirlas a la lógica de sus principios, principalmente porque no corresponden a sociedades disciplinarias, sí se puede identificar una sorprendente similitud con algunas de sus características⁴².

El cambio de nombre de LadyZunga en el campo jurídico, ámbito por excelencia de la legibilidad estatal, no era un performance autónomo y separado de las formas de legibilidad culturales, y esto es precisamente lo que se pone de manifiesto al hacer una ceremonia para su acción. El rechazo de Lady hacia la demanda de tener un nombre transparente ante el Estado es un rechazo simbólico y con carácter de desidentificación, pues en principio la artista solicita formalmente su legalización, es decir, en cierta medida se identifica con el dispositivo de control y desea entrar en él. Sin embargo, si quería ingresar a la lógica del dispositivo, es porque obligatoriamente ya participaba de esta desde el momento de nacer, en otras palabras, desde siempre había sido objeto de legibilidad. Al hacerse legible mediante un nombre totalmente “ilegible”, insertaba una contradicción en el mecanismo. Entrar en un sistema y subvertirlo desde adentro es uno de los procedimientos que mejor define a una táctica.

El performance de rechazo simbólico hacia la lógica controladora del Estado que fija a las subjetividades en géneros e identidades, acción que LadyZunga paradójicamente realizó mediante la oficialización de su nombre ante el gobierno, se ve entonces coronada por una acción de divorcio con la pauta cultural hetero-centrada de los usos aceptables del cuerpo. Penetrar el ano con un objeto de plástico durante su ceremonia de cambio de nombre era,

⁴² Si bien en la época en la que vivió la artista las políticas del género no eran principalmente panópticas y disciplinarias, sino biopolíticas, en sus efectos aún se encontraba la normalización y la abyección propias de jerarquías sociales históricas que se fueron actualizando.

metafóricamente y literalmente, penetrar en las reglas del sistema sexo/género predominante en el contexto colombiano. A medida que el objeto entraba analmente en el cuerpo de Lady ante un público expectante, simbólicamente tocaba fibras sensibles para el entendimiento cultural hegemónico de los cuerpos sexuados. El ano es aquí una metonimia del cuerpo y la sexualidad: en el seno del sistema sexo/género en Colombia se encuentra la prohibición cultural de hacer uso ilegítimo del ano. La violación de esta norma por parte de LadyZunga conectaba los contornos de su cuerpo personal con los del cuerpo social. Penetrar su ano de manera ritual como ceremonia de su cambio de nombre era, en ese sentido, escenificar un vínculo entre nombre, identidad, género, cuerpo y ano, como un modo del hacer que corporalmente hacía “legibles” las conexiones subyacentes entre la legibilidad estatal, el control social, la legibilidad cultural y las políticas del cuerpo. Si para Durkheim lo sagrado era aquello hacia lo que nos comportamos ritualmente, la ceremonia de cambio de nombre producía una inversión de esta hipótesis al ritualizar justamente la disidencia hacia lo culturalmente sagrado en relación los cuerpos.

Volviendo a la idea del panóptico, en varias de sus descripciones Foucault enfatizó en su funcionamiento maquínico: “En apariencia, no es sino la solución de un problema técnico; pero a través de ella, se dibuja todo un tipo de sociedad”, “el panoptismo constituía el procedimiento técnico, universalmente difundido, de la coerción”, “El Panóptico es una máquina maravillosa que, a partir de los deseos más diferentes, fabrica efectos homogéneos de poder”, “Una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia” (Foucault, 2005). Para Michel de Certeau (1984), las tácticas juegan con las reglas y mecanismos de operación de una *máquina*, interfiriendo en la lógica su funcionamiento. Mediante un uso táctico de la opacidad en su construcción identitaria y corporal, LadyZunga llamó la atención sobre las políticas de legibilidad, representación y clasificación atravesadas por el fantasma de una modernidad colonial. Acciones como el cambio de nombre, cuya función y agencia exceden los espacios del campo artístico y penetran en lo social, nos invitan a desdibujar los límites de lo que conocemos como performance, y a re-pensar las prácticas performáticas “a la luz” de la dimensión histórica y cultural de sus contextos.

Los modelos dominantes de legibilidad y clasificación social de las subjetividades han ido variando históricamente, pero manteniendo en el fondo una premisa de visibilidad, desde los mecanismos de lectura racial y de clase de siglos pasados, la confesión religiosa del pecado, la representación colonial del tiempo y grado de evolución de las culturas, el modelo de la clínica con su mirada normativa patologizante, pasando por el panoptismo de la epistemología del closet, con sus relaciones implícitas de superioridad/inferioridad, hasta las políticas

contemporáneas de inclusión LGTBIQ+ basadas en el requerimiento de transparencia y la fijación de la diversidad en identidades localizables, estereotipadas y susceptibles de cooptación. Ante esta herencia de modelos y prácticas de legibilidad, los performances de LadyZunga como la apropiación de símbolos de blancura y blanquitud, el juego con los mecanismos regulatorios del Estado, o la ritualización de la oposición a las normas culturales hacia los cuerpos; fueron formas de exploración de la opacidad como alternativa política.

5.2.2 Opacidad e inusualidad

Permitimos que la gente sea diferente (ese es nuestro golpe maestro), pero no inusual. Aceptamos tipos, pero no individuos... Pero ¿qué pasa con la persona que está absolutamente sola? ¿Quién no es bretón, corso, mujer, homosexual, loco, árabe, etc.? ¿Alguien que ni siquiera pertenece a una minoría? La literatura es su voz.

We allow people to be different (that is our master stroke), but not unusual. We accept types, but not individuals... But what about the person who is absolutely alone? Who isn't a Breton, a Corsican, a woman, a homosexual, a madman, an Arab, etc.? Somebody who doesn't even belong to a minority? Literature is his voice.

Roland Barthes, *Writer Sollers*, 1979.

Cuentan los amigos de LadyZunga que ella nunca perteneció totalmente a una única comunidad. Aquellos que la conocieron accedían solo a una parte de lo que ella era y hacía, pues su subjetividad era tan múltiple, fragmentaria y cambiante, que no se podía definir totalmente como esto o aquello, no se movía en una sola escena o campo cultural, y ninguna identidad parecía capturarla, ni siquiera la de movimientos o grupos que compartían algunos de sus valores, como la comunidad LGTBIQ+. Si seguimos la frase de Barthes, esta característica hace que LadyZunga no solo fuera diferente, sino que fuese inusual. Esto se manifestaba, por ejemplo, en su apariencia física. Si en cierto momento parecía seguir los códigos de vestimenta de un grupo determinado, bien sea vestirse de cuero como en la comunidad BDSM, o con cresta, botas y taches como en la subcultura punk, de repente, rompía estas expectativas y en cualquier momento aparecía vestida de falda y tacones exhibiendo una feminidad delicada. Todo el tiempo escapaba la sujeción identitaria y el asentamiento, incluso de aquello con lo que ella misma se identificaba. Para los miembros más radicales de aquellas comunidades, esta actitud era vista como una especie de “traición” a los códigos implícitos del

grupo. En una parte de la escena musical hardcore, por ejemplo, esta ruptura de códigos le valió el rechazo y la desconfianza de algunas personas.

Uno de los rasgos más reiterativos de las epistemologías modernas es el afán clasificatorio y taxonomizador de aquello que se conoce, ya sea en lo científico, en lo cultural o incluso en las identidades. LadyZunga desarrolló una práctica artística en su vida cotidiana con la que jugaba continuamente a zafarse de todo tipo de identidades fijas y estáticas, tanto grupales como individuales. Este impulso, si se quiere anti-identitario, caracteriza una de las formas específicas de su táctica general de opacidad, con la cual rehusaba a algunas de las manifestaciones de la colonialidad de género en la configuración de la vida personal y colectiva de los sujetos. Se trata de una forma de imaginación decolonial que actuaba por desprendimiento, y no necesariamente por afiliación o vínculo (ya sea con lo ancestral, con las minorías, con las comunidades oprimidas, etc.), mediante la cual Lady efectuaba un reclamo micro-político de la posibilidad de no reconocerse plenamente como parte de ninguna de las opciones identitarias establecidas en el contexto en el cual ella vivía. Llamaré a este modo del hacer: “táctica de inusualidad”, para referirme a la capacidad de Lady de pensarse más allá de la diferencia, de imaginar su subjetividad por fuera de las identidades conocidas, y de materializar esta posicionalidad esquivada en distintos ejes de su vida. Esta táctica se relaciona con su reclamo continuo por ser quien quisiera ser, y de no ser asociada con ningún tipo o patrón identitario predeterminado.

En la teoría social, el concepto de identidad ha sido cuestionado y debatido desde distintas perspectivas. Los aportes del psicoanálisis, con su desbordamiento del sujeto consiente, del posestructuralismo, con sus críticas a la noción de sujeto pre-discursivo, y de los estudios culturales, con su revisión de la concepción esencialista o “culturalista” de identidad cultural, son algunas de las contribuciones que han hecho que la categoría de identidad, aunque continúe siendo usada (a veces de forma políticamente estratégica, como ha señalado Gayatri Spivak), no se asuma como una verdad estable y absoluta de las subjetividades, ni como un dato invariable y unidimensional de los grupos. Por otro lado, la corriente sociológica del interaccionismo simbólico aportó estudios y reflexiones acerca de cómo la identidad se forma en las interacciones, y no se trata de una esencia innata de los agentes. No obstante, en la vida social se sigue recurriendo a una idea de identidad relativamente estable de las personas, por ejemplo, al usar un mismo nombre durante toda la vida, definirse con una preferencia sexual, o identificar a alguien con una profesión.

Filósofos como John Locke y David Hume fueron antecedentes para las preguntas que se abrirían en el siglo XX alrededor del concepto de identidad. El interrogante acerca de qué

nos define como personas se respondió no solo recurriendo a la noción religiosa de alma, sino también en relación al cuerpo: mantener un mismo cuerpo durante toda la vida es lo que nos permite reconocernos como una misma persona. Sin embargo, esta respuesta era problemática debido a que presuponía la idea de un cuerpo relativamente invariable. La enorme cantidad de cambios que sufre un cuerpo a lo largo de la vida, ponía de manifiesto la fragilidad de esta definición. Más aún, las posibilidades de modificación corporal que permitiría la ciencia en la segunda mitad del siglo XX y en el siglo XXI, la revelarían definitivamente insuficiente, al menos en un sentido esencial. Otra de las maneras como se dio respuesta a la pregunta por la identidad fue en referencia a la memoria. De acuerdo con esta definición, lo que nos constituye como personas es el vínculo que tenemos con nuestros recuerdos. Sin embargo, esta solución también presentaba problemas, pues existen momentos de la vida que no se recuerdan, como la primera infancia, al igual que desconocía el carácter imaginativo y creativo de la memoria, la cual no reconstruye exactamente lo ocurrido. Tanto el olvido como la conexión con recuerdos ficticios, también mostraban un carácter ficcional de la identidad como memoria.

La atención al inconsciente por parte del psicoanálisis supuso un punto de inflexión en las formas de entender la identidad personal. Aportes como la teoría del espejo de Lacan, buscaron dar cuenta de cómo se forma la identidad personal en la psique, y concibieron su carácter de unidad como ilusorio o de efecto. Después del surgimiento del psicoanálisis, sería retrógrado pensar en un sujeto unitario y absolutamente racional. Sin embargo, la perspectiva y métodos psicoanalíticos no han estado carentes de revisión. Una de las principales críticas al psicoanálisis⁴³ fue planteada por los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari, quienes rechazaron la centralidad totalizante del ámbito familiar, y la tendencia normalizadora, patologizante y “neurotizadora” de sus postulados. En una entrevista de 1972 con Catherine Backes-Clément, los autores argumentaban:

Proponemos un esquizoanálisis que se contrapone al psicoanálisis. Basta con atenerse a los dos escollos principales con los que tropieza el psicoanálisis: es incapaz de llegar a las máquinas deseantes de cualquiera porque se mantiene en las figuras o estructuras edípicas; es incapaz de llegar a las catexis sociales de la libido porque se queda en las catexis familiaristas.

⁴³ También cabría destacar aquí la crítica feminista al psicoanálisis. Autoras como Anne McClintock (1995) han cuestionado una estructura de pensamiento falo-céntrica y patriarcal en las teorías de Freud y Lacan.

Apuestas de desterritorialización como la del esquizoanálisis son de interés para pensar el fenómeno anti-identitario de LadyZunga. En las múltiples identidades cambiantes de Lady aparece una suerte de esquizofrenia, pero esta no corresponde a la patología mental o clínica, sino a un proceso político de auto-construcción, que interviene desde una escala corporal y micro en un campo de relaciones de poder. El inconsciente psicoanalítico, visto únicamente como sistema de representaciones organizado en criterios de normalidad / anormalidad, y la mirada psiquiátrica, basada en las clasificaciones médicas de lo patológico, no son suficientes para dar cuenta del operar políticamente táctico de la ruptura de la identidad unitaria en LadyZunga. Por este motivo, vale la pena no perder de vista otras reflexiones como las del posestructuralismo, los estudios culturales y las teorías queer/cuir.

En la deconstrucción de la idea del individuo plenamente deliberador, el posestructuralismo también marcó una ruptura al llamar la atención sobre los vínculos entre realidad, lenguaje y poder; mostrando cómo los sujetos, al igual que las maneras como estos crean, organizan y dan sentido a sus realidades, son producto de formaciones discursivas históricamente específicas. Esta corriente filosófica, apoyada en gran medida en la lingüística, permitió entre otras cosas un reconocimiento de los límites del saber, que en parte se manifiestan en los límites mismos del lenguaje, y de los imbricados entrelazamientos entre saber y poder. Para un autor como Foucault, el poder no es solo represivo, como se entendía en relación a la sexualidad en la hipótesis represiva freudiana. Su postura era más radical: cualquier tipo de saber sobre la sexualidad, ya sea “libre”, reprimida, ascética, etc., se encuentra constituida de por sí en un ejercicio de poder, el cual produce a los sujetos, y no funciona mediante la represión de sujetos ya constituidos de forma pre-discursiva. En ese sentido, la identidad, entendida como un término que se expresa como resultado de procesos históricos, visto a la luz de una teoría del poder como fenómeno productivo, y teniendo en cuenta las configuraciones sociales que regulan su uso, los actos performativos que constituyen la identidad como realidad, y su función positiva en los sujetos; se puede comprender cómo esta no representa solo un problema conceptual, sino que alude a una manera de vivir la subjetividad, una condición de posibilidad en la producción social de los sujetos, que se vincula con los modos usualmente viables de ser sujeto.

En este punto, pienso nuevamente en el nombre de LadyZunga, el cual parece ser un señalamiento de las potencialidades del abecedario como posibilidad virtual de crear cualquier nombre, pero que, simultáneamente, también expresa los propios límites del lenguaje. Más aún, expresa la pre-condición de tener un nombre -visto aquí como metonimia de la identidad- que exista al interior del espectro de combinaciones disponibles de las letras del abecedario, para

ser legítimamente un sujeto social. La inclusión que hace LadyZunga de todas las letras del castellano en su nombre, si bien apunta de manera optimista a la apertura de ser cualquier cosa, al mismo tiempo evidencia la restricción ontológica de solo poder ser alguien dentro del registro de lo inteligible, en este caso definido por los límites del lenguaje. Pero propongo que no es solo del lenguaje como asunto relativo a las palabras, al idioma o a lo verbal, sino que utiliza el recurso del nombre para crear una metáfora de *la identidad como lenguaje* que regula los límites de lo posible en la existencia social. En Colombia, por ejemplo, a pesar de que los ciudadanos pueden escoger libremente su nombre, durante la época en la que vivió LadyZunga los documentos de identificación únicamente permitían dos opciones de género: masculino y femenino. Solo hasta el año 2021, el activista Mike Durán consiguió que el Estado reconociera como Trans en su registro civil, identificándolo con la letra T en el documento.

A pesar de que esto parece ser un gran avance en términos de igualdad, también es prueba de un gran atraso en relación a las afirmaciones teóricas que habían declarado hace tiempos el supuesto “fin de la identidad”. En otras palabras, demuestra que aún es muy incipiente el reconocimiento de posibilidades identitarias por fuera de la convención, al menos en el marco de la ley. La importancia política de la letra T en el caso de Mike Durán, en retrospectiva, pone de manifiesto la significancia de las letras del abecedario del nombre de LadyZunga. Este ejemplo también habla de un desajuste entre la forma como se experimenta la vida social y cultural, y el marco legal como texto que organiza lo que se puede y no se puede hacer. Si en relación a la multiplicidad de vidas trans, cuir, no binarias, intersexuales, etc., las opciones de género masculino / femenino del contexto legal parecen estar sumamente “atrasadas”; en otras situaciones, los casos de homofobia, feminicidios, transfobia, etc. que se viven a diario en nuestras sociedades, parecen ser evidencia de la presencia espectral de paradigmas del pasado en la cultura contemporánea. Esto nos indica que no es posible fijar una única temporalidad para el género en la actualidad, y, en cualquier caso, no deberíamos buscar su despliegue en un único eje temporal, como si se tratara de un solo futuro progresivo, y un pasado que se queda definitivamente atrás.

Para Judith Butler, al contrario de la retórica abstracta de la ilustración sobre la igualdad de todos los seres humanos, el nacimiento de una persona en la especie humana no implica su existencia como sujeto. El sujeto solo aparece con el reconocimiento como tal en la vida social y política. Desde esta perspectiva, ser sujeto no es una precondition sino un efecto diferencial del poder. La validación de alguien como ciudadano por parte del Estado no garantiza la aceptación social o la igualdad de derechos y oportunidades en la vida práctica y cotidiana. A la deconstrucción posestructuralista del sujeto como individuo preconcebido y voluntarista, la

crítica al sujeto político pre-existente que hacen autoras como Butler o Sylvia Wynter -quien concibe el ser *humano* como una práctica- ha enriquecido la discusión sobre la identidad, aportando una dimensión de análisis que no se reduce a la legitimación gubernamental o al dominio de la administración legal, sino que involucra la esfera pública y el reconocimiento de la humanidad por lo amplio de la sociedad. Sugiero que acciones como las de modificación de documentos de identidad en LadyZunga y Durán, aunque formalmente estuviesen dirigidas al Estado, en el fondo permiten plantear preguntas por los efectos diferenciales del poder en la delineación de ciertas identidades como más o menos humanas.

Por su parte, los estudios culturales y la antropología crítica han problematizado el concepto de identidad cultural para atacar nociones racializadas, exotizantes o esencialistas de cultura. Estos cuestionamientos se han dirigido principalmente a la idea de identidad colectiva como fenómeno estático, optando por términos como *identificación* para referirse a las afiliaciones étnicas o grupales, las cuales nunca operan como un bloque homogéneo e inalterable de características. Este tipo de posicionamiento teórico hacia los conceptos de identidad individual y colectiva también aparece en el campo del feminismo y los estudios de género, como afirma Soledad Prieto:

En el contexto de los estudios de género, las nociones de identidad de género y de heteronormatividad se problematizan y se ponen en cuestión a partir de una ruptura con las propuestas que han defendido una ontologización de los sujetos; así, las categorías de “identidad” y de “género” ya no son posibles de concebir “como algo que se cierra linealmente sobre un núcleo garantizado de atributos predeterminados (2016).

Sin embargo, estas perspectivas han advertido una paradoja, que aparece en la contradicción entre el descentramiento del concepto y la necesidad de su uso, señalada por Stuart Hall en la introducción de su influyente texto *Cuestiones de identidad cultural*:

La identidad es un concepto de este tipo, que funciona «bajo borradura» en el intervalo entre inversión y surgimiento; una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto. Un segundo tipo de respuesta nos exige señalar dónde, y en relación con qué conjunto de problemas, surge la irreductibilidad del concepto de identidad. Creo que en este caso la respuesta radica en su carácter central para la cuestión de la agencia y la política. Cuando hablo de política me refiero a la significación del significante «identidad» en las formas modernas de movilización política, su relación axial con una política de la situación, pero también a las dificultades e inestabilidades notorias que afectaron de manera característica todas las formas contemporáneas de «política identitaria» (2003).

En campos como los estudios culturales, los estudios poscoloniales y los estudios del patrimonio se ha hecho evidente que la identidad es un concepto que puede ser usado de forma políticamente estratégica, y, por tanto, a pesar de haber sido desplazado o deconstruido como afirmación ontológica, puede ser de gran utilidad como recurso para determinados objetivos políticos. Cabe mencionar además que el vínculo de las subjetividades con una identidad colectiva potencialmente moviliza fuertes energías afectivas que son necesarias en ciertas luchas de afirmación. Un ejemplo paradigmático es el orgullo en los movimientos LGTBIQ+, un afecto cuya función identitaria sirvió como inversión performativa de las representaciones históricamente hegemónicas de las identidades gay y lesbianas como vergonzosas. Sin embargo, la identidad no tiene únicamente usos contraculturales, desafiantes, o de resistencia a los cánones, pues también puede ser de utilidad para múltiples fines, entre ellos los comerciales, publicitarios e ideológicos. En el marketing contemporáneo, por ejemplo, se recurre a la noción de *identidad de marca* para referirse a cómo las empresas deben proyectar un conjunto de características que componen una imagen de su marca, humanizando sus contenidos publicitarios para fortalecer los vínculos afectivos con sus potenciales clientes. De manera similar, en el campo de la política, la identidad cultural es un recurso para legitimar una forma de gobierno, por ejemplo, en el trabajo afectivo de las retóricas nacionalistas (Berlant, 2011).

En los años noventa, el campo de los estudios queer surgió en parte de la frustración con las limitaciones que suponían las políticas de la identidad. Los estudios queer, como observa Heather Love (2007), propusieron un giro en contra de las categorías fijas de orientación sexual y las nociones esencialistas del género. Los académicos queer han prestado atención a modelos de sexualidad y comportamientos de género que exceden los límites normativos de la identidad gay moderna. Sin embargo, términos como queer y cuir, que en principio abrían una posibilidad de ambivalencia en las clasificaciones de género, con frecuencia han terminado por convertirse en una nueva identidad. Rasgos como la androginia en la expresión de género, que amenazaría el binario masculino / femenino occidental, han llegado a ser entendidos como parte de una nueva categoría identitaria, y asociadas a un patrón fijo de características, localizable en rejilla de las clasificaciones. Este proceso de normalización identitaria de lo queer, pone de manifiesto la dificultad de pensar lo que Deleuze (1994) llamó *diferencia* sin la tendencia hacia la *repetición*.

Por otro lado, a pesar de que en la teoría el concepto de identidad ya no se suele tomar como un hecho estático, en la vida social sigue siendo importante el reconocimiento de rasgos identitarios que funcionan como características predecibles de las subjetividades. En relación

a esta función práctica de la identidad, LadyZunga buscó construirse de manera distinta a las identidades disponibles en su entorno social. El hecho de imaginarse a uno mismo, casi siempre presupone un sentido restringido de posibilidades de acuerdo con las opciones disponibles con las cuales cada uno se identifica. LadyZunga desarrolló un ejercicio continuo de pensar por fuera de las convenciones de coherencia identitaria, y explorar una política de la incoherencia, la hibridación y el cambio. En este ejercicio, excedía la pertenencia a lo que Dick Hebdige denominó subcultura. Más bien se trataba de una combinación fluctuante de elementos muy distintos, una suerte de tercer espacio surgido entre lo cultural y lo subcultural, que hacía de la mutación su esencia, y no se asentaba como algo ya dado.

En su libro *Subculture*, Hebdige analizó como ciertos grupos de jóvenes formaban identidades colectivas que surgían como respuesta a los libretos de vida disponibles en su cultura. A estas colectividades cuyos valores, estéticas y prácticas se diferenciaban de las dominantes en el contexto social, y en las que aparecían códigos singulares de reconocimiento y aceptación, así como expresiones y modos de subjetivación específicos, el autor las llamó subculturas. Desde entonces, el término ha entrado en el vocabulario sociológico y antropológico para denotar este tipo de fenómenos identitarios grupales alternativos a determinada tradición cultural mayoritaria. En el caso de LadyZunga, sin embargo, el término no parece suficiente para explicar su construcción de subjetividad, pues a pesar de que la artista muchas veces se apropió de códigos subculturales y se relacionó con algunos de estos grupos, no permaneció fiel a los códigos de ningún grupo en específico, y deliberadamente evitó ser clasificada como parte de alguno. Esto no significa que estemos ante un ejemplo de individualidad absoluta, de una persona totalmente inclasificable o de una omnívora cultural. Tampoco quiero decir que las personas que hacen parte de una subcultura posean características inmutables o totalmente exclusivas. Pero la preeminencia del cambio como rasgo fundamental de la(s) identidad(es) de Lady, y la hibridez de sus prácticas artísticas, no se comprenden totalmente desde la mera pertenencia a una subcultura.

Al igual que ocurre con el concepto de cultura, la subcultura como categoría de análisis no implica una “pureza” subcultural. Es decir, las subjetividades subculturales nunca existen en un estado puro e incontaminado. Pretender observarlas y clasificarlas de esta manera sería caer en el mismo tipo de esencialismo que inventa los límites fijos de una cultura y la delinea míticamente como estática. En ese caso, el investigador sería el artífice de su propia comunidad imaginada, creando la ficción de algo así como una ontología subcultural. A pesar de que la categoría de subcultura no debe tomarse de manera fija, o buscando en ella una autenticidad original y discreta, (pues dicha actitud sería muy similar a la de la búsqueda de una identidad

cultural indígena original y no mezclada con Occidente, la cual históricamente apareció con frecuencia en cierto tipo de investigación exotizante y romantizadora del *Otro*), el término apunta a describir aspectos grupales que son singulares, más no necesariamente coherentes y puros, como la construcción colectiva del sentido, las expresiones simbólicas y las formas de pertenencia, cohesión y estatus. En la adhesión a este tipo de códigos y normas latentes o manifiestas de grupo, es posible reconocer la participación de los miembros de una formación subcultural.

La construcción de subjetividad de LadyZunga dialogaba con distintas subculturas urbanas de Popayán y Bogotá, y participaba de estas en ciertos niveles, sin embargo, me parece que no es en la *pertenencia* donde debemos encontrar la clave para analizar sus prácticas, sino en la hibridación y las zonas de frontera, pues ella persistentemente solía “traicionar” los códigos de las subculturas a las que se le asociaba, lo cual le conllevaba costos personales, como el rechazo de ciertos sectores fundamentalistas de los distintos grupos. Un ejemplo de la hibridación en su incoherencia identitaria era su simultánea afición a Hello Kitty y a los símbolos satánicos. La primera, es un producto icónico de la cultura de consumo global, asociado simbólicamente a unos códigos de feminidad hegemónica. Los segundos, un repertorio iconológico que en Colombia connota la pertenencia a grupos de postura contraria a las ideas y códigos religiosos dominantes. Lady coleccionaba figuras e imágenes de Hello Kitty entre sus objetos personales, y jugaba artísticamente con símbolos satánicos como el número 666, la tabla Ouija, entre otros, poniéndolos en sus vestuarios, accesorios, tarjetas de presentación, etc. (Su nombre de las letras del abecedario se vio inspirado en parte por las letras de la tabla Ouija, y ella hacía uso de esta estética “oscura” para crear su imagen personal). La combinación de ambos intereses resulta en una afiliación afectiva inusual que toma la morfología de los signos, pero se desprende de su contenido identitario, al menos entendido como bloque y como significante *transparente*.

Al respecto, habría que precisar que no se trata de un vaciamiento total del contenido, pues es posible identificar un juego irónico en su uso contradictorio de los signos, pero sí se desvincula del significado de estos como indicadores de la pertenencia a las tipologías identitarias culturalmente demarcadas, y, por tanto, predictivas de los valores o comportamientos. La morfología de los símbolos no constituía para Lady una tabula rasa. Un ejemplo de esto fue su gesto de poner la imagen de una esvástica en su pasaporte, símbolo del Nazismo. Al hacerlo, es evidente que no se trataba de una forma al azar, o de un signo absolutamente des-politizado. Se trataba más bien de un uso inusual del signo, que lo sacaba de su contexto y función habitual para emplearlo como parte de una construcción anti-

identitaria híbrida, que no se comprende desde los parámetros culturales de identidad coherente. La esvástica, al estar sobre el pasaporte de Lady, ya no es un indicador de la afiliación a la ideología nacionalsocialista (de la cual es más bien una parodia al remitir a su cuerpo no canónico), ni sirve para explicar sociológicamente de qué tipo ideal hace parte LadyZunga, como en la metodología weberiana. Tampoco es un ejemplo de apropiacionismo posmoderno, según el cual todos los signos estarían disponibles al mismo nivel para ser apropiados y reinterpretados según criterios estéticos que celebran la hibridación y el sincretismo, pero prefieren desconocer las implicaciones políticas de todo ejercicio de descontextualización. No olvidemos en este punto la función social del pasaporte como documento de identidad. El ejemplo es pertinente porque nos remite al *border thinking* (Pensamiento de frontera), una propuesta en la que la decolonialidad no se debe buscar en lo ancestral, las epistemologías de los pueblos originarios, o lo culturalmente “puro”, sino en el reconocimiento de los cruces, las fronteras, y la intervención crítica de las relaciones de poder que allí acontecen.

El pasaporte señala a LadyZunga como un cuerpo del sur global, es decir, un cuerpo racializado desde la herencia de pensamiento supremacista blanco. Si partimos de una noción tradicional de identidad, no se explica por qué dicho cuerpo se identificaría con un símbolo contrario a su materialidad, o más exactamente, se reconocería en las representaciones que históricamente han significado a estos cuerpos como inferiores. Aquí aparece lo que puede ser una de las pistas para leer su acción: no es en el repertorio usual significados identitarios que debemos encontrar la respuesta. La dificultad de comprensión de sus signos desde criterios identitarios familiares abre un espacio para cortocircuitar la conexión naturalizada entre significantes y significados, poniendo en entredicho las definiciones establecidas por consenso social. Esta operación se relaciona con su táctica de opacidad al interrumpir el efecto de transparencia de los signos, y, en ese sentido, de transparencia y claridad de las clasificaciones. La forma en la que traspasaba las fronteras establecidas para el empleo convencional de los códigos, habitando simultáneamente territorios simbólicos opuestos o incompatibles, la situaba en una zona fronteriza, un espacio híbrido en el que no hace parte de una identidad ni de la otra, como en la figura de la *New mestiza* propuesta por la feminista chicana Gloria Anzaldúa.

Josetxo Beriain (2000) ha utilizado los conceptos de códigos *primordiales* y códigos *socioculturales* para referirse a las características individuales que son asociadas a ciertos grupos. Los primeros, son aquellos signos que, independientemente de la voluntad de los sujetos, funcionan como indicadores de la pertenencia a ciertos grupos sociales, como el ser hombre o mujer, el tener piel clara u oscura, etc., y que marcan una posicionalidad social. Los

segundos, son aquellos códigos que los sujetos van adoptando a lo largo de su vida en procesos de identificación con determinados grupos de referencia, es decir, los que cada persona elige. A los dos tipos códigos también se les ha llamado en la sociología *códigos de adscripción* y *códigos de adquisición*. Si el cuerpo de LadyZunga estaba adscrito al sur global en las relaciones geopolíticas de poder, la intervención artística en su pasaporte, o sea, en su documento de identidad en el contexto global, era su oportunidad para identificarse con lo opuesto a su pertenencia primordial. Pero, visto en detalle, tampoco es una identificación con la ficción de las razas puras del norte global, como sucede con el rechazo de algunos jóvenes skinhead colombianos de su origen mestizo latinoamericano en favor de una idealización de una narrativa racista sobre la blancura, de la cual se imaginan partícipes. La propuesta semiótica de Lady, vista desde la perspectiva de la subcultura, tendría que ser entendida como un gesto neonazi, quizás muy propio de grupos como *La tercera fuerza*. Pero fue justamente este colectivo el que quiso agredir a Lady en una ocasión, incluso amenazándola de muerte, por lo que no es precisamente en la vinculación subcultural que tiene sentido su propuesta.

No se trata entonces de una identificación, ni tampoco de un rechazo hacia lo blanco, lo latino, lo europeo o lo colombiano, entendidos como bloques de significado. Su táctica invita a pensar más allá de términos binarios como heterosexual / LGTBI, católico / satánico, consumista / no consumista, indígena / europeo, porque juega en las fronteras que demarcan la coherencia de las identidades conocidas. Para decirlo de manera metafórica, el suyo es un pasaporte de todos los países y de ningún país, en las cartografías de la identidad. Quizás de allí su frase: “soy todo y nada al mismo tiempo”. Su ejercicio procesual de auto-construcción por dentro y fuera de las rúbricas identitarias establecidas resuena con lo que Suely Rolnik y Félix Guattari denominaron proceso de singularización:

Identidad y singularidad son completamente diferentes. La singularidad es un concepto existencial y la identidad es un concepto de referenciación, de circunscripción de la realidad a cuadros de referencia, que pueden ser imaginarios. Este referenciación va a desembocar tanto en lo que los freudianos llaman proceso de identificación, como en los procedimientos policiales, en el término identificación del individuo -su documento de identidad, su impresión digital. En otras palabras, *la identidad es aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable* (2006).

La prensa llamó a LadyZunga “la reina de las mil identidades”. A pesar de que ella utilizó varios sobrenombres para sí misma, como Paris Hitler, Perra bendecida, Witch Bitch, LadyZunga, Irene y las 7 Potencias, Nancy la Psicodélica, entre otros, si tomamos el sentido

del término *identidad* dado por Rolnik y Guattari, no sería preciso llamarla de esta manera. Su singularidad era esquizoide -aunque no en un sentido patológico sino micropolítico- ya que negociaba con las identidades empujando las fronteras de lo posible en los marcos de referencia identitarios.

La táctica de inusualidad no se limita al ámbito semiótico, pues no se trata de un ejercicio de juego de signos en abstracto, sino que consiste en prácticas encarnadas que ocurrían en contextos de poder. Volviendo al ejemplo del pasaporte, no es la esvástica sobre un documento de identidad la que es significativa, sino que es la relación entre ésta, el cuerpo de LadyZunga, y un contexto específico en el que se activa el potencial político del gesto. Es una práctica que se in-corpora en un cuerpo disidente de los códigos dominantes de género, llevada a cabo en un aeropuerto real, es decir, en un territorio de cruce de fronteras. Este es un contexto en el que la performatividad de la clase social o la raza cobran una relevancia especial, por ejemplo, cuando la presencia de cuerpos racializados, de cuerpos que exhiben indicadores de pertenencia a clases económicas bajas, o de cuerpos provenientes del “tercer mundo”, es motivo de sospecha. Si bien en la inusualidad hay procesos de semiosis corporal, estos no se dan de manera automática o puramente predeterminada, sino más bien de un modo performativo. Al respecto de la tendencia a asumir los signos como un asunto ya dado y automático, Guattari argumentaba:

La oposición exclusiva y coercitiva entre significante y significado está obsesionada por el imperialismo del Significante, tal y como emerge con las máquinas de escritura. Todo remite directamente a la letra. Tal es la propia ley de la hipercodificación despótica. Nuestra hipótesis es ésta: el Significante es el signo del gran Déspota que, al retirarse, libera una región que puede descomponerse en elementos mínimos entre los que existen relaciones regladas. Esta hipótesis tiene la ventaja de explicar el carácter tiránico, terrorista y castrador del significante. Se trata de un enorme arcaísmo que remite a los grandes imperios. Ni siquiera estamos seguros de que el significante pueda servir en el terreno del lenguaje (Backes-Clément, 1972).

Para el autor, se trataba de “ir siempre un poco más lejos en el artificio: el esquizo es el que está descodificado, desterritorializado [...] Esto es lo que nos interesa: la esquizia revolucionaria por contraposición al significante despótico” (ibíd.). Cuando me refiero a que la inusualidad es una práctica incorporada quiero decir que esta no existe por fuera del cuerpo, en otras palabras, no se trata de signos que funcionaran al margen de la performatividad corporal de Lady; al contrario, es justamente en la dimensión corporal que adquiere una función política. Así como la creación de la identidad de una persona involucra múltiples elementos,

entre los que estarían, por ejemplo, la apariencia corporal, el documento de identidad, los códigos primordiales y socioculturales, el performance del género, el habitus, etc.; la inusualidad identitaria aparece en las conjugaciones no habituales de indicadores de identidad que se despliegan corporalmente en un contexto.

Cuando LadyZunga presentó su pasaporte al viajar a Costa Rica a dictar un taller, fue detenida en el aeropuerto durante varias horas por poseer un nombre inusual, una apariencia corporal extraña y tener una esvástica en su documento de identidad. Allí, el ejercicio artístico micro-político ocurría fundamentalmente en y a través del cuerpo (y no solo como un juego de signos neutralizados en abstracto): en el cansancio y agotamiento durante las horas de su detención, en los sentimientos de rabia y frustración cuando trataron de impedir su entrada al país, en el micro-activismo por el reconocimiento de su humanidad, en la interacción con los cuerpos de los funcionarios de la policía, en definitiva, en una escala corporal, performática, en la que participaban simultáneamente distintas dimensiones del contexto geopolítico, histórico y sociocultural. Si categorías como el género, la raza, la nacionalidad o la clase social organizan las realidades sociales de acuerdo a criterios surgidos de una colonialidad que continúa estableciendo territorios discretos y jerarquizados para las identidades; la táctica de inusualidad se apropiaba de los códigos que orientan dichos criterios, y atravesaba de forma incoherente sus fronteras simbólicas, desterritorializando las relaciones entre significante y significado. Se trataba por tanto de un ejercicio político de hibridación que apuntaba hacia la obsolescencia de los términos coloniales de definición de las identidades, pero prescindiendo de su capacidad explicativa como principios de organización del sentido.

5.3 Táctica de anticipación

En el arte muchas veces se dice que el artista es capaz de prever cosas que el ciudadano medio no puede predecir. Con esto se le quiere atribuir habilidades proféticas al artista que son obscurantistas y absurdas. Pero lo único que el artista a veces logra es escarbar un poco el campo de la ignorancia y de lo desconocido. Cuando se está libre de la maraña de los sistemas de los órdenes establecidos, algo en que el arte como conocimiento ayuda, logra ver con más claridad que los demás.

Luis Camnitzer, Medellín Etapa 0, 2022

Cuando se les pregunta a los amigos de LadyZunga sobre ella, todos coinciden en una aserción: Lady estaba *adelantada a su tiempo*. Según el recuerdo de sus allegados, ella de

maneras distintas parecía anticipar un futuro que aún no existía en su tiempo y sociedad contemporánea, o imaginaba y llevaba a cabo posibilidades inéditas para su momento, en las cosas que hacía. Esta característica podía aparecer en la música que tocaba como DJ, en su vestimenta, en su construcción de género y corporalidad, así como en sus proyectos artísticos. No me refiero a que LadyZunga adivinara, a la manera de un clarividente, un futuro por venir que más tarde sería verificable. No es una capacidad sobrenatural o una anticipación del futuro en un sentido metafísico a la que pretendo apuntar, aunque tendríamos que mencionar que la artista creía en la magia y practicaba el chamanismo, por lo que varios de sus conocidos, entre ellos la artista de performance Tina Pitt, la consideraban bruja. Pero no es aquel sentido mágico de anticipación como adivinación el que me interesa en este caso, sino la anticipación como una forma de su hacer que interrogaba las *constricciones sociales* de su presente⁴⁴ y buscaba ir más allá de estas, es decir, como táctica política que sugería la posibilidad de imaginar el mundo *de otra manera*.⁴⁵ Sobre el interés de LadyZunga por la magia y la adivinación, de momento quisiera señalar que aportaba una cierta estética ocultista a sus objetos, su corporalidad y sus acciones

Entre sus prácticas de chamanismo, la artista mediaba experiencias de estados alterados de consciencia para distintas personas, las cuales intensificaba con música psicodélica que ella misma mezclaba en un espacio de su apartamento, el cual denominó el Darker Room (cuarto oscuro). También se interesaba por el espiritismo y la magia. En la Figura 10 podemos ver la tabla Ouija que LadyZunga se diseñó para este tipo de prácticas, pieza que incluyó como objeto en una exposición de arte. La Ouija es un tablero con números y letras que se usa para establecer contacto con espíritus. La tabla de Lady fue hecha de un acrílico color verde neón traslucido, opaco a la luz. En el centro, hacia la parte inferior, tiene grabada en laser una estrella de cinco puntas invertida dentro de la cual se leen las iniciales de LadyZunga (LZ).

⁴⁴ José Esteban Muñoz (2009) utiliza este término para referirse a las normas socioculturales que dominan en el presente de un determinado contexto.

⁴⁵ Aquello que en inglés se conoce con el término *otherwise*.

Figura 10

Tabla Ouija de LadyZunga



Nota. Fotografía realizada durante la investigación en colaboración con la fotógrafa Eliana Arango, 2021.

Pese a que puede parecer un objeto inofensivo, en la anécdota de la exposición se evidencia que para algunas personas puede representar una amenaza. LadyZunga participó en 2015 en una muestra colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, el cual administra la Corporación Minuto de Dios, una entidad marcadamente católica. La exposición, titulaba *Abrahadabra*, y trataba sobre rituales cotidianos y sobre el “lado supersticioso, sobrenatural y místico que tiene el ser humano” (ArtNexus, 2015). LadyZunga instaló su tabla junto con otros objetos y fotografías en la sala, y la muestra se inauguró sin contratiempos. Sin embargo, durante el tiempo que estuvo abierta la exposición, el museo programó una visita guiada de estudiantes de un colegio. Mientras ocurría la visita, tal vez motivados por alguna controversia interna debido a la orientación católica del museo, los organizadores decidieron desmontar los objetos de LadyZunga y dejar en el espacio solo algunas fotografías. La razón, al parecer, es que consideraban que objetos como la tabla Ouija podían ser perturbadores para lxs niñxs y jóvenes que llegarían a ver la muestra y podían incitarlos al satanismo y las artes ocultas, así que lo mejor era censurarlos. Cuando se enteró de sucedido, LadyZunga se enfureció y retiró

su obra de la exposición, quejándose públicamente del museo. La decisión museal de proteger a lxs niñxs de la influencia de contenido asociado a lo satánico y perverso, es decir, de material que podía ser “contaminante” para ellxs, como veremos, puede entenderse mejor en relación a un contexto religioso y político sobre el cual volveré más adelante.

Figura 11

Cuerdas y collares de BDSM y tarjetas de presentación de LadyZunga



Nota. Fotografía realizada durante la investigación en colaboración con la fotógrafa Eliana Arango, 2021.

Oscar Tamayo, uno de los mejores amigos de LadyZunga, cuenta que “ella comenzó con la onda Sado, del cuero, las máscaras, el bondage, porque en Popayán no existían” (Comunicación personal, 18 de agosto de 2019). Para Federico Hernández, otro de sus amigos, Lady “estaba en una época más allá, no nació donde era” (Comunicación personal, 23 de julio de 2019). De manera similar, Leonardo Candelo, comenta:

A ella no la entendían de principio, o sea, era un personaje de otro planeta. Por más que estabas en Bogotá. Muchas veces nosotros recochábamos diciendo que nosotros éramos los provincianos, pero a veces uno se sentía mucho más en provincia que si estuvieras en Cali [...] no había mucha gente que estuviera haciendo lo que ella estaba haciendo, que fuera tan fuerte [...] su sola presencia ya generaba un resto, ya generaba en sí todas

las confrontaciones y también las dinámicas espaciales de relación social, que yo siento que era lo que ella también buscaba, entonces siempre estaba innovando. Había una fuerte relación de su obra con el cuerpo y con una interlocución social a través de la tecnología. Uno siempre veía que ella estaba tratando de involucrar vanguardias en ese momento, o sea, cuando casi nadie usaba Ipads, ella usaba Ipads, aplicaciones, cuando apenas estaba como este boom. Sin dejar de lado una carrera que estaba haciendo como artista contrasexual, a partir del BDSM. Muy rápidamente se convirtió en una dominatriz súper profesional, de punta en Colombia, en muy poco tiempo. Es triste lo de su muerte, pero coincide también con cómo estos artistas que están en la marginalidad, que siempre están en la oposición y en el activismo extremo van siempre más rápido que todos, casi hasta extremos fatales como el de ella (L. Candelo, comunicación personal, 30 de abril de 2020).

La cita anterior habla de LadyZunga como actuando en una temporalidad adelantada. Su actitud de innovación, su uso pionero de tecnologías como los Ipads y su trabajo como artista contrasexual BDSM eran, según esta descripción, características de un “activismo extremo” que iba “más rápido que todos”. En otros contextos, la idea de ir más adelante que otros suele asociarse a las iniciativas de países del llamado “primer mundo”, bien sea a proyectos científicos reales o a narrativas de ciencia ficción de un futuro ascético e hipertecnológico. Algunas de las ficciones más extremas del futuro llegan incluso a imaginar una humanidad desprovista de todo contacto físico corporal, en la que asuntos como la reproducción de la especie se da a través de máquinas, sin la necesidad del encuentro entre cuerpos y la suciedad que este implica. También suele predominar una visión secular y racional del mundo futuro, que ha dejado en el pasado el comportamiento religioso. En el caso de LadyZunga, las estéticas de su trabajo no aluden a aquel futuro ascético tan propio de los imaginarios de Hollywood, sino a un futuro con elementos de magia y superstición, de tecnología en desuso reciclada, de músicas que combinan sonidos percusivos afroantillanos con sonoridades industriales y electrónicas, y de prácticas corporales acentuadamente rituales y sexuales. En otras palabras, sería un futuro que podríamos llamar “sucio” en oposición a lo ascético, y visto desde el sur global.

En la Figura 11, se observan las cuerdas que LadyZunga utilizaba para practicar bondage. Hay una caja de fósforos en la que aparece el rostro de la artista, con el texto “Fiesta Ritual Afrodisiaca”. Se aprecian además sus tarjetas de presentación personal que imitan la apariencia

de la tabla Ouija⁴⁶, y un pequeño frasco de vidrio que tiene pegadas teclas recicladas de un teclado de un computador y contiene fósforos en su interior. También se alcanzan a ver dos collares de cuero para practicar BDSM. Tanto las letras de la tabla Ouija en sus tarjetas de presentación como las teclas recicladas en el frasco aluden al cambio de nombre de la artista por las letras del abecedario. Los fósforos y la imagen de la Ouija recuerdan las estéticas asociadas a los rituales de brujería, mientras las teclas recicladas recuerdan las estéticas low-tech.

Figura 12

Máscara y Cuerdas de BDSM de LadyZunga



Nota. Fotografía realizada durante la investigación en colaboración con la fotógrafa Eliana Arango, 2021.

En las Figuras 12 y 13, se visualizan dos máscaras diseñadas por la artista. La primera está hecha en una especie de terciopelo rojo y sirve para cubrir todo el rostro, dejando unos agujeros

⁴⁶ Recordemos que la tabla Ouija en parte inspiró a la performer para su cambio de nombre por las letras del abecedario. La artista evidenció esta relación en sus tarjetas de presentación, en las que utilizó la misma tipografía y diseño visual de la Ouija (Figura 11).

para los ojos y para respirar. La segunda está hecha de cuero con puntas que parecen ser de metal, y detrás de esta se alcanza a ver la mirada de Lady. La artista imprimió la imagen de la segunda máscara en algunas de sus tarjetas de presentación personal. Estos elementos y máscaras son un ejemplo de algunas de las estéticas que le interesaban a LadyZunga, en este caso del espiritismo, el BDSM y el dieselpunk⁴⁷. En las combinaciones entre estas se generaba la impresión de que la artista “estaba en una época más allá”, pertenecía a un tiempo futuro.

Figura 13

Máscara de LadyZunga



Nota. Fotografía realizada durante la investigación en colaboración con la fotógrafa Eliana Arango, 2021.

Para considerar esta táctica de anticipación, me interesa rescatar aquí tres perspectivas que tienen que ver con el futuro, provenientes de la teoría queer y la teoría sobre los afectos, con las cuales los performances de LadyZunga guardan relación:

1. La postura de Lee Edelman hacia lo que denomina futurismo reproductivo.
2. La noción de atmósferas de esperanza de Ben Anderson.
3. El concepto de lo queer como utopía de José Esteban Muñoz.

En primer lugar, Lee Edelman (2004) plantea una crítica a los valores culturales centrados en la reproducción de un orden social heteronormativo que estigmatiza y niega la posibilidad de existencia de lo queer. En la reflexión que propone en su libro *No futuro* (No future), que escribe analizando el contexto anglosajón de los años noventa, el autor llama la

⁴⁷ Estética retrofuturista que se basa en la apariencia de máquinas y motores característicos del período histórico de entreguerras mundiales, denominado a veces como la era diésel. En esta estética, la tecnología antigua sirve para crear imágenes y narrativas ficticias del futuro.

atención sobre un tipo de política dirigida hacia el futuro: el futurismo reproductivo. Se trata de una manera de hacer política y de configurar lo político que se basa en la imagen de El Niño (*the Child*) como figura real y metafórica, hacia la que se deben orientar todas las acciones y toda la administración de lo social. Proteger a los niños -como proyecto de futuro- y proteger la vida a toda costa, es el slogan y prioridad dentro de este paradigma.

Parafraseando la expresión con la que Foucault (2008) describía su concepto de biopolítica como el paso histórico de un tipo de gobierno enfocado en el bienestar y felicidad del soberano hacia una gubernamentalidad dirigida hacia el bienestar, felicidad y reproducción de la población, vista como cuerpo social sano; podríamos decir que para Edelman, el futurismo se trata de gobernar para el bienestar de El Niño, una figura que funciona como su modelo incuestionable: La fantasía que sostiene la imagen de El Niño, invariablemente da forma a la lógica con la cual la política debe ser pensada (ibíd.). Esta fantasía es la idea del futuro bienestar de aquella figura; entendiendo por “bienestar” unos modos de vida y de organización social concebidos desde criterios de una humanidad deseable, establecidos en el presente. La figura de El Niño puede aludir tanto niños reales como imaginarios, es decir, a la especulación de una próximas generaciones herederas y continuadoras de un legado cultural. Es una idea que justifica el rechazo de quienes no se alinean con los valores del futurismo (queers, feministas proelección, subjetividades disidentes de género y sexualidad heterocentrada), los cuales son representados como una amenaza para la vida y el orden social. El tipo de retórica con el que se difunde este modelo, hace que sea muy difícil tomar una posición “en contra” de los niños y “oponerse a la vida”, por lo que tanto simpatizantes de izquierda como de derecha terminan afirmándolo. De allí que el autor postule que esta fantasía “invariablemente da forma” a la lógica de la política (ibíd.)

A pesar del interés en el futuro sobre el que insiste el futurismo reproductivo, lo que se persigue en el fondo no es el cambio y la transformación futura, sino la repetición de lo mismo, el orden de significados preestablecido. Edelman se vale de la teoría psicoanalítica de Lacan para argumentar acerca de cómo las subjetividades queer son representadas en la política del futurismo con un impulso de muerte (*death drive*), al poner en entredicho la asociación naturalizada entre significantes y significados que organiza el lenguaje en relación a la sexualidad. En consecuencia, dichas subjetividades queer amenazan los valores definidos por lo social, por lo cual son representadas de manera negativa pues son consideradas un desafío al proyecto del futurismo reproductivo: la proyección y permanencia en el futuro de los valores del presente y del statu quo heteronormativo.

Es importante diferenciar el futurismo reproductivo como proyecto social y el futurismo como movimiento artístico de comienzos de siglo XX. En la vanguardia fundada por Filippo Tomasso Marinetti en 1909, el sentido de la creación se encontraba en el progreso y la búsqueda de lo nuevo. Dicho proyecto tenía orientación fascista, bélica y nacionalista, buscando rescatar a Italia de la obsesión con el pasado. Para ello era necesario realizar performances que generaran un shock en el público complaciente, incorporando elementos transgresores hacia todos los cánones de lo artístico. La máquina era vista como el ideal de movimiento, energía y modernización, por lo cual era paradigmática de la orientación hacia el futuro. En términos generales, el futurismo italiano se definía por su oposición al *pasatismo*, la palabra más odiada por Marinetti (Granés, 2015). El futurismo reproductivo, al contrario, pretende la recuperación de valores del presente y del pasado en un futuro que debe tomar forma en base a estos.

Un buen ejemplo de esto es la oposición en tuvo en Bogotá y en Colombia la propuesta del gobierno de crear cartillas educativas de educación sexual para los colegios públicos, en los años 2015 y 2016. Las cartillas se proponían como una herramienta pedagógica que buscaba, mediante un ejercicio educativo secular, disminuir el número de embarazos no deseados en niñas y adolescentes, el “bodyshaming” y el bullying. Sin embargo, la propuesta generó reacciones de algunos sectores conservadores y religiosos, los cuales se lanzaron a las calles a protestar en contra de lo que se comenzó a llamar popularmente “ideología de género” (Figura 14), una especie de conspiración de homosexuales, lesbianas, trans, intersexuales y demás, quienes, en alianza con el gobierno⁴⁸, querrían convertir a los niños adoctrinándolos para abandonar su supuesta heterosexualidad natural, amenazando así la familia nuclear y la reproducción como meta social, y fomentando prácticas asociadas al pecado y a satán.

Para Edelman, El Niño es el beneficiario fantasmático de todas las intervenciones políticas, las cuales se dirigen a hacer del futuro algo previsible y controlable. En ese sentido, los comportamientos sociales del presente son concebidos como un ejemplo para los niños, y valorados según la moralidad y noción culturalmente hegemónica de persona normal. De allí la necesidad de sustraer del ámbito público y privado toda desviación conductual considerada contaminante, pervertida o anormal. En ese marco de relevancia simbólica de la conformidad, el cuerpo -y su construcción de acuerdo a los valores dominantes del presente- se vuelve una superficie sobre la que se escribe el futuro. LadyZunga habitó un contexto cultural y religioso

⁴⁸ Cabe recordar que la persona encargada de promover las cartillas fue la entonces Ministra de Educación Gina Parody, una mujer abiertamente lesbiana. Debido a su orientación sexual, entendida como lugar político de enunciación, Parody fue representada por aquellos sectores ortodoxos como una “infiltrada” en un gobierno que en principio debería ser blanco, masculino, heterosexual y cristiano, según valores coloniales profundamente arraigados.

en el que la transformación de los valores dominantes relación al género y la sexualidad era percibida por muchos como una amenaza de degeneración de la sociedad y un peligro para el futuro.

Figura 14

Marcha contra Imposición de la Ideología de Género



Nota. Fotograma de video. Reproducida de *Marcha contra Imposición de la Ideología de Género en Colombia – Bogotá*, Espiritualidad Católica [@espiritualidadcatolica], 2016, YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=SXecm831btI&list=PLmSPO0WNe-ZY2pwa3wuJpFG0VshgPmP6R&index=42&t=98s>).

Si bien no sería preciso generalizar una actitud conservadora a todo el espectro social, es necesario reconocer que los discursos y representaciones características del futurismo reproductivo abarcan una parte importante del registro de lo cultural en Colombia. Las protestas en oposición a las cartillas, como performance de reclamo político en el espacio público, hablan de una necesidad colectiva de defender unos valores -defensa que adquiere una dimensión corporal- que estarían siendo asechados por subjetividades cuir como LadyZunga. Este reclamo surge de un compromiso moral de luchar para evitar la proliferación de ideas y prácticas de aquellos que estarían “en contra de la vida” y en “contra de los niños”, aquellos que, desde tal perspectiva, maquinan contra el futuro de la familia y la sociedad, sumiéndola en la perversión. Parfraseando a Sara Ahmed (2014) la familia se presenta como una institución bajo amenaza que debe ser defendida. Metafóricamente, esos *Otros* que amenazan a la familia y su

permanencia, querrían hacer “abortar” un proyecto específico de vida social, impidiendo que se alimente el futuro con los valores del presente mediante el “cordón umbilical” de la cultura establecida.

Uno de los proyectos de LadyZunga que nunca llegó a concretarse debido a su temprana muerte fue la acción de quitarse el ombligo. La artista quería intervenir quirúrgicamente su cuerpo para eliminar esta parte, y de esta manera, desprenderse simbólicamente de su humanidad y de su pertenencia a la cultura que la rodeaba. Si el ombligo es una huella que vincula los cuerpos con el proceso biológico del embarazo -producto de la reproducción sexual- y el hecho del nacimiento en una cultura determinada, el rechazo de LadyZunga hacia su propio ombligo evidencia una sospecha de los términos culturales desde los que se define la idea de cuerpo natural y de humanidad. Al borrar este símbolo de lo biológico, Lady conseguiría acentuar la artificialidad de su construcción corporal, llamando la atención sobre la inexistencia de los cuerpos naturales y sobre el imperativo de seguir las reglas culturales de su contexto.

El ejemplo del ombligo es pertinente como metonimia de la orientación hacia la reproducción como norma y naturaleza del cuerpo propia del futurismo reproductivo, ya que incluso personas que se someten a procedimientos quirúrgicos, como la abdominoplastia, o que por alguna otra razón han perdido su ombligo, son intervenidas para crearles un ombligo falso, el cual carece de utilidad más allá de la estética y cultural. La relevancia de este pequeño agujero es simbólica, no radica en su función. Si la cultura es lo que da utilidad al ombligo, borrar el ombligo sería, siguiendo la metonimia, borrar o cuestionar los parámetros de la cultura. Taparlo, significaría poner en evidencia el vacío que sostiene sus construcciones naturalizadas. Por esta razón, podemos ver el interés de LadyZunga por eliminar su ombligo como un desafío directo a la noción simbolizada de cuerpo natural de su cultura. Se trata de una pregunta por el sentido de lo normal, y de lo que define lo humano, al rechazar su pertenencia a una humanidad delineada desde los imperativos del futurismo reproductivo.

Cuatro años después de la muerte de LadyZunga, en el año 2021, otra persona quiso hacer lo mismo en el programa de televisión norteamericana *Botched*. El show consiste en que dos cirujanos plásticos, los doctores Paul Nassif y Terry Dubrow, realizan cirugía plástica reconstructiva a pacientes que fueron operados por otros médicos antes, y habían tenido resultados desastrosos. En el programa se afirma que su objetivo ayudar a las personas a ser más felices con sus cuerpos y mejorar sus vidas. En el episodio 6 de la séptima temporada, un paciente llamado Keith pide a los doctores eliminar su ombligo, debido a que quiere construir su cuerpo de acuerdo a como a él le gustaría verse, y quisiera llenar su torso de arte. Cabe decir que Keith contaba con múltiples modificaciones corporales, entre ellas, piercings,

escarificaciones, tatuajes en la piel, tatuaje ocular, etc. La respuesta que dio el doctor Dubrow fue reveladora:

Recuerdo cuando salieron los implantes mamarios, al principio, y los cirujanos plásticos pensaron que era una locura. Y luego se aceptó instantáneamente. Esta es solo otra variación. Puedo recordar a mi mentor, recuerdo el día en que la liposucción estaba de moda, y dijo (es profesor en UCLA): "esa es la cosa más ridícula que existe", y se convirtió en la [cirugía] número uno. Así que tal vez esta sea una progresión natural de la modificación.

[...] entonces quiere que le quiten el ombligo, que es una cicatriz del viejo cordón umbilical. En realidad, es algo posible [...] pero estamos confinados y restringidos por lo que son los estándares comunes aceptados de procedimiento y principios quirúrgicos aquí en este país, y amputar tejido normal no es algo con lo que necesariamente nos sintamos cómodos. Y creo que aquí está mi preocupación para usted, si va a un cirujano, un médico que se sienta cómodo amputando una anatomía normal, eso significa que hay algo como... sobre ese cirujano, ya sabe, algo mal con él.

[...] hasta que esto se convierta en un arte más practicado en este país, mi opinión es que es demasiado impredecible, al menos en este país (E! Entertainment, 2021).

I remember when breast implants first came out, in the beginning, and plastic surgeons thought it was crazy. And then it became instantly accepted. This is just another variation. I can remember my mentor, I remember the day liposuction was a thing, and he said (he is a professor at UCLA): "that is the most ridiculous thing ever", and became like the number one. So maybe this is a natural progression of modification.

[...] so he wants his belly button removed, which is a scar from the old umbilical cord. It's actually kind of possible [...] But we are confined and restrained by what is common accepted standards of procedure and surgical principles here in this country, and amputating normal tissue is not something that, you know, we would necessarily be comfortable with. And I think here's my concern for you, if you go to a surgeon, a doctor, who is comfortable amputating normal anatomy, that means there is something kind of... about that surgeon, you know, something wrong with him.

[...] until this become more of a practised art in this country, my view is it's too unpredictable, at least in this country.

En su respuesta, el doctor Dubrow es consciente de que los parámetros con los que se valora un cuerpo, o un procedimiento quirúrgico, como normal, son históricos y culturales. En su expresión "tal vez esta sea una progresión natural de la modificación", el término *progresión*

alude a una temporalidad pasada, presente y futura. En el presente y contexto cultural de Keith, el confinamiento y restricción a los estándares comunes aceptados, hacían inviable e ininteligible su deseo de quitarse el ombligo, igual que antes hubiera sucedido con quien quisiera ponerse implantes mamarios.

Para Dubrow, pensar que un cirujano estuviese dispuesto a hacer un procedimiento por fuera de lo que se practica comúnmente en el país, aunque fuese una operación perfectamente posible y poco riesgosa, significa que hay algo mal con él. Por implicación, podríamos decir que también habría algo “mal” con quien desea someterse a dicho procedimiento. Salirse de la norma anatómica propia de un canon cultural de cuerpo natural, puede conllevar un estigma social, de allí la expresión: “hasta que esto se convierta en un arte más practicado en este país, mi opinión es que es demasiado impredecible, al menos en este país”. En una cultura heredera de los binarismos Occidentales, los cuerpos a los que se les ha creado quirúrgicamente un ombligo “artificial”, serían vistos como más naturales que el cuerpo de una persona que nació con un ombligo biológico y decide borrarcelo por medio de cirugía plástica. La intención de esta última persona se concibe como anormal y contraria al deber ser de los cuerpos, pese a que el procedimiento sea muy similar, solo que a la inversa. Lo que se pone de manifiesto en el proyecto de LadyZunga y de Keith de perseguir otras posibilidades de cuerpo más allá de aquel imperativo cultural de su presente de tener un ombligo, es que el límite que establece entre lo natural y lo artificial es histórico, como bien lo han argumentado las teóricas Donna Haraway y Judith Butler.

Si lo pensáramos desde las ideas de Silvia Wynter (2015) acerca del ser humano como práctica, y no como precondition, el proyecto de LadyZunga de quitarse el ombligo se trataba justamente de simbolizar su no-humanidad; debido a que su género, sexualidad y corporalidad se desarrollaban al margen de la heterosexualidad y el binarismo de género como emblemas de lo humano en una cultura heteronormativa. Su lugar en esa cultura era, por definición, el de lo no-humano como resultado de las políticas diferenciales del poder extendidas por la colonialidad de género. Dejar atrás la humanidad, o mejor, los términos con los que se define lo humano y lo no humano, lo natural y lo artificial, es, en ese sentido, una superación de las limitaciones culturales de su presente. Con el proyecto de eliminación de su ombligo, Lady se anticipaba a un hipotético futuro donde los binarismos de cuerpo (que fueron difundidos por el colonialismo del pensamiento Occidental) pierden su vigencia como base ontológica y moral.

Al proponer valores que todavía no existen como generalidad en la cultura, se podría pensar que la táctica de anticipación se vuelca hacia el futuro repitiendo la operación del futurismo reproductivo. Sin embargo, creo que una comparación con la historia nos puede

servir para identificar su diferencia: Los historiadores suelen usar el término de “La Historia”, con mayúsculas, para referirse a una construcción narrativa del pasado generalmente hecha por los vencedores. Este relato, que por su ventaja de poder se vuelve oficial, puede contener informaciones que coinciden con hechos acontecidos, pero no se trata jamás de una reconstrucción del pasado sino de una invención del mismo, que borra la perspectiva de aquellos que no se quieren recordar. Cuando los historiadores quieren referirse a esas *otras* historias, o construir narrativas alternativas que cuestionan el relato oficial, emplean el término de contra-historia. El prefijo “contra” no significa que se oponga al pasado, ni mucho menos a la validez de las historias *otras* que se busca contar, tampoco es una negación absoluta de La Historia, sino una deconstrucción y relativización de los términos dominantes de totalización de lo histórico por una sola narrativa con pretensión de verdad. El prefijo “contra” alude a aquello que omite La Historia, o cuestiona su estatuto de verdad única.

De la misma forma, la táctica de anticipación de LadyZunga no se opone al futuro. Tampoco era una invalidación del estilo de vida de aquellos que abrazaban la reproducción y se organizaban en torno a una familia nuclear. No era una crítica a la heterosexualidad ni una oposición a los niños. Esto es algo sobre lo que ella misma insistió al expresarse repetidamente acerca de la necesidad de ser y dejar ser. Sin embargo, sí era un desafío a la totalización de los valores hetero-centrados como norma social, y a un modelo de sociedad basado en el futurismo reproductivo. Tomando esta comparación, sugiero que la táctica de anticipación de LadyZunga no buscaba El Futuro, con mayúsculas, sino un contra-futuro, o mejor, un contra-futurismo, tomando este término desde la noción de futurismo reproductivo de Edelman. Su anticipación se proyectaba hacia un futuro *otro*, no orientado por los principios diferenciales y excluyentes que dominaban su temporalidad presente.

No pretendo decir que la crítica de LadyZunga al futurismo reproductivo fuera la personificación de un inclusionismo ideal en el que todo es válido, todas las posturas tienen igual cabida, y todas son posibles. Como la vida política misma, en la sociedad hay valores que son irreconciliables, y posturas diametralmente opuestas sobre lo social que no son realizables como proyecto compartido, al menos no al mismo tiempo. En el modelo de sociedad que proponen los voceros más ortodoxos del futurismo reproductivo se encuentra, por ejemplo, la prohibición del aborto, la prevención de la homosexualidad en los niños y las niñas, y la rigidez en la concepción del género, entre otros. Este modelo es a todas luces incompatible con la mayoría de posturas feministas y activismos cuir. Considero que de lo que se trata un proyecto performático como quitarse el ombligo o cambiarse el nombre por las letras del abecedario, no es de anular el conflicto, sino de generar tensiones con las convenciones sociales y culturales

dominantes. En otras palabras, de subrayar lo político en la dimensión corporal y personal, acentuando la divergencia de género no como diversidad, sino como diferencia. La tensión que producen este tipo de propuestas, pone de relieve la existencia de esquemas de pensamiento y clasificación social desde los cuales se han construido los lugares de la alteridad como inferiores y anómalos; y cuya historia puede remontarse hasta los tiempos de la colonización. Estos performances de la diferencia muestran cómo, apropiándome de la expresión del doctor Dubrow, estamos *confinados* y *restringidos* por los estándares comunes aceptados de cuerpo, género, sexualidad, identidad y modos de subjetivación del presente, los cuales tienen una larga historia de sedimentación.

No podríamos decir que “adelantarse a su tiempo” fuera un rasgo exclusivo de LadyZunga. Néstor García Canclini (2010) ha reflexionado sobre el carácter anticipatorio del arte desde la idea de la inminencia: “Las obras no simplemente “suspenden” la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible [...] tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser”. La ruptura de convenciones que llevan a cabo muchxs artistas, hace que se vuelvan pionerxs de transformaciones culturales posteriores. En el caso de LadyZunga, la anticipación se destaca como aspecto muy característico de su puesta en escena y, sobre todo, de su respuesta a la configuración cultural dominante del género. Amigos suyos como el artista Nicolás Chacón cuentan que Lady no se interesaba por las discusiones sobre el género que se daban en su momento, las cuales consideraba absolutamente retrógradas y “medievales” (Comunicación personal, 1 de marzo de 2022); tampoco mostraba mucho interés por hacer un activismo en las formas tradicionales de la protesta, el partido, las instituciones democráticas. Su concepción de género y de activismo, si bien podría llegar a ser cuestionable desde cierta perspectiva del compromiso político para con el cambio social, habla de una noción del género y la sexualidad que no se ajustaba a las políticas de la identidad LGBTIQ+, ni a sus discursos y representaciones, y prefería explorar artísticamente su cuerpo y vida cotidiana como nivel de la transformación.

La implementación de una cierta estética retrofuturista en su puesta en escena como DJ y en sus performances, al incorporar elementos tecnológicos y trajes creativos diseñados por ella misma, podía dar la impresión de que ella provenía de otro planeta, o posiblemente del futuro (Figuras 15 y 16). LadyZunga usaba sobre su cuerpo dispositivos como pantallas, teléfonos celulares, computadores, tabletas digitales; accesorios tecnológicos reciclados como monitores, cables, discos duros, teclas, cassettes; trajes hechos con lycras, telas reflectantes, medias de malla, corsés, guantes de cuero, cuerdas y cadenas de BDSM, taches metálicos,

gorras, cascos y accesorios militares, máscaras elaboradas con cuero o telas negras y rojas; entre otros. Muchas de estas prendas y piezas eran hechas con basura tecnológica reciclada

Las materialidades residuales y recicladas se asocian a lo que se conoce como *trash*, una estética de materiales encontrados y recuperados, de factura casera, DIY (Do it yourself) y de baja tecnología.

En su tesis doctoral *Trashy Tendencies: Indeterminate acts of refusal in contemporary art and performance practice*, Owen G. Parry (2013) explora las tendencias artísticas trash como desafíos creativos y críticos a las lógicas reputables de la producción cultural. Para el autor, el uso imaginativo de materiales y recuperaciones, desde Dadá hasta el punk, históricamente ha propuesto desafíos a la hegemonía y la institucionalización de la vida cultural; sin embargo, gran parte de su potencia subversiva ha sido cooptada por el neoliberalismo⁴⁹. Por eso se refiere a lo *after trash* (después de lo trash) para pensar en el momento cultural después de la comercialización de las estéticas trash, más allá de sus usos estratégicos iniciales, y considerar de qué modos puede seguir teniendo una significancia táctica. Parry llama la atención sobre la dificultad de nombrar las estéticas trash, pues con frecuencia no tenemos las palabras para describirlas o no sabemos cómo valorarlas, ya que no encajan en binarismos como el de alta y baja cultura. Esta dificultad nominal y de categorización es especialmente sobresaliente en LadyZunga, por ejemplo, en las combinaciones contradictorias de sus materialidades, que reutilizan basura tecnológica del pasado, pero al mismo tiempo producen una estética futurista.

El término “estética futurista” no lo empleo aquí en el sentido del arte o las manifestaciones estéticas relacionadas con el futurismo italiano de principios de siglo XX, ni tampoco en alineación con futurismo reproductivo al que se refiere Edelman, sino de las estéticas asociadas al futuro en la ciencia ficción y el afrofuturismo, por ejemplo, en representaciones de un mundo híper-tecnológico, de relaciones interplanetarias, o las posibilidades imaginativas de unión entre cuerpo y máquina, etc.

⁴⁹ Thomas Frank (1997) ha revisado cómo ciertos movimientos representados como contra-culturales, como el hipismo y el punk, no fueron puramente subversivos en un inicio y luego cooptados por el mercado, sino que en gran medida surgieron de iniciativas comerciales, que los hicieron posibles en un principio.

Figura 15

Performance de LadyZunga como DJ



Nota. Reproducida de *Galeria Ladyzunga*, por LadyZunga [@galerialadyzunga], 2017, Facebook (<https://www.facebook.com/galerialadyzunga/photos>).

En algunos de sus shows como DJ, LadyZunga llegaba, por ejemplo, portando una especie de pantalla de televisor en su cabeza, en la cual aparecía la imagen de un bebé. En la fotografía de la Figura 15 se puede observar a Lady mezclando música en una tornamesa, portando un corsé color amarillo, con sus manos y torso envueltos en film plástico estirable, llevando en el centro del pecho una pequeña pantalla que muestra una imagen color rosa (detalle que no es muy claro en la foto, pero parece ser la imagen de una vulva). Sobre su cabeza, está una caja metálica que recuerda la pantalla de un televisor antiguo, y en la cual se presenta la imagen del bebé en un tono verde sobre fondo oscuro similar a la imagen de una ecografía. La mirada del bebé esta perdida, sus ojos son completamente negros y la forma de su cabeza es muy ancha, como si la mitad de su cara hubiese sido duplicada.

En acciones como esta, la figura de El Niño que veíamos con Edelman metafóricamente adquiere una curiosa adaptación hacia unx niñx cyborg propia de un futuro distópico, si se mira desde el punto de vista de los significados históricamente establecidos de cuerpo normal y natural en Occidente. Si relacionamos el bebé con la vulva y con la ecografía, podríamos pensar que el bebé está siendo gestado en la cabeza, por un aparato tecnológico en el que se combina cuerpo y máquina.

Si la idea de atraso en la historia ha sido una constante en las representaciones coloniales de los pueblos y grupos humanos considerados bárbaros, salvajes y Otreddades, la estética futurista de LadyZunga invierte esta hipótesis al performar una temporalidad adelantada desde un cuerpo racializado y cuir, es decir, desde un lugar de enunciación oposicional al futurismo reproductivo y al progreso moderno como abstracción. Se puede identificar entonces un oxímoron temporal entre lo estético y lo político, es decir, entre las maneras en las que LadyZunga actualizaba en el registro de lo corporal, lo material y lo sensible la virtualidad de un futuro imaginado, creando una propuesta de estética posthumana para su presente, y por otro lado, una dimensión política de colonialidad que le fue contemporánea, en la que las vidas cuir del sur global no solamente podían ser representadas como pertenecientes a un contexto de primitivismo en la historia, sino también concebidas como opuestas a la reproducción y el futuro ideal. Esta postura se alinea con las ideas presentadas por movimientos afrofuturistas que conciben la imaginación del futuro como un espacio para repensar el trauma político, histórico y cultural del racismo, y para crear nuevas maneras de ver el mundo.

El *Afrofuturismo*, término acuñado por Mark Dery en 1994, es una estética que se vale de la ciencia ficción para imaginar futuros alternativos al racismo histórico y contemporáneo. Para Ellamaria Foley-Ray, el afrofuturismo como movimiento artístico imaginativo tiene una cualidad de *sankofa* (*sankofic quality*):

Este término y símbolo de África Occidental enfatiza el poder de la herencia y el tejido conectivo ancestral para garantizar que los negros puedan reclamar un futuro empoderado. En un nivel básico, nos recuerda que en este momento presente, la humanidad debe abrazar, aprender y sanar del pasado. Visto a través de una lente afrofuturista, el mundo venidero puede estar lleno de creaciones científicas tecnológicamente avanzadas, pero también debemos reconocer el valor de la mente y el cuerpo, así como el mundo ancestral de lo invisible en el tiempo y el espacio (Foley-Ray, 2018).

Cuando LadyZunga mezclaba elementos que remitían a un tiempo ancestral, como objetos asociados a la magia, la brujería y el chamanismo (por ejemplo, la tabla Ouija) o los sonidos de percusiones de tambores que aludían a rituales tribales; con componentes de un pasado más cercano, como tecnologías recicladas que ya no se utilizaban en su momento (casetes, hardware de computadores antiguos, imitaciones de objetos de la era diésel, etc.); y a su vez diseñaba con estos la apariencia imaginativa de un futuro tecnológico comparable con las estéticas como las del cyberpunk o el cyberfunk, y de su propio cuerpo fusionado con máquinas; establecía un juego liminal y contradictorio entre estéticas y temporalidades, de

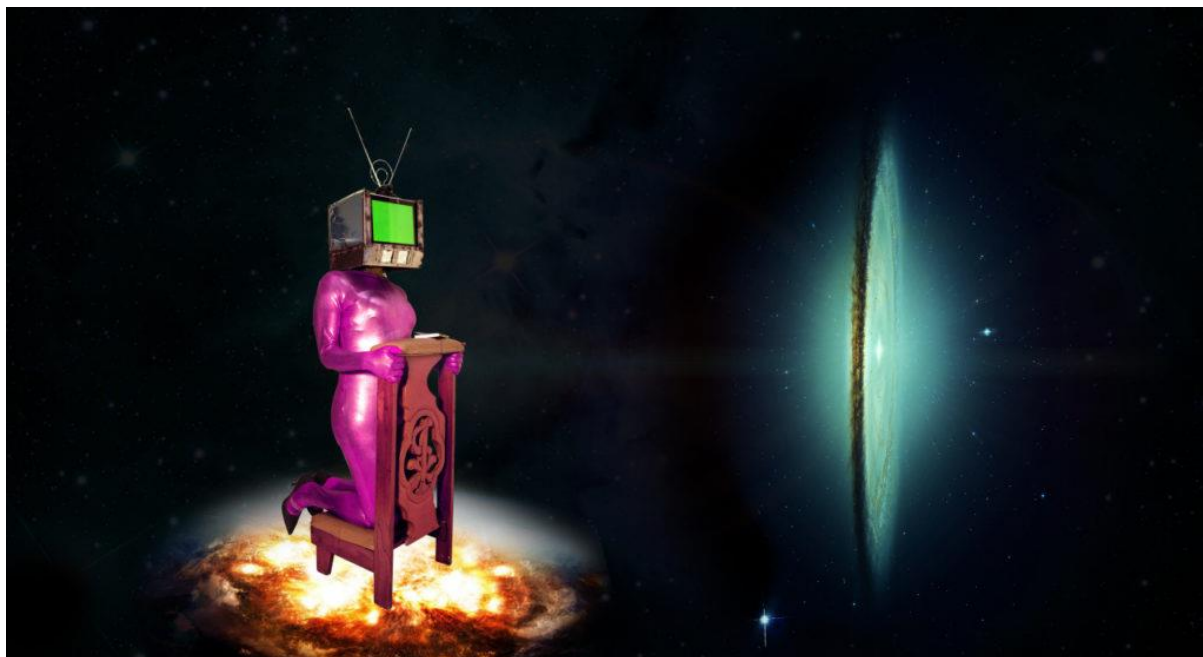
ancestralidad con representaciones del futuro. El que le diera lugar a la existencia y validez de su cuerpo no canónico en aquel futuro imaginado, hace que su trabajo se conecte con los postulados del afrofuturismo.

Partiendo del vocabulario del afrofuturismo, las prácticas de Lady tenían mucho que ver con la noción de Transfuturismo, al cual Amber Johnson define como “un marco que explora la práctica estética y las construcciones sociales de género y raza como una encarnación crítica de la imaginación que lucha contra la opresión sistémica y la noción de actuaciones cisgénero como normales, naturales y preferidas” (2022). El aprovechamiento que hacía LadyZunga de las materialidades, accesorios y objetos del BDSM para sus escenificaciones futuristas, con las fuertes connotaciones de perversión y “desviación” que tienen este tipo de prácticas sexuales en una gran parte de la cultura colombiana, resuena con los reclamos transfuturistas por el derecho de aquellas subjetividades otrerizadas por la hegemonía de un sistema sexo/género cis-hetero-patriarcal, a una existencia y condiciones de vida distintas en el futuro.

Tina Campt (2017) se plantea la pregunta “¿Qué significa para una feminista negra pensar en la gramática del futuro?” Para ella, el futuro no es una cuestión de esperanza, aunque esté entrelazada con la idea de aspiración. La autora propone pensar en el futuro a través de una noción de tiempo verbal [tense]. No se trata simplemente de afirmar de un modo inocente o ingenuo lo que va a ocurrir, por lo que no se refiere al tiempo gramatical del futuro perfecto, es decir, de lo que habrá sucedido antes de un punto de referencia en el futuro. Su tiempo verbal es el del futuro condicional real o lo que habrá tenido que suceder: “La gramática del futuro feminista negro es una representación de un futuro que aún no ha sucedido, pero debe. Es un apego a la creencia en lo que debería ser verdad, lo que impulsa hacernos realidad esa aspiración”. Campt define esta gramática como “el poder de imaginar más allá de lo actual y de imaginar aquello que no es, pero debe ser”. Siguiendo esta idea, la temporalidad del futuro condicional real me parece ser la que mejor describe la gramática temporal de las prácticas de LadyZunga.

Figura 16

Fotomontaje de LadyZunga



Nota. Reproducida de *Galeria Ladyzunga*, por LadyZunga [@galerialadyzunga], 2017, Facebook (<https://www.facebook.com/galerialadyzunga/photos>).

La exploración estética de LadyZunga llevaba literalmente la ciencia ficción a su cuerpo en sus acciones de DJ. La anticipación que se daba allí no solamente era visual, sino también sonora. El productor musical Carlos Molina, quien trabajó con Lady desde sus inicios en Popayán, cuenta cómo ella anticipó estilos musicales que aparecerían con gran fuerza en la escena hardcore posterior a su muerte, siendo una de las principales pioneras del género digital hardcore en Colombia, adelantándose a formas de promiscuidad entre géneros musicales que resultaban inconcebibles en su momento, pero que con el tiempo han comenzado a aparecer con mayor frecuencia (comunicación personal, 24 de junio de 2021). Esta combinación de una apariencia corporal futurista y unos sonidos que parecían provenir del futuro, generaba una atmósfera en sus performances que ofrecía una alternativa a la cotidianidad Bogotana, así como a la imagen típica de un DJ, y a los entornos de fiesta más comunes. La indagación de sonidos psicodélicos en sus presentaciones como Irene y las siete potencias, uno de sus proyectos musicales, o de sonidos electrónicos e industriales en otros de sus proyectos, los cuales eran muy diferentes de otras músicas más populares, hacía que las fiestas en las que tocaba LadyZunga produjeran, según algunas descripciones de sus conocidos, una experiencia casi espiritual, que sustraía de las realidades del presente.

No pretendo postular el valor de la propuesta de Lady desde la dicotomía comercial/alternativo, donde lo comercial es visto como inferior, más vulgar, o más superficial. Las músicas populares o de corte más comercial tienen códigos, contextos y ritualidades -en las que también aparecen otras formas de sustracción del tiempo y espacio de la cotidianidad- que son tan complejos como las de la llamada música experimental, y la jerarquía que sustenta esta distinción no tiene mucho sentido desde perspectivas como la de los estudios culturales, la antropología y la etnomusicología, que sospechan de los criterios totalizantes de valor. Además, estas músicas comportan sus propios modos de experimentación, por lo que el carácter de experimental no es un atributo ontológico que sea exclusivo de lo no popular, de manera que esta denominación solo funciona si se recurre a ella como categoría de uso cultural, la cual no deja de ser ambigua. El factor diferenciador de la estética futurista de LadyZunga radica más bien en la creación de un entorno de posibilidades alternativas a las de su presente, atmósferas de un posible futuro, como resultado de su performance cuir y cyborg.

La anticipación de un futuro imaginado en la estética de los performances de LadyZunga como DJ resuena con la noción de atmósferas de esperanza (*atmospheres of hope*) que propone Ben Anderson (2014). El autor parte del concepto de atmósferas afectivas, el cual entiende como entornos intersubjetivos en los que se manifiesta la intensidad de un afecto, y en los que este no pertenece exclusivamente a lo personal ni a lo colectivo, sino que se da *entre* ambos:

Figura 17

Fotomontaje de LadyZunga



Nota. Fotomontaje de LadyZunga. Reproducida de *ABCDEFGF, la mujer colombiana que se llama como el abecedario*, por A. Millán, 2015, BBC Mundo (https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150219_sociedad_nombre_ladyzunga_amv).

¿Cómo es posible atender a la relación entre conjuntos y algo así como una atmósfera que puede existir de manera ambigua: “como una especie de espíritu que flota” [...] es la misma ambigüedad de las atmósferas afectivas – entre presencia y ausencia, entre sujeto y objeto, entre sujeto y sujeto, y entre lo definido y lo indefinido – lo que nos permite reflexionar sobre cómo algo así como la cualidad afectiva, o el tono, de algo puede condicionar la vida dando a lugares, episodios o encuentros un sentimiento particular. [...] el referente del término atmósfera es múltiple; se dice que las épocas, las sociedades, las habitaciones, los paisajes, las parejas, las obras de arte y mucho más, poseen atmósferas (o son poseídos por ellas) Esas atmósferas pueden involucrar formas de sentimiento que pueden no ser capturadas en los nombres que tenemos para las emociones discretas (2014).

How is it possible to attend to the relation between ensembles and something like an atmosphere that may exist ambiguously: ‘like a sort of spirit that floats around’ [...] it is the very ambiguity of affective atmospheres – between presence and absence, between subject and object, between subject and subject, and between the definite and indefinite – that enables us to reflect on how something like the affective quality, or tone, of something can condition life by giving sites, episodes or encounters a particular feel. [...] the referent for the term atmosphere is multiple; epochs, societies, rooms, landscapes, couples, art works, and much more, are all said to possess atmospheres (or be possessed by them) that atmospheres may involve forms of feeling that may not be captured in the names we have for discrete emotions or feelings

En las atmósferas afectivas, como las entiende Anderson, el afecto se da bajo la forma de una ontología procesual y dinámica, y también de carácter espectral, al no estar contenida únicamente en un objeto, sujeto o espacio definido, aunque estos puedan ser puntos de referencia para atender a lo afectivo. En las atmósferas de esperanza, el optimismo hacia el futuro es un afecto predominante. Al pensar en las descripciones de las fiestas en las que tocaba LadyZunga (Figura 18), la puesta en escena performática de la anticipación a un futuro abría lo que Anderson llama un potencial de diferencia:

Figura 18

Fotografía de LadyZunga



Nota. Reproducida de E. Velosa [@emmanuelpv], 2013, Flickr (<https://www.flickr.com/photos/94557329@N05/>).

Vemos esta atención al exceso de eventos a lo largo del trabajo que ha intentado atestiguar el potencial de diferencia abierto por eventos que desbordan varios ordenamientos; el potencial fugaz que sigue al evento de una mirada sexualmente cargada entre dos personas (Lim 2007); la fuerza performativa y el sentido de mutabilidad que se encuentran en la danza y las artes escénicas (Dewsbury 2000); la interrupción de eventos explícitamente políticos como protestas que intentan romper con el estado de una situación existente (Dewsbury 2007; Woodward y Lea 2010). Conceptualizado de esta manera, prestar atención al afecto abre una serie de preguntas sobre cómo crear, sostener y extender eventos (ver Anderson y Harrison 2010). ¿Cómo podemos relacionarnos con el potencial que los eventos realizan y abren, el sentido de promesa y futuro que los eventos pueden tener? ¿Cómo, dicho de otra manera, podemos relacionarnos con el futuro sin capturarlo y neutralizarlo antes de que suceda? (ibíd.)

We see this attention to the excess of events across work that has attempted to bear witness to the potential for difference opened up by events that overflow various orderings; the fleeting potential that follows the event of a sexually-charged glance between two people (Lim 2007); the performative force and sense of mutability found

in dance and the performing arts (Dewsbury 2000); the disruption of explicitly political events such as protests that attempt to break with the state of an existing situation (Dewsbury 2007; Woodward and Lea 2010). Conceptualised in this way, attending to affect opens up a series of questions about how to create, sustain and extend events (see Anderson and Harrison 2010). How can we relate to the potential that events perform and open up, the sense of promise and futurity that events may hold? How, put differently, can we relate to the future without capturing it and neutralising it before it happens?

En la estética futurista de LadyZunga, su performance contenía un exceso a los entornos festivos de su presente, creando una promesa de futuro en la que el género y la distinción naturaleza/cultura deja de ser un principio ordenador de lo social, y en el que jerarquías como cuerpos correctos/incorrectos, normales/anormales, pierden todo su sentido. El énfasis que hace Anderson en una relación con el futuro *sin capturarlo ni neutralizarlo antes de que suceda*, permite pensar desde el mismo oxímoron de LadyZunga entre su contra-futurismo reproductivo y su estética performática futurista la cual, a pesar de acontecer en un presente, se anticipaba a otra temporalidad y a otros valores.

El futuro que imaginaba Lady posiblemente no era realizable, al menos no a corto plazo. Sin embargo, el hecho mismo de imaginarlo y expresarlo simbólicamente por medio de su cuerpo, conllevaba en sí una táctica en la que la fantasía se volvía una forma de sobrevivir a las alienantes estructuras opresivas de la vida social, efectuada desde una posición de desventaja de poder. Por esa razón, la táctica de anticipación era en parte una forma de optimismo cruel (*cruel optimism*). Laurent Berlant (2011) definió este afecto como una forma específica de optimismo en la cual el mismo contexto que lo origina impide sistemáticamente su realización. Pero no debemos verlo simplemente un afecto negativo, pues en este la fantasía funciona como modo de subjetivación que escapa a la totalización de lo real por parte de una cultura o sistema económico y político dominante, y crea un espacio alternativo de imaginación del mundo *de otra manera*, como lo sugieren las propuestas afrofuturistas.

El escapismo como operación táctica tiene mucho que ver con el potencial de diferencia que sugería Anderson, y con el potencial utópico que José Esteban Muñoz veía en lo queer. Para Muñoz, lo queer no es una identidad conocida, sino un mundo que aún está por venir. Así comienza su libro *Cruising utopia*:

Lo queer aún no está aquí. Lo queer es una idealidad. Dicho de otra manera, todavía no somos queer. Puede que nunca toquemos lo queer, pero podemos sentirlo como la cálida iluminación de un horizonte imbuido de potencialidad. [...] Lo queer es un modo de

desear estructurante y educado que nos permite ver y sentir más allá del atolladero del presente. El aquí y ahora es una prisión. [...] Lo queer es eso que nos hace sentir que este mundo no alcanza, que en verdad falta algo. A menudo podemos vislumbrar los mundos propuestos y prometidos por lo queer en el ámbito de lo estético.

Queerness is not yet here. Queerness in an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. [...] Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allow us to see and feel beyond the quagmire of the present. The here and now is a prison house. [...] Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing. Often we can glimpse the worlds proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic.

Y procede a enfatizar en la ontología queer como devenir performativo al afirmar que lo queer no es simplemente un ser sino un hacer para y hacia el futuro. Lo queer trata esencialmente sobre el rechazo del aquí y ahora y la insistencia en la potencialidad o posibilidad concreta de otro mundo (ibíd).

Las prácticas performáticas de LadyZunga encajan en la descripción de Muñoz de lo queer como iluminación de un horizonte de posibilidades futuras. En el caso de sus performances como DJ, el evento festivo como experiencia estética se convertía en el marco de referencia de una atmósfera afectiva de esperanza, en la que el cuerpo de Lady, construido como cyborg “para y hacia el futuro”, permitía vislumbrar un mundo más allá de la prisión del presente. El texto de Muñoz surgió como respuesta, entre otros, a la teoría de Lee Edelman, la cual proponía un modo de estudiar lo queer enfatizando en su carácter antisocial, por lo cual se basaba en una especie de “romance de lo negativo”. Para Muñoz, al contrario de Edelman, lo queer tiene que ver con futuridad y esperanza, e insistía en la necesidad de comprender lo queer como colectividad, sin efectuar una idealización de la “comunidad”.

Muñoz se basaba en la conceptualización de la utopía hecha por el filósofo marxista Ernst Bloch, quien identificaba la anticipación iluminadora de la utopía como un exceso de afecto y significado dentro de lo estético. Bloch distinguía entre utopías abstractas y concretas, siendo estas últimas relacionadas con luchas históricamente situadas, y se preguntaba si la utopía podía ser decepcionada. Su respuesta era que lo utópico, al basarse en la esperanza, la cual es, por definición, susceptible de ser decepcionada, es algo siempre indeterminado. Además, para Bloch la utopía tiene siempre elementos o referentes del pasado, que contribuyen a la orientación hacia el futuro.

Resulta sorprendente ver cómo algunos de los pensamientos y propuestas anticipatorias de LadyZunga se han ido haciendo realidad luego de su fallecimiento en 2017. Entre estos están, por ejemplo, la creciente aceptación social del género fluido como posibilidad de subjetivación en las nuevas generaciones y las críticas recientes hacia los binarismos de género (por ejemplo, el caso del activista Mike Durán mencionado anteriormente, quien en 2021 consiguió que el gobierno colombiano aprobara su cédula de ciudadanía como trans). Sin embargo, lo interesante en el caso de LadyZunga no verificar si efectivamente se adelantó o no al futuro que vendría, sino que explorara la anticipación como táctica inter-temporal de divergencia a las normas culturales que pretendían monopolizar su presente, bien sea de género, de construcción de identidad y corporalidad, de sexualidad o de códigos estéticos. La anticipación de Lady era la celebración del artificio como utopía micro-política para contrarrestar la preminencia del futurismo reproductivo, y su totalización de lo político. Si la cultura dominante hetero-sexista en la que ella estaba inmersa la representaba inferior, e incluso su propia familia la rechazó por su género y sexualidad, su respuesta fue cortar su vínculo congénito con esta herencia naturalizada de colonialidad de género, mediante la creación performática de una ficción de futuro que enfatizaba su desprendimiento de la ficción cultural de cuerpo natural, sexualidad normal, familia tradicional, y reproducción como ideal. En esa medida, un proyecto como el de borrarse artificialmente el ombligo se puede entender como performance simbólico de futuridad que anticipaba otro tipo de mundo que todavía no habitamos. La imagen de su ombligo borrado, aunque haya sido solo como idea, permite vislumbrar imaginativamente esa potencialidad de renuncia a la humanidad tal como la conocemos, haciendo de la construcción de su propio cuerpo como cyborg y cuir una metáfora corporal de crítica a los términos diferenciales de reconocimiento de lo humano.

6. Conclusiones

Esta investigación se preguntó por las maneras en que el performance de LadyZunga y Nadia Granados interrogan las configuraciones del género en Colombia. Realizando un análisis de sus puestas en escena y las conexiones que estas tienen con su contexto sociocultural y político, sus metodologías de creación, reflexiones éticas y lugares de enunciación; se argumentó que las acciones de LadyZunga y Granados problematizan tácticamente algunas construcciones culturales del género sedimentadas en relaciones coloniales de poder.

El concepto de tácticas decoloniales fue pensado como un lente analítico informado por las teorías decoloniales, los feminismos interseccionales y las teorías queer/cuir para prestar atención a las formas del hacer de las artistas que negocian de manera crítica con la colonialidad del género. Como propuesta metodológica, las tácticas me permitieron descentrar la reflexión sobre los performances como si fueran obras autónomas y suficientes en sí mismas, hacia una consideración de estas prácticas como fenómenos construidos en sus distintas relaciones. Para hacer esto, tuve que distanciarme de la noción de interpretación que asume las obras de arte como portadoras de un significado fijo o intrínseco, un núcleo de sentido que sería inherente a los performances. Mi aproximación interpretativa a las tácticas, en cambio, consideró que las prácticas artísticas no tienen un sentido en sí mismas, sino que los distintos sentidos que se contruyen alrededor de estas tienen relación con las perspectivas con que se analicen y las preguntas que se les hacen. Mi propuesta consistió en articular las tácticas decoloniales de género como una perspectiva que se cuestiona por las relaciones con el género y la colonialidad, por lo que no consiste en una definición total y absoluta sobre las prácticas de las artistas, ni mucho menos restringe la posibilidad de abrir nuevas preguntas, y en ese sentido estas conclusiones deben verse como apertura más que como cierre.

En las prácticas artísticas el sentido no está en una cosa o en la otra, sino en la conexión. Las tácticas son mi lectura de las formas del hacer de las artistas, pero estas no existen en sí mismas, sino que son creadas por medio del análisis. Son resultado del aparato teórico que usé para aproximarme a sus performances a partir de perspectivas y marcos de pensamiento que me llevaron a construir mi interpretación. Si bien los performances de las artistas es un material que ya existía, o del que son rastreables sus huellas, estos no tienen un significado en sí mismos, por lo cual mi labor consistió en construir unas articulaciones, confeccionar el lente de las tácticas decoloniales de género, y con este visibilizar unas resonancias específicas. Es importante tener en cuenta que esta lectura desde la colonialidad del género no puede verse

como una trampa binaria en sí misma, como tiende a ocurrir al pensar desde falsas dicotomías (buenos/malos, Occidental/No Occidental, etc.), de las cuales procuré tener precaución.

Aunque las tácticas decoloniales como lente favorecen el enfoque hacia asuntos como la agencia política o la performatividad más que a la ficción de significados estables, también ponen de relieve la dificultad de medir con exactitud los efectos performativos de una práctica corporal, de calcular su agencia de un modo cuantitativo o de determinar en términos totalizantes su eficacia o ineficacia performativa. A medida que fui avanzando la investigación, se fue haciendo cada vez más evidente lo inadecuado de definir las acciones de las artistas como emancipadoras. Si bien en un principio me inclinaba hacia esa posibilidad, en parte movido por mi gusto personal por sus performances, debo concluir que no es preciso afirmarlas de esa manera, ya que sería una generalización equívoca en cuanto la experiencia de un efecto liberador o sanador no aplica necesariamente para todos los públicos o todos los casos, ni sus acciones son invariablemente productoras de transformaciones verificables en la sociedad. No obstante, esto no es igual a anular teóricamente la posibilidad de agencia o de un potencial performativo de dichas acciones, ni a decir que estos asuntos no se puedan pensar en absoluto. En mi recorrido como performer e investigador, empecé teniendo una fé excesiva en el poder transformador y emancipador de las prácticas performáticas. Con el tiempo, he ido comprendiendo y experimentando los límites de aquellas posibilidades. Desde su reconocimiento de este principio de realidad, Nelly Richard (2018) distingue entre “El cuerpo ficticio de la transgresión queer (el cuerpo extraordinario) y el cuerpo desnudo con el que nos toca convivir a diario (el cuerpo ordinario)”. En diálogo con su acotación, debemos admitir que es posible que en algunos casos la agencia emancipadora de prácticas como las de LadyZunga y Nadia Granados no sea más que una ilusión:

La performatividad simuladora de lo queer no puede olvidarse tan fácilmente de lo que asecha a los cuerpos marginales y subalternos en el afuera del laberinto fantástico del libro o la performance: las carencias y los maltratos físicos sumados al miedo de ser objeto de fichaje policial en cualquier travesía geográfica que requiera de una visa en el pasaporte para cruzar la frontera sin ser arrestado como un indocumentado (ibíd.)

Aunque, como propone Richard, el cuerpo no siempre este capacitado para “sumergirse mágicamente en los paisajes de ensueño de la teoría queer” (ibid.), y pese a que las formas del hacer de las artistas no existieran en una condición absoluta de fuga, ni esquivaran o modificaran por completo las determinaciones de la realidad social, sí agenciaban maneras específicas de negociación con aquellas determinaciones, y a esto fue a lo que apuntó mi uso del concepto de tácticas.

Las formas del hacer de las artistas emergieron como modos de respuesta a un contexto cultural de extendida precarización de los cuerpos racializados, de frecuente inferiorización de las subjetividades feminizadas y de cotidiana estigmatización social de los grupos y personas disidentes de los imaginarios normativos de cuerpo, sexualidad y vida. Aunque no debemos clasificarlas completamente como formas de trascendencia, transformación o escape de estas realidades, considero plausible argumentar que son maneras singulares en las que las performers propusieron *elaboraciones* corporales a partir de sus experiencias encarnadas de la raza, la clase y el género; de sus vivencias subjetivas de la herida colonial; de sus experiencias de habitar el sur global, de crecer en un país en guerra, de experimentar la violencia simbólica de la religión mayoritaria o de la familia, en definitiva, de lidiar corporalmente con todo aquello que supone vivir en los lugares y condiciones socioculturales que les tocaron (ya no diríamos necesariamente de sanación, pero sí de negociación). Mediante estas elaboraciones performáticas las artistas agenciaron espacios inter-subjetivos de una multiplicidad de afectividades. Los afectos y emociones que propiciaban sus formas del hacer no siempre se alineaban con impulsos libertarios o con sentimientos celebratorios, ya que igualmente producían indiferencia, rechazo, asco, entre otras reacciones que, aunque sentidas subjetivamente, arrastraban consigo sedimentaciones culturales profundas, cuyas raíces históricas podían remontarse hasta los tiempos de la colonización.

A lo largo de este texto hemos visto cómo las artistas Nadia Granados y LadyZunga desarrollaron *formas del hacer* en sus trabajos de performance que interrogaban la colonialidad de género de su contexto cultural. Estas formas del hacer se pueden nombrar con el concepto de *tácticas decoloniales* debido a su carácter micro-político, ya que se trata de propuestas críticas exploradas desde el cuerpo y las interacciones sociales, y desde lugares de enunciación que en varios sentidos se posicionaban como subalternos frente a un sistema simbólico jerárquico dominante de estructuras, discursos y prácticas de género, en el que la heterosexualidad y el binarismo de género se han figurado como naturaleza y norma, y el cual es heredero de una matriz de poder de la colonización.

Entre las tácticas decoloniales de género de Nadia Granados se encuentra el *literalismo estratégico*, una operación en la que la artista expresa literalmente lo que quiere decir, por medio de mensajes textuales aparecidos junto a su cuerpo en sus performances, en pantallas, objetos, sonidos, etc. Mediante esta táctica, Granados ha indagado posibilidades de relación entre cuerpo y texto, explorando un espacio intersticial entre ambos modos de comunicación. La aparente simplicidad de su mensaje literal, es usada estratégicamente por la artista para evidenciar una postura política, captar la atención y hacerse entender, mientras desarrolla una

compleja conjugación de elementos corporales y textuales, en la que el diálogo de la potencia realizativa del cuerpo y la palabra en acción tiende a producir efectos performativos que no se limitan a la transmisión de un mensaje mediante una estructura textual.

En la *duplicación corporal*, la segunda táctica analizada de Nadia Granados, la artista duplica su cuerpo en un mismo performance o video-performance a través de herramientas digitales, haciendo que la imagen de este aparezca dos veces en escena de manera sincrónica. Para esta táctica emplea dos procedimientos: la creación de *oposiciones binarias*, cuando la artista ubica su cuerpo doblemente en una misma imagen en movimiento para acentuar una parodia del binarismo de género, y la *auto-proyección*, técnica en que la artista se graba a sí misma en vivo y se proyecta simultáneamente, llevando a cabo una superposición corporal que genera como resultado palimpsestos de corporalidades. Estos palimpsestos hacen que se funda la materialidad de su cuerpo con la imagen proyectada, haciendo indistinguible lo real de lo virtual, lo cual es punto de partida escénico para efectuar un performance del género en el que éste se acentúa como simulacro, y en el que dicotomías como cuerpo natural / artificial comienzan a ser insuficientes para aprehensión de la acción.

La siguiente táctica revisada en el trabajo de Nadia Granados fue la de *Invocación fantasmal*. En esta se identificaron dos dimensiones que se intersectan: una en los usos fantasmales que la artista hace de la imagen, y la otra en la invocación de fantasmas culturales en sus performances. Desde las teorías del giro espectral, lo fantasmal es entendido como aquello que culturalmente regresa de manera obsesionante a pesar de que parecía haber desaparecido. Lo que persigue levanta espectros, y modifica la experiencia de estar en el tiempo, la manera en la que separamos el pasado, el presente y el futuro. Mediante los usos fantasmales de la imagen, Granados ha llevado a sus puestas en escena fotografías o videos de personajes públicos asociados a una cultura violenta, patriarcal y heteronormativa. Las acciones agresivas que desarrolla con estas imágenes –tales como orinarlas o decapitarlas-, vistas como metonimias de aquella cultura y valores, simbólicamente la contraatacan, a la manera de la mágica simpatética. En ese sentido, la espectralidad constitutiva del carácter representacional de las imágenes le permite hacer referencia no tanto a sujetos específicos, sino a fantasmas culturales como el de la colonialidad.

En su *táctica de fracaso*, Nadia Granados juega con estereotipos de la pornografía y de distintos imaginarios culturales, como el estereotipo de latina caliente, reiterando estos repertorios de un modo tal que fluctúa entre el éxito y el fracaso performativo, o se sitúa en un intersticio contradictorio entre ambos términos. La ejecución fallida de Granados no se da como una totalidad, sino que ocurre en algunos niveles o capas de contenido de las técnicas del cuerpo

que componen una determinada construcción de género, mientras se mantiene exitosa en otras. Esta escenificación de mecanismos de fracaso en sus performances des-automatiza el efecto de naturalidad del género, evidenciando su artificialidad. El recurso de oscilación que aparece en esta táctica también se puede dar entre distintos momentos o elementos de un performance, al proponer incoherencias semánticas en la creación de sus personajes, explorar variaciones entre la realidad y la ficción, combinar una materialidad biológica con materialidades artificiales en su cuerpo, entre otros recursos. Estas últimas formas ya no solo aluden al éxito o fracaso del género como eficacia o ineficacia en conseguir un efecto de naturalidad en una ejecución corporal, sino a la manera en la que ciertos imaginarios culturales patriarcales asociados al género, por ejemplo, el de la masculinidad violenta, son representados como modelos de éxito social, y en esa medida orientan la acción.

En el caso de LadyZunga, encontramos una resonancia entre sus prácticas y el concepto de opacidad propuesto por el pensador afrocaribeño Edouard Glissant. La *táctica de opacidad* de LadyZunga consistía en un juego de visibilidad y ocultamiento hacia las formas de clasificación social, dispositivos de legibilidad y estereotipos de la identidad, el cual operaba desde el interior mismo de los mecanismos culturales de simplificación y reducción de personas y grupos a categorías y definiciones totalizantes, interpelando el requerimiento de transparencia del pensamiento Occidental universalizador y el lastre colonial de sus términos de reconocimiento.

La táctica de opacidad se situaba en un contexto de representaciones históricas de los grupos humanos no europeos y no blancos como ausencia de luz, oscuridad entendida como producto de su falta de progreso, propensión al salvajismo, atraso en la historia e inferioridad racial. Al mismo tiempo, en una herencia cultural de una historia de figuraciones de las sexualidades no hegemónicas como desviadas, inmorales, pecaminosas o enfermas, mediante asociaciones cromatizadas de las conductas relacionadas con ideas específicas del bien y del mal con la luz y la oscuridad. En su táctica de opacidad, LadyZunga exploraba la posibilidad de no ser totalmente comprensible para una lógica clasificadora, creando resistencia frente a determinadas construcciones de raza, género y clase, aunque no funcionando al margen de los mecanismos institucionalizados de control social, sino aprovechándolos como lugar o territorio político de emergencia de su propuesta artística. En ese sentido, LadyZunga se encontraba inmersa en un entorno social y cultural organizado por prácticas de *legibilidad*, las cuales no evadía en cuanto a su condición como tal de prácticas, pero de las que, de forma parcial, sí esquivaba simbólicamente sus taxonomías normalizantes. Esto lo hacía mediante una inversión performativa de significados de símbolos e indicadores tanto de blancura y blanquitud como

de códigos de género, los cuales devenían parodia al ser empleados desde una posicionalidad social inferiorizada en las representaciones y jerarquías sociales dominantes.

Otra de las manifestaciones de la táctica de opacidad de LadyZunga era la *inusualidad* en su construcción corporal y modos de subjetivación, anteponiendo características como la hibridez, el devenir y la incoherencia a las formas habituales de la identidad individual y colectiva disponibles en su contexto cultural. Mediante combinaciones inusuales de códigos, símbolos y repertorios, Lady reclamaba la posibilidad de no reconocerse plenamente como parte de ninguna de las opciones identitarias establecidas, y retaba la construcción colectiva del sentido en base a la coherencia de las expresiones simbólicas y las formas de pertenencia grupal, cohesión y estatus. El habitar simultáneamente territorios simbólicos opuestos o incompatibles, la situaba en una zona fronteriza, y a veces imposible, para una lectura transparente de las cartografías de la identidad. Su desterritorialización de los vínculos entre significante y significado era fundamentalmente una actividad corporal y contextual, pues ocurría casi siempre en relación a su cuerpo, y a lo que este remitía según los códigos de significación que organizaban la dimensión simbólica de ciertos contextos.

Por último, la táctica de anticipación de LadyZunga se analizó como un modo de resistencia *cuir* a ciertos imperativos de un contexto cultural y religioso en el que la transformación de los valores dominantes relación al género y la sexualidad era vista por muchos como una amenaza de degeneración de la sociedad y un peligro para el futuro. En esta táctica, Lady se valía de una estética futurista en sus performances, especialmente en sus apariciones como DJ, que contribuía a crear atmósferas afectivas de esperanza hacia otros futuros posibles. Al mismo tiempo, exploraba la construcción de su cuerpo como un proyecto *cyborg* volcado hacia una futuridad utópica en proyectos como el de quitarse el ombligo, apuntando hacia un desprendimiento de los términos históricamente instituidos de reconocimiento de lo humano y de los marcos modernos de comprensión de los cuerpos desde el binario naturaleza/cultura, buscando simbolizar, no sin una dosis de ironía, su posicionalidad social como menos humana, o no humana, resultante de la colonialidad de estos mismos marcos.

La futuridad de sus performances contenía un oxímoron al orientarse estéticamente hacia un (contra)futuro desde el lugar de enunciación de un cuerpo racializado y *cuir*, es decir, con el peso de una carga política de representaciones raciales y de género que históricamente se han entrelazado con la narrativa de la falta de civilización, la contrariedad al orden natural, y la desviación de la familia nuclear y la reproducción como ideales de progreso y futuro. Sin embargo, a diferencia de la lógica prescriptiva del futurismo reproductivo, que proyecta la

reproducción y ampliación en el futuro de los valores del presente, los cuales se sostienen en gran medida gracias a la sedimentación de un pasado, la táctica de anticipación de LadyZunga materializaba corporalmente la viabilidad imaginativa de otras formas posibles de vida, cuerpo, subjetividad y sentido, más allá de las constricciones culturales de su presente hostil.

6.1 Encuentros y desencuentros:

En los modos del hacer de ambas artistas se identificaron algunos encuentros y desencuentros, coincidencias y desemejanzas que vale la pena señalar. En primer lugar, las propuestas de ambas creadoras se vieron atravesadas de distintas maneras por formas de abyección: en el trabajo Granados, a partir de la decisión deliberada de usar materias degradadas y residuales como fluidos corporales, bolsas de basura, tampones, etc., y realizar gestos grotescos provocadores de repulsión. En LadyZunga, como resultado de procesos de interacción social en los que su cuerpo contra-identitario y cuir era visto como despreciable por determinadas personas, como en el ejemplo del grupo neonazi que intentó agredirla, o sospechoso de criminalidad, como la vez que fue detenida en el aeropuerto de Costa Rica y por poco expulsada de dicho país. Así mismo, las dos exploraron la profanación de los usos tradicionalmente legítimos del cuerpo, mediante acciones en las que el ano, la vagina, la boca, funcionaban como metonimia de la sexualidad, y mediante su exhibición, penetración, personificación (hacer “hablar” el ano), etc., se exhibían y penetraban las normas culturales que regulan los comportamientos de los cuerpos sexuados y generizados, casi siempre en base a la diferencia sexual, provocando por lo mismo, en ciertas ocasiones, desagrado en el público.

La reflexión sobre estas profanaciones permite conectar sus prácticas con producciones artísticas del sur global como las desarrolladas por Pedro Lemebel y Francisco Casas en el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, en el contexto chileno de finales de los ochenta y principios de los noventa, cuando profanaban los usos tradicionales del cuerpo en relación la sexualidad y transgredían el tabú del cuerpo desnudo; del grupo Chaclacayo en Perú, quienes se establecían en los márgenes espaciales de la ciudad de Lima y por medio del uso poético y ritual de elementos como los fluidos corporales proponían acciones que problematizaban las representaciones cultural marginalizaban a determinadas personas; o con las provocaciones corpóreo-afectivas de performers como la brasileña Jota Mombaça o el cubano Carlos Martiel, quienes emplean materias degradadas y culturalmente abyectas como metáfora de las formas de inferiorización racial.

En las formas del hacer de las artistas aparece lo protésico como una exploración que problematiza las nociones de cuerpo natural extendidas en la cultura colombiana. Desde las prótesis en el rostro de LadyZunga para la foto de su contraseña, que hacían irreconocible dónde terminaban los contornos de su cuerpo biológico y dónde comenzaban los fragmentos artificiales que se confundían con este; pasando por los palimpsestos de corporalidades en la duplicación corporal de Nadia Granados, en los que cuerpo físico y cuerpo proyectado se mezclaban visualmente en híbridos de materia e imagen; o las prótesis de musculatura que Granados se ponía en su performance *Colombianización*, para crear el personaje de un sicario musculoso, cuya voz y movimientos corporales eran maquínicos, más propios de un robot que de un ser humano; en las estéticas protésicas de sus performances, el espectador se enfrenta a la dificultad, y a veces a la imposibilidad, de separar lo natural de lo construido. Estas acciones son hechas por corporalidades híbridas entre cuerpo y artificio, entre material biológico y materialidades industriales, entre piel y máscara.

Lo particular de la experiencia que generan es que impiden una delimitación clara entre cuerpo natural y cuerpo artificial. Decididamente dificultan al público marcar ese límite, trazar ese recorte. Así, el (mito del) cuerpo original como significado verdadero que sería reconocible en los signos que remiten a su naturaleza (es decir, a una noción culturalmente construida del cuerpo natural) como puede ser la materialidad de la piel, pero también la performatividad naturalizada de género; es remplazado por significantes híbridos que insinúan por medio de su apariencia fusionada la inexistencia de un original y su condición hiperreal. Las materialidades tradicionalmente consideradas naturales son utilizadas en estas formas del hacer de la misma manera que los productos fabricados por la cultura y la industria, como el latex, la espuma, los aparatos tecnológicos o la ropa.

En un proyecto como el de quitarse el ombligo de LadyZunga, remover un fragmento de cuerpo biológico no es ontológicamente muy distinto al hecho de ponerse una prótesis -por ejemplo, un monitor en la cabeza como hizo la artista en sus presentaciones como DJ en su táctica de anticipación, o una pantalla en el púbis, como hacía Granados en algunas acciones de *La Fulminante*-; en cuanto apuestan a desdibujar el borde que sostiene la separación culturalmente mediada entre naturaleza y artificio. Tampoco se diferencia mucho, al menos en ese sentido, de acciones aparentemente más banales como raparse la cabeza o dejarse las axilas sin depilar, como hacía Granados en su táctica de fracaso, en la medida en que pasan por alto normas culturales de cómo llevar un cuerpo natural(izado). Un cuerpo sin ombligo roza con lo ininteligible según ciertos cánones culturales y supone una provocación afectiva que no existe por sí sola sino *en relación* a estos; comparable con la que representa, en la táctica de fracaso,

el salirse de la codificación de lo masculino y lo femenino. Estas formas de hibridez entre cuerpo y artificio que aluden a lo cyborg como estética corporal y como herramienta teórica para pensar el género, nos llevan a una noción de promiscuidad en las tácticas de las artistas.

En los imaginarios biopolíticos de la familia nuclear y el futurismo reproductivo, la promiscuidad sexual es representada como un riesgo biológico y social. Lo promiscuo es visto como una amenaza al orden familiar y moral, e incluso, en sus asociaciones con la suciedad y el contagio de enfermedades, un peligro para la continuidad de la especie. En la época colonial, las narrativas eugenésicas sobre las clasificaciones de la raza, el género y la clase producían una profunda ansiedad respecto a las formas no legitimadas de mezcla, de contacto corporal entre cuerpos asociados simbólicamente a lugares distintos en la jerarquía social, o de procreación entre personas con asignaciones disímiles de valor humano. Estas preocupaciones no eran homogéneas, ni exclusivamente organizadas en torno al eje racial pues, por ejemplo, no era significado de la misma manera el adulterio o el concubinato entre un hombre europeo con una mujer racializada que el de una mujer europea con un hombre racializado. Tampoco se daban de forma idéntica en todos los contextos, sin embargo, estas representaciones culturales de lo promiscuo, que han investigado autoras como Ann Stoler, Anne McClintock o Rita Segato, dan pie para reflexionar sobre la promiscuidad más allá de lo estrictamente sexual, y extenderla a una dimensión racial, de clase y de género.

En este punto encuentro nuevamente en las palabras de Nelly Richard (2018) claves analíticas para dialogar con las prácticas de las artistas. Para la autora, la promiscuidad es un vocablo predilecto que:

celebra los desórdenes y los contagios, las afecciones y las infecciones de cuerpos extraños que transitan sin miedo por zonas inseguras. La “promiscuidad” (mezcla, confusión y revoltura) es la suma híbrida de todo lo que amenaza con desintegrar lo Uno -propiedad, integridad- con la turbiedad de sus impurezas.

En una cultura machista como muchas veces resulta ser la cultura colombiana, la promiscuidad del hombre es significada de manera distinta a la de la mujer. Cuando es el segundo caso, a la mujer se le atribuyen coloquialmente calificativos como “zunga”, “perra”, “zorra” o “grilla”, que son utilizados de manera sutilmente despectiva, o directamente como insulto. La promiscuidad es una característica que se asocia a estereotipos como el de la mujer latina caliente, al cual recurre Granados en las escenificaciones de roles de género de su táctica de duplicación corporal o en sus performatividades parcialmente fallidas en su táctica de fracaso. En acciones como la de ponerle un condón a un revolver y chuparlo como si le hiciera sexo oral, Granados no solo construye el personaje de La Fulminante mediante su uso del estereotipo

de la mujer “zorra” o “perra”, sino que a su vez invoca el fantasma de una performer como la chilena Hija de Perra, cuyas acciones y fallecimiento a causa del sida la hacen un símbolo contracultural de la promiscuidad como disidencia política. De manera similar, LadyZunga propone una inversión performativa del insulto al auto-denominarse “Zunga”, nombrándose así a ella misma mediante la apropiación irónica de un imaginario hacia las mujeres etiquetadas de “promiscuas” y de clase baja.

Tanto Nadia como LadyZunga llevaron a cabo formas de apropiación de símbolos eugenésicos o signos representativos de una cultura cis-hetero-patriarcal, mediante un empleo táctico de la ironía o la parodia en sus performances. Un ejemplo es la coincidencia en el uso de un elemento como el capirote, aquella capucha asociada al Ku Klux Klan, movimiento racista que promovió la fantasía Occidental de la supremacía blanca. La fuerte carga semántica que conserva el capirote como elemento simbólico debido a la historia del KKK, es recuperada por las artistas para connotar el espectro del racismo y la colonialidad en el contexto colombiano del siglo XXI. LadyZunga lo empleó como parte de su vestuario como DJ, y Granados como parte de la instalación en Bogotá de su proyecto *Colombianización* para el Premio Luis Caballero. La re-contextualización del símbolo, si bien comporta diferencias, pues en Lady remite principalmente al lugar de enunciación de su propio cuerpo, y en Nadia funciona como una alusión a un modelo de gobierno de matices fascistas en Colombia, da cuenta de una reflexión de ambas sobre la dimensión racista y colonial de la sociedad colombiana, y en el trabajo de las dos el capirote aparece bajo la forma de la ironía que se deduce por la manera y contexto de su utilización.

El análisis de estas formas del hacer permite crear redes y constelaciones de performance con otras prácticas artísticas y teóricas antirracistas de las Américas, como las propuestas estéticas del afrofuturismo; los modos de apropiación de estereotipos raciales de la artista colombiana Liliana Angulo; las exploraciones audiovisuales de la violencia hacia los cuerpos racializados de Arthur Jafa; las producciones poéticas y teóricas sobre la herida colonial de autores como Walter Dignolo, Frantz Fanon, Edouard Glissant o Aimé Césaire; las indagaciones del dolor y el trauma a través del movimiento de Okwui Okpokwasili; la apropiación de gestos corporales agresivos de la historia de la esclavitud que hace Jeanette Eahlers por poner algunos ejemplos.

Otra de las similitudes entre las prácticas de las dos artistas es su relación con lo Cyborg, por un lado, como metáfora conceptual que describe sus modos de aproximarse al género como tecnología social, y, por otro, en cuanto a un tipo de construcción escénica concreta de sus performances que se caracteriza por la hibridación de cuerpo y máquina. En el primer caso,

como concepto, las prácticas artísticas y corporales de Granados y LadyZunga evidencian una comprensión del género como construcción cultural no esencializada en la biología y por tanto modificable. Si bien esta idea como afirmación puede parecer un tanto obvia, y, como es evidente, fue un punto de partida para las reflexiones y propuestas de ambas creadoras, lo que me interesa sobre todo focalizar es que ambas artistas interpelaron el determinismo biológico predominante en múltiples discursos y representaciones sobre la sexualidad que prevalecían en su contexto (y no solo en la teoría), y al hacerlo, aportaron corporalmente nuevas unidades de información cultural, un poco a la manera de los memes, según el léxico de Richard Dawkins, que de una forma u otra comenzaron a participar de la construcción social de la cultura como proceso en tensión.

En Granados, la táctica de fracaso es paradigmática al respecto, pues conlleva un juego con las convenciones de masculinidad y feminidad, saliendo y entrando de estas en distintos niveles, lo que acentuaba la sensación de artificialidad (aunque cabe insistir en que esto era un efecto performativo, ya que ontológicamente su cuerpo no sería más artificial que otro que parezca más natural). En LadyZunga, la mezcla y re-combinación simultánea e incoherente de códigos y repertorios corporales generizados, y su ejercicio de desdibujar simbólicamente los límites entre cuerpo natural y artificial, como en el caso de la fotografía que se tomó para su contraseña, ponía de relieve el performance del género como simulacro no fijado en una base anatómica que se encontraría en estado puro, sino construida por lo cultural. Los híbridos natural-culturales de las artistas, como diría Latour, se intensificaban en la escenificación de lo Cyborg como unión entre cuerpo y máquina, mediante elementos tecnológicos anexados al cuerpo biológico, como pantallas, cámaras de video, televisores, entre otros, que tanto Granados como LadyZunga emplearon en la creación de sus performances. En estas acciones, las artistas llevaban a un extremo la teatralización del carácter tecnológico de la construcción social del cuerpo.

Las corporalidades artificiosas⁵⁰ de las artistas, difícilmente comprensibles desde las expectativas de correspondencia de conducta naturalizada entre el sexo y el género, contribuían a complicar la lectura transparente de los cuerpos desde una matriz de poder y significado determinista de fuerte arraigo en Colombia. Esto no significa que en sí mismas fueran contenedoras de una nueva epistemología que automáticamente se instalaría en el público espectador, como si se tratara de una revelación de la verdad, sino que sus creativos despliegues escénicos del género como artificio hacían contrapeso a la naturalización del binarismo de

⁵⁰ Uso el termino no en un sentido peyorativo, sino como relativo al artificio y a la construcción.

género y la heterosexualidad normativa, y en esa medida podían llegar a funcionar como información cultural interferente.

Uno de los contrastes entre las dos artistas es que el performance de LadyZunga, a diferencia del de Granados, ocurría principalmente en su vida cotidiana, y a pesar de que Lady también hizo algunas puestas en escena más cercanas a lo que se suele entender por el término como lenguaje artístico: acciones con una entrada y salida claras de la puesta en escena, realizadas en contextos artísticos como eventos o festivales, en las que el cuerpo de la artista acciona frente a un público que la reconoce como tal, consecuentes con códigos de la historia del performance artístico como la ritualidad en la acción, etc.; su propuesta no se circunscribía a estas acciones. Su práctica se caracterizaba por sus continuos performances cotidianos que no establecían la separación arte / vida, o mejor, para decirlo en singular, su performance vital incesante de larga duración. El ser, o el estar siendo, y no tanto el hacer, como performance. Este devenir existencial como performance expone la insuficiencia de categorías fijas en el arte y lo restringido que pueden ser las definiciones encerradas en disciplinas discretas.

En Granados, aunque su cotidianidad también posee una dimensión performática y performativa, su obra existe de manera diferenciada a su vida ordinaria. En su práctica es mucho más marcada la creación de personajes para sus performances, los cuales se distinguen de su vida cotidiana y de su propia construcción como subjetividad. En ese sentido podríamos decir que su trabajo de performance se ajusta mucho más al modelo de artista contemporáneo profesional cuya trayectoria se construye en el camino de la legitimación institucional del campo del arte. Aunque sería impreciso reducirlo solo a esto, pues implicaría partir de una noción homogénea de campo artístico, en el que esferas tan complejas y heterogéneas como la academia, el museo, el mercado del arte, los espacios autogestionados, etc., actuarían al unísono, compartirían los mismos valores, y en conjunto otorgarían o no validación a un artista. Al respecto, Nadia ha tenido una predilección hacia presentar su trabajo en teatros relativamente independientes, ya que, a diferencia de espacios como museos y galerías, estos suelen recibir a públicos diversos no expertos en arte contemporáneo, generar ingresos que no dependen de la sintonía o adecuación de una propuesta artística con los intereses políticos, comunicacionales o de marketing de una institución en la que el criterio comercial, el agrado del público o de los inversores son, con frecuencia, los principales principios orientadores, ni tampoco se restringen a los “temas de moda”, como puede ocurrir en muchas convocatorias y eventos artísticos. Esta preferencia por los teatros autogestionados no le impide su participación en plataformas de difusión o circulación de carácter más masivo, ni tampoco la venta de sus obras, pero de cierta forma problematiza la crítica que algunas personas han hecho sobre su

trabajo, sosteniendo que la fama y la comercialización son su única motivación. Sin embargo, sería erróneo pensar que es un valor político de su trabajo ser más o menos independiente, como un *bien posicional* que se activa automáticamente (Fetherstone, 2022), pues no es allí donde necesariamente radica su potencial crítico.

También sería ingenuo esperar que Nadia, y todxs lxs artistas de performance, partieran de las mismas premisas que LadyZunga de no separación entre arte y vida, o juzgar el éxito profesional de manera simplista como “rendición al sistema”. La cotidianidad no es, de antemano, un contexto más importante que la puesta en escena teatral o artística. Tampoco una acción, solo por el hecho de acontecer en la vida diaria o en interacciones donde no hay un marco de sentido que la explique, es de por sí más valiosa o más eficaz. Se trata de opciones distintas que pueden ser exploradas por lxs artistas, como lo hicieron Granados y LadyZunga, pero pretender hacer de una de ellas un canon sería desconocer sus limitaciones y las potencialidades de otras alternativas. Además, asumir el éxito comercial o profesional como antítesis de la resistencia o de la agencia política, sería caer en un puritanismo propio de un pensamiento reduccionista y binario.

A pesar de que empleé el término “cuir” para referirme al trabajo de ambas artistas, debo señalar que hay diferencias significativas entre las dos. Si entendemos lo cuir como un modo político de subjetivación que surge como respuesta a las políticas de la identidad LGBTIQ+, entonces tiene más que ver con la subjetividad de LadyZunga que con las acciones de Granados, pese a que en las dos aparezca la fluidez y la ambivalencia de género en las formas del hacer de sus prácticas. Para Nadia, es importante su identificación como mujer en su postura como artista feminista, aunque se salga temporalmente de este papel en algunas de sus acciones. Pero incluso en estos casos, suele mantenerse en un registro binario en cuanto a códigos y conductas de género, y al adoptar un rol masculino, lo hace para enfatizar a través de la ironía su crítica anti-patriarcal. En sus tácticas, la artista recurre a la escenificación exacerbada del estereotipo, y es infrecuente la combinación de distintos estereotipos en un mismo momento, sino que se dan más bien de manera sucesiva o diacrónica.

Por otro lado, la performer payanesa no reiteraba ningún estereotipo de género de manera, por así decirlo, “coherente”. Incorporaba el género de un modo mucho más fragmentario, creando una especie de colcha de retazos simbólica, hecha de distintas opciones identitarias, códigos, signos y repertorios, los cuales aparecían simultáneamente. Esta combinación no era estática, sino siempre cambiante, y no se circunscribía a puestas en escena localizadas, sino que se extendía a lo amplio de su construcción de subjetividad, incluyendo su vida diaria. Por esta razón, era más cercana una noción de lo cuir como oposición escapista a

la captura identitaria. Sin embargo, no quiero decir que Nadia Granados en su cotidianidad se caracterizara por seguir patrones de cuerpo hegemónico y de feminidad idealizada. La artista cuenta que en la calle muchas veces es confundida con un hombre debido a su apariencia. Llevar, por ejemplo, la cabeza rapada, un sombrero negro de ala ancha, y ciertos rasgos de masculinidad en su aspecto, la alejan de un estereotipo de feminidad latina.

Lo que me interesa apuntar, y esta es la razón por la que utilicé el término al describir las tácticas de ambas artistas, es que lo cuir no se trata de una esencia, ni se limita a la ambivalencia semiótica, como si fuera solamente una nueva identidad fluida e híbrida. Lo cuir es un modo de relación contingente que se sitúa como postura deconstructiva de los esencialismos del género, con una perspectiva crítica desde sur global, y por lo mismo atenta a las intersecciones con raza, clase, nacionalidad, capacidad/discapacidad, religión, entre otras categorías. Tanto Granados como LadyZunga, por distintos caminos han señalado la artificialidad del género, la preeminencia de sus jerarquías, su correlación cultural con el sexo -significado históricamente como posición en la diferencia sexual-, su imbricación con otros ámbitos de la experiencia social, y sus efectos de poder en la realidad. Por tal motivo, sus prácticas no solo hacen una crítica al género como categoría discreta y contextual e históricamente específica, sino a la colonialidad de género, como fenómeno de largo alcance y con implicaciones geopolíticas, que arrastra la herencia de la colonización hasta la misma configuración del género en nuestros cuerpos y subjetividades hoy en día.

Las redes que comienzan a emerger a partir de esta investigación de LadyZunga y Nadia Granados con otras prácticas performáticas de artistas de las Américas, me llevan a pensar en el micelio de los hongos como una metáfora para imaginar estas conexiones. En aquellas estructuras, los hongos se conectan por medio de filamentos que parecen hilos llamados hifas, los cuales sirven para absorber nutrientes. Como en el micelio, el conocimiento de las tácticas de las artistas contribuye de un modo fúngico a la formación de redes entre acciones dispersas aparentemente inconexas, aportando a sus nodos y enlaces.

Así, el análisis de la opacidad en el cambio de nombre de LadyZunga como una táctica decolonial de género, comienza a formar un filamento que relaciona a la performer con las prácticas de un artista como Benvenuto Chavajay, originario de Guatemala. En uno de sus proyectos, el artista se tatuó en su espalda la cédula del atleta guatemalteco Doroteo Guamuch Flores, quien fue conocido como Mateo Flores debido a que, tras ganar la maratón de Boston en 1952, la prensa norteamericana no sabía cómo pronunciar su nombre y decidió llamarlo así. Chavajay propuso su acción de tatuarse el documento de identidad como un ejercicio corporal mediante el cual elaboraba su vivencia de la herida colonial. Su acción produjo un efecto

performativo al provocar que el congreso de su país cambiara el nombre del Estadio Nacional Mateo Flores al de Estadio Nacional Doroteo Guamuch Flores. De este modo, la crítica de la acción de Chavajay a la violencia simbólica y su posterior efecto en la decisión del gobierno de cambiar el nombre del estadio, tiene relación con la importancia simbólica del papel del Estado en la legalización del cambio de nombre de LadyZunga, y la significancia política de su legitimación.

Para dar otro ejemplo de este tipo de conexiones que se abren a partir de esta investigación, el gesto que Nadia Granados ha realizado en repetidas ocasiones de meter su cuerpo en bolsas de basura en algunos de sus performances, reaparece en las acciones de colectivos como Expresión MoLE y Ni una menos en Argentina. En el proyecto titulado BASTA!, organizado por estos grupos, varias mujeres se presentaron al interior de bolsas de basura en performances en espacios públicos, algunas veces al exterior de edificios del gobierno, como protesta frente a los altos índices de feminicidios en el país. Los cuerpos en bolsas remiten a la cosificación y asesinatos de las mujeres como algo desechable, fenómeno que igualmente tiene una gran magnitud en países como México o Colombia. Para Paola Hernández (2022), las iniciativas artivistas de estos colectivos crean “imágenes y modos afectivos de relación a través de un performance simbólico que construye un poder contra-hegemónico”.

Quisiera retomar la frase de Paola Hernández para caracterizar el micelio de prácticas y reflexiones en formación y mutación sobre performances simbólicos que proponen “imágenes y modos afectivos de relación”, y cuya construcción de poder contra-hegemónico no existe como esencia ni en un sentido a priori, sino como resultado de su mismo devenir *relacional*, como sucede en las tácticas decoloniales que esta investigación se propuso analizar. Aunque las derivas que esta contribución investigativa propone son tan amplias que no se pueden cubrir completamente en esta tesis, el aporte a los filamentos de estas redes realiza la fuerza de los performances de las artistas.

6.2 Afectos decoloniales

Frente a la pregunta: ¿de qué manera LadyZunga y Nadia Granados proponen formas del hacer desde el performance que reconfiguran la manera de entender las corporalidades, en sintonía con las ideas planteadas por los análisis de la colonialidad de género?, se concluye que las artistas desarrollaron modos del hacer situados en distintas dimensiones de sus prácticas performáticas, que por sus tipos de negociaciones con un sistema sexo/género heteronormativo

y binario se denominaron con el concepto de tácticas, con las cuales interrogaron el fenómeno teorizado como colonialidad de género y los tipos de construcción de sentido sobre los cuerpos que este (re)produce; y a las que se les dio el nombre de literalismo estratégico, duplicación corporal, invocación fantasmal y táctica de fracaso, para el caso de Granados, y en el de LadyZunga, de táctica de opacidad y táctica de anticipación.

Algunas de estas formas del hacer consistían en operaciones plásticas o escénicas puntuales, en las que se halló un patrón comportamental específico, como duplicar el cuerpo en la acción mediante recursos tecnológicos, ejecutar una performatividad de género parcialmente fallida o hacer uso de métodos textuales de literalización de un mensaje como gancho para la exploración performática de significados intersticiales entre cuerpo y texto. Otras contenían un carácter estético más amplio o variable, pero llevaban a cabo una operación política precisa, como establecer formas de opacidad a los mecanismos de legibilidad y clasificación social de las subjetividades, poner en escena fantasmas culturales mediante usos alusivos de la imagen y el signo, o la implementación performática de estéticas (contra)futuristas y modos creativos de auto-construcción corporal como alternativa a las constricciones culturales del presente y su tendencia hacia el futurismo reproductivo.

Todas estas tácticas tienen en común el agenciar una intervención o movilización en la dimensión afectiva. Producían sentimientos, emociones y afectos que activaban modos de relación con las configuraciones emotivas históricamente sedimentadas de sus contextos. Sus formas del hacer generaban extrañamiento, risa, asco, repulsión, catarsis, indignación, indiferencia, admiración, esperanza, entre otros, y a veces, como sucede con los afectos, un exceso que va más allá de las palabras. Estos afectos no eran por sí mismos transformadores, pero al articularse con contextos y condiciones específicas podían llegar a tener un potencial de activación de cuestionamientos a la normalización del género y sus violencias asociadas.

De igual modo, estas movilizaciones afectivas mediante prácticas de arte de acción desafiantes hacia las convenciones culturales de cuerpo, género y sexualidad, contenían riesgos, como el de detonar procesos de expulsión que reforzaran un sentido de identidad colectiva basado en la reafirmación de categorías de raíces coloniales como la raza, el género o la clase. En estos tipos de abyección, la repulsión funciona como un afecto performativo, como bien lo ha analizado Sara Ahmed (2014), es decir, en vez de efectuar una deconstrucción del vocabulario colonial, y dar un paso adelante en la abolición de las jerarquías y las distancias sociales, lo que repugna contribuye a la formación de una comunidad de rechazo cuyo vínculo se basa en la verificación y reforzamiento de narrativas culturales previas que representan lo diferente como anómalo e inferior.

En el otro extremo, está el peligro de la formación de “comunidades de complacencia”, en las que los valores compartidos son base para la cohesión grupal y en las que las prácticas performáticas radicales cuentan con una gran aceptación, que absorbe y neutraliza su efecto crítico y desestabilizador, haciendo inocuos sus gestos pretendidamente transgresores. Si bien en estos casos la comunidad, el ghetto -como lo llama la escritora argentina Susy Shock- o el círculo de pertenencia funcionan como modos de organización social que emergen como forma de resistencia a un entorno mayoritario hostil, también pueden convertirse en condición de posibilidad para la reproducción de formas específicas de indiferencia, un afecto profundamente político, con implicaciones en la configuración de la esfera pública. Esta insensibilidad puede darse tanto por parte de los miembros del mismo grupo, como resultado paradójico de ausencia de conflicto de valores, como en las personas por fuera de este, al considerar que los performances hacen parte de códigos subculturales que no les interpelan, ni les interesan. Reconocer este tipo de riesgos fue fundamental en la investigación, para evitar hacer una apología de las artistas, o una romantización teórica de sus prácticas, mas no se traduce en una negación total, o a priori, de su potencial disidente o subversivo. Este potencial tampoco se termina con la ejecución corporal de una acción, sino que puede continuar activándose de manera espectral a través de distintas formas de memoria.

El proceso de investigación sobre las artistas Nadia Granados y LadyZunga fue ambicioso como propuesta política y académica, pues implicó cuestionar mis propios supuestos epistemológicos, revisar pensamientos distintos a los canónicos y apostar por marcos conceptuales e interpretativos más allá de los euro-nor-céntricos. A lo largo del proceso, se evidenció la dificultad de ser consecuente con esta propuesta, ya que, a pesar de estar en la era del internet y la globalización avanzada, las dinámicas propias de la circulación y difusión del conocimiento hacen que todavía sea mucho más fácil referenciar y basarse en autores hombres, Occidentales y con frecuencia blancos y heterosexuales. Incluso sigue siendo muy común que investigadorxs de países del sur tengan una predilección por citar este tipo de autores, posiblemente porque aún conservan una mayor credibilidad en el mundo académico. Los autores canónicos de la tradición euro-norteamericana se siguen considerando imprescindibles y universales, mientras los aportes intelectuales del sur global no han tenido una igualdad de condiciones para ser interlocutores de lo universal, ni sus autorxs se valoran en la misma medida como referentes obligatorios⁵¹. Pretender pensar con otrxs autorxs y desde otros marcos teóricos implica todavía en el siglo XXI un ejercicio de nadar a contra corriente. Este fue un

⁵¹ Para un análisis amplio al respecto, ver a Segato (2013).

esfuerzo deliberado de la investigación, pero sería inexacto decir estuvo por completo exenta y emancipada de la fuerza de la colonialidad del saber.

Durante la investigación surgió también la pregunta acerca de la legitimidad de mi lugar de enunciación como hombre cis-género para escribir acerca de artistas cuyas identificaciones sexuales y de género distan de las propias. Frente a este asunto, como propone Gutmann (1999), es necesario tener precaución con la creación de alteridades exóticas, así como “evitar conclusiones esencialistas y reificadas con respecto a las acciones o pensamientos de cualquier género, etnicidad, clase u otro grupo social”. Esto no significa que se anulen las diferencias de posicionalidad social, sino que “mencionar las diferencias [o similitudes] corporales o de otra índole no agota la discusión de género”. En la investigación procuré trabajar con esas dificultades teóricas y epistemológicas más que desconocerlas, enfatizando el carácter situado de mi producción de conocimiento sobre las artistas.

Justamente la búsqueda de la “alteridad radical” es una de las principales críticas que se le han hecho al giro decolonial, ya que algunas de sus reflexiones se inclinan a delinear la ancestralidad afroamericana e indígena como exterioridad incontaminada a la modernidad, y como el repositorio de soluciones para los males del mundo moderno. Así mismo, se ha cuestionado la tendencia a tratar de manera indiferenciada modernidad, liberalismo, colonialismo, capitalismo, republicanismo, racismo y patriarcado, como parte de una misma lógica o proceso homogéneo, y, por otro lado, se ha polemizado la proyección de un futuro decolonial como utopía del encuentro de la humanidad sin conflicto⁵². Si bien estas críticas han informado mi forma de conectarme con las teorías decoloniales, considero que al enfatizar las rupturas históricas y diferenciar los procesos, también existe el peligro de desconocer las continuidades, minimizar la presencia espectral del pasado colonial en las sociedades contemporáneas, hacer caso omiso a intersecciones y conexiones estructurales o perder de vista la pertinencia de un horizonte de análisis que presta atención al papel del colonialismo en la configuración de la modernidad.

No quiero decir que estas críticas no tengan razón o validez, pero considero que la perspectiva decolonial sigue siendo necesaria como apuesta política y como posicionamiento estratégico desde el sur global, pues entender el giro decolonial como un asunto relativo al pasado, un tema ya superado, o un set de teorías incapaz de ofrecer insumos críticos debido a

⁵² Luciana Cadahia y Valeria Coronel (2021), por ejemplo, hacen una crítica a la postura de figuras reconocidas del giro decolonial como Rita Segato o Walter Mignolo, argumentando que, al enfocarse en el carácter racista, colonial y oligárquico de los Estados republicanos, tienden a desconocer la dimensión plebeya y democrática del republicanismo, y el papel histórico de América Latina como laboratorio de la modernidad y la democracia.

sus contradicciones, puede caer peligrosamente en el mismo tipo de historicismo neutralizador que considera el feminismo como un problema de los años setenta, o la pregunta por lo queer como algo ya resuelto debido a la aceptación institucional y comercial de lo LGBTIQ+. A la vez, sería reproducir una especie de dogmatismo teórico al concebir los conceptos como fijos y ya dados de una vez por todas. Por lo tanto, más que ver el giro decolonial, sus conceptos, teorías y reflexiones como un asunto ya elaborado, la investigación lo consideró como pregunta en construcción, por lo cual fue sumamente valiosa la metodología de *pensar con la teoría*, propuesta por Jackson & Mazzei (2018), que sugiere poner a trabajar la teoría como proceso. Lo decolonial, en ese orden de ideas, se tomó como un concepto contingente, y como un umbral que posibilitó modos de análisis de las acciones de las artistas, considerando sus elementos empíricos y relaciones cercanas, pero sin abandonar una perspectiva cultural, geo-política e histórica más amplia.

En relación a las limitaciones que tuvo la investigación, una de las grandes dificultades fue vivir en una ciudad distinta a las de las artistas, especialmente durante la contingencia de la pandemia del virus COVID-19. La distancia espacio-temporal con el contexto de sus acciones, fue un condicionante metodológico que tuvo que sortearse, recurriendo principalmente a huellas, registros, vestigios materiales y formas de memoria efímera y oral de sus performances, a excepción de ciertas acciones de Nadia Granados que se pudieron presenciar en vivo. Al delimitar el estudio las prácticas de las artistas, se privilegió la revisión de su trabajo en el contexto nacional, quedando pendiente por explorar más a fondo el trabajo que realizaron en el exterior, particularmente la obra que Granados desarrolló durante el tiempo que vivió en México. De otra parte, si bien se aportaron descripciones biográficas sobre las artistas, se identifica que aún se pueden ampliar estudios al respecto.

Queda por profundizar también acerca de la relación de LadyZunga con el BDSM, ya que no fue el objeto de estudio central de este trabajo, y todo indica que su rol en este ámbito fue relevante en Colombia. Como se mencionó en el texto, las tácticas decoloniales analizadas no pretenden de ninguna manera agotar el trabajo de las artistas, o la posibilidad de que se analicen nuevas formas del hacer en su práctica desde otro tipo de perspectivas. Los resultados abren nuevos interrogantes y líneas posibles de indagación sobre asuntos como la influencia de las artistas en nuevas generaciones de performers, las tácticas decoloniales que emplean otrxs artistas en Colombia, y las conexiones de artistas como LadyZunga y Nadia Granados con otrxs performers latinoamericanxs y del sur global. Investigaciones futuras en estas líneas pueden ser sumamente enriquecedoras, pues los países latinoamericanos comparten realidades muy violentas en cuanto al género, que no son exclusivas del ámbito de lo nacional, lo que hace

posible encontrar resonancias significativas entre artistas de distintos lugares y territorios políticos.

Los resultados de esta investigación también me señalan la necesidad de pensar metodologías de análisis del performance que centren su atención en los afectos. En las teorizaciones sobre performance con frecuencia se reflexiona sobre las puestas en escena, las materialidades, los contextos, los métodos; pero hace falta desarrollar modos de análisis que pongan mayor atención a la fuerza afectiva de los performances, más allá de una alusión abstracta a esta, o solo como descripción complementaria. Me refiero a formas de transmisión cuerpo a cuerpo del performance y a los afectos y emociones como un modo de conocimiento. En el caso de LadyZunga, por ejemplo, aunque yo personalmente nunca vi sus acciones en vivo, en casi todas las narraciones de sus performances lo que las personas más recordaban no era tanto lo que la artista hacía, sino cómo se sintieron. En las acciones de Nadia, la incomodidad que produce algo como ver el gesto de su rostro desfigurándose a medida que escenifica el rol de un sicario, influye en mi entendimiento de la violencia que genera los roles de género en la sociedad. Esto abre una línea de indagación que considero pertinente para explorar en el futuro. En mi proceso de investigación, puse mucha atención a las formas del hacer de las artistas, pero me he dado cuenta que el de las emociones es un ámbito es muy potente y que falta por explorar. Asuntos como la visceralidad, las reacciones físicas, los nudos en el estómago o en la garganta, son a la vez transmisiones afectivas y formas de conocimiento, pues, aunque no se comprenda todo el contexto de una acción, generan una sensación que informa el entendimiento del contexto, un poco en la línea de lo que Raymond Williams llamó *estructuras de sentimiento*.

Al pensar sobre cómo las prácticas de LadyZunga y Nadia Granados problematizan el género y la colonialidad, interrogándolas desde un cruce entre el arte y la teoría cultural, esta investigación aporta al conocimiento sobre el performance en Colombia en cuanto produce un discurso que las conecta con otras formas de arte latinoamericano y de las Américas en las que la dimensión política del arte ha tomado gran fuerza y se ha vuelto un campo de disputa. Así, la producción de este discurso posibilita generar redes de influencia. Si volvemos en este punto a la idea de que las prácticas performáticas no tienen un sentido en sí mismas, sino que este se construye en las conexiones, podemos decir que no hay una sola respuesta a la pregunta de investigación. Lo que nos encontramos son muchas preguntas, más o menos interesantes, y que pueden abrir nuevos caminos de exploración. De esta manera, la producción discursiva de esta tesis aporta a la construcción intersubjetiva de conocimiento sobre el performance, y traza conexiones que ponen a dialogar sus acciones con las de otros performers del continente.

Una de las principales recomendaciones para futuras investigaciones es la necesidad de revisar la utilidad del concepto de performance artístico y las limitaciones de sus usos convencionales. Esto se puso de manifiesto tanto en la revisión del estado del arte como en el análisis del trabajo de las artistas, particularmente de sus formas de *presencia y devenir como performance*. Asumir el performance solo como un lenguaje de las artes, es decir, como un medio a través del cual lxs artistas producen obras en las que el cuerpo es el soporte principal para interpretar y reflejar la realidad, es un tipo de conceptualización que ha generado consecuencias como la tendencia hacia encerrarlo en una perspectiva disciplinar, a privilegiar como objeto de análisis a las obras y a centrar las reflexiones solo en los métodos de creación. El concepto de performance artístico, en la manera como ha funcionado en cierta formación discursiva, no permite comprender prácticas como el cambio de nombre de LadyZunga por todas las letras del abecedario, o los juegos de teatralización de los códigos de género de Nadia Granados, en los que el cuerpo se presenta y se representa al mismo tiempo.

Por otro lado, pensar el performance únicamente en términos de obras o puestas en escena artísticas, deja sin explicar las acciones cotidianas de las artistas en las que desnaturalizaban el género y la sexualidad. Este tipo de micro-políticas corporales, que pueden ocurrir ya no solo en presentaciones artísticas, sino en una cotidianidad aparentemente banal, no cabrían en una reflexión centrada en las obras. La noción de obra de performance tiende a aludir a una unidad analizable de manera autónoma, cuya escenificación tiene un inicio y un final claros, casi siempre con una intencionalidad artística, y de la que justamente se reconoce su carácter de puesta en escena diferenciada de otros marcos de sentido de la vida social. Sin embargo, en una acción como la de LadyZunga de solicitar una tarjeta de crédito en Bancolombia⁵³, con las subsecuentes complicaciones y dificultades para conseguir que “aprobaran” su nombre, y que en este producto bancario figurase como titular ABCDFG HIJKLMN OPQRST..., las coordenadas de espacio y tiempo de su performance terminan, por decirlo así, desdibujadas; además, cada vez que la artista usaba su tarjeta, acontecía una interacción singular cuyo resultado dependía del juego de clasificaciones sociales de cada contexto específico. Acciones como estas me conducen a la necesidad de re-plantearnos la fijeza del concepto, encerrado muchas veces en la categoría pre-establecida de obra, y de abrir la posibilidad de concebir el reclamo continuo de LadyZunga de la legitimidad de su existencia como subjetividad disidente de las normas culturales de identidad, género y corporalidad, como

⁵³ Nombre de una entidad bancaria.

un performance más amplio. Es decir, el hecho mismo de *ser*, o mejor, de un *estar siendo*, de devenir algo o alguien, como performance.

En el ejemplo de la tarjeta de crédito de LadyZunga, esta performance, si admitimos llamarla de esta manera, no logra comprenderse desde el performance artístico visto como analogía o reflejo de la realidad. En este tipo de acciones no estamos únicamente ante un ejercicio sofisticado de mimesis de lo real, sino ante un cuerpo con agencia en la producción sociocultural de la realidad, por lo que me parecen más cercanas al concepto de performatividad, que a la idea de performance como pieza de arte autónoma. Sin embargo, desafiliarse las prácticas de estas dos creadoras de ciertas tradiciones del arte de acción contracultural, las cuales les han sido condición histórica de posibilidad, también sería perder de vista un horizonte de conexiones muy importante. Quiero aclarar que no se trata de hacer una defensa del valor artístico de las acciones de LadyZunga y Nadia Granados. Estas bien pueden prescindir de dicho calificativo sin que disminuya o aumente su estatus o valor “ontológico”. Lo que quiero decir es que la forma como solemos concebir y hacer uso del concepto de performance artístico, limita la aprehensión de los agenciamientos estéticos y políticos de este tipo de acciones, ya que los sitúa en otro terreno, ya sea el de la praxis social, el de la cultura, o el de una realidad externa que el arte representaría de forma poética.

De allí que las tácticas de las artistas no se traten exclusivamente de sus métodos de creación, aunque estos también estén incluidos, sino que fueron entendidas como modos del hacer que establecían ciertas articulaciones con sus contextos, caracterizados por problematizar las normas de género, pero no siempre llevados a cabo de manera consciente o intencionada. Al mismo tiempo, estas tácticas no operaban únicamente en el nivel de las representaciones, a pesar de que en los performances concretos el cuerpo pudiera estar representado. Se trata más bien de procedimientos que podían combinar la representación de ciertas pautas de corporalidad aprendidas con la gestión de corpo-realidades que no resultan inteligibles desde las nociones canónicas de género y sexualidad. Por último, la idea del *estar siendo* como performance, me lleva a una anécdota con la que me gustaría cerrar.

Nadia Granados y LadyZunga llegaron a conocerse. Una vez fueron juntas a un Club Swinger de Bogotá, junto con la performer Tina Pitt. Las artistas se sentaron a tomar café mientras las demás personas, en su mayoría heterosexuales, se dedicaban a sus prácticas eróticas. A pesar de que en Colombia todavía es extraño el swinging, e incluso resulta libertino para los más conservadores, las performers en ese momento no se interesaron por unirse a los encuentros sexuales, los cuales consideraron demasiado convencionales, y prefirieron tomar

tinto⁵⁴ y conversar. Sin embargo, la presencia de las artistas, con sus cuerpos por fuera o en los márgenes de las normas de género, y su comportamiento no subordinado a los imperativos sexuales del marco social en el que se encontraban, comenzó a incomodar a las demás personas, motivo por el cual el administrador del lugar les pidió que se fueran.

Es irónico cómo en un espacio para prácticas sexuales que coloquialmente se suelen llamar “de mente abierta”, la acción de tomar café fuera transgresora, tanto así como para no soportar la presencia de estos otros cuerpos. En la historia con los neonazis que querían atacar a Lady, la sola presencia del cuerpo de la artista ya era desafiante, y llegaba al extremo de que no solamente era incómoda, sino que según los valores de esta subcultura resultaba abyecta, y debía por tanto ser agredida. Tanto en la historia de los neonazis como en la historia del tinto, destaca el minimalismo de la acción de la artista, y es únicamente la coyuntura de un determinado espacio social y cultural la que activa un potencial disruptivo de su corporalidad.

En conclusión, la memoria de estas experiencias corporales efímeras y performativas me lleva a pensar en la imposibilidad de totalizar la relación de las artistas con sus contextos, y a reconocer que la eficacia de sus modos del hacer era cambiante y contradictoria, nunca homogénea, definitiva o inherentemente disidente. Para proponer una analogía con la idea de Cyborg de Donna Haraway, quien lo definía como un organismo a la vez de realidad y de ficción, al analizar las tácticas de las artistas me parece importante reconocer sus lados opuestos, y admitir lo relacional y variante de sus efectos performativos, por lo que estos podían ser al mismo tiempo subversivos y conformistas, agitadores y habituales, tanto reales como ficticios. Aunque, si las acciones y corporalidades de las artistas hicieron aportes que interrumpen o cortocircuitan el automatismo de la colonialidad de género, entonces, como un buen café en medio de una orgía cultural heteronormativa, nos pueden ayudar a pensar.

⁵⁴ Término coloquial en Colombia para el café.

Bibliografía

- Abal, P. (2007). Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau. *Kairos*, 11(20).
- Acha, J. (2011). Teoría y práctica de las artes No-objetualistas en América Latina. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano*. Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Aguilar, C. (2020). ¿Nadie sabe lo que puede un cuerpo? Historia de la invención de un error. *Síntesis*, 3(2).
- Aguirre, P. (2013). *Comentarios de los jurados*.
<https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=sin-redencion-la-impotencia-de-la-fulminante>
- Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
- Albán Achinte, A. (2013a). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. En: C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito: Abya Yala.
- Albán, A. (2013). *Prácticas artísticas basadas en lugar e investigadores locales*.
<https://docplayer.es/62774857-Practicas-culturales-basadas-en-lugar-e-investigadores-locales.html>
- Alcaldía Mayor de Bogotá (2019). *Balances y perspectivas de la política pública LGBTI 2016-2019*. <https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/publicacion-balances-perspectivas-politica-publica-lgbti.pdf>
- Alcaldía Mayor de Bogotá (2020). *Informe final. Evaluación de resultados de política pública LGBTI. Convenio 327 de 2019*.
- Alcaldía Mayor de Bogotá (2021). *Observatorio de mujeres y equidad de género de Bogotá*.
<https://omeg.sdmujer.gov.co/>
- Alcázar, J., & Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. Ediciones sin Censura.
- Alexander, B. K. (2018). Queer/Quare Theory. Worldmaking and Methodologies. In N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.

- Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. (2014). *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Egales.
- Allport, G. (1954). *The nature of prejudice*. Addison-Wesley.
- Alvarado Guatibonza, J. S. (2018). *Lectura anacrónica del cuerpo mártir. Entre Afecto 45 de Sor Josefa del Castillo y On Force de María José Arjona* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.
- Álvarez, A. M., & Noguera, A. P. (2016). Introducción a la colonialidad de género en mujeres jóvenes y niñas indígenas. *Plumilla Educativa*, 18(2).
- Anderson, B. (2014). *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. Ashgate.
- Arcos-Palma, R. (2014). *Vistazo Crítico 126: NADIA GRANADOS con el diablo adentro*. <http://criticosvistazos.blogspot.com/2014/09/vistazo-critico-126-nadia-granados-con.html>
- Arcos-Palma, R. (2016). Arte y política en Colombia. Dos décadas del performance y el arte acción 1990-2010. *Kaypunku*, 3(1).
- Arrieta Rodríguez, P. N. (2018). *María Evelia Marmolejo y el performance. ¿Una apuesta feminista?* [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- ArtNexus. (2015). *Abrahamadabra, el ritual de lo habitual. Museo de Arte Contemporáneo - MAC*. <https://www.artnexus.com/en/news/5d5c1ae4c70855f6b9ef721e/abrahamadabra-el-ritual-de-lo-habitual>
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Backes-Clément, C. (1972). El antiedipo: entrevista a Gilles Deleuze y Felix Guattari. *L'Arc*, 49.
- Ballén, S. C. (2015). Modos de relación sintiente Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10(1), 129–151.
- Banks, M., & Zeitlyn, D. (2015). *Visual methods in social research*. Sage Publications.
- Barbosa Gadelha, K. (2016). The Persistence of Desire. Gay Men Online and Queer Visuality. *Arte y Políticas de Identidad*, 15.
- Barriandos, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos* [Tesis de doctorado]. Universidad de Barcelona.
- Barrios, Á. (2011). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Barthes, R. (2014). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

- Bartra, R. (2007). *Territorios del terror y la otredad*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (1975). *The mirror of production*. Telos Press.
- Bauman, Z. (2007). *Identidad*. Losada.
- Bautista, S. (2018). El Cuerpo como símbolo de emancipación política: dos casos relevantes en el arte contemporáneo colombiano María Evelia Marmolejo y Nadia Granados. *Atrio* 22, 204-217.
- Bayón, D. (1977). *El artista latinoamericano y su identidad*. Monte Avila.
- Belkys, E. (2013). *Cuando el dolor se convierte en placer*.
<https://www.vanguardia.com/santander/region/cuando-el-dolor-se-convierte-en-placer-FSVL192667>
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Beltrán, W. M., & Larotta Silva, S. P. (2020). *Diversidad religiosa, valores y participación política en Colombia. Resumen de los resultados de la encuesta nacional sobre diversidad religiosa 2019*. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80990>
- Beriain, J. (2000). *La lucha de los dioses en la modernidad. Del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*. Anthropos Editorial, Universidad Pública de Navarra y Universidad Central de Venezuela.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Duke University Press.
- Blackpast. (2012). *The Combahee River Collective Statement*.
<https://www.blackpast.org/african-american-history/combahee-river-collective-statement-1977/>
- Blair Trujillo, E. (2005). Memorias de violencia, espacio, tiempo y narración. *Controversia*, 185.
- Bourdieu, P. (1986). *The forms of capital*.
<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Brah, A. (2004). Diferencia, diversidad y diferenciación. En: *Otras inapropiables Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios Visuales*, 4.
- Bruckner, P. (2016). *El vértigo de babel. Cosmopolitismo o globalización*. Acantilado.
- Buitrago, A. (2016). ¿A qué suena la perse? Prácticas artísticas contemporáneas y experiencias de comunidad. *Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia*, 11.

- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. Routledge.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR*, 4(3).
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Cabra, N., & Escobar, M. (2014). *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Universidad Central.
- Cadahia, L., & Coronel, V. (2021). Volver al archivo. De las fantasías decoloniales a la imaginación republicana. En M. Marey (Ed.), *Teorías de la república y prácticas republicanas*. Herder.
- Cadavid Ochoa, J. J. (2018). El nadaísmo: la expansión del arte negativo en Colombia. *El Eafitense*, 114.
- Calderón, C. (1990). *50 Años Salón Nacional de Artistas*. Ministerio de Educación de Colombia, Colcultura.
- Calderón, Y. (2013). *Prácticas estéticas ex-céntricas. El performance ante la colonialidad del gusto y la sexualidad*. <https://circuloa.com/practicas-esteticas-ex-centricas-el-performance-ante-la-colonialidad-del-gusto-y-la-sexualidad/>
- Campt, T. (2017). *Listening to images*. Duke University Press.
- Cárdenas, M. & Tejada, C. (2015). *Voces ignoradas. La situación de personas con orientación sexual e identidad de género diversas en el conflicto armado colombiano*. Defensoría del pueblo Colombia.
- Caribe Afirmativo (2019). *¡Nosotras Resistimos! Informe sobre violencias contra personas LGBT en el conflicto armado en Colombia*. <https://caribefirmativo.lgbt/nosotras-resistimos-informe-violencias-personas-lgbt-conflicto-armado-colombia/#:~:text=contribuimos al informe-,¡Nosotras Resistimos!,del conflicto armado en Colombia.>
- Carlson, M. (2018). *Performance: A Critical Introduction*. Routledge.
- Castro-Gómez, S. (2000a). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro. En: E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO.
- Castro-Gómez, S. (2000b). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Editorial Pensar.

- Castro-Gómez, S. (2007). Michel Foucault y la Colonialidad del Poder. *Tabula Rasa*, 6, 153-172.
- Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (Comp.) (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Castro-Gómez, S. (2013). *El Nadaísmo como estética de la existencia* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5ZDHxVo2mAs>
- Castro-Gómez, S. (2022a). *Mignolo – Desobediencia epistémica* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=R_9k23_osOQ
- Castro-Gómez, S. (2022b). *Pensamiento decolonial introducción* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=R_9k23_osOQ
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Aniquilar la diferencia. Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/aniquilar-la-diferencia/aniquilar-la-diferencia.pdf>
- Certeau, M. de. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- Chaverra, A. (2016). *El Cuerpo Habla* [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia.
- Christians, C. (2018). Ethics and politics in qualitative research. En N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Claramonte, J. (2009). *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Cendeac.
- Colombia Diversa. (2020). *Cifras-violencia*. <https://colombiadiversa.org/base-datos/>
- Comaroff, J., Comaroff J. (2012). *Theory from the South. Or, How Euro-America is Evolving Toward Africa*. Paradigm Publishers
- Comisión de la Verdad (2022), *Hay futuro si hay verdad – Informe Final*. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>
- Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR*, 46(2), 145-156
- Contreras Lorenzini, M. J. (2016). El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro Lemebel: Desnudo bajando la escalera y Abecedario. *Estudios Avanzados*, 25.
- Coquery-Vidrovitch, C. (2005). El postulado de la superioridad blanca y de la inferioridad negra. En: M. Ferro (Comp.), *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio al arrepentimiento*. La Esfera de los Libros.

- Corium FX [Perfil de Instagram] (6 de febrero de 2018), #foamlatex #sfxmakeupartistinthemaking #Specialeffects #practicaleffects #ladyzunga #abcdefghijklmnpqrstuvwxyz #caracterizacion #perfomance @aro_fx @orium_fx, Instagram. <https://www.instagram.com/p/Be2whAcBfgM/>
- Cortés, A. (2017). Memoria (s) sensible (s): Substancia, cuerpo y rastro en la obra de Rosenberg Sandoval y Teresa Margolles. *Ensayos. Historia y Teoría Del Arte*, 21(32), 33-43.
- Creller, A., Monahan, M., Mungwini, P., & Murdock, E. (2019). Symposium: Why Epistemic Decolonization? *Journal of World Philosophies*, 4.
- Crenshaw, K. (1994). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. En: M. Albertson & R. Mykitiuk (Eds.), *The Public Nature of Private Violence*. Routledge.
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1).
- Cvetkovich, A. (2012). *Depression: A Public Feeling*. Duke University Press.
- Curiel, O. (2013). *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha Lésbica y en la frontera.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Davis, F. (2014). Tecnologías sexopolíticas, contraescrituras críticas y dispositivos de subjetivación. *Errata*, 12.
- Debray, R. (1996). *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*. Verso.
- Del Pilar Blanco, M., & Preen, E. (Eds.). (2013). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury.
- Del Valle, D., Olvera, I., & Del Moral, V. (2019). ¿Qué es la escritura, entonces, cuando se hace cuerpo?. *Terremoto*, 15.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Columbia University Press.
- Denzin, N. (2016). Re-leyendo Performance, Praxis y Política. *Investigación Cualitativa*, 1(1).
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (Eds.) (2018), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx. The state of the debt, the work of mourning, and the new international*. Routledge.
- Derrida, J. (1998). *Ecografías de la televisión: entrevistas filmadas*. Eudeba.

- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Ellago Ediciones.
- Díaz, I. C. (2022). *Impresiones en vivo: Colombianización, Nadia Granados*.
<https://esferapublica.org/impresiones-en-vivo-colombianizacion-nadia-granados/>
- Díaz, S. (2020). Hacerse unx cuerpx. La performance decolonial como epistemología corporante. *Entramados*, 7(8).
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénicas.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de gato.
- Dirksmeier, P., & Helbrecht, I. (2008). Time, Non-representational Theory and the “Performative Turn”—Towards a New Methodology in Qualitative Social Research. *Forum*, 9(2).
- Duggan, L. (2004). *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press.
- E! Entertainment [Usuario de YouTube] (2021). *Body Canvas & Nose Wrestling: "Botched" RECAP (S7, Ep6) / E!* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=diDgi6wyFhE>
- Echandía Castilla, C. (2020, septiembre 26). Un viaje al pasado del narcotráfico para entender la violencia de hoy. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/recorrido-por-el-narcotrafico-los-homicidios-y-la-violencia-del-pasado-y-del-presente-540013>
- Echeverría, B. (2019). *Modernity and Whiteness*. Polity press.
- Echeverry, S. (2022). *Sisters manifesto*. <https://echeverry.tv/?f=sisters&b=manifesto>
- Edelman, L. (2004). *No future. Queer theory and the Death Drive*. Duke University Press.
- Eide, E. (2016). *Strategic Essentialism*. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss554>
- Emmanuel Velosa [Usuario] (2013), Galería [Página de Flickr]. Flickr. Recuperado el 1 de diciembre de 2022 de <https://www.flickr.com/photos/94557329@N05/>
- Enciso Ortiz, L. M. (2017). *El Burdel Poético: Performance Poético En Bogotá* [Tesis de maestría]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Escobar, P. (2017). *La colombiana que se llamaba ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ*.
<https://www.las2orillas.co/la-colombiana-se-llama-abcdefg-hijklmn-opqrst-uvwxyz/>
- Espinosa, Y. (2022). Superando el Análisis Fragmentado de la Dominación: Una Revisión Feminista Descolonial de la Perspectiva de la Interseccionalidad. *Revista X*, 17(1).

- Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K. (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.
- Espiritualidad católica [Usuario de YouTube] (2016), *Marcha contra Imposición de la Ideología de Género en Colombia – Bogotá* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SXecm831btI&list=PLmSPO0WNe-ZY2pwa3wuJpFG0VshgPmP6R&index=42&t=98s>
- Fajardo-Hill, C. (2012). El cuerpo político de María Evelia Marmolejo. *ArtNexus*, 85(11).
- Fajardo-Hill, C., & Giunta, A. (2018). *Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/11-de-marzo-ritual-a-la-menstruacion-digno-de-toda-mujer-como-antecedente-del-origen-de-la-vida-march-11-ritual-in-honor-of-menstruation-worthy-of-every-woman-as-a-precursor-to-the-origin-of-life>
- Fals Borda, O. (2009). El tercer mundo y la reorientación de las ciencias contemporáneas. En V. Moncayo (Comp), *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo del Hombre Editores y CLACSO.
- Featherstone, L. (2022). *Lo político no es personal*. <https://jacobinlat.com/2022/03/22/lo-politico-no-es-personal/>
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral*, 6–7(10–11).
- Ferreira da Silva, D. (2018). In the raw. *E-Flux*, 93.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- Foley-Ray, E. (2018). *The Art & Politics of Afrofuturism*. <https://www.tiltwest.org/item/the-art-politics-of-afrofuturism/>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foster, H. (2001b). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En: VV.AA., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. Random House.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France, 1978-1979*. Palgrave Macmillan.

- Frank, T. (1997). *The Conquest of cool. bussiness culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. The University of Chicago Press.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Fusco, C. (2011). La otra historia del performance intercultural. En D. Taylor. & M. Fuentes (Eds.) *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Galeria Ladyzunga [Usuario] (2017), Fotos [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 1 de diciembre de 2022 de <https://www.facebook.com/galerialadyzunga/photos>.
- Galindo, J. (2015). Erving Goffman y el orden de la interacción. *Acta Sociológica*, 66.
- García, J., & Franco, J. (2018). El feminicidio en Bogotá, una mirada desde el abordaje médico-legal. *Cuadernos de Medicina Forense*, 24(1).
- Garzón, D. (2017). *Disidencia pornoterrorista. Cuatro Experiencias Sensibles en la Ciudad de Bogotá* [Tesis de maestría]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Sb.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society. Outline of the Theory of Structuration*. Polity press.
- Giménez, F. (2015). *Pospornografías*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Giraldo, S. (2014). *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*. Ministerio de Cultura.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo Veintiuno Editores.
- Given, L. (Ed.). (2008). *The Sage encyclopedia of qualitative research methods*. Sage Publications.
- Glissant, E. (2010). *Poetics of Relation*. University of Michigan Press.
- Global Witness (2020). *Colombia leads the number of killings in 2019: Global Witness reports*. <https://www.globalwitness.org/en/blog/colombia-leads-number-killings-2019-global-witness-reports/>
- Goffman, E. (1983). The Interaction Order: American Sociological Association, 1982 Presidential Address. *American Sociological Review*, 48(1).
- Goffman, E. (2003). *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrortu Editores.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Centro de investigaciones sociológicas.
- Gómez, P. P., & Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Gordon, A. (1997). *Ghostly matters. haunting and the sociological imagination*. University of Minnesota Press.
- Granados, N. (2012a). *La fulminante 100 mil poetas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sxnNKh0zAzM&t=285s>
- Granados, N. (2012b). *No basta un pedazo de tierra* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YGDw--Y4Xy4&t=516s&has_verified=1
- Granados, N. (2016). *Espectral, Nadia Granados habla sobre su obra en Liberatorio* (J. Peñuela, entrevistador). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HSPb4GA7ND8&list=WL&index=47&t=2011s>
- Granados, N. (2017). *Las guerreras del centro* [Página web]. <http://lafulminante.com/lasguerrerasdelcentro.org/>
- Granados, N. (2019a). *Chupada Antimperialista* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/310263256>
- Granados, N. (2019b). *Performance según "La Fulminante"*. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/performance-segun-la-fulminante/>
- Granados, N. (2019c) *Statement + Bio*. <http://nadiagranados.com/wordpress/clean-car-dirty-conscience/>
- Granados, N. (2020). *Colombianización. Cabaret político multimedia* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Granés, C. (2015). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Penguin Random House.
- Griffith, D.W. (Director). (1915). *The birth of a nation* [Película]. David W. Griffith Corp.
- Gutiérrez Urrea, A., & García, W. (2011). Las artes del cuerpo en Colombia. *Revista Ciencias Humanas*, 7(2), 43-57.
- Gutiérrez, N. (2000). *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Gutmann, M. (1999). Las fronteras corporales de género: las mujeres en la negociación de la masculinidad. En M. Viveros & G. Garay Ariza (Eds.), *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Universidad Nacional de Colombia.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender bodies, Subcultural lives*. New York University Press.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Hall, S., & du Gay, P. (Eds.). (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.
- Halperin, D. (2004). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. El cuenco de plata.

- Haraway, D. (1985). *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist feminism in the late twentieth century*.
https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fictionn_ow_narrative_media_and_theory_in_the_21st_century/manifestly_haraway_----_a_cyborg_manifesto_science_technology_and_socialist-feminism_in_the_....pdf
- Helena Producciones (2006). *Festival de performance de Cali-Colombia*. W. Díaz, A. M. Millán, A. Sandoval, C. P. Sarria, J. D. Medina, & M. Gomez (Eds.). Helena Producciones.
- Hemispheric Institute (2013). *Nadia Granados, La Fulminante: Oración contra el silencio*.
<https://hemisphericinstitute.org/es/enc13-exhibitions-installations/item/2076-enc13-ngranados-fulminante.html>
- Hernández, P. (2022). BASTA: reactivating bodies and the dramaturgy of femicides in Argentina. En S. Day (Ed.), *Performances that change the Americas*. Routledge.
- Herrera Buitrago, M. M. (2013). *Gustavo Sorzano. Pionero del arte conceptual en Colombia. La silueta*.
- Hill Collins, P. (2019). *Interseccionalidad as a Critical Social Theory*. Duke University Press.
- Hooks, B., Brah, A., Sandoval, C., & Anzaldúa, G. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de sueños.
- Icaza, R. (2017). Decolonial Feminism and Global Politics: Border Thinking and Vulnerability as a Knowing Otherwise. En M. Woons & S. Weier (Eds.), *Critical Epistemologies of Global Politics*. E-International Relations.
- IEALC. (2019). *Peace, neoliberalism, and political shifts in Colombia*.
<https://thetricontinental.org/peace-neoliberalism-and-political-shifts-in-colombia/>
- Iovino, M. (2008). Maria Teresa Hincapie: Action, Corporeality, and the Realm of the Feminine in Colombia. En D. Cullen (Ed.), *Arte ≠ Vida. Actions by the artists of the Americas. 1960-2000*. El Museo Del Barrio.
- IPAK Centar. (2016). *Lauren Berlant interview*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ih4rkMSjmjs&t=400s>
- Jackson, A., & Mazzei, L. (2018). Thinking With Theory. A New Analytic for Qualitative Inquiry. In N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Jaramillo, C. M. (2021). *El arte en el proceso de modernización educativa en Colombia entre 1930-1945* [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia.

- Jimeno, M. (2019). *Cultura y violencia: hacia una ética social del reconocimiento*. Universidad Nacional de Colombia.
- Johnson, A. (2022). *Afrofuturism: A Glossary*.
<https://www.carnegiehall.org/Explore/Articles/2022/03/16/Afrofuturism-A-Glossary>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- La Pocha Nostra (2012). *The Insurrected Body* [Video-performance].
<https://www.youtube.com/watch?v=NprOwUiA7wU&t=36s>
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo editora.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.
- Lauretis, T. de. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- León, M. (2012). *OBRA ACTIVA (Una) historia del performance art en Colombia, 1959 -1989* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.
- Lincoln, Y., Lynham, S., & Guba, E. (2018). Paradigmatic Controversies, Contradictions, and Emerging Confluences, Revisited. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Anagrama.
- Londoño, J. (2013). *Cotidianidad multicultural: Cuerpo, prejuicio y alteridad* [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad Complutense de Madrid.
- Lorde, A. (2009). *I Am Your Sister*. Oxford University Press.
- Love, H. (2007). *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer Life*. Harvard University Press.
- Lugonés, M. (1992). On Borderlands/La Frontera. An interpretative analysis. *Hypathia*, 7(4), 31–37.
- Lugones, M. (2005). Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La Manzana de La Discordia*, 6(2).
- Lugones, M. (2014). Colonialidad y género. En E. Yuderky, G. Diana, & K. Ochoa (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.
- Macón, C. (2014). Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema. *Debate Feminista*, 49.

- Maldonado-Torres, N. (2005). Frantz Fanon and C.L.R. James on intellectualism and enlightened rationality. *Caribbean Studies*, 33(2).
- Maldonado-Torres, N. (2011). Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique — An Introduction. *Transmodernity*, 1(2).
- Maldonado-Torres, N. (2016). *Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality*. https://www.academia.edu/30466103/Outline_of_Ten_Theses_on_Coloniality_and_Decoloniality
- Marambio, M. (2015). Cultura de la resistencia y estética del deterioro: Marta Traba y la articulación conceptual de la crítica artística latinoamericana. *Aisthesis*, 57.
- Markham, A. (2018). Ethnography in the Digital Internet Era: From Fields to Flows, Descriptions to Interventions. En N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*. Sage Publications.
- Mauss, M. (1973). Techniques of the body. *Economy and Society*, 2(1), 70-88.
- Maya Chaverra, L. F. (2020). *Devenir drag: rastreando la acción política en cinco artistas del performance drag en Bogotá* [Tesis de maestría]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.
- McClintock, A. (1995). *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. Routledge.
- Mckenzie, J. (2011). Performance y globalización. En D. Taylor. & M. Fuentes (Eds.) *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, D. (2010). Commodity, Sign, and Spectacle: Retracing Baudrillard's Hyperreality. *Kritike*, 4(2).
- Merleau-Ponty, M. (1981). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En E. Lander (Comp.), *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Editorial Gedisa.
- Milano, L. (2016). Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados. *Arte y Políticas de Identidad*, 15.

- Millán, A. (2015). *ABCDEFGH, la mujer colombiana que se llama como el abecedario*.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150219_sociedad_nombre_ladyzunga_amv
- Minjusticia. (2020). *Observatorio de Drogas de Colombia*.
<https://www.minjusticia.gov.co/programas-co/ODC/Paginas/SIDCO-estadisticas-nacionales.aspx>
- Miroslava Salcido, M. (2018). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. Secretaría de Cultura.
- Montilla, C. (2004). Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975. *Revista de Estudios Sociales*, 17.
- Moraña, M. (2012). Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. En M. Moraña & I. Sánchez (Eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana.
- Muñoz, J. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance* 8(2).
- Muñoz, J. (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota.
- Muñoz, J. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. University Press.
- Murcia, J. (2017). *Una exploración sonora por la vida de Ladyzunga*.
<https://www.vice.com/es/article/a37bek/noise-co-lady-zunga-vida-tributo-muerte>
- O'Sullivan, S. (2001). The aesthetics of affect: Thinking art beyond representation. *Angelaki*, 6(3).
- Ocampo, H. (2012). *Performers y performensos: performance y construcción de ciudadanía en las elecciones presidenciales del 2010 en Colombia* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.
- Ochoa, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press.
- Ochoa, D. (2017). *Cuerpo y subjetividad en el performance-artivista: esquizoanálisis, cuerpo y prácticas de resistencia estética en artistas* [Tesis de maestría]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Olesen, V. (2018). Feminist Qualitative Research in the Millennium's First Decade: Developments, Challenges, Prospects. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca Ayacucho.

- Ortner, S. (2006). Entonces, ¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura? *AIBR*, 1(1).
- Oto, A. de. (2011). Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial. *Tabula Rasa*, 15.
- Oyarce, E. (2008). *Empaná de Pino* [Película]. Wincy Producciones.
- Pabón, C. (2000). Actos de Fabulación. Arte Cuerpo y Pensamiento. En *Proyecto pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Ministerio de Cultura.
- Pachón, D. (2008). Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad. *Ciencia Política*, 5.
- Parry, O. G. (2013). *Trashy Tendencies: Indeterminate acts of refusal in contemporary art and performance practice* [Tesis doctoral]. Goldsmiths.
- Peña, C. (2018). *María José Arjona Avistamiento del cuerpo afectado en la acción de largo aliento* [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Peñuela, J. (2014). Nadia Granados: nosotras las Victorianas. *Paz-Ando*, 7(1), 64–85.
- Peñuela, J. (2018). *A través de La Noche y Las Luciérnagas, la ASAB se trepa por lo alto*. <http://liberatorio.org/?p=8832>
- Peterson, R. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21.
- Pini, I. (2000). *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pini, I. (2002). María Teresa Hincapié Entre lo cotidiano y lo sagrado. *ArtNexus*, 45.
- Pini, I., & Bernal, M. C. (2012). *Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera transcultural*. Ediciones Uniandes.
- Ponce de León, C. (2004). *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Opera Prima.
- Preciado, B. (2009). Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Debate Feminista*, 40.
- Preciado, P. (2020). *Learning from the virus*. <https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-preciado-82823>
- Prieto Stambaugh, A. (2017). ¿Traducir performance? La representación subvertida. En A. Guzmán, R. Díaz Cruz, & A. Johnson (Coords.), *Dilemas de la representación:*

- presencias, performance, poder*. Universidad Autónoma Metropolitana, Secretaría de Cultura, Juan Pablos Editor.
- Prieto, S. (2016). Cindy Sherman y la subversión de la identidad. *Aisthesis*, 59.
- Quijano, A. (2000a). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO.
- Quijano, A. (2000b). Colonialidad de poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, 6 (2), 342-386.
- Ramírez Molano, C. (2006). La performance de María Teresa Hincapié. *Nómadas*, 24.
- Ramos, M. (2015). Porno, Pornógrafos, Monstruos. Una Aproximación Pospornográfica Al Cuerpo Bogotano. *Maguaré*, 29(2), 71–104.
- Restrepo, E. (2016a). Descentrandos a Europa: aportes de la teoría postcolonial y el giro decolonial al conocimiento situado. *RELASO*, 6, 60-71
- Restrepo, E. (2016b). *Raza, debates, embrujos y horizontes* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iSxkK3JSanU>
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Editorial Universidad del Cauca.
- Restrepo, N. (2012). Performance en Colombia. Trés décadas dando valor a las materias miserables. *Artes La Revista*, 11(18).
- Restrepo, N. (2013). Materias y dramaturgias degradadas en el arte de acción en Colombia. En *Catálogo MITAV. Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, 2009-2011*, Universidad Nacional de Colombia, 56-57.
- Restrepo, N. (2016). *Arte de acción en Colombia, conexiones e influencias latinoamericanas* [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Metales pesados.
- Richardson, L., & St. Pierre, E. (2018). Writing: A Method of Inquiry. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Rincón, O. (2022). *¡Violenta está la fiesta!*. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/violenta-esta-la-fiesta/>
- Rivera, S. (2010). *Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial Andina. Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

- Roach, J. (2011). Cultura y performance en el mundo circunatlántico. En: *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, C., Adarve, T., & Cavelier, I. (2008). *El derecho a no ser discriminado: Primer informe sobre discriminación racial y derechos de la población afrocolombiana*. Universidad de los Andes.
- Rodríguez, C., Adarve, T., & Cavelier, I. (2009). *El desplazamiento afro. tierra, violencia y derechos de las comunidades negras en Colombia*. Universidad de los Andes.
- Rodríguez-Sarmiento, V. (2014). La colonialidad del placer: disputas y deslindes. *Errata*, 12.
- Rolnik, S. (2016). *The Micropolitics of Thinking: Suggestions to those who seek to deprogram the colonial unconscious* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yASMCTAHiVM&list=WL&index=46&t=14s>
- Rolnik, S., & Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- Rubiano, E. (2013a). *Discursos curatoriales y prácticas artísticas: aciertos y desencuentros en "Estéticas decoloniales"*. https://www.utadeo.edu.co/sites/tadeo/files/collections/documents/field_attached_file/capitulo_elkin_rubiano_autores_bolivarianos.pdf?width=740&height=780&inline=true
- Rubiano, E. (2013b). *Sin Redención: La impotencia de La Fulminante*. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=sin-redencion-la-impotencia-de-la-fulminante>
- Rubiano, E. (2014). Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación. *Ciencia Política*, 9(1), 70-86.
- Rubin, G. (1975). The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of sex. En R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women*. Monthly review press.
- Rubino, A. (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. *Luthor*, 39.
- Rubio León, L. A. (2020). *Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia*. Instituto Distrital de las Artes.
- Rueda, S. (2012). *No basta un pedazo de tierra*. <https://santiagorueda.wordpress.com/2012/12/12/no-basta-un-pedazo-de-tierra/>
- Ruiz, N., & Tenorio, M. A. (2011). *Imaginario disidentes: Arte Performance en Cali 1997-2006* [Trabajo de grado]. Universidad del Valle.

- Sabido Ramos, O. (2012). *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del extraño. Una perspectiva sociológica*. Ediciones Sequitur.
- Salcedo Jiménez, O. del M. (2014). Mujer, memoria y guerra. De la imagen al cuerpo del performer. *Revista Colombiana de Las Artes Escénicas*, 8.
- Saldarriaga, M. (2017). *Nadia Granados: Colombia no menstrua aunque se desangre*. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/nadia-granados-colombia-no-menstrua-aunque-se-desangre-articulo-690306>
- Sanabria Bohórquez, C. E. (2017). *Elementos para pensar el cuerpo: espacialidad, corporeidad, performance* [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Sanabria Bohórquez, C. E. (2019). *Algunos esbozos sobre el modo de ser de la obra performática*. <http://hdl.handle.net/20.500.12010/8639>
- Jiménez Becerra, A., & Torres Carrillo, A. (Eds.) (2004). *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Santos, B. (2013). *Una epistemología del sur*. Siglo XXI Editores
- Sassen, S. (2011). *Ciudad y globalización*. OLACCHI.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Scott, J. C. (1998). *Seeing like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Yale University Press.
- Scribano, A. (2013). Cuerpos y emociones en El capital. *Nómadas*, 39.
- Scribano, A. (2016). Cuerpos, Emociones y Sociedad en Latinoamérica: Una mirada desde nuestras propias prácticas. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 8(20).
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Segato, R. (2010a). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En A. Quijano & J. Mejía (Eds.), *La cuestión descolonial*. Universidad Ricardo Palma.
- Segato, R. (2010b). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Prometeo.
- Segato, R. (2014a). El sexo y la norma: Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. *Estudios Feministas*, 22(2).

- Segato, R. L. (2014b). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado*, 29(2).
- Shechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En: *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Shih, S. (2021). Hacia una ética transdisciplinaria de los estudios globales. *Tabula Rasa*, 38.
- Shock. (2017). *Homenaje a Lady Zunga, la reina de las mil identidades*. <https://www.shock.co/cultura-pop/homenaje-a-lady-zunga-la-reina-de-las-mil-identidades>
- Shock. (2018). *Nadia Granados: la artista colombiana del performance postporno* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=21AcBjyzhfI>
- Simmel, G., Schütz, A., Elías, N., Cacciari, M. (2012). *El extranjero. Sociología del extraño*. Ediciones Sequitur.
- Spivak, G. (1988). Can the subaltern speak?. En C. Nelson. & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois.
- Stoler, A. (1995). *Race and the Education of Desire. Foucault's History of sexuality and the colonial order of things*. Duke University Press.
- Tamayo-Duque, A. M. (2018). Víctimas, arte y violencia. Aproximaciones a la puesta en escena del trauma en/con/desde los cuerpos. En *VII Congreso Colombiano de Filosofía*. Universidad Industrial de Santander.
- Tapiero Figueredo, N. (2017). *María Teresa Hincapié. Una búsqueda de los orígenes a través de nuevos ritos* [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Taylor, D., & Fuentes, M. (Eds.). (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Thiong'o, G. (2011). Actuaciones del poder: la política del espacio del performance. En D. Taylor. & M. Fuentes (Eds.) *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Thornton Dill, B., & Enid Zambrana, R. (Eds.). (2009). *Emerging Intersections*. Rutgers University Press.
- Tlostanova, M. (2013). *The Observatory of the Bereaved: Unbinding the Imaginary in Eurasian Borderlands*. https://socialtextjournal.org/periscope_article/the-observatory-of-the-bereaved-unbinding-the-imaginary-in-eurasian-borderlands/

- Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI Editores.
- Triana, D. (2018). Performance, performatividad y memoria. *Cuestiones de Filosofía*, 4, 17-34.
- Trouillot, M.-R. (2003). *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. Palgrave Macmillan.
- Tuhiwai, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Lom.
- UNESCO. (n.d.). *Las procesiones de Semana Santa de Popayán*.
<https://ich.unesco.org/es/RL/las-procesiones-de-semana-santa-de-popayan-00259>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Vargas Martínez, S. (2015). *María Evelia Marmolejo. Rescate, discurso y representación* [Tesis de maestría]. Universidad de los Andes.
- Vargas Martínez, S. (2016). Conciencia política y acción corporal, una mirada crítica. *Errata*, 15.
- Vázquez, R. (2014). Colonialidad y relacionalidad. En M. E. Borsani & P. Quintero (Eds.), *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. EDUCO - Universidad Nacional del Comahue.
- Vázquez, R. (2018). From globalizing towards decolonizing: art history and the politics of time – interview with Rolando Vázquez. *Kunstlicht*, 39(1).
- Villaplana, V., Valencia, S., Lozano, R., & Gutiérrez, C. (2017). Memoria Queer/Cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global. *Arte y Políticas de Identidad*, 16.
- Viviescas, V. (2012). De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades en los estudios teatrales. *Artes La Revista*, 18(11).
- Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, 18(16).
- Wacquant, L. (2005). “Mapear o campo artístico”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 48.
- Warner, M. (2012). *Público, públicos, contrapúblicos*. Fondo de Cultura Económica.
- Williams, J. (2005). *Understanding Poststructuralism*. Acumen.
- Woons, M. & Weier, S. (Eds.) (2017). *Critical Epistemologies of Global Politics*. E-International Relations.
- Wynter, S. (1992). Rethinking “aesthetics”: Notes towards a deciphering practice. In M. Cham (Ed.), En M. Cham (Ed.), *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*. Africa World Press.

Wynter, S. (2015). *Sylvia Wynter: on being human as praxis*. (K. McKittrick, Ed.). Duke University Press.

Yepes, R. (2015). *Lo que puede un cuerpo*. María José Arjona. Ministerio de Cultura.