



**Masculoca**  
**Deconstrucción de la masculinidad en la danza antioqueña y el lugar de la loca**

**Yan Pol Carmona Puerta**  
**Trabajo escrito para optar por el título de Magíster en Artes**

**Asesor:**  
**Juan Camilo Londoño Manco**  
**Candidato a Doctor en Artes**  
**Universidad de Antioquia**



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

Medellín  
Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Tercera Cohorte Maestría en Artes  
2021



*La imaginación es una loca suelta  
que recorre el infinito para llegar a su fin*  
Javier Medellín Karmona.



### **Dedicatoria**

A mi madre y mi padre, por este ser que construyeron.

A mis santas de FEDIMA (Julay, Maritza, Milabi, Alexa, Eduarda, La Negra Grande de Colombia, Doña Alba, Beta) y a mi maestra Flowers, ustedes fueron mi fuente de inspiración, mi desconstrucción y mi reconstrucción mi amor.

A las vírgenes Sara y Kika, porque forjaron el carácter de esta loca.

A Juan Vergara, por ser mi apoyo incondicional.

A Yannina Magdalena Poso, la loca de mis amores.



## Agradecimientos

Alexander Montoya, la atacada mayor, el que me despertó el amor por la danza.

A las diferentes personas que aportaron desde su conocimiento, vivencias y saberes en la construcción de esta investigación-creación, especialmente a Ana María Tamayo, Carlos Jaramillo, Carlos Galeano, Angélica Teuta y Maribel Ciodaro.

A los compañeros y las compañeras de maestría, cada opinión, cada sugerencia fueron enteramente valiosas.

A Juan Camilo Londoño Manco, mi asesor, fue quien supo dirigir la potencia que tenían Yan y Yannina al juntarse, y se encargó de no dejarme desfallecer.

A todas las compañías y grupos de danza que me permitieron explorar mi cuerpo, que me formaron y me convirtieron en el bailarín que un día soñé. Especialmente la Corporación Dancística Matices, allí Yan y Yannina pudieron coexistir, sin ser señalados.

A Eduard Pereira, quien bautizo a Yannina y me envolvió con su magia para hacerme creer en la potencia de creación que desde dentro podemos tener las diferentes personas.

A Deison Ulilo Acevedo Méndez, quién se convirtió en el cómplice de la Masculoca para seguir reflexionando alrededor del ser desde otros espacios que inciden en la creación de Tejido Social Sostenible en el municipio de Vegachí.

A Elkin Muñoz, Alexis Madrigal, Julio Correa y William Flórez por compartir sus historias y sus sentires.



## Resumen

En el presente trabajo de investigación-creación busqué, por medio de un personaje de performance, materializar la indagación a la identidad antioqueña que nace de la interpretación dancística de las vueltas antioqueñas frente a la construcción de la masculinidad, esta última ligada a unos cánones heteronormativos desde la relación binaria sexo/género. Yannina “La Masculoca”, acepta su identidad como antioqueño, pero se trepa en unos tacones y se apropia del adjetivo loca para explorar su resistencia y proponer, desde otras subjetivaciones, una reflexión en términos de la relación saber/poder, por medio de elementos como el maquillaje, el vestuario, creación escrita, fotografía, intervención de elementos e instalación.

Este texto se presenta como memoria del camino recorrido, de ese ir y venir, de encuentros y desencuentros entre teorías y vivencias, propias y compartidas. El escrito se divide en cuatro partes, la primera se define como santos y santas protectores, haciendo referencia a esos referentes teóricos y artísticos que se convierten en la base de esta reflexión. En la segunda se aborda todo lo concerniente con la memoria del proceso creativo. En la tercera se hace una descripción de las herramientas metodológicas utilizadas, teniendo claro que esta es una investigación cualitativa. Finalmente, se presentarán algunas apreciaciones a modo de logros y conclusiones.

Palabras clave: investigación-creación, performance, identidad, dancística, vueltas antioqueñas, masculinidad, heteronormativos, sexo/género, saber/poder, resistencia, loca.



## TABLA DE CONTENIDO

	Pg.
1. Introducción.....	8
2. Planteamiento. La revolcada: buscando tarima pa' este show .....	13
3. Santos y santas teóricas y artísticas – Referentes teóricos y artísticos.....	19
3.1 Santos y santas teóricas - Referentes teóricos .....	19
3.1.1 Sujetos: dime con quién andas y te diré qué relaciones de saber/poder eres.....	20
3.1.2 Performatividad: en tiempos de guerra, cualquier género es trinchera. ....	25
3.1.3 Raza y género: A Dios rogando y la colonialidad analizando.....	33
3.1.4 El devenir de la loca: locas somos y en el camino nos encontramos. ....	36
3.1.5 Antioqueñidad: del dicho al hecho, se va construyendo el trecho.....	41
3.2 Santos y santas artísticas - Referentes Artísticos .....	49
3.2.1 Oraciones finales .....	62
4. Memoria del proceso creativo .....	63
4.1 La Masculoca convertida en bruja.....	65
4.2 La Masculoca en el coloquio.....	67
4.3 Las oraciones de La Masculoca.....	70
4.4 Los demonios de La Masculoca .....	72
4.5 La Masculoca.....	76
4.5.1 Entre ruanas, carrieles y tacones: el performance .....	77
4.5.2 Fotografía, intervención de elementos e instalación .....	82
4.5.2.1 Fotografía .....	82
4.5.2.2 Intervención de elementos .....	93
4.5.2.3 Instalación – Los altares .....	95
4.6 Video Las vueltas antioqueñas: hasta que nos encontramos .....	98
5. Herramientas metodológicas .....	101
5.1 Categorías de análisis .....	108
5.1.1 Masculinidad .....	109
5.1.2 Antioqueñidad .....	110
5.1.3 La loca .....	111
5.2 “Enmariconando” los métodos de investigación.....	115
6. Resultados y logros de la investigación creativa.....	121
7. Conclusiones.....	126
BIBLIOGRAFÍA .....	130



## LISTADO DE IMÁGENES

Ilustración 1. La Masculoca convertida en bruja. Fotografía: Lina Patiño. Lugar: Auditorio Edificio de Extensión, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, 2018. ....	66
Ilustración 2. La Masculoca en el coloquio. Fotografía: Ana María Tamayo. Lugar: Salón de Posgrados, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Medellín, 2018. ....	69
Ilustración 3. Los demonios de la Masculoca. Fotografía: Daniel Escobar. Lugar: Salón de Ensayos, Universidad de Antioquia. Medellín, 2019. ....	71
Ilustración 4. Los demonios de la Masculoca. Fotografía: Juan Vergara. Lugar: Sala Imagineros. Medellín, 2019. ....	73
Ilustración 5. Los demonios de la Masculoca. Fotografía: Juan Vergara. Lugar: Sala Imagineros. Medellín, 2019. ....	74
Ilustración 6. Los demonios de la Masculoca. Fotografía: Juan Vergara. Lugar: Sala Imagineros. Medellín, 2019. ....	75
Ilustración 7. Primera versión del performance La Masculoca. Fotografía: Marta Isabel Bolaños. Lugar: Sala de Exposiciones, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2019. ....	80
Ilustración 8. Segunda versión del performance La Masculoca. Fotografía: Alexander Acevedo. Lugar: Edificio La Naviera, Universidad de Antioquia, 2019. ....	81
Ilustración 9. Deviniendo Masculoca. Autor: Yan Pol Carmona Puerta. Fotografía: Juan Vergara. Edición: Edilberto Rúa, 2020. ....	83
Ilustración 10. Primera experimentación fotográfica. Fotografía: Juan Vergara y Alexander Acevedo. Vestuario y Maquillaje: Yan Pol Carmona, 2019. ....	84
Ilustración 11. Horizontes. Autor: Francisco Cano, 1913. ....	85
Ilustración 12. La Horizontal. Autor: Yan Pol Carmona. Fotografía: Juan Vergara. Medellín, 2019. ....	88
Ilustración 13. Segunda experimentación fotográfica. Fotografía: Juan Vergara y Alexander Acevedo. Vestuario y Maquillaje: Yan Pol Carmona, 2019. ....	89
Ilustración 14. Rosa Emilia Restrepo o Roberto Durán. Fotografía: Benjamín de la Calle (Biblioteca Pública Piloto, Medellín). ....	90
Ilustración 15. Tercera experimentación fotográfica. Fotografía: Juan Vergara. Vestuario y Maquillaje: Yan Pol Carmona, 2020. ....	92
Ilustración 16. Los Altares. Esquina superior izquierda: Las oraciones de La Masculoca. Esquina superior derecha: Los demonios de La Masculoca. Esquina inferior izquierda: La Masculoca, primera versión. Esquina Inferior derecha: La Masculoca segunda versión. ...	96





## **Masculoca**

### **Deconstrucción de la masculinidad en la danza antioqueña y el lugar de la loca**

#### **1. Introducción**

La posibilidad de conocer la danza desde una perspectiva técnica y profesional, sucedió por medio de un familiar que hizo parte del elenco juvenil del Ballet Folclórico de Antioquia. Con él practicaba lo que aprendía en dicha compañía y fue de su parte que escuché por primera vez la frase “usted puede ser lo marica y lo loca que quiera, pero tiene que ser todo un macho en el escenario”, palabras que influenciaron de manera profunda mi identidad al momento de la interpretación de diferentes danzas del repertorio folclórico colombiano.

Mis raíces familiares maternas son del municipio de Vegachí, por esta razón conocí y pertenezco al grupo de danzas DANFOLVE (Danzas Folclóricas de Vegachí), de esta experiencia recuerdo que en varios ensayos me encargué de replicar aquella frase dicha por mi primo, como si se hubiese escrito e instalado en mi cuerpo y en mi ser, donde la imagen del hombre montañero, verraco, machista y pícaro no pudiera ser desdibujada por ningún ademán, o “pluma” que se quisiera salir. Mi formación técnica ha sido fragmentada e inclinada hacia la danza tradicional colombiana, recibiendo algunos cursos, talleres y/o seminarios, abriendo nuevos panoramas y creando nuevas inquietudes. En mi obra de creación “Remembranzas de mi pueblo: Vegachí”, para optar por el título de Licenciado en Educación Básica en Danza, utilicé todo lo aprendido a nivel técnico y coreográfico hasta





ese momento, teniendo como pregunta de fondo los factores sociales, económicos, políticos y culturales que definen la identidad vegachiense.

En este mismo orden de ideas, con mi llegada a la Corporación Dancística Matices en la ciudad de Medellín, comencé a fortalecer mi formación técnica encontrándome con un ambiente muy disciplinar. Allí el director y coreógrafo José William Flórez Quintero, de nuevo apareció con la frase: “sea todo lo loca que quiera, tire plumas y mariquee todo lo que quiera, pero en el escenario usted es un hombre”. Esta apreciación aparecía, causando inquietudes frente a esos cánones de comportamiento a los cuales tenía que acudir para expresarme como un hombre “macho” al momento de interpretar danzas del repertorio folclórico colombiano.

El tema de la masculinidad ligada a la interpretación de danzas antioqueñas surge de la reflexión que suscita haber pasado por la experiencia de aprenderlas y ejecutarlas, sabiendo que estas van sujetas a una relación basada en unos cánones desde la heteronormatividad, los cuales entregan unas condiciones de sexo/género a un individuo, que termina por estar dependiente a su contexto, a la interacción con entorno social y unas relaciones de saber/poder desde lo político, lo económico, y lo cultural que condicionan su existir. Según Guasch (2006) “...está hecha con los significados que le atribuye cada sociedad” (p. 23), es decir, la masculinidad esta vista como unos códigos que se crean en la interacción social, los cuales son aprendidos y manifestados en el actuar de las personas, creando condiciones de diferenciación entre lo masculino y lo femenino.



Por otro lado, “En el universo homosexual, loca lo es cualquier varón homosexual que produzca el estereotipo afeminado o femenino que respecto a la homosexualidad ha elaborado y mitificado la perspectiva heterosexual” (Guasch, 1991, p, 60), la loca entonces es aquella que llega a desacomodar los pactos sociales referente a los estereotipos de masculinidad, ya sea desde lo comportamental o específicamente por ademanes que no están en el libreto para ser considerados como hombres; el doctor en Historia Guillermo Correa, en su trabajo *Raros Historial cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980*, asocia la loca a la clase social, ya que estas son vistas como esos hombres que son homosexuales, sin recursos económicos y sin niveles educativos, relegados a espacios por fuera de la decencia y el orden social, “...En estos espacios de fuga, un personaje particular empieza a cobrar especial atención: el hombre amanerado, caricaturesco y loco (loca-boba y amanerada)...” (Correa, 2015, p. 333).

Por su parte la antioqueñidad, hace referencia a la identidad cultural de los sujetos nacidos en Antioquia, quienes no solo están ligados de manera geográfica a una porción específica del territorio colombiano, sino que habitan un contexto sociocultural en el que prevalecen determinados imaginarios jerarquizadores de raza y clase. El ser reconocido como antioqueño viene acompañado de la naturalización y normalización de unas acciones excluyentes y unos elementos de gran carga simbólica, que más allá de la identidad, ejercen una relación de poder sobre *el otro que no es como yo*, dirigido por ideales reguladores, sancionatorios y disciplinarios que ejercen control sobre los cuerpos.



Al iniciar mi camino en la Maestría, tuve la oportunidad de abordar el texto *Género, cuerpo, poder y resistencia. Un diálogo crítico con Judith Butler*, provocando una sensación de catarsis en mí; fue como si al leerlo estuviera superponiendo situaciones puntuales de mi vida a cada una de las que se iban describiendo. Para Butler “...todo sujeto -su inteligibilidad social, su identidad y su cuerpo- se forma en y por el poder que se ejerce en la reiteración normativa” (Sáenz, et al., 2016, p.84). De cierta manera esto me hace reflexionar frente a mi construcción familiar y sociocultural, esa que ha estado presente en la interpretación y montajes de diferentes puestas en escena de danza antioqueña, que involucran la imagen del arriero, de las que he participado, pero que siempre ha relegado a la loca a eso que no puede ser mostrado, que tiene que ser escondido para que la presentación salga perfecta y para que el público ni siquiera piense que alguno de sus bailarines hombres lo puede ser.

Al ser este trabajo desarrollado en términos de investigación-creación, el performance se convierte en una de las formas de materialización, acompañado por la exploración en maquillaje, vestuario, creación escrita, fotografía e instalación para darle vida a *La Masculoca*. Este personaje, que académicamente renació en este camino, es un sujeto que acepta su formación como ser nacido en Antioquia, disfruta de un plato de frijoles y buena taza de mazamorra, escucha música parrandera, siente nostalgia por regresar a su casa cuando está lejos, toma aguardiente y lleva el sombrero aguadeño, la ruana y el carriel con orgullo. Pero este, también se trepa en unos tacones para unir esas barreras que le fueron impuestas por la identidad de género y los señalamientos. Yannina, *La Masculoca*, hace referencia a la apropiación del adjetivo loca para mostrar una coexistencia no violenta entre su formación



como ser masculino, que no tiene miedo de realizar acercamientos con aquellas situaciones consideradas netamente ambiguas o que se salen de lo masculino.

En este camino los libretos predeterminados para ser un hombre antioqueño son comprendidos en referencia a códigos que son aprehendidos, aceptándolos como una yuxtaposición de señalamientos socialmente reconocidos en función de ejercer poder sobre las personas, es decir, situaciones como la picardía y la verraquera del antioqueño o la idea de ser negociante innato, se fueron poniendo sobre los sujetos nacidos en el departamento de Antioquia, simplemente porque unas élites comenzaron a realizar dichos señalamientos. Muñoz (2011), ve la desidentificación como una descripción de la posibilidad que tienen las minorías de escapar a las imposiciones que la sociedad hace sobre el sujeto donde “Los guiones de identidad socialmente codificados a menudo se elaboran con energías fóbicas en torno a la raza, la sexualidad, género y otras distinciones identificatorias”. Y así es como es considerado *La Masculoca*, un personaje que, si bien no se escapa del todo de ser un “macho” antioqueño, busca grietas por donde escabullirse y vivir su resistencia desde la loca, acercándose y apropiándose a elementos, signos, símbolos, ademanes, maquillaje que son de un lado y de otro.

Este texto se presenta como memoria del camino recorrido, de ese ir y venir, de encuentros y desencuentros entre teorías y vivencias, propias y compartidas, ya que esta no solo será una voz particular, sino acompañada por otros sujetos que también viven sus resistencias desde unos tacones, teniendo este elemento, que si bien puede asociarse al deseo heteronormado, aquí funciona como una de las tantas herramientas que las locas podemos



poner al servicio de la disidencia, para revolver las representaciones. Me interesa este elemento porque justamente es un símbolo de los códigos normativos de la feminidad, y en su apropiación encuentro posibilidades para proponer juegos semióticos, estéticos e identitarios con sus connotaciones y significados culturales. El escrito se divide en cuatro partes, la primera se define como santos y santas protectores, haciendo referencia a esos referentes teóricos y artísticos que se convierten en la base de esta reflexión, de donde se toman herramientas de análisis para pensar la deconstrucción de ciertas categorías que intervienen tanto en la subjetivación del hombre antioqueño como de la “loca”. En la segunda se aborda todo lo concerniente con la memoria del proceso creativo, describiendo las formas de materialización que se llevaron a cabo, ya que el personaje de performance estuvo acompañado por el vestuario, el maquillaje, la danza, la instalación de unos altares, la intervención de elementos símbolo de la identidad antioqueña (hacha, carriel y ruana), la escritura performativa y la fotografía.

En la tercera parte se hace una descripción de las herramientas metodológicas utilizadas, teniendo claro que esta es una investigación cualitativa, y por lo tanto aquí se describe el paradigma desde el cual se aborda, el *bricolage* en métodos para la recolección de datos y los resultados tanto desde la investigación como de la creación. Finalmente, se presentarán algunas apreciaciones a modo de conclusión con el fin de dejar ventanas abiertas para posteriores reflexiones, ya que existe el convencimiento de que lo dicho no será tomado como una última palabra.

## **2. Planteamiento. La revolcada: buscando tarima pa' este show**



Las danzas tradicionales antioqueñas pueden ser consideradas estrategias usadas para transmitir, de generación en generación, las construcciones socioculturales que se hicieron de los sujetos nacidos en Antioquia. En el caso del sujeto varón, la mayoría de puestas en escena perpetúan las imágenes del arriero paisa, verraco, de sombrero, poncho y carriel; en el caso de la mujer chapolera, va de falda con corte campana, blusa con boleros, flores o un pañuelo en la cabeza, coqueta y arrebatada. Los libros *Cosecha de Tradiciones* y *El Cuento de la danza, la danza folclórica en Antioquia 1953-2010*, en sus descripciones generales dan fe de lo anterior, ya que son escritos con el fin de poner unas pautas y unas convenciones que, según la tradición y el punto de punto de sus autores, así deben ser.

En el libro *Cosecha de Tradiciones*, escrito por el maestro Argiro de Jesús Ochoa, quedan consignadas diversas danzas paisas como los gallinacitos, la redova, las vueltas antioqueñas, el danzón, el chotis, entre otras. Al momento de abordar la interpretación, hacen apreciaciones donde le entregan al hombre el papel de galán, perseguidor y berriondo<sup>1</sup>, diciendo a nivel de pareja qué movimientos y figuras deben realizar, con el fin de cumplir con unos papeles definidos para cada quién.

De otro lado, está el libro *El Cuento de la danza, la danza folclórica en Antioquia 1953-2010*, escrito por el maestro Alberto Londoño, quien lo define como unas memorias de su recorrido en el campo de la danza. Allí, él hace una recopilación de la historia de la danza folclórica de escenario en Medellín. En el capítulo llamado *Cuento Tres: El Boom de*

---

<sup>1</sup> “Ser berriondo es ser muy hábil, muy valiente”. Agustín Jaramillo. *El testamento del paisa*. (Medellín, Colombia: Editorial Lealon, 2008), 425.





*la Danza Paisa*, que en compañía del maestro Oscar Vahos, realizaron una investigación que los llevó a rastrear la manera como las vueltas antioqueñas se convirtieron en una de las danzas más representativas de esta región. En esta publicación se mencionan algunas coplas que anteriormente acompañaron algunas interpretaciones de las vueltas y que hablan directamente del comportamiento masculino:

“Este baile de las vueltas  
es muy sabroso de ver,  
la dama se va de huida  
y el galán la va a coger” (p.52)

“Dame lo que te pido  
que no te pido la vida,  
de la cintura pa´abajo  
de la rodilla pa´arriba” (p.66)

Estos refranes no son lejanos a los rasgos identitarios que son aceptados por la colectividad antioqueña, hablando del personaje masculino, y que fueron adoptados como tradiciones que, si bien no pasan absolutamente de manera pura a otras generaciones, dejan unas huellas que hacen parte de la performatividad que configura la identidad de las personas nacidas y criadas en Antioquia. Respecto a este tema la profesora Restrepo, en su artículo “*El Mito del Gran Antioqueño*” hace referencia al mito de la colonización antioqueña, donde instituciones públicas y la iglesia trabajaron mancomunadamente, ya fuese desde campañas oficiales que reforzaban la idea del “orgullo paisa” o desde los valores tradicionales de tipo religioso para fortalecer la idea de tener actitudes regionalistas y excluyentes (Restrepo, 1995).



La idea por parte de algunos antioqueños de haber creado una raza aparte puede ser analizada desde la definición de nación del profesor Anderson, “...una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (p.23). *Imaginada* porque partió de unos principios de supremacía afincada a la idea de progreso que incidiría en generaciones futuras que ni siquiera conocerían sus precursores. *Limitada* en términos de fronteras geográficas, resumida en la particularidad montañosa del territorio paisa, lo cual influye en creerse aislados del resto. *Soberana* por la herencia directa europea de la idea de ser libres directamente en el reinado de Dios. Es una comunidad, dado que dicha idea surge por tener adeptos que sean capaces de defenderla sin tener temor a consecuencia alguna (Anderson, 1993).

En esta misma línea, el historiador Juan Camilo Escobar hace referencia a la construcción de la historia de Antioquia, como un discurso proveniente de las élites del siglo XIX y XX, en la cual participaron historiadores, ingenieros, geólogos, médicos, escritores y clérigos. Escobar hace alusión a que la idea de “raza antioqueña” se construyó durante la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, teniendo como pilares fundamentales la religión y la familia. Esta idea de ser una “raza aparte” y el imaginario de identidad fue difundido por personajes respetados y reconocidos, quienes tenían credibilidad y autoridad para aseverar de manera contundente, que las personas nacidas y pertenecientes al territorio de Antioquia eran descendientes directos de los godos, siendo su pureza incuestionable (Escobar, 2004).



*Masculoca*, en términos académicos, renace en un principio deconstruyendo el concepto de tradición, entendiendo las diferentes manifestaciones de la cultura como una de las formas en que esta se materializa, para ser comprendido en función del poder y de construcciones en términos de subjetividad. Esta plantea aceptar su construcción como ser insertado en la sociedad antioqueña, a la par que vive su resistencia a la heteronormatividad. Si bien propone una coexistencia no violenta entre estas dos situaciones, no escatima en realizar una crítica a la idea de “raza paisa”, donde el engaño es visto como picardía y el pasar por encima del otro se toma como el aprovechamiento de “las oportunidades que nos da mi Dios”, situaciones que quedan en evidencia al momento de la interpretación de una danza conocida como las vueltas antioqueñas, donde el asedio y el acoso del hombre sobre la mujer se toma con jocosidad por el simple hecho de pensar “es que así somos los antioqueños” o “así era que bailaban en las fondas montaÑeras”. Por otro lado, está la *loca*, ser extrovertido, trepado en unos tacones, que se “instruye en libros caros” para encontrar su voz y que esta sea expresada, incluso utilizando el humor como medio para hacerlo.

El personaje de performance permitió incorporar esas dudas planteadas frente a la masculinidad, inicialmente desde la danza folclórica antioqueña, trascendiéndolas a Yannina, quien explora unas formas de ser que escapan a lo naturalmente concebido y aceptado desde el modelo heteronormativo, todo ello desde sus tacones, los cuales utiliza como lugar de enunciación de sus ideas reflexivas, sin el ánimo de que estas sean concebidas como una verdad universal, sino que provoquen pensarnos, teniendo presente las vivencias desde lo demográfico, lo cultural, lo económico, lo político y lo social. El personaje de performance se apropia de unos elementos símbolo de identidad antioqueña, transformándolos desde la



intervención artística, utilizando medios proporcionados desde el *drag queen* y “dejándose llevar”. Las inquietudes suscitadas por las características y condiciones performativas que se deben encarnar desde la interpretación masculina de danzas antioqueñas, fueron el detonante que encaminó la reflexión, que como centro tiene al cuerpo configurado en unas imposiciones sujetas a visiones consideradas y aceptadas socialmente como tradicionales, anulando y escondiendo cualquier modo de conexión que se salga del libreto de ser hombre, lo cual está codificado en elementos como vestuarios, parafernalia y movimientos exclusivos que establecen unas relaciones determinadas entre el hombre y la mujer, donde la loca es eliminada y prohibida.

La importancia de este trabajo de investigación-creación reside, por un lado, en la revisión a lo que puede ser conocido como tradicional en la cultura antioqueña desde la danza y por el otro, la resistencia al encasillamiento dentro de los parámetros establecidos socialmente para ser aceptados como hombres desde una visión binaria de género. Es por ello que esta es una oportunidad más para visibilizar otras disidencias a este sistema binario de género. El aporte investigativo y artístico, entonces está contenido en la trasgresión que se realiza a esos rasgos distintivos que están englobados en la concepción de ser un intérprete masculino de danzas antioqueñas por medio de un personaje de performance que se apropia de su identidad como punto de partida, para generar un espacio de caracterización de subjetividades, como el ser bailarín de danzas tradicionales antioqueñas y el ser *loca*. El intérprete de danzas se relaciona estrechamente con lo consignado en manuales de danza y en las formaciones de los maestros que las han enseñado, lo que a su vez está conectado con unas condiciones heteronormativas que etiquetan un cuerpo dependiendo de su sexo




biológico. El ser *loca*, si bien hace conexión como resistencia con lo descrito anteriormente, también es un adjetivo que categoriza y excluye, pues en el mundo homosexual la loca es la que feminiza todo, la más “plumosa”, la que hace evidente su disidencia, y como tal queda expuesta al estigma y al prejuicio en una sociedad donde históricamente el ser homosexual amanerado debe ser castigado.

### **3. Santos y santas teóricas y artísticas – Referentes teóricos y artísticos**

#### **3.1 Santos y santas teóricas - Referentes teóricos**

El trabajo de investigación-creación desarrollado busca resignificar y plantear la coexistencia de otras concepciones sobre la construcción sociocultural de un *sujeto* masculino antioqueño, teniendo presente la apropiación del adjetivo loca, trascendiendo su significado como insulto en la cultura tradicional antioqueña, a través de un personaje de performance, que cuestiona su proceso de subjetivación como persona y que carga una herencia inmersa en prohibiciones de vivencias, donde el tema de la crianza está ligado a interacciones sociales, culturales, económicas y políticas, que van en conjunto con unas formas naturalizadas de ser hombre o mujer. Este aparte presenta los referentes teóricos que han sido consultados con fines de construir un panorama frente a los análisis que han sido abordados desde diferentes disciplinas del pensamiento, y que se han convertido en esos santos y santas que me guían ya que, como buen antioqueño rezandero, me debo encomendar para continuar mi camino. Cada una de las divisiones planteadas para este aparte están



nombradas con refranes<sup>2</sup> típicos antioqueños, adaptados a los temas que se reflexionan en cada una de ellas.

### **3.1.1 Sujetos: dime con quién andas y te diré qué relaciones de saber/poder eres.<sup>3</sup>**

Es así como uno de mis primeros santos hace su aparición, San Foucault, y así como David M. Halperin “Mi identificación con él es puramente posicional... comparto el problema de cómo puedo, siendo gay, académico e intelectual público, adquirir y mantener la legitimidad para hablar, ser escuchado y tomado en serio sin negar o poner entre paréntesis mi gaycidad (gayness)” (2007, p. 25). Foucault fue un gran interesado por los procesos de subjetivación de los cuerpos, realizando un análisis sobre las distintas maneras en que un individuo es condicionado y formado en un saber/poder<sup>4</sup>, siendo esta última una relación inseparable:

Hay que admitir más bien que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder. (Foucault, 2002, p. 29)

---

<sup>2</sup> Un refrán es una frase de origen popular repetida tradicionalmente de forma invariable, en la cual se expresa un pensamiento moral, un consejo o una enseñanza; particularmente la que está estructurada en verso y rima en asonancia o consonancia.

<sup>3</sup> Refrán típico antioqueño: “Dime con quién andas y te diré quién eres”

<sup>4</sup>El ingeniero, astrónomo y magíster en filosofía Reinaldo Giraldo Díaz, escribe un artículo donde analiza los conceptos de poder y resistencia en las obras del período genealógico de Michel Foucault, haciendo la siguiente apreciación:

El poder no está, pues, localizado, es un efecto de conjunto que invade todas las relaciones sociales. El poder no se subordina a las estructuras económicas. No actúa por represión sino por normalización, por lo cual no se limita a la exclusión ni a la prohibición, ni se expresa ni está prioritariamente en la ley. El poder produce positivamente sujetos, discursos, saberes, verdades, realidades que penetran todos los nexos sociales, razón por la cual no está localizado, sino en multiplicidad de redes de poder en constante transformación, las cuales se conectan e interrelacionan entre las diferentes estrategias (2006, p. 108).





Cabe mencionar que sus análisis, en la segunda mitad del siglo XX, devienen de su formación académica como filósofo, sociólogo, historiador y psicólogo; influenciado por las ideas de Nietzsche es que plantea sus reflexiones en torno al poder, el conocimiento y el discurso. Fue una persona que tuvo que lidiar con la situación de reconocerse abiertamente homosexual a muy temprana edad, aun cuando dicha condición era señalada como una enfermedad que atentaba directamente a la moral.

El concepto de poder abordado para este trabajo es aquel que produce sujetos, formándolos desde un discurso verosímil, que a lo largo del tiempo termina por normalizarse, convirtiéndose en esa guía que debe seguirse. Mi santo lo define así:

El poder clasifica a los individuos, los jerarquiza, los designa y les impone una identidad (como acepción “verdadera” de sí) en la que deben reconocerse y ser reconocidos. Así el poder transforma a los individuos en sujetos (entendiendo esto en su doble acepción): sujeto “sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. (Foucault, 1988, p. 231).

Es en estos términos que se configura el sujeto de la modernidad, bajo unas ideas específicas de libertad, autonomía y autogobierno, y una noción de individualidad relacionada con “conducirse” a sí mismo.

Para Foucault, entre los siglos XVII y XVIII nacieron las disciplinas, unas tecnologías políticas cuyo fin consistía en hacer de los sujetos dóciles y útiles. La aparición de las disciplinas, con su énfasis en la normalización, cura y corrección de los individuos, trajo consigo una nueva categoría de sujetos: los anormales. En el siglo XIX, se comienza a entender la homosexualidad como parte de esta categoría. Es decir, en el contexto europeo estudiado por el autor, las prácticas homoeróticas comienzan a dejar de ser vistas como un



pecado relacionado con satán, noción propia del paradigma cristiano, y se empiezan a entender como enfermedades, las cuales se pretendían curar por medio de técnicas específicas de medicalización y disciplinamiento corporal. Diversas instituciones hacían parte de la aplicación y reproducción de las técnicas disciplinarias, como la familia, la escuela, el hospital, el ejército, la fábrica y el manicomio, entre otras. En estas, los cuerpos se sometían a estricta vigilancia, y a formas de castigo, coacción e imposición de normas correctivas y curativas, motivo por el cual su sistema de funcionamiento se denominó “modelo de la clínica”.

Este proceso fue simultáneo con un cambio paulatino en las técnicas de gobierno en la modernidad, las cuales pasaron de un tipo de ejercicio del poder enfocado en “hacer morir” a aquellos que se oponían a la ley del soberano, o estuvieran por fuera de la ley divina (como los denominados monstruos y hermafroditas), hacia un tipo de control gubernamental enfocado en “hacer vivir” al cuerpo social sano, y “dejar morir” a quienes no hacían parte de este. A esta nueva gubernamentalidad Foucault la llamó “Biopolítica”, ya que se trataba de una tecnología de poder dirigida a la vida.

Con el desarrollo de la biopolítica, las técnicas disciplinarias empezaron a ser reemplazadas por técnicas de autocontrol y autogobierno, en otras palabras, de autodisciplina. En estas, los sujetos ya no son necesariamente sometidos a coacciones para que actúen según la norma, sino que ellos mismos desean hacer parte del cuerpo social sano, y por tanto deciden voluntariamente identificarse con la norma, y encajar así en una sociedad biopolítica. El deseo se ve así atravesado por el poder, y este actúa en la construcción de la



subjetividad, normalizando a los sujetos ya no exclusivamente desde la imposición externa de una disciplina, sino desde sus propias ideas de libertad y autogobierno.

A partir de los aportes de Foucault, Paul Preciado (2020) ha sugerido que en la época actual ya no asistimos al modelo de la clínica y sus manifestaciones disciplinarias, sino a lo que él llama un aparato farmacopornográfico, en el que se han transformado las nociones de cuerpo natural, y en el que los medios de comunicación y las lógicas de mercado cumplen un papel fundamental en la producción biopolítica del deseo, y en la construcción de las identidades. Desde el giro afectivo, recientemente se ha prestado atención a cómo los afectos generan dinámicas de afiliación que tienen efectos performativos tanto en los procesos de subjetivación y como en la vida social. En estas dinámicas, las representaciones culturales y los mecanismos de fascinación del mercado cumplen un rol importante.

Estas perspectivas ofrecen claves para entender cómo la construcción social de la masculinidad se ve atravesada por manifestaciones de saber/poder que se dan en procesos complejos, los cuales no se limitan únicamente a la aplicación impositiva y jerárquica de unas técnicas disciplinarias, sino que sus formas de normalización pueden involucrar el deseo, la dimensión afectiva y la misma idea moderna de libertad.

El saber/poder es determinante en los procesos de clasificación social, pues este delimita, clasifica y configura representaciones que producen efectos reales. En el saber (conocimiento) que es desarrollado y transmitido, se crean o reproducen imaginarios de lo “natural” y de lo “normal”, los cuales aparecen en el marco de formaciones discursivas específicas atravesadas por relaciones de poder. De esta manera, se produce lo que Pierre Bourdieu denomina “efecto de naturalización”, un proceso en el que ciertas categorías



creadas por la lógica histórica se asumen como naturales. Esto implica que, para analizar la complejidad de los procesos de subjetivación y clasificación social, es necesario prestar atención no sólo a los significados que los sujetos asignan o a sus intenciones, sino también a las condiciones de posibilidad geo-históricas políticas y socioculturales de estos procesos.

Desde el campo de la sociología, una de las primeras corrientes en enfocarse en los significados compartidos fue el interaccionismo simbólico. Los autores asociados a esta corriente comenzaron a preguntarse sobre cómo los distintos significados y clasificaciones que los agentes sociales dan al mundo se construyen en la interacción social. Uno de sus aportes teóricos fue ayudar a trascender las nociones universalistas del sentido cultural, y las concepciones esencialistas y estáticas de la identidad. En palabras de San Iván Cubillas:

El interaccionismo simbólico entiende que la interacción se lleva a cabo mediante el intercambio de actos simbólicos como son los gestos, las palabras, la entonación o la expresión de la cara. Ese manejo de símbolos en nuestra comunicación, la dota de significado. A su vez permite transmitir información y expresar ideas, entender las experiencias propias y las de los otros, así como compartir sentimientos y entender el de los demás.

El interaccionismo simbólico pone en relieve que para entender al ser humano lo importante no es la conducta en sí, sino el significado que ésta tiene. La intención con la que actúa el emisor y la interpretación que le da a ese mismo acto el receptor, forman el significado de la conducta para cada parte de la interacción. (Cubillas, 2014, p.5)

En mi trabajo, ha sido importante reconocer el papel de la interacción social en la configuración de universos simbólicos, y sus lógicas de transmisión a través de los cuerpos. Sin embargo, aportes teóricos como el del posestructuralismo, y posteriormente el giro afectivo, han puesto de manifiesto que el análisis únicamente de los significados resulta insuficiente para dar cuenta de la complejidad de las relaciones de saber/poder en la vida



social. Asuntos como las relaciones de poder presentes en el deseo, por ejemplo, o la dimensión macropolítica de las afiliaciones que producen los afectos, son cuestiones que se pierden de vista al enfocarse exclusivamente en los significados, y no interrogar o politizar sus efectos de verdad.

### **3.1.2 Performatividad: en tiempos de guerra, cualquier género es trinchera.<sup>5</sup>**

San Foucault (1979) en *Microfísica del Poder* aclara que “El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce” (p. 107), entregando una connotación como ente creador de saber, trascendiendo su carácter opresor, pues si las teorías y pensamientos disidentes en cuanto al tema de la relación sexo/género existen, es gracias a las construcciones y desconstrucciones que han surgido alrededor de aquello que se creía instaurado, naturalizado, normalizado y normatizado, transformado el cuerpo de acuerdo a las necesidades actuales de la sociedad. Por ende, la masculinidad vista como una institución está dispuesta para ser revaluada y cambiada, dando lugar a nuevas identidades y nuevas formas de vivir la sexualidad y el género.

Para santa Judith Butler (2007), “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas -dentro de un marco regulador muy estricto- que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser”. Su conceptualización del género como algo performativo, se basa en los análisis lingüísticos de John L. Austin. Para Austin (1962), existen actos de habla que no solo describen una realidad

---

<sup>5</sup> Refrán típico antioqueño: “En tiempos de guerra cualquier hueco es trinchera”



ya dada, sino que al momento de expresarlos generan una nueva realidad. Para diferenciar a estos actos del habla de los enunciados constatativos, los cuales describen lo ya existente, llamó a estos últimos performativos. Una característica propuesta inicialmente por Austin de los enunciados performativos, es que no se miden por ser verdaderos o falsos, sino por ser exitosos o no exitosos. Posteriormente, san Jacques Derridá (1998) advirtió que el éxito performativo depende de condiciones como el contexto y momento de enunciación, así como del rol social/institucional del emisor. La separación binaria entre enunciados exitosos y no exitosos fue problematizada luego por el mismo Austin, y más adelante autores como Jon Mckenzie, Erica Fisher-Lichte, Diana Taylor, entre otros, han señalado que existen distintos paradigmas para entender la eficacia, eficiencia o efectividad de lo performativo. Para analizar la construcción social del género y sus efectos de realidad, Judith Butler sugiere que en la performatividad género se reitera una conducta aprendida, y en su misma reiteración, el efecto de realidad que produce es el de una naturaleza.

El performance del género es un asunto crítico para comprender la dimensión política de lo corporal, no sólo por involucrar lo que Richard Schechner (2011) denominaba “reiteración de la conducta”, sino porque su efecto de naturalización se relaciona con representaciones y jerarquías sociales en las que se definen los términos de reconocimiento de los sujetos en la vida social y política, y se valoran las conductas como normales o desviadas. Es así como santa Butler plantea la *teoría performativa del género*, en la década de los 90, exponiendo su argumento de la no existencia de papeles sexuales o roles de género, esencial o biológicamente, inscritos en la naturaleza humana, ya que estos son el resultado de una orquestación de construcciones sociales, históricas, culturales y subjetivas, que





acompañadas de un ambiente ritual y posteriores repeticiones corporeizadas tienden a naturalizarse. Sin embargo, estas construcciones no son ajenas a ser cambiadas o interpretadas a nivel corporal, por lo que las características de hombre y de mujer pueden ser fisuradas y penetrables en términos identitarios.

Para pensar la tendencia de las estructuras sociales a reproducirse, pero al mismo tiempo reconocerlas susceptibles de transformación, es decir, no asumirlas como inmutables; resulta útil el concepto de *habitus* planteado por San Pierre Bourdieu, formulado a partir de sus reflexiones sobre cómo la clase social se inscribe en los cuerpos, el cual lo define como:

...sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos... (Bourdieu, 2007, p. 86)

Son las relaciones establecidas entre grupos de personas, las que crean dinámicas alrededor de la transferencia y continuidad de rasgos y situaciones identitarias. El *habitus*, entonces, es un concepto definido como “...un conjunto de disposiciones duraderas que determinan nuestra forma de actuar, sentir o pensar” (Barrera, 2011, p. 127)

Justo aquí es donde la noción de *dispositivo* como la idea de agrupación desde la micro, la macro y la meso política cobra sentido “... una especie -digamos- de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante” (Foucault, 1985, p.85). Este concepto complementa la idea de *poder* referida en este trabajo, ya que no es concebido como algo externo que se le imponga al individuo, sino que funciona como una relación de fuerzas



que hacen alusión al control y a la disciplina sobre el cuerpo y sobre la población, y que a su vez se convierte en un asunto autodisciplinario conduciendo por sí mismos esas acciones como un proceso de normalización. Teniendo presente que la subjetividad es concebida como esa construcción procesual que funciona como mediador entre un individuo que se constituye sujeto, se hace importante mencionar que dicho proceso está acompañado por lo que Foucault llamó *Tecnologías*, las cuales dividió en cuatro grupos:

...1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto; 4) tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier otra forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 2008, p. 48)

La subjetivación, entonces es entendida como el proceso de transformación del ser humano, donde poder y resistencia no son vistos de manera unificada, sino que ambos están presentes como dupla. Si bien uno es ejercido, la otra funciona como el punto de fuga donde el Yo encuentra la oportunidad de existir. Dado que este trabajo se pregunta por la relación sexo/género, resultaron enriquecedores los pensamientos originados en las reflexiones de San Paul Beatriz Preciado (2000) en su *Manifiesto Contrasexual*, quien tomó la noción de tecnologías de resistencia para analizar como los órganos sexuales son esa zona corporal que define cómo debe ser señalado un individuo y en dónde se comienzan a producir sus etiquetas, socialmente aceptadas. Por su lado, San Javier Omar Ruíz Arroyave (2013) concibe el cuerpo como “el contenido y continente de los dispositivos de género” (p.56), siendo este



un equipaje que se va llenando mediante se lleva a cabo un proceso de enseñanza aprendizaje, donde los roles de género son transmitidos como paradigmas incuestionables en los espacios de socialización la familia, los barrios, la escuela, el trabajo. Adicionalmente, Maurice Merleau Ponty (1993), planteaba el cuerpo como aquel que atrapa y comprende el movimiento, siendo este concebido como algo “encarnado” que incluso llega a trascender el tiempo, donde de manera normalizada se regenera un pasado, impactado de cierto modo por la experiencia lo cual se puede conectar con la exigencia unas ejecuciones corporales que son asignadas según la relación sexo/género.

En esta misma línea, vale la pena detenerse un momento para analizar algunos pensamientos desarrollados frente a la identidad sexual y de género, desde los cuales se ha cuestionado el modelo esencialista de la sexualidad, y se ha interrogado acerca de cómo unas representaciones hegemónicas que naturalizan la heterosexualidad operan como imaginarios colectivos socialmente aceptados y compartidos alrededor de lo que significa ser hombre o ser mujer (y también de lo que significa salirse de estos términos). Para definir esta coerción normativa de la heterosexualidad, Michael Warner (1993) propuso el concepto de *heteronormatividad*, llamando la atención sobre cómo las conductas dominantes heterosexuales se perpetúan como una imposición, funcionando como un régimen normativo cultural, en el que debe existir una conexión entre sexo, género, deseo y prácticas sexuales (Fischer-Lichte, 2011), y en el que socialmente se ejerce un poder sancionatorio.

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. Este es un aporte que plantea la necesidad de desarrollar nuevos marcos interpretativos, y herramientas descriptivas y de análisis, que vayan más allá de las explicaciones hetero-centradas y las lecturas primordialmente masculinas del género y la sexualidad.

Los roles de género (hombre/mujer) también son abarcados desde la reflexión desarrollada por Santa-Rubín (1975) haciendo alusión al sistema sexo-género, donde este es “El sistema de relaciones sociales que transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana y en el que se encuentran las resultantes necesidades sexuales históricamente específicas”. Esta noción ayuda a entender la organización social que responde a una relación de espacio/tiempo, enmarcada en una relación binaria entre naturaleza y cultura. Por ende, en los casos que la homosexualidad es identificada socialmente, ya sea porque una persona se reconoce abiertamente o encaja en los estereotipos destinados para ser señalado como tal, se explora una de las formas de irrupción a las construcciones binarias de género y señalamientos biológicos que posan sobre los cuerpos occidentalizados, ya que se perturba la conexión entre el régimen normativo heterosexual y sus deseos sexuales. Sin embargo, no siempre la existencia de la homosexualidad significa una fragmentación de la heteronormatividad, pues está también puede ser cooptada y regulada mediante lo que Santa-Rubín (2002) llama *homonormatividad*, “...una política que no cuestiona los supuestos e instituciones heteronormativas dominantes, sino



que los defiende y sostiene...”. (p. 179). Un claro ejemplo de ello es la institución del matrimonio establecida como el tipo de relación ideal y deseable, o la anulación de aquellas personas que, como la loca disidente, se deciden por feminizar un cuerpo escapando a los códigos normativos de comportamiento.

En la danza tradicional antioqueña el homosexual, específicamente la loca, puede analizarse desde sus fugas a los imaginarios colectivos que han sido instaurados desde una visión binaria de género, los cuales establecen que un bailarín que tenga el papel masculino, para realizar una buena interpretación, debe anular todo comportamiento que lo relacione con lo femenino. Estos imaginarios de la danza se pueden identificar en posicionamientos como “usted puede ser lo loca que quiera, pero en el escenario tiene que ser un macho”, en las que se eternizan unas posturas corporales, gestos, vestuarios, repertorios y códigos que deben ser asumidos para que la tradición se mantenga en el tiempo.

Por otro lado, la teoría feminista ha sido un detonante para reflexionar sobre las desigualdades de género en las sociedades patriarcales, y sobre cómo el binarismo de género se ha inscrito en mi mente y en mi cuerpo. Es así como mi santa Nelly Richard (2009) hace referencia a que el feminismo teórico ha desarrollado herramientas que hacen posible rebatir el concepto naturalizado de cuerpo:

Los signos de “hombre” y mujer” son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en el escenario de los cuerpos, disfrazando sus montajes de signos tras la falsa apariencia de que lo masculino y lo femenino son verdades naturales ahistóricas. (p.77)




Situaciones como usar sombrero y carriel, no llorar, ser verraco, echao pa'lante, consideradas expresiones normales de la masculinidad en el contexto antioqueño, se han inscrito en mi cuerpo, que por haber sido etiquetado como hombre por el sexo biológico, al momento de nacer, anula todo aquello que sea conectado con lo señalado como femenino; por ejemplo, no es “normal” que un hombre se maquille los labios, porque dicha situación atenta contra toda la construcción que familia y sociedad se han encargado de realizar sobre este cuerpo, imponiendo etiquetas que no debieran cuestionarse por el solo hecho de que así se ha hecho siempre. Un hombre está destinado a no llorar, ser fuerte, no demostrar sentimientos y esconder todo ademán que tenga conexión con lo femenino y que violente su imagen y su estatus.

San Paul Beatriz Preciado en su exposición *¿La muerte de la clínica?* (2013) hace referencia a que la palabra feminismo, en el origen del término, no solo está relacionado con el cuerpo de la mujer, sino que históricamente tiene sus raíces en la patología, ya que en el siglo XIX el concepto fue utilizado para señalar un cuerpo masculino con tuberculosis. Posteriormente, según su relato, el feminismo es utilizado para señalar aquellos hombres que se unen y defienden las causas de las mujeres en la esfera pública. Siendo el género un resultado de una construcción binaria enfocada en un ideal heteronormativo, es abordado por la santa doctora en Filosofía Ángela María Estrada (2019) haciendo la siguiente apreciación:

La noción de género fue acuñada en la literatura anglosajona, particularmente en el campo de la antropología feminista, para hacer referencia a la construcción social de las diferencias sexuales a lo largo de la historia y en las diferentes culturas, construcciones de las cuales se derivan los imaginarios culturales y las instituciones sociales, los modelos de socialización y de atribución de la feminidad y la





masculinidad y los procesos subjetivos de mediación en los cuales se dirime y construye la identidad personal.<sup>6</sup>(p.57)

En este orden de ideas el santo Licenciado Javier Omar Ruíz (2013) comenta que la categoría de género puede ser concebida como los libretos que deben ser aprendidos por el sujeto en una relación de enseñanza aprendizaje en espacios de socialización (familia, barrio, escuela, medios de comunicación, etc.), donde están consignados el conjunto de ideas y prácticas que se asignan a las personas según su sexo de nacimiento, añadiendo las construcciones socioculturales que se tienen en una época y región geográfica específicas; por ejemplo, la masculinidad antioqueña está representada en elementos como el hacha, símbolo de pujanza y colonización, la ruana como “...abrigo del macho macho...”, sombrero y carriel como fieles acompañantes. Si bien lo anterior es la imagen del arriero que se consolidó junto con la idea de la colonización antioqueña, es una imagen que aún sigue vigente y que es caracterizada cada que se va a interpretar alguna danza de repertorio tradicional antioqueño.

### **3.1.3 Raza y género: A Dios rogando y la colonialidad analizando.<sup>7</sup>**

Ahora mis oraciones son dirigidas a san Anibal Quijano dado que me entrega herramientas para comprender cómo este trabajo de investigación-creación también está tocado por los pensamientos desarrollados frente a las ideas de raza, donde ésta “...en su

---

<sup>6</sup> En este mismo artículo se hace referencia a los tres momentos por los cuales ha pasado la evolución de la noción de los estudios de género. Momento 1: Sistema sexo/género, donde el foco de la mirada era la mujer. Momento 2: El género como categoría relacional, poniendo la mirada sobre hombres y mujeres. Momento 3: las tecnologías y la desconstrucción del género, abriendo camino a la noción de experiencia como prácticas concretas de subjetivación.

<sup>7</sup> Refrán típico antioqueño: “A Dios rogando y el mazo dando”



sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América” (Quijano, 2000, p. 202), concediendo una justificación a las relaciones de poder que fueron instaladas con la conquista y que ahora son concebidas, desde la teoría de la colonialidad, como una crítica de la construcción del sujeto moderno que desarrolla Foucault.

La colonialidad es definida por san Quijano como una estructura de poder, cuyo escudo es la modernidad mediante el desarrollo de conocimiento, desde una perspectiva eurocéntrica , guiando así la idea de que Europa Occidental es el punto de llegada de toda civilización humana, es decir, la modernización como un proyecto europeo de sometimiento a través de una “identidad” cultural globalizada. Es de esta manera que se reflexiona alrededor de la raza, teniendo presente que fueron países como España, Inglaterra y Portugal, los que se portaron como dominadores de lo salvaje en el proceso de colonización, reproduciendo todo aquello que les permitiera el control en diferentes aspectos de la vida humana y limpiando toda suciedad que pudiera interrumpir su visión hegemónica, teniendo como producto la “invención del otro” que no es blanco (Castro-Gómez, 2000).

La noción de raza, la concibo entonces como un dispositivo que está ligado a la generación de identidad y homogenización de los individuos, definiéndolos de acuerdo a su fenotipo y color de piel. Justo aquí, cobra sentido el asociar este trabajo con las teorías decoloniales, puesto que cuestionan la herencia de pensamiento eurocentrado, condicionado por una matriz desde el ser, el saber y el poder, reflexionando sobre la posibilidad, como forma de resistencia y escape, de existencia a otras organizaciones sociales y formas de vida que repelan las relaciones de dominación que produce la colonialidad. Teniendo presente este



desarrollo conceptual, me permito pensar la danza folclórica antioqueña en relación a esas situaciones miméticas que han pasado a lo largo del tiempo, creando perspectivas, espacios y sujetos que responden a la visión de tener unas corporalidades que, ligadas a la tradición, terminan por definir comportamientos, movimientos y estereotipos que responden a una herencia que fue impuesta y naturalizada. Así, el vals de las cortes imperiales europeas terminaría por convertirse en la base del pasillo interpretado en una amplia zona de Antioquia. La interpretación de este tipo de danzas, es tomada entonces como una extensión de la colonialidad, debido a las reglamentaciones que son transferidas, asumidas y supuestamente incuestionables “porque así lo hacían los antepasados”.

Autores como San Peter Wade (2013), teniendo como antecedente lo desarrollado frente a la *Colonialidad del Poder* por Quijano, han observado cómo la dominación colonial europea puede ser analizada desde las categorías de género y raza, para comprender de manera histórica los privilegios que provienen de la ficción de un linaje masculino blanco, representando a sus otros como inferiores, a la vez que los invisibiliza, es decir, lo no blanco y sin apellido no tiene, en el marco de esta construcción, una estirpe digna para ser reconocida. En este mismo orden de ideas San Stoler (1995), en un análisis que hace a la obra foucaultiana *Historia de la Sexualidad*, plantea la manera en que se articulan lógicas racistas en discursos que devienen desde la sexualidad, donde la idea de linaje como manera de realización del poder, conecta con la regulación del cuerpo social y es así como el racismo contemporáneo termina siendo el resultado de una sociedad normalizada.



En este punto se hace necesario elevar ruegos a santa Kimberlee Crenshaw y su concepto de *interseccionalidad*, el cual hace referencia al análisis que se realiza de una problemática social, advirtiendo las complejidades que se forman al momento de comprenderlas de manera transversal por las categorías de raza/género/clase, considerando los puntos de intersección de estas como bengalas que daban señales, para encontrar respuestas a casos donde se presentara una discriminación social. Aquí hay que tener en cuenta que la *interseccionalidad* es algo que aplica no solo para los subalternos que son discriminados, sino para todos. Por poner un ejemplo: una persona de clase alta, blanca, hombre, heterosexual, católico, que viva en un país del norte global, también está atravesado por la intersección de categorías sociales. En esta línea, santa María Lugones (2008) en su artículo *Colonialidad y género* hace una propuesta desde el análisis de la interseccionalidad de las categorías raza/clase/sexualidad/género para comprender las relaciones de poder que se generan sobre las mujeres de color, que ellas misma las define como “mujeres no blancas víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género” (Lugones, 2013, p. 73); otras pensadoras del feminismo como bell hooks<sup>8</sup>, Avtar Brah y Gloria Anzaldúa realizaron reflexiones frente a cómo se conciben las diferencias en el marco de dicho tema, mirando la intersección como la posibilidad de realizar una revisión al feminismo conservador.

### **3.1.4 El devenir de la loca: locas somos y en el camino nos encontramos.<sup>9</sup>**

---

<sup>8</sup> Gloria Jean Watkins se hace llamar bell hooks, como su bisabuela materna. Decidió escribirlo en minúsculas para diferenciarse de ella, pero también para controlar las tentaciones del ego: “lo más importante es lo que digo en mis libros, no quién soy”. <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/viajes-planes/a15431743/quien-era-bell-hooks-feminismo/>

<sup>9</sup>Refrán típico antioqueño: “Arrieros somos y en el camino nos encontramos”



¿Qué significa ser una loca? Era una pregunta que nunca me había detenido a pensar, sin embargo, este adjetivo que antes vivía como un insulto se había convertido en el impulso para pensarme desde la disidencia sexual y de género. Por ende, es relevante buscar y dialogar con aquellas reflexiones que se han planteado alrededor de la loca. Para hacerlo, vale la pena recordar el régimen heteronormativo bajo el cual se deben identificar los cuerpos, trazando la existencia de una coherencia entre el sexo, el género, el deseo y las prácticas sexuales desde una visión binaria, definiendo así unos signos que identifican los hombre y las mujeres en términos sociales, lo que muchas veces desencadena los pensamientos y señalamientos sobre un homosexual al relacionarlo de manera inmediata con que “tiene una mujer en su interior”, creando así estereotipos que tratan de englobar desde una visión heterosexual, el actuar de las personas. Frente al tema san Martínez (2005) plantea:

La feminización de la homosexualidad es un tema polémico e incómodo para diversos sectores sociales, incluso para el propio movimiento gay, donde hay sectores que llevan mucho tiempo luchando por acabar con este estereotipo... y está en contra de una heteronormalización de la homosexualidad, además de perseguir una multiplicación de las formas de ser homosexual (p. 76)

Si bien la anterior cita, de fondo plantea el acabar con el estereotipo de la feminización, vuelco mi análisis frente a la parte donde se plantea diversas formas de ser homosexual, haciendo de este modo énfasis en la *teoría performativa de género*, invocando una vez más a santa Butler, ya que sus desarrollos frente a este tema fueron una de las bases para la *teoría queer*. Esta se convierte entonces en uno de los primeros intentos por la apropiación de un agravio, ya que la palabra *queer*, en términos geográficos concretos, es un anglicismo que está relacionado con los insultos lanzados a una persona que no se puede etiquetar socialmente dentro de los cánones establecidos de hombre o de mujer. Sin embargo,



para santa Butler (1997) el insulto también es una manera de ser nombrado, incluso solo el ser nombrado significa la activación de una relación de poder mediante la cual se constituye el sujeto desde el lenguaje. La *teoría queer* “...intenta dar voz a estas identidades que han sido acalladas por el androcentrismo, la homofobia, el racismo y el clasismo de la ciencia.” (Fonseca & Quintero, 2009).

San Rubino (2019) reflexiona alrededor de la disidencia sexual, considerando este término como una posibilidad de ampliar la mirada frente a lo *queer*, reconociendo que, si bien este último tiene un lugar de enunciación identificado, no es ajeno a ser utilizado por otros hemisferios de producción del conocimiento. Para este santo la disidencia sexual es una oportunidad de dinamizar y transversalizar diferentes análisis, teniendo presente que esto no es sinónimo un pluralismo liberal que borra desequilibrios de poder (McClintock, 2005).

Desde una reflexión sobre lo biopolítico, Rubino escribe:

Si pensar en disidencia sexual implica considerar las prácticas, estilos de vida, identidades y producciones de placer que son disidentes porque rompen con cierta norma, resulta importante entonces tener en cuenta que se trata de un régimen de producción de normalidad que también recorta lo inteligible como humano y lo que queda fuera de la normalidad, de lo aceptado, convirtiéndose en no-del-todo-humano, en el exterior que permite definir también ese adentro de lo aceptable. (p. 65).

Es así como el devenir de la loca no es acto sublime que le da vida a una disidencia libre de ser encasillada o estereotipada, ya Perlongher (1996) proponía “Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio en inmisión con el (lo) diferente” (p. 68).





Desde algunos pensamientos sobre la disidencia sexual en Latinoamérica y España se han propuesto críticas al pensamiento de la *teoría queer* anglosajona, ya que puede ser tomada como una manera de imposición de “...teorías blancas occidentales al resto del mundo” (González, 2016, p. 70). Es así que, a manera de resistencia frente a esta relación de saber/poder, algunos pensadores de la disidencia sexual y de género han propuesto el término *cuir*, como forma de apropiación latina del término (Flores, 2013). De allí que la *teoría cuir/queer*, se convierta en el reclinatorio donde reposa ese cuerpo que escapa a la heteronormatividad, deconstruyendo la relación generada entre el sexo biológico e identidad de género, conduciendo a la posibilidad de existencia de otras verdades corporales como representaciones que responden a las fisuras formadas en el proceso de identificación. Bajo la luz de esta teoría comprendí las luchas interiores que habitaron mi cuerpo, aceptarme desde un lugar que no era la patologización, rompiendo el molde generado por unas imposiciones y asumiendo la rareza como una posibilidad de huir a los prejuicios construidos por diferentes instituciones, enfrentando los imaginarios ligados a las ideas y las formas de crianza basadas en la asunción y continuidad de la heterosexualidad, donde mi padre se soñaba tener un hijo que le diera nietos y continuara con el apellido, lo que sería natural para un hijo varón.

La loca aparece entonces como una posibilidad para la disidencia, como una corporeización de la crítica que se le hace a los cánones y estereotipos homosexuales, fugándose a imperativos sociales que se expresan en frases como “sea un gay<sup>10</sup> serio”, donde la seriedad está conectada directamente con un marco heteronormativo de comportamiento

---

<sup>10</sup> Aquí la palabra gay hace alusión directamente a la homosexualidad.



en sociedad. Escritores como Pedro Lemebel y Nestor Perlonger han desarrollado pensamientos alrededor de la “loca del barrio”:

La loca de barrio es una figura de travestismo popular, es decir, el disidente sexual negado por los sectores homosexuales masculinos elitistas que buscan integrarse al orden existente. Es la loca de barrio la que reta los roles cerrados de género y sexualidad, la que desestabiliza las pautas cerradas de identidad. Esta figura, retrata una disidencia sexual atravesada por otros factores de marginación además del género y la sexualidad; en ellas se refleja la exclusión por clase y en muchas ocasiones, por raza. (González, 2016, p.190).

Es así como el análisis desde la interseccionalidad hace pensar la loca desde varios puntos de atención, ya no solo desde la disidencia de sexo y género, sino también desde la raza, la clase, la nacionalidad, entre otras categorías. La loca, dependiendo de la situación de poder, aparece encarnando la relación crítica/resistencia, claro está, sin negar el estereotipo que en determinados contextos la sociedad, y las mismas locas, han hecho de esta en marco de unas relaciones de saber/poder que, si bien le entrega condiciones de marginalidad, también hace que una comunidad se pueda reconocer desde sus sentires y vivencias alrededor de la feminización de la masculinidad. Es cierto que mis primeros acercamientos con dicho adjetivo fueron en términos de insulto, pues aún recuerdo ese momento en que no quise jugar fútbol y uno de mis compañeros me grito ¡ah qué loca! Sin embargo, con el tiempo hice parte de otros espacios donde la loca se convertía en la posibilidad de proyectarse en una esfera social de identidades múltiples, mas no pública, que por lo general eran espacios privados donde la aceptación se convertía en una cuestión de segundo plano, haciendo parte de un ambiente seguro donde el ser loca se convertía en sinónimo de alegría, fiesta y risas acompañados por ademanes femeninos, tacones, pelucas, vestidos vaporosos, brillos y maquillaje.



El carácter privado de la loca responde a la construcción sociocultural y económica que a nivel histórico se ha realizado de lo homosexual, pues ya por el solo hecho de tener unos gustos y afinidades “anormales” en términos sexuales, los sujetos se ven sometidos a situaciones de exclusión y discriminación, haciendo que se conformen espacios de reconocimiento y protección. Es de este modo que se comienza a hablar del movimiento que se reconoce en las siglas LGBTI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales-Transgéneros-Travestis e Intersexuales) como corriente de reivindicación, pero no es secreto que en el sistema capitalista también se producen formas de comercialización y fijación de la disidencia sexual, haciendo que la loca que no responde a los estereotipos homonormativizados en los movimientos de la diversidad sexual, siga siendo relegada al sitio de lo oculto. Por ejemplo, un homosexual no afeminado, que responde a las apreciaciones “sea gay, pero serio” tiene la posibilidad de llegar a ser aceptado en la sociedad más fácilmente que la loca, ya que de cierto modo responde a una heteronormalización de la homosexualidad (Lozano, 2016).

### **3.1.5 Antioqueñidad: del dicho al hecho, se va construyendo el trecho.<sup>11</sup>**

Para el caso específico latinoamericano, una de las formas en que se ha manifestado la colonialidad es mediante el uso de prácticas disciplinarias que forjan al sujeto y lo convierten en un ciudadano. Una muestra de ello la encontramos en las ideas desarrolladas por Santa Beatriz González (1999), quien nos presenta tres maneras en que una persona

---

<sup>11</sup> Refrán típico antioqueño: “Del dicho al hecho, hay mucho trecho”



latinoamericana del siglo XIX se es representada en una colectividad: las constituciones, los manuales de urbanidad y las gramáticas de la lengua, funcionando estas como *tecnologías disciplinarias*. Este es un ejemplo de discursos que se han organizado con el fin de ordenar y controlar la sociedad en beneficio de la “civilización”, teniendo como misión crear identidades homogéneas.

Sin embargo, para el caso de Latinoamérica el ideal de homogeneidad desde lo cultural ha sido un tema más que complejo, dada la diversidad cultural que se puede encontrar en cada una de las naciones. En el contexto latinoamericano de mediados del siglo XX, un grupo de intelectuales se dio a la tarea de definir los rasgos más sobresalientes de las identidades culturales de sus territorios, operando como seleccionadores de aquellas características que terminarían por convertirse en tropos de identidad regional (Sánchez & Santos, 2013). A estos pensadores se les conoce como los folcloristas, y todos ellos reconocieron elementos en las expresiones culturales populares que postularon como tradicionales y representativos de las identidades.

Llamo aquí la atención sobre el hecho de que los imaginarios e ideas sobre las identidades culturales no se han formado únicamente como construcciones de las élites que impondrían de una manera jerárquica y vertical las prácticas de las clases altas hacia las clases bajas, sino que la creación de los tropos identitarios puede ocurrir en diversas vías y direcciones, por ejemplo, mediante la gestión de los intelectuales al romantizar lo popular, como ocurrió en el caso de los folcloristas. Para efectos de este trabajo uno de los tropos reposa en la danza *las vueltas antioqueñas*, siendo una coreografía que, a nivel tradicional,



debe ser interpretada por un hombre y una, la cual que lleva consigo el reconocimiento de unos símbolos con sus respectivos significantes para su interpretación, por ejemplo, la ruana como elemento de vestuario representativo para la identidad antioqueña carga el significado de abrigo, pero a su vez, de manera implícita, se convierte en el elemento que el hombre arriero puede usar como lecho cuando una mujer accede a sus asechos.

Para comprender la idea de *sujeto* masculino antioqueño se hace necesario comenzar por entender la tradición antioqueña como una yuxtaposición de creencias y formaciones culturales en el cuerpo. Arreglos artificiales que se han realizado en pro de un ejercicio de poder sobre el sujeto, creando actitudes regionalistas y excluyentes, correspondiendo a un proceso coyuntural, en términos de tiempo y contexto, que se lleva a cabo en espacios de socialización. Frente al tema del concepto de tradición, Hobsbawm (1983) hace alusión a una invención con fines directamente de poder:

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (p.8)

La imagen de antioqueño, objeto de análisis de esta investigación, expone un sujeto masculino influenciado por ideas de superioridad que fueron construidas y normalizadas en un proceso de cimentación identitaria desarrollada en el periodo conocido como el de la “Colonización Antioqueña”, mito bajo el cual cobra fuerza el señalamiento de empuje y verraquera que va ligado como herencia innata a los seres nacidos en Antioquia. Pero que



además es configurado por unas prácticas disciplinarias y procesos coercitivos en espacios e instituciones como la familia, la escuela, la iglesia, el Estado, entre otras.

La identidad antioqueña o la antioqueñidad, es abordada desde la visión de la santa profesora Libia Restrepo, que en su artículo *El Mito del Gran Antioqueño* hace referencia al mito de la colonización antioqueña, donde instituciones públicas y la iglesia trabajaron mancomunadamente, ya fuese desde campañas oficiales que reforzaban la idea del “orgullo paisa” o desde los valores tradicionales de tipo religioso para fortalecer la idea de tener actitudes regionalistas y excluyentes (Restrepo, 1995). La idea por parte de algunos antioqueños de haber creado una raza aparte puede ser analizada desde la definición de nación del santo historiador y politólogo Benedict Anderson “...una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993, p. 23). *Imaginada* porque partió de unos principios de supremacía afincada a la idea progreso que incidiría en generaciones futuras que ni siquiera conocerían sus precursores. *Limitada* en términos de fronteras geográficas, resumida en la particularidad montañosa del territorio paisa, lo cual influye en creerse aislados del resto. *Soberana* por la herencia directa europea de la idea de ser libres directamente en el reinado de Dios. Es una comunidad, dado que dicha idea surge por tener adeptos que sean capaces de defenderla sin tener temor a consecuencia alguna.

Es así como al combinar los conceptos de *sujeto*, *género* y *antioqueñidad*, se deducen las características que deben ser cumplidas por un ser asignado hombre al nacer en territorio antioqueño, estas dictadas por hombres de ciencia, religión artes y letras, afirmando una vez más esa combinación de saber/poder que puede ser ejercida sobre los cuerpos. Pero lo que





respecta a este trabajo es la resistencia a ese señalamiento, si bien aceptándolo, trascendiéndolo, llevándolo a un espacio *liminal*, concepto tomado de Víctor W. Turner (1988) quien propone que “Los entes liminales no están en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (Turner, 1988, p. 102). Para ello es pertinente abordar la noción de desidentificación ya que, en estas construcciones identitarias, los libretos predeterminados para ser un hombre antioqueño son develados en referencia a códigos que son aprehendidos, aceptándolos como una combinación de señalamientos socialmente aprobados en función de ejercer poder sobre las personas. Situaciones como la picardía y la verraquera del antioqueño o la idea de ser negociante innato, son condiciones que se fueron poniendo sobre los sujetos nacidos en el departamento de Antioquia.

El santo José Esteban Muñoz ve la desidentificación como una descripción de la posibilidad que tienen las minorías de escapar a las imposiciones que la sociedad hace sobre el sujeto, donde “Los guiones de identidad socialmente codificados a menudo se elaboran con energías fóbicas en torno a la raza, la sexualidad, género y otras distinciones identificatorias” (Muñoz, 2011). Es así como también en este punto cobra sentido la idea de “closet” desarrollada por Eve Kosofsky Sedgwick (1998), quien lo define como ese lugar de opresión para diferentes situaciones consideradas por fuera de los cánones de normalidad respecto a la orientación sexual, esos muros que son levantados para mantener una imagen que ha sido creada con el fin de protegerse frente a determinados señalamientos considerando los binomios, secreto/revelación y privado/público como esa metáfora de “entrar” y “salir” del closet. Siendo así, y afincados a la idea de antioqueñidad, el closet no solo estaría



diseñado para los homosexuales, sino también para aquellos que no cumplen a cabalidad con el guión diseñado para ser considerados hijos de Antioquia, esos que rompen el molde y desdibujan las fronteras construidas con ínfulas de señalamiento.

Finalmente, existe un acercamiento teórico que problematiza las formas de conocimiento y que para este caso es abordado con el fin de hacer alusión a esos impulsos viscerales desde lo subjetivo, que entran a jugar un papel importante a nivel colectivo desde lo emocional y lo sentimental, conocido como el “giro afectivo” que en palabras de Mabel Moraña (2012):

Propone más bien una liberación de la instancia representacional y un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de *lo social* sin cometerse a normal ni reconocer fronteras. *Afecto* nombra así un impulso que, como el de la sexualidad estudiado por Freud y reenocado por Foucault, permite la problematización de las formas de conocimiento y de las conductas sociales, así como de los procesos de institucionalización del poder y sus asentamientos (inter)subjetivos. (p. 323)


Este giro propone unos análisis que fragmentan la barrera existente entre la razón y los impulsos, que pueden mover las bases de eso que ya se daba por hecho. Macon (2014) plantea un carácter de performatividad de los afectos donde estos “son en sí mismos actos capaces de, por ejemplo, alterar la esfera pública con su irrupción”. Es bajo esta perspectiva que aquellas afectaciones que solo existían contenidas en el lugar de lo privado, como el ser loca, perturban los señalamientos y etiquetas realizadas sobre un cuerpo masculino en espacios abiertos de socialización, que desacomodan y generan preguntas con raíz en lo normativo, lo normalizado y socialmente aceptado. Más adelante Macon hace un planteamiento referente a la vergüenza como aquello que lleva o no, a exteriorizar rasgos de identidad, en este caso puntual lo relacionado con un sistema binario de sexo/género, es decir,



la vergüenza puede ser concebida como el motivo para que la loca sea guardada; esto ahora se asocia con los cuestionamientos generados por mi formación como antioqueño unida a unos dispositivos de subjetivación, provocando un proceso de desidentificación que es exhibido en la esfera de lo público, llevando el cuerpo a una confrontación con las relaciones de poder que pueden ser ejercidas sobre este.

Es así como aprovecho para hacerle una oración a san Rodrigo Díaz Cruz (2008), ya que plantea el concepto de performance como algo que no está estático en el tiempo, sino que está sometido a constantes debates y revisiones. Para efectos de este trabajo, el término fue acogido desde dos perspectivas: como dispositivo de memoria y como arte-acción. La primera hace alusión a las acciones que son recibidas, acumuladas y transmitidas por un cuerpo, funcionando este como el lugar de la memoria donde las acciones son puntos de encuentro que evidencian un archivo mediante un repertorio, logrando así un legado que es transferido en una relación de tiempo/espacio, respondiendo a unos estímulos contextuales que permiten un diálogo entre la tradición y el presente. La segunda me permitió vivenciar y explorar unas intervenciones artísticas que ponen en cuestionamiento mi proceso de subjetivación como hombre antioqueño, retomando unas experiencias propias y colectivas, como el montarse en unos tacones, para convertirlas en detonantes del componente creativo. Desde esta perspectiva el performance se convirtió así en ese aliado que me permitió habitar un mundo que antes me era negado porque eso de tacones y maquillaje no era para hombres. Taylor (2011) lo plantea de la siguiente manera:

La práctica del drag (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la



mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y de actuar. (p. 11)

Bajo esta idea de la profesora Taylor, se me abrió un panorama que permite habitar las construcciones identitarias de hombre o mujer de una manera más tranquila, donde se acepta una formación impuesta, y se disfruta las diferentes posibilidades de ser, convirtiéndome en eso raro, híbrido y sin definición específica, encontrando un refugio importante en el adjetivo loca. Sin embargo, existe una crítica que debe ser tenida en cuenta respecto a ciertos usos del drag, dado que dicha práctica también puede emplearse para reforzar una perspectiva heteronormativa (por ejemplo, mediante la burla) u homonormativa (por ejemplo, mediante la exotización y el estereotipo). Solo basta darle un vistazo a uno de los programas de televisión más reconocidos a nivel internacional, como lo es *RuPaul Drag Race*, el cual a lo largo de sus diferentes temporadas ha ratificado los estereotipos patriarcales, absorbiendo la práctica drag en las lógicas del neoliberalismo y la comercialización de los cuerpos en la línea del entretenimiento.

Teniendo presente las maneras en que se emprendió este trabajo desde perspectivas interdisciplinarias, transdisciplinarias y multidisciplinarias, donde los diálogos entre conocimientos generados y desarrollados por diferentes disciplinas permiten acercarse al objeto de investigación desde múltiples configuraciones. Es decir, sin la antropología y sus definiciones del Otro, no se hubiesen podido abordar los señalamientos donde me autorreconocí inmerso en unos cánones de identidad, sin las teorías decoloniales no hubiese podido entender la interseccionalidad de los sujetos en términos de raza, género y clase. En este caso dichas perspectivas no solo alimentaron el resultado creativo, sino que desde el



discurso aportaron esas bases sobre las cuales se comenzó a construir, donde las fronteras, si bien estaban presentes, eran desvanecidas, y que si bien se creaban incomodidades se hacía lo posible por habitarlas con tranquilidad.

### **3.2 Santos y santas artísticas - Referentes Artísticos**

En este apartado quiero presentar mis santos y santas (referentes) artísticos, esos que a medida que iba conociendo sus obras y reflexiones, iba elevando mis plegarias para poder entender que iba a pasar con mí que hacer como obra. Yo soy hijo de la danza folclórica colombiana, mi formación como artista estuvo atravesada por mi paso por diferentes grupos entre ellos Danzas Folclóricas de Vegachí (DANFOLVE) y la Corporación Dancística Matices, no es gratuito que mi paso por la maestría, en sus inicios, haya estado atravesada por la idea de crear una obra ligada a danzas de repertorio de la tradición colombiana. Sin embargo, cuando comienzo abordar lecturas que me presentan diferentes maneras del hacer, y comenzamos a reflexionar desde lo multidisciplinar, transdisciplinar e interdisciplinar, es que me comienzo a reclinir, a modo de oración y alabanza, ante los trabajos que iba descubriendo y que a su vez resonaban con mi pregunta por los procesos de subjetivación desde la identidad, el autoreconocimiento, las vivencias y las resistencias.

A continuación, mi santuario artístico comenzará desde la escena local hasta lo internacional, presentando esos aportes desde el quehacer creativo y que me hicieron pensar en la manera de plasmar mis ideas. Encontré esas revelaciones divinas que me llevaron a sobrepasar mis fronteras desde la danza y aferrarme a los milagros que estos me presentaban, para pensarme como la beata de las locas antioqueñas.



Santa Lilith de las Pirobas es una mujer transexual, Antropóloga y Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia. Se autodefine como artista dado que todo su trabajo político “lo enfoca desde el arte, la danza, el teatro, el canto y el performance”. En una entrevista para el periódico *Vivir En El Poblado* (2016) hace las siguientes declaraciones:

Pienso que lo que uno tiene que buscar es el reconocimiento de lo que es como persona, no lo que es como cuerpo, como estética o apariencia, porque es de alguna manera seguir reproduciendo ese modelo que hemos cuestionado los LGTBI, el hegemónico, heterosexual y heteronormativo. Tengo muy claro que el cuerpo está a merced de la identidad y de la voluntad política y la mía es que mi cuerpo parezca lo que yo quiero que parezca.<sup>12</sup>

Es así como ella concluye que su feminidad esta desligada de la estética como concepto de lo bello, por ello, aunque se defina como mujer transexual la podemos ver en un cuerpo que socialmente se señala como hombre. Es su capacidad de incitar a las reflexiones y preguntas, desde su cuerpo y concepción sobre la identidad, lo que me interesa tener como referencia, ya que rompe con las construcciones e imaginarios que se tienen en términos de género para categorizar las personas. En otro aparte de la entrevista hace referencia a la relación que tiene la danza folclórica colombiana y la hegemonía heteronormativa, donde ve este tipo de materialización artística tradicional y cultural como una actividad que se encarga de perpetuar la visión dual del mundo, haciendo referencia a lo masculino y lo femenino: *...me cansó porque el folklore es muy excluyente*. La antropóloga explica que en ese entorno las parejas solo eran de hombre y mujer, y que las personas sexualmente diversas debían aparentar ser lo que no eran en los bailes. Bajo esta percepción es que comienza un nuevo

---

<sup>12</sup> “El cuerpo está a merced de la identidad”: Lilith. Periódico *Vivir En El Poblado*. <https://vivirenel poblado.com/el-cuerpo-esta-a-merced-de-la-identidad-lilith/>





proyecto dancístico que se llamó *Otre Danza*, naciendo como un taller de danza folclórica dirigido exclusivamente a personas de la población LGTBI, su nombre hace referencia a una crítica a los procesos sociales de creación de otredades. Si esta santa en algún momento se alejó de la danza tradicional, *Otre Danza* fue la excusa para regresar. Este grupo se ha encargado de tratar de transgredir el paradigma que tiene la interpretación dancística del folclor frente a esa visión pareja (hombre y mujer) dispuesta para interpretar piezas en su mayoría de evocación amorosa. Esta propuesta llega a desacomodar, a romper con lo cotidiano y a generar reflexiones en torno a su trabajo.

En su sustentación de tesis de grado para recibir el título de Magister hizo la siguiente declaración: “Me declaro rara, anormal, extravagante y piroba... Pero DIVA”. Donde el concepto de piroba si bien se desliga del parlache<sup>13</sup>, en la comunidad trans tiene una connotación de señalamiento, para designar aquellas personas que se nombran en femenino pero que no tienen ninguna apariencia como tal, es decir, casi toda mujer trans cuando empieza su proceso de tránsito comienza por una fase de piroba, lo que hace ella es reapropiarse de término, reivindicarlo y darle otra connotación. Referente a la palabra DIVA Lillith la desarrolla a modo de acróstico: D.I.V.A (Digna, Intrépida, Valiente, Auténtica y Autónoma).

---

<sup>13</sup> El parlache es un dialecto social que surge y se desarrolla en los sectores populares de Medellín, como una de las respuestas que los grupos sociales que se sienten excluidos de la educación, la actividad laboral y la cultural, dan a los otros sectores de la población, frente a los cuales se sienten marginados.  
<http://hdl.handle.net/10495/3993>



San Benjamín de la Calle, con su aureola de fotógrafo antioqueño, quien a finales del siglo XIX y principios del XX consagró su trabajo en uno de los sectores más populares de Medellín, Guayaquil. Por su lente pasaron todo tipo de personas sin importar su estrato social, raza, condición o género, las ambientaciones en sus fotos eran caracterizadas por el uso de elementos a modo de escenografía. De este santo me interesa específicamente una obra que Esteban Duperly (2014) analizó en un artículo de la revista *Arcadia* nombrado como el “Extraño caso de la mujer-hombre”, allí hace referencia a una foto lograda en el año de 1912 sobre el caso específico de un ladrón que se travestía para engañar a sus víctimas, ganar su confianza y cometer su delito. Referente a este caso Zuluaga (2020) escribe que este caso *...encarnaba una de sus temáticas favoritas* “le generaba un cierto sentimiento de identificación” ... pues Benjamín de la Calle era homosexual (p.137). Pero más allá de encontrar un por qué en la foto, me interesó la manera en que logró ambas imágenes, poniendo ante mí a modo de revelación profética, una manera de plasmar esa idea de poner a conversar dos procesos de subjetivación.


Julián Zapata Rincón, santa Putricia, se autodenomina como “la santa más puta y podrida de todas” es “una apasionada por los temas de género, las teorías queer, las disidencias sexuales, por los estudios de las luchas de las marginalidades trans, tranvestis, por los feminismos”. Su trabajo se caracteriza por haberse autosantificado y apropiarse de iconos religiosos, en su mayor parte católicos, para transgredirlos, por ejemplo, usa un prendedor que es una vulva con la figurilla del niño Dios en el medio, también en algunas imágenes lleva unas potencias de penes y torsos desnudos, criticando el poder satanizante que ha ejercido la iglesia sobre el cuerpo y los sujetos. De esta santa tuve la oportunidad de



presenciar su performance *Evangelios Según Santa Putricia*, donde me interesó la manera como se apropia de un acto simbólico como lo es una misa, llevando a cabo cada momento: las oraciones iniciales, la lectura del “santo evangelio”, la homilía, la partición del pan y la bendición final. Aparte de dicha apropiación, me interesó la combinación que pudo hacer en escena de los materiales desarrollados como obra el drag, los videos, las imágenes, que como hilo conductor tenía una celebración religiosa.

Mi santo Eduard Pereira Jaramillo es ingeniero de sistemas de la Universidad de Antioquia, bailarín de danza folclórica y escritor de poesía y cuento. En algunos de sus cuentos aborda la temática de género y sexualidad, en una conversación llevada a cabo con él expresa que “escribir sobre el género y la sexualidad es un asunto de valorar la diferencia, de pensar que todas las posibilidades de amar son válidas, todas las historias son posibles, convencido que podemos vivir en un mundo donde ser otro, ser diferente o tener gustos diferentes tiene una opción permitida y tranquila, con transparencia sin ningún tipo de misterio”. La danza fue el medio que cruzó nuestros caminos, donde comenzaríamos una historia desde el año 2015 que aún sigue vigente. Ha publicado los libros *Cuentos de Maquiel* (2005), *Mientras Crecía y otros cuentos que parecen reales* (2012), *Entre los dedos* (2016) y *Benilda* (2019).

De este escritor me interesó su manera de abordar la resistencia a la heteronormatividad desde las letras, encontrando puntos de fuga al poder que lo formó como hombre antioqueño, permitiendo la existencia de esos *otros* que fueron satanizados por no



seguir con los lineamientos designados para sus gustos sexuales. Como ejemplo, quiero presentar dos cuentos mediante los cuales queda explícito lo descrito anteriormente:

### ***Cuento Yannina (Cuento inédito)***

La gente hablaba de mutaciones y de cambios. Que el pelo se renueva, que cae y nace de nuevo como les pasa a los gatos o a los perros. –Ellos mudan– decían los amigos. Yannina Magdalena Pozo estuvo esperando que el ciclo continuara, pero por su lado hubo caída nada más, pocos nacimientos. Desde que era niño siempre había tenido poco pelo. –Adoptaré un perro entonces. Seré una adoptanta humanitaria, divina– dijo estirando sus carnosos labios. –¿Y por el cabello? Disfrutaré con la vastedad que cada día se hace mayor en mi cabeza. Soy fina de pelo y de lenguaje. Además, así se ajustan mejor las pelucas. Hablando de eso; comparé una nueva. Que sea rubia. Detesto el café y el negro me hace ver más vieja– dijo soberbia levantando el pecho y sacando las ya pronunciadas caderas. Tomó su cartera rosa con miles de besos brillantes estampados y se fue, trotando con sus tacones a paso menudo.

### ***El secreto de los siervos sin rostro de la montaña de la rosa negra.***

*Era un gran misterio* el nombre y la identidad de las esposas de los fieles. Siempre estaban solos y en las noches viajaban en sus caballos veloces hacia las colinas. Siete caballeros defendían el reino, eran los más bravos héroes. Sin embargo, sus esposas no eran esposas. A los más valiosos hombres del reino los esperaban, ocultos en su cueva, otros siete caballeros (Pereira, 2016, p.81).

Las santas de House<sup>14</sup> of Tupamaras son un colectivo artístico interdisciplinar LGTBIQ de la Ciudad de Bogotá, quienes según su propia descripción:

Generamos espacios seguros de encuentro para el desarrollo libre del cuerpo y el género. Tomando elementos de la danza, el performance y las artes visuales, desarrollamos piezas escénicas que se interrogan por las diferencias o semejanzas entre el arte contemporáneo y el espectáculo, transitamos por escenarios convencionales y espacios no habituales en la circulación de las artes vivas.

---

<sup>14</sup> La idea de *House* es explorada a partir de la película *Paris Is Burning*, la cual relata el movimiento conocido como *cultura ball* y describe la experiencia de personas LGTBIQ, en su mayoría pertenecientes a la comunidad afroamericana, latinoamericana y transgenero, que utilizaban el Vogue como estilo de baile y como oportunidad de expresar su disidencia del modelo heteronormativo. *La House* (Casa) se considera como ese refugio, conformado por una madre que es quien da el apellido y unas hijas que son adoptadas (estas son personas que son segregadas, marginadas y discriminadas por su orientación sexual).



Para lo anterior, una de las herramientas que utilizan es la apropiación del Vogue<sup>15</sup>, como estilo de baile para materializar su disidencia; sus espacios de presentaciones le dan todo el protagonismo a lo raro, a lo estigmatizado al “mariconeo y la pluma”. Su última obra de creación, *Como La Flor*, interesa por el uso y concepto del cuerpo a través del performance, y la manera cómo combinan y disponen elementos que a primera vista parecerían desconectados, detonando apreciaciones estéticas que trascienden la mera contemplación; la descripción de esta realiza las siguientes claridades:

Como la flor tiene como eje transversal un cuerpo informal, un cuerpo que se da en la fiesta de la calle y se expresa allí de distintas formas y técnicas, un cuerpo-goce, un cuerpo-energía. Como la flor es euforia colectiva.

El dj set se compone en su mayor parte por sonidos urbanos y periféricos algunos catalogados de “mal gusto” y se caracterizan por sonar en lugares muy populares. (Guaracha- aleteo- vogue- jerseyclub- cumbia rebajada- reggaetón- ranchera) la idea de lo crossover nos interesa por lo heterogéneo que puede llegar a ser el set en cuanto a géneros, sin embargo, esa heterogeneidad nos interesa distorsionada, un crossover enrarecido.

Al tener la experiencia de presenciar el estreno de dicha obra, con lo primero que conecto es la manera en que las etiquetas de género están desdibujadas, abordadas desde el vestuario, maquillaje y las acciones ejecutadas, el lugar utilizado (un parqueadero) para su presentación se sale del cubo blanco, y si bien no hacen referencia directa a la cantante Selena, si utilizan elementos semánticos culturales movidos alrededor del tex mex y la cumbia mexicana.

---

<sup>15</sup> El vogue se define como una forma de baile estilizada de house dance que se popularizó en los años ochenta. Este estilo de danza tomó su nombre de la revista Vogue. Con sus poses y pasos de baile, los bailarines trataban de imitar las posturas de los modelos que salían en las fotografías de la revista. Tomado de : <https://www.homosensual.com/cultura/la-historia-del-vogue-y-el-movimiento-lgbt/>





Pedro Mardones Lemebel<sup>16</sup> (1952-2015), la santa Lemebel, fue un artista y escritor chileno, autor de los libros de crónicas *La esquina es mi corazón*, *De perlas y cicatrices*, *Loco afán*, *Zanjón de la Aguaday* *Adiós mariquita linda*, y de la novela *Tengo miedo torero*. La loca en sus obras tiene una aparición significativa, pero en esta última relata la historia de “La Loca del Frente”, la cual se enamora de un joven guerrillero en el Chile de Augusto Pinochet. Pedro era abiertamente homosexual, en tiempos de la dictadura chilena, situación que lo llevó a enfrentar momentos de exclusión tanto en su vida laboral como en el entorno político y social; una de las apariciones más recordadas fue el momento en el que se presentó en sus tacones en una reunión de los partidos de izquierda en 1983, para leer su manifiesto *Hablo por mi diferencia*. Para esta santa usar tacos altos era un acto político, eran sus zapatos de batalla y los que lo acompañaron a diferentes performances y conferencias. Es interesante ver como aborda el tema de la homosexualidad de una manera interseccional, reconociendo las complejidades que desatan el pensar dicho tema en términos de clase y raza, una de sus recordadas frases era “yo soy maricon y pobre”.

Esta santa, en compañía de Francisco Casas Silva, conformó el colectivo Yeguas del Apocalipsis en el año 1987, teniendo diferentes irrupciones en eventos públicos, reclamando el lugar de las locas. Uno de los performances más reconocidos de este dúo e interesante para los fines de este trabajo de investigación-creación, fue *La conquista de América*, realizado el 12 de octubre de 1989 en conmemoración por el “día de la raza”, teniendo como lugar la Comisión Chilena de los Derechos Humanos. En la sala estaba dispuesto en el piso un mapa

---

<sup>16</sup> Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA>





de América del Sur, sobre el cual reposaban vidrios quebrados de botellas de coca cola, Lemebel y Casas comenzaron a interpretar la cueca, baile nacional chileno, en este escenario mientras sus pies iban sangrando (Las Yeguas del Apocalipsis. Lemebel & Casas, 2015). En palabras de Solís (2018) “Esta performance da cuenta del proceso sangriento que implicó y hasta nuestros días opera: la colonia con la consecuente conformación de cuerpos subalternizados a partir de la clase, la raza, el género y la sexualidad”. Si bien esta performance está llena de simbolismos y significados, una de las situaciones que atrae mi atención es la manera como apropian una danza tradicional, para ponerla en contexto en términos de contemporaneidad y crear una escena que provoca reflexiones que van más allá del mero disfrute de la interpretación de la misma.

Otro de los performances fue *Ejercicio de Memoria* en 1997:

En mayo de 1997 las Yeguas del Apocalipsis participaron de la VI Bienal de La Habana titulada El individuo y su memoria. La participación de Pedro Lemebel y Francisco Casas consistió en una conferencia performática en el patio aledaño del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Maquillados, con tacones altos y vestidos de negro, mientras se proyectaba un recorrido visual por las performances del colectivo en un muro aledaño, que incluyó fotografías y algunos videos, entre ellos el registro de Homenaje a Sebastián Acevedo. Colgaron en la pared una consigna que decía: “Hablo por mi lengua, mi sexo y mi social popular”. Simultáneamente se reproducía el audio del “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” de Pedro Lemebel, en el que se escuchaba de fondo el himno oficial de la Internacional Socialista (Las Yeguas del Apocalipsis. Lemebel y Casas, 2015).

De este acto me interesó el cómo lograron disponer diferentes recursos y obras, para que no fuesen mundos separados, encontrando un hilo conductor que pusiera a dialogar diferentes maneras del hacer en un solo lugar.



Los santos y las santas de “Sudor Marika” conforman una agrupación argentina de nueve integrantes<sup>17</sup>, quienes a ritmo de cumbia irrumpen en las construcciones hegemónicas binarias de género; las siguientes estrofas hacen parte de la canción “Está todo bien” del álbum “Las Yeguas del Apocalipsis”:

Me cae muy bien el amor entre chicas,  
Pero que no dejen de ser femeninas.  
Me cae muy bien y un poco me excita,  
Pero ellas saben que me necesitan.

Está todo bien con que cambien de nombre,  
Pero en el fondo siguen siendo hombres.  
Está todo bien que se vistan de putas,  
Pero que no digan que no se la buscan.<sup>18</sup>

Sus reflexiones giran en torno a la disidencia que le apunta a la moral, “esa que siempre es blanca, pura, hetera, cristiana, propietaria, monógama y patriarcal”. Son discrepantes de las normas que dictan cómo debemos amar, vivir, gozar y compartir. En sus palabras dicen que los integrantes de la banda no todos son marikas, hay tortas y otrxs que prefieren ni definirse.

Santa Lukas Avendaño (1977) bailarín, coreógrafo, poeta, antropólogo, actor y performer. Quizá el más reconocido de la comunidad *muxe oaxaqueña*<sup>19</sup>. En el contexto de la ciudad de Medellín, dicho artista hizo parte de la exposición colectiva internacional 89

---

<sup>17</sup> Conformada por Sebastián Zasali en teclado y voz, Rocío Feltrez en voz y wiro, Vicente Quintreleo en guitarra y voz, Nahuel Puyaps en bajo, Carolina en Octapad, Sandra en voz, Lean en timbaletas, Haquir en acordeón y Nico en trompeta arman una fiesta con conciencia.

<sup>18</sup> Canción y letra: Está todo bien. <https://sudormarika.bandcamp.com/track/est-todo-bien>

<sup>19</sup> Los textos académicos y los artículos periodísticos definen a esta comunidad como “hombres que presentan características femeninas”, “travestis”, “mujeres transgénero o transexuales” o como un “tercer género”. Tomado de: [https://verne.elpais.com/verne/2017/01/31/mexico/1485834145\\_612368.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/01/31/mexico/1485834145_612368.html)



*noches. Descolonizando la sexualidad y la oscuridad*<sup>20</sup> en el Museo de Antioquia. Las acciones de esta santa se describían como:

... fuertes, cargadas de simbolismos y en la que desborda una energía vital, manejando esa energía poderosa, atemorizante y provocadora para mover de sus asientos a los espectadores y cuestionarles la forma de percibir y entender a la otredad, al otro ser alejado de sus cánones binarios (Museo de Antioquia, 2017).

Dichas acciones se convierten en una manera de apropiación de esta santa de lo *muxe*, de los rasgos identitarios de su cultura, tradiciones vestuarias, colores y ritos para sus creaciones, “su cuerpo lo convierte en la manera de decir, pensar, sentir y transmitir”. Su apariencia trasgrede la concepción binaria de género, pues siendo un cuerpo biológicamente señalado como masculino, trenza su cabello y utiliza vestuario y accesorios que comúnmente serían llevados por mujeres en Tehuantepec, Oaxaca .

Haciendo alusión al contacto que tuvo con Pedro Lemebel y su obra, convirtió el manifiesto *Hablo por mi diferencia* en fuente de inspiración para sus creaciones. En esta santa Lukas encuentro la imagen que provoca una visión de lo que quiero lograr con mi trabajo, el poderme apropiar del adjetivo loca, como él lo hizo con la *muxhedad*, y tenerlo como esa forma de existir sin miedos y sin ser arrinconada. En su performance *No soy persona. Soy mariposa* toma elementos de su memoria personal, colectiva e histórica para

---

<sup>20</sup>Mediante una serie de proyectos artísticos 89 Noches explora cómo la penumbra, la ausencia de luz y la noche, desafían las convenciones sexuales y sociales del iluminado entorno, y cómo ellas han ofrecido terreno para reproducir imaginarios sobre comportamientos sexuales históricamente ocultos y señalados. En vez de enfocarse en lo malo y tenebroso que rodea la oscuridad, la exposición sugiere que la oscuridad ofrece oportunidades de resistencia y de liberación. Explorando esas potencialidades subversivas, 89 Noches problematiza las maneras en las que se ha entendido la oscuridad dentro de la Modernidad: aliada de la violencia, la perversidad y la barbarie. De tal forma, el proyecto cuestiona cómo las herencias de modernidad colonial han influenciado discursos acerca de la oscuridad, la “raza”, el género y la sexualidad en el Sur Global, específicamente América Latina. Tomado de: <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/89-noches/>



reclamar la voz de los otros que son considerados marginados (cuerpos ocupados, el maricon, los no blancos, los poco hombre, los acusados de sodomía, identidades periféricas,) y para hacer una crítica a la sociedad que trata de esconder y borrar aquellas acciones que no responden a la “normalidad” desde los comportamientos socialmente aceptados. Aquí esta santa aparece en la escena teniendo de fondo canciones como Macorina de Chavela Vargas y tonadas de música de banda utilizadas en procesiones religiosas, en el devenir de las acciones que se ejecutan en la escena existe una donde Lukas dice convertirse en puñal, pues lanza frases que hacen alusión a la doble moral, la corrupción política, la doble vida, la discriminación y el racismo.

En el camino de apropiación de elementos identitarios hago un ruego a santa Giuseppe Campuzano, santa Astrid Hadad y san Guillermo Gómez-Peña y, quienes desde propuesta satíricas toman elementos representativos de culturas latinoamericanas como la mexicana y peruana, le realizan una lectura crítica a la carga simbólica y de significantes que reposan sobre estos y de una manera interdisciplinar, desde las prácticas artísticas, materializan cada una de sus creaciones. Por ejemplo, *El museo travesti* es una propuesta de santa Campuzano que involucra el performance, la instalación, el archivo, imágenes y textos para generar “... un dispositivo artificial que pone en evidencia el carácter teatral de toda historia y confronta el lugar privilegiado de la subjetividad heterosexual...” (López, 2015). Este es un trabajo que tiene una mirada crítica hacia la musealidad en el país de Perú, reuniendo piezas que dan cuenta de prácticas homoeróticas y de construcciones de género que hoy se denominarían travestismo, desde las sociedades pre-hispánicas hasta la época actual, las cuales se podría pensar no llegarían a ser expuestas en un museo y que son tomadas desde la reflexión sobre



estereotipos identitarios peruanos que involucran la tradición y la religión católica, siendo el travestismo una forma de disidencia a los encasillamientos a los que puede estar sometido el cuerpo en dicho contexto.

De santa Hadad imploro la capacidad que tiene para combinar la cultura popular mexicana con diferentes elementos y circunstancias como las diferentes corporalidades que relacionan a los cantantes de ranchera, la religión católica, la música, el vestuario y el maquillaje para ejecutar una propuesta como el *Cabaret Bizarro*. Astrid toma diferentes símbolos con sus significantes, importantes para la identidad en México, apropiándose de ellos y desde la práctica artística los convierte en vestidos, oraciones, y/o canciones, lo cual es capaz de llevar a los espectadores a reflexionar desde el humor y lo satírico en temas como el nacionalismo y el colonialismo.

A san Gómez-Peña elevo mi oración por su forma de hacer y reflexionar el performance, el ojo del huracán que desata sus trabajos investigativos y prácticos es la pregunta por la identidad, concibiéndola como repertorios múltiples bajo los cuales siempre nos podemos reinventar a los ojos de los otros (Gómez-Peña, 2005), situación que conecta con mi pregunta por los estereotipos a los que estamos sometidos como cuerpos y como sujetos en el caso de la masculinidad antioqueña y las locas, los cuales a su vez son cambiantes dependiendo de las circunstancias y el contexto. Para él, en el performance:

...la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio... Aquí el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad (Gómez-Peña, 2005, p. 203).



Bajo esta visión, el performance me permite abarcar de manera crítica y desde la acción esas preguntas por la tradición y el género, convirtiéndose en un laboratorio de experimentación donde confluyen diversas estéticas y explorando las posibilidades que ofrecen los diferentes procesos de subjetivación en los que me veo inmerso.

### **3.2.1 Oraciones finales**

Infinitas gracias doy a ustedes soberanos y soberanas, por los beneficios recibidos de sus obras y pensamientos generosos. Dígnense ahora y siempre, tomarme bajo su poderoso amparo. Sin embargo, quiero elevar unas peticiones finales para invocar el socorro de santos/santas internacionales:

De LaGrace Volcano, te ruego para alcanzar la difuminación entre las fronteras de lo femenino y lo masculino.

Pinina Flandes (Yecid Calderón), permíteme disfrutar de las alegrías eternas de ser loca.

Hermanas de la perpetua indulgencia, tengan misericordia de mí en el camino de la desatanización del género que vive bajo el yugo de la moralidad.

Amalia Mesa Bains, imploro para que ser digno de alcanzar las gracias por medio de un altar.

Alejen toda preocupación de mi cuerpo señoras y señores míos, hoy me ofrezco enteramente a ustedes, mi carriel, mi ruana, mi hachas, mis tacones, mis labiales, mis aretas, en una palabra, todo mi ser. Ya que soy todo de ustedes, santuario de bondad, guíenme y defiéndanme como cosa y posesión vuestra. Amén.





#### 4. Memoria del proceso creativo

En esta parte del texto se encontrará, de manera descriptiva y reflexiva, esos momentos creativos a los que hubo lugar durante el desarrollo de este trabajo de investigación-creación. Describiré el proceso llevado a cabo, el cual se compone por unos momentos de acción, performances y/o puestas en escena a las que hubo lugar, combinadas con otras maneras desde el quehacer artístico como la fotografía, la intervención de objetos símbolo de la identidad antioqueña y la instalación. Cabe señalar que debo un agradecimiento especial a los profesores Ana María Tamayo, Juan Camilo Londoño y Angélica Teuta, quienes desde sus metodologías guiaron mi experimentación y acercamiento a otros materiales por fuera de la danza, haciéndome llegar a resultados que ni yo mismo creía al momento de verlos.

Soy hijo de una formación en danza folclórica colombiana, comenzando mi camino de manera informal hacia el año 2000 con un familiar, Alexander Montoya, quien fuese para ese tiempo bailarín del elenco juvenil del Ballet Folclórico de Antioquia e integrante de la agrupación Uthopia Music & Dance, compañía de danza jazz de la ciudad de Medellín, con Alex se volvió muy reiterativa la frase “mucho cuidado que los hombres no botan plumas en el escenario”. Luego, para 2008 comencé a ser parte como bailarín del grupo Danzas Folclóricas de Vegachí (DANFOLVE) bajo la dirección de la profesora Claudia Arboleda en el municipio de Vegachí-Antioquia, luego fui monitor y coreógrafo y finalmente, en 2013, me convertí en su director general por el lapso de tiempo de un año. Siendo parte de este elenco de bailarines, tuve la oportunidad de acceder a diferentes capacitaciones y formaciones impulsadas por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (ICPA), las



cuales eran dictadas por lo regular por un maestro y una pareja (hombre y mujer) que llevaba él, siempre enfocados en que tenía que hacer el bailarín y, en efecto, que tenía que hacer la bailarina. En 2015 comienza mi experiencia con la Corporación Dancística Matices, con esta tuve la oportunidad de viajar por diferentes ciudades y países de Latinoamérica, estuve bajo la dirección y formación de José William Flórez del cual escucharía esa frase detonante para este trabajo de investigación-creación: “Usted puede ser lo loca que quiera, pero en el escenario tiene que ser un macho”. Fue en este último contexto que Yannina dio sus primeros pasos en tacones, el ambiente y las relaciones interpersonales que se llevaron a cabo con Matices y sus integrantes abrieron camino para que ella se mostrara sin tapujos. Aún recuerdo la primera vez que en una de las pataconadas<sup>21</sup>, esa que aún no tenía nombre salió a la sala de la casa del director para hacer un “show” de Celia Cruz, llevaba vestido largo amarillo, peluca corta azul rey y tacones azules brillantes; la imagen de todos celebrando y aplaudiendo alrededor de eso que estaba pasando marcaron un hito importante en mi vida, ya que la loca nunca había sido tan pública. Es así como recuerdo ese momento, y de ahí en adelante las pataconadas y taconiadas sí que fueron intensas y memorables. De esta manera comenzarían las aventuras que un día se cruzaría con las reflexiones inducidas en la maestría y que derivarían en los encuentros descritos a continuación. Es pertinente mencionar que las experiencias estéticas a las que se ve enfrentado el espectador de las diferentes materializaciones desde lo creativo, se ven afectadas por su lugar de origen en términos de territorio y su conocimiento en lo referente a la antioqueñidad.

---

<sup>21</sup> Las fiestas en el contexto de la Corporación Dancística Matices eran llamadas pataconadas, siendo este el espacio para compartir por fuera del ensayo. Fueron puestas así porque siempre que planeaban una fiesta decían que iban hacer patacones para comer, pero desde que yo estuve ni una sola vez los hicieron.



#### 4.1 La Masculoca convertida en bruja

Esta acción nació a partir de un ejercicio propuesto por la profesora Ana María Tamayo, durante el Taller de Producción II de la maestría. Así que la pregunta desde el quehacer creativo llegó para desesperarme, pero a su vez para exigirme y plantearme el interrogante de cómo mostrar esas reflexiones abordadas y esos conceptos como el de antioqueñidad, masculinidad, poder, identidad y tradición, que iban edificando las bases del trabajo de investigación, comenzando a dialogar desde la materialización como obra. Lo primero que se me vino a la cabeza fue desde mi disciplina, la danza, qué podría hacer y, que en esa misma línea no significara solo una coreografía puesta en la escena. Así que comencé a buscar en aquellos discursos que han servido para reforzar la idea de identidad antioqueña como el poema de Epifanio Mejía (1838-1913), quien paradójicamente escribiera sobre libertad y pasó 34 años de su vida recluido en un manicomio porque no cumplía con los estándares de normalidad para la época, dicho poema luego se convertiría en el himno del departamento de Antioquia, del *Canto del antioqueño* extraje la siguiente estrofa:

Yo que nací altivo y libre  
sobre una sierra antioqueña  
llevo el hierro entre las manos  
porque en el cuello me pesa



*Ilustración 1. La Masculoca convertida en bruja. Fotografía: Lina Patiño. Lugar: Auditorio Edificio de Extensión, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, 2018.*

Luego de tener la estrofa, la danza, una selección de objetos en los que simbólicamente se suele depositar la identidad antioqueña (poncho, carriel y sombrero) y los tacones como mi elemento de resistencia frente a los cánones heteronormativos que definen la masculinidad, pienso en la manera de combinar todo eso que tenía allí. Y es así como decidí realizar una acción que comienza con mi salida al escenario recitando la estrofa elegida del himno antioqueño, vestido de jean negro y camiseta blanca, portando con orgullo y altivez esos elementos símbolo y trepado en mis tacones. Luego paso a un discurso donde hago alusión a algunos señalamientos que pueden existir sobre un cuerpo masculino para que le digan loca, de esta manera, se hacen explícitas algunas de las preguntas que informan la construcción del personaje en relación a la exploración de la disidencia sexo/genérica. Paso a deshacerme de aquellos elementos que indiquen identidad antioqueña alguna, los acomodo sobre una mesa y comienzo la interpretación dancística del mapalé *La Bruja*, esta pieza musical interpretada por el grupo La Perla contiene una letra que habla de aquellas cualidades que abrazan un personaje que escapa a la “normalidad” en cuanto al estereotipo socialmente



aceptado de la mujer y la feminidad, dicha situación no es ajena a la carga histórica que puede tener el señalamiento como brujas,

...es una figura construida a partir de representaciones sociales, es decir imágenes socialmente compartidas sobre la realidad; sin embargo, esta adquiere contenidos particulares de acuerdo al momento histórico y al territorio donde se construye, pero también comparte características comunes tales como su vínculo estrecho y sexual con el Diablo, su fascinación por la maldad, prácticas como vuelos en escobas, la preparación de bebedizos y hechizos para sanar o dañar, los conocimientos sobre la botánica, la alquimia y la anatomía humana, y la participación en reuniones con otras mujeres donde se alude a la figura del Diablo como invitado especial, con quien supuestamente sostenían relaciones sexuales y bailes eróticos a cambio de poderes, entre muchas otras situaciones asociadas a las brujas. Es así como culturalmente se fue construyendo una idea del sujeto que encarnan las mujeres llamadas y señaladas como brujas (Acosta y González, 2017, p. 66).

Es así como desde la época medieval si las mujeres demostraban conocimientos o cualidades por fuera de las etiquetas impuestas en términos de saberes y haceres, el señalamiento era que estaba poseída por demonios que la convertían en bruja y como estas eran consideradas trasgresoras, que no aceptaban su rol femenino, se les tipificaba como locas, pormenorizando así su capacidad de participación e incidencia en la sociedad. En ese sentido, la loca bruja, correspondiente a una construcción históricamente específica de la locura, tiene aspectos en común con la loca como categoría social contemporánea que hace referencia a un tipo de personas homosexuales, ya que las dos subvierten un orden normativo hegemónico y, por esta razón, ambas locas terminan siendo inferiorizadas. Hacia el final de la acción, termino arrodillado al frente de los elementos que marcaron mi proceso de formación como sujeto antioqueño y loca, rendido ante ellos, aceptándolos, pero con el fiel convencimiento de darme la posibilidad de explorar otras opciones.

#### **4.2 La Masculoca en el coloquio**



Este fue el momento en el que tuve que enfrentar la exposición del anteproyecto de investigación. Todo comenzó la noche anterior, cuando no sabía cómo hacerlo ante profesores y compañeros de la maestría. En ese momento no estaba contento con la exposición que estaba preparando, sentía que de cierta manera le faltaba algo y en medio de mi desespero solo acudí a la persona que en ese momento me podía salvar, Yannina. Simplemente le dije ¡hágale pues mamita! que mañana tenemos exposición y no sé qué hacer. De esa manera se comenzó a escribir un texto que sería leído por ella y entre ambos acordamos cómo iba a realizarse la exposición.

La intervención inicia conmigo vestido de arriero, traje típico para la interpretación de danzas folclóricas antioqueñas, exponiendo el devenir de la investigación, luego en el televisor que había tras de mí donde se estaba proyectando la presentación pertinente, aparecen un par de imágenes que irrumpen con su contenido. La primera decía “Un momento por favor...” y la segunda “¡Ahora sí, mariquemos esto! Invoquemos la Masculoca”

Justo en ese momento se comienzan a reproducir unos audios donde hombres heterosexuales y homosexuales dan su definición de loca, mientras esto sucede yo me voy trepando en los tacones y Yannina toma la palabra para leer el escrito que habían realizado la noche anterior:

Una atacada, ahogada, queriendo echarle mirella<sup>22</sup> a esto, y casi que no me dejan tomar posesión.

---

<sup>22</sup> En algunos países de Latinoamérica también es conocida como diamantina, escarcha o mirella, en Colombia también la conocemos con el nombre de mirella. En inglés también es conocida como glitter.



Primero me presento, mi nombre es Yannina Magdalena Posso, así como un pozo de los deseos, y hoy estoy aquí trincada con mis tacones, como loca que soy para contarles un poco sobre cómo la Yan y yo llegamos a este bololó<sup>23</sup>.

Masculoca lo planteamos desde una reflexión inducida... inducida por medio de un revolcón de esos divinos donde a una la tiran de para arriba, da las veinte vueltas y cae atacada como si nada, así mismo. Una estando así perdida, perdida, perdida, sin saber si había aterrizado donde era, si había tarima para este show, me dio por ponerme de una reflexividad, que le tengo fe. Y así una mirando a la horizonte, me encuentro con las veces que han querido esconderme, meterme por allá al rincón donde nadie me vea, donde no pueda tirar la pluma, voliar la pelo, ni ser coqueta. Recuerdo ese profe que me dijo: “usted puede ser lo loca que quiera, pero en el escenario tiene que ser un macho”. Yo quedé putrefacta, intacta, detenida en el tiempo.



*Ilustración 2. La Masculoca en el coloquio. Fotografía: Ana María Tamayo. Lugar: Salón de Posgrados, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Medellín, 2018.*


...

Que soy loca, ¡claraaaa! Yo soy esa que se salió del molde, que cuando me ven no saben cómo decirme, la maniquebrada, que se trepa en los tacones, ellos no encuentran otra palabra para señalarme sino LOCA...

...

...¿Qué será mi obra? Mis amoras ni yo misma sé, que la danza ¿Por qué no?, que la fotografía, quizá. Que el performance, bendita muchacha toca saber eso con que se come, y también ¿Por qué no todo junto? Es una posibilidad. ¡Ay bueno! me voy que

<sup>23</sup> Bololó es una palabra para referirse al caos, al descontrol que puede causar algo.



ya me dejaron salir mucho rato, las dejo con Yan que él es la inteligente de este bochinche, si me necesitan me llaman... ¡Hasta Pronto!

Y de esta manera cerré la exposición, simplemente dejándome llevar de Yannina, pero con la esencia de las reflexiones desarrolladas hasta el momento.

### **4.3 Las oraciones de La Masculoca**

Esta acción es planteada pensando en cómo relacionar otros aspectos de mi formación identitaria, para este caso lo concerniente con lo religioso, con las reflexiones que había venido desarrollando hasta ese momento. De este modo imaginé una acción que se conectara con ese ritual de paso de Yan a Yannina. Justo allí acudo a esos primeros instantes donde Yannina salió de las sombras de la habitación de nuestra casa a otros espacios donde los acompañantes ya no eran muñecos y peluches, sino que eran personas cercanas a mi círculo de interacción. De la misma manera indago por esos momentos o situaciones que han marcado mi existencia, y en esos encuentros me conecto con la religiosidad infundida por mi abuela materna a quién recuerdo acompañaba en cada semana santa a las celebraciones llevadas a cabo en la iglesia, y cómo de manera fervorosa realizábamos oraciones para que nuestras peticiones fueran escuchadas, teniendo presentes los sacrificios a los cuales tal vez teníamos que encarar para esperar con fe el cumplimiento de los favores que elevábamos en nuestras peticiones. También con claridad recuerdo la enseñanza de un Dios castigador, del cual si pecaba tenía que esperar con temor el castigo que iba a ser impuesto.



*Ilustración 3. Los demonios de la Masculoca. Fotografía: Daniel Escobar. Lugar: Salón de Ensayos, Universidad de Antioquía. Medellín, 2019.*

De estas imágenes y situaciones comienzo a configurar una instalación a modo de altar, donde están dispuestos los elementos sagrados en mi formación como sujeto antioqueño/loca. En el espacio entonces, se dispone una mesa con una fotografía que nos muestra juntos a mí y a Yannina, ambos en sus inicios como bailarín y como loca “showcera”, a esta foto la acompañan unas velas, un sombrero pisado por unos tacones dorados, aparece al lado de esta. En el piso se disponen pares de cotizas y tacones enfrentados, como si existiese una puja entre lo uno y lo otro, el espacio estuvo alumbrado por las mechas de las velas dispuestas. Cuando los espectadores ingresaron al espacio estaba sonando de fondo la canción la ruana y yo estaba arrodillado frente al altar llevando puesta una ruana negra, un jean negro y unos tacones plateados, en las manos llevaba una camándula a la cual me aferraba con fuerza, como si existiera algo que no me permitiera alejarme de ella, ni soltarla. Así comienzo una conversación a modo de oración in situ con Yannina, haciéndole apreciaciones del por qué ella no puede salir. Sin embargo, llega un momento donde Yannina sale, se pone de pie en sus tacones y reclama su lugar de existencia. Esta experiencia fue un



poco excitante, pues era la segunda vez de cierto modo incursionaba en el mundo del performance. Esta propuesta fue el inicio de algunas preguntas sobre mi interacción y el papel que desempeñó la institución religiosa en mi formación como sujeto antioqueño, dado que no es secreto la importancia que tuvo ésta en la normalización de lo binario en cuanto al género como manera de vivir y ver el mundo que nos rodea actualmente, esa herencia eurocentrada que nos marcó y marcará diferentes generaciones.

#### **4.4 Los demonios de La Masculoca**

Para esta acción la pregunta que sirvió como detonante fue ¿cómo poner a dialogar todo el material que se ha desarrollado a modo de experimentación artística? Así que haciendo uso de lo aprendido y lo experimentado decidí realizar una propuesta escénica que estuvo dividida en cinco momentos. En este performance, en la escena uno, comienzo vestido con jean negro y camiseta blanca, llevando puesto el sombrero, el poncho, el carriel y cotizas, sentado en un rincón del escenario. Dispuse tres pliegos de papel bond blanco en la pared en los cuales comencé a escribir, a modo de plana, una frase por cada hoja: “Los hombres no lloran”, “Los hombres no botan plumas” y “Los hombres no se ponen tacones”, cada que terminaba cada plana sobre mi cuerpo escribía la palabra NO, haciendo relación a eso que los hombres no debían hacer. Esta acción se llevaba a cabo mientras de fondo iban sonando las canciones *La ruana*, *Muy antioqueño* y *El Paisa es el rey*. Luego de terminar este gesto, me volteo hacia el público y digo lo siguiente: “Mi nombre es Yan Pol Carmona Puerta, nacido y criado en Antioquia, como herencia tengo la verreaquera y el empuje que me dejaron mis abuelos”.



*Ilustración 4. Los demonios de la Masculoeca. Fotografía: Juan Vergara. Lugar: Sala Imagineros. Medellín, 2019.*

Al finalizar lo anterior, se da comienzo a la escena dos, es así como empieza a sonar una voz en off donde Yannina pide pista para salir al ruedo, haciendo uso de los recuerdos que ambos hemos vivido juntos. Posteriormente, miro al público y lanzo la pregunta ¿Y qué es una loca? En este punto, suena un audio donde diferentes voces dan un significado del adjetivo loca, mientras este avanza comienza Yannina a tomar posesión, del carriel extrae el maquillaje, este elemento con sus variados bolsillos en los cuales podían ser guardados los secretos más íntimos en esta ocasión servía como el contenedor del maquillaje, los aretes, el turbante y las plumas. El poncho, pariente directo de la ruana, se convierte en falda, siendo este uno de los signos centrales en el performance, debido a la trasgresión que representa pues como lo reza la canción la ruana es considerada como “...abrigo de macho macho, cobija de cuna paisa, sombre fiel de mis abuelos y tesoro de la patria”, es decir, es un elemento sagrado para la identidad paisa, y como tal Yannina lo apropia y como loca antioqueña lo convierte en su falda.





Ilustración 5. *Los demonios de la Masculoca*. Fotografía: Juan Vergara. Lugar: Sala Imagineros. Medellín, 2019.

Al momento de estar listo el cambio se enciende un video proyector mediante el cual se pueden observar unas imágenes (memes) que con su contenido hacían reflexionar sobre los imaginarios creados alrededor de la masculinidad en cuanto a la corporalidad, cualidades y papeles que socialmente son aceptados. Esto pasaba mientras a manera de fonomímica y de una forma muy “showcera” se interpretaba la pista *Loca* de Malena Gracia.

La escena tres comienza con un audio donde una voz demoniaca comienza a lanzar frases contra Yannina haciendo alusión a eso que los hombres no deben hacer para que su masculinidad no fuese cuestionada, pero frente a este ataque ella se dirige a un altar que había dispuesto y responde con las letanías construidas para sus santas y santos, estas fueron intuitas gracias a esa reflexión que se había planteado antes frente al lugar de la religión en mi proceso de subjetivación como hombre antioqueño y después de una conversación con otras locas sobre esos momentos que más nos acordábamos de las semanas santas, cada santa de una u otra manera ha encarnado la resistencia a lo heteronormativo, desde sus pensamientos, acciones y quehaceres creativos:





Santa Putricia Bendita, defiende siempre esta loquita.  
Santa Lucas Avendaño, dame fuerza pa´seguir mariposeando todo el año.  
Santa Pedro Lemebel, protégeme las maricaitas que llevo en el carriél.  
Santa Lillith de las Pirobas, te encomiendo mis taconas.  
Santa Eduarda de la escritura, guía mi palabra por la senda segura.  
Santa Butler de los géneros todes, no me abandones porque me jodes.  
Santas de Maritza, Alexa y Julay, que no peleen las locas que pa´todas hay.  
Santas Franchesca, Alba, La Negra y Betta, que con esta loca nadie se meta.  
Vírgenes Sara y Kika, no desamparen esta marica  
Y ahora sí que se caiga lo que esté flojo, porque como dice la Virgen de Marico  
Ivy Queen, quítate tú que llegó la caballota, la perra, la diva, ¡La Masculoca!

Luego en la escena cuatro, Yannina se dirige a leer su manifiesto *¡Ahora sí, mariquiemos esto!* – Recargado:



Ilustración 6. *Los demonios de la Masculoca*. Fotografía: Juan Vergara. Lugar: Sala Imagineros. Medellín, 2019.

...

Para comenzar quiero citar una de mis protectoras,  
la Lemebel, con sus tacos políticos  
y su manifiesto ¡Hablo por mi diferencia!:  
“No necesito un disfraz, aquí está mi cara  
hablo por mi diferencia y no soy tan raro”  
Aquí estoy presenta, luego de pasar por miedos,  
inseguridades y sin saber si había tarima para este show.

...



Yo nací altiva y libre sobre una sierra antioqueña,  
llevo el hierro en mis aretas porque en el cuello me pesa.  
Hoy reclamo mi derecho a ser masculino  
cuando quiera y a ser loca cuando se me dé la regalada gana. Lo primero es reconocer  
que eso que hicieron  
con Yan fue una construcción, pues como nació siendo hombra, entonces ¡tenga  
pa'que lleve!

...

Hoy no soy femenino, ni soy masculino, soy la  
apoteósica, empoderada, reina de esta noche.  
Soy La Masculoca. Dicen que una de las mejores estrategias para poder tener poder  
sobre los demonios es conocer su nombre, y uno a uno de ellos los he nombrado.  
Ahora con dicho poder, decido convertirme en ¡Bruja!

La escena final de la obra es la interpretación del mapalé *La Bruja*, donde Yannina decide despojarse de sus aretas y turbante, y quedarse con el poncho convertido en falda y los tacones, ambos como elementos representativos de la visión política que había sido incorporada hasta ese instante. Aquí el cuerpo se dejó guiar por las vibraciones de los tambores y los movimientos daban cuenta de cierto sentimiento de liberación. No solo fue la danza por la danza, fue la danza por la letra, por la celebración de un autoreconocimiento.

Este performance fue mi estreno en el mundo público de lo que había construido hasta el momento, fue la oportunidad de salir del mundo de las ideas hacia las acciones, pensándolo inicialmente como una puesta en escena. El momento de inspiración llegó luego de ver *El Evangelio según Santa Putricia*, y ver otros referentes que hacían uso de la edición de videos e imágenes para mostrar sus productos finales.

#### **4.5 La Masculoca**



Este lo considero como un periodo de consolidación y maduración de la propuesta creativa, pues se realizaron otras experimentaciones artísticas, con el fin de acercarme, desde otras maneras del hacer, a la investigación que estaba desarrollando, mediante la instalación, la fotografía y la intervención de otros elementos símbolo de la identidad antioqueña. Este fue justo el semestre de confrontarme y preguntarme por el tema de la factura del producto como obra, también fue la oportunidad de evaluar a cuáles de los elementos desarrollados hasta el momento me debía aferrar o, por el contrario, debía soltar.

#### **4.5.1 Entre ruanas, carrieles y tacones: el performance**

Se pensó entonces en la paleta de colores que quería manejar en la obra, eligiendo el negro por la elegancia, el rojo por la fuerza y el dorado por el brillo. Revisé los guiones realizados hasta el momento, buscando un hilo conductor, el cual lo estuvo definido por la invocación y manifestación de la loca, es decir, la transición de Yan a Yannina, cada una de las escenas estaba dispuesta como escalones que eran subidos uno a uno. Primero se evidenció una lucha de Yan con las etiquetas impuestas, la corporalidad que debía asumir y las analogías utilizadas por la voz en off del maestro que estaba guiando su clase. Segundo hubo un proceso de liberación/aceptación, deshaciéndome de los rótulos puestos sobre mi cuerpo desde lo masculino, pero aceptando que había pasado por un proceso de formación de la identidad que había dejado una huella importante en mí, apropiándome de la ruana y convirtiéndola en falda, aquí la pluma, como significante de delicadeza y de conexión con el mundo *queer*, adquiere su protagonismo, escondida entre los pliegues del doblar de la ruana se escapa tímidamente a estos al momento en que es desdoblada. Tercero, acudo a las



definiciones de loca, para llevar a cabo la transición a Yannina, trepándome<sup>24</sup> en los tacones y poniéndola bien diva. Cuarto, sigo apropiándome de la tradición antioqueña e interpreto, a modo de playback, la canción parrandera *La niña exigente*, la cual describe de manera jocosa las condiciones que debiera tener y cumplir un hombre para que una mujer se pueda fijar en él. Finalmente, antes de dar mi discurso invoco a mis santas haciendo partícipe al público, donde después de cada letanía respondían “Te rogamos, óyenos”, esto se hizo con el fin de pensar en esa relación que puede existir entre la obra y el espectador haciéndolo un agente activo de la misma y como una alusión al componente religioso como pieza clave en la formación de sujetos, y al ritual que ello convoca, dado que por lo regular en la formación como miembros de la iglesia católica, antes de tomar una decisión trascendental nos debemos encomendar en oración a esos santos y santas que guían, protegen e iluminan en la opción que se va a elegir.

El humor, que se ha utilizado en varios apartes de la obra, permite tejer una reflexión alrededor de este como herramienta desde el arte, y la manera como lo maneja este personaje, ya que se tiene consciencia frente a lo complejo que puede llegar a serlo, pues este se convierte en una de las maneras de acercarnos a los pensamientos e ideas de una manera jocosa, por muy duros que estos puedan ser, lo que termina por convertirse en una estrategia de comunicación que apela a la emoción al momento en que el espectador se pueda encontrar con una de las frases del discurso final “hoy llevo el hierro en las aretas, porque en el cuello me pesa”<sup>25</sup>. Sin embargo, si este puede ser un “arma de doble filo” que lleva a que la obra

---

<sup>24</sup> El treparse dentro del mundo gay, hace alusión al momento en que un hombre se viste de mujer o se traviste.

<sup>25</sup> Esta frase hace alusión a la estrofa IV del *Himno Antioqueño*:



camine al borde del abismo, también es un insumo que abre un mundo de posibilidades, mediante el cual se pueden encaminar reflexiones desde la risa.

La evolución del vestuario estuvo marcada por la pregunta dirigida hacia los elementos físicos que reflejan identidad, ya fuese antioqueña o de la loca, y que estaban alrededor de la investigación (ruana, tacones, plumas y brillos en diferentes presentaciones) y cómo estos podían ser apropiados y utilizados. Estas decisiones también devinieron de mi contacto con el mundo drag queen, y los “shows” que suelen dar en diferentes discotecas en las que he podido estar y de los que he participado. Es así como decido crear unas hombreras con plumas, lentejuelas y cadenas, montarme en unos tacones considerablemente altos y seguir portando mi ruana falda con orgullo.

La música elegida para cada una de las escenas fue pensada para causar esos híbridos entre tradición y una parte del mundo de las locas, esa que hace referencia a las conocidas como divas, ya fuese por sus clases de espectáculos o por las conexiones que generan con el mundo gay. Incluso para pensar en el playback realizado, la pregunta que estuvo presente fue ¿Cómo lograr que los shows drag queen y la música antioqueña se encontraran? A partir de esta se llevó a cabo la búsqueda de una canción parrandera cuya letra pusiera de manifiesto el interés temático del trabajo. Cada una de las piezas musicales, cada una fue elegida por su contenido y significado, *Muy antioqueño* y *La ruana* sonaron

---

Yo que nací altivo y libre  
sobre una sierra antioqueña  
¡Llevo el hierro entre las manos  
porque en el cuello me pesa!



durante el momento de liberación/aceptación, ya que su contenido habla de la construcción de la noción de antioqueñidad. Por su parte, el *Ave María* al escucharla hace un llamado inmediato a la religiosidad y la oración, que contrasta con el contenido de las letanías recitadas.

A continuación, podemos observar en los mosaicos de imágenes el proceso por el que pasó la obra en materia de elección de paleta de colores, disposición de elementos en la instalación, vestuario y puesta en escena.



*Ilustración 7. Primera versión del performance La Masculoca. Fotografía: Marta Isabel Bolaños. Lugar: Sala de Exposiciones, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2019.*





*Ilustración 8. Segunda versión del performance La Masculoca. Fotografía: Alexander Acevedo. Lugar: Edificio La Naviera, Universidad de Antioquia, 2019.*

Para la última entrega presencial, que fue en el edificio conocido como la Naviera, dispuse seis fotografías en la pared, de las cuales hablaré más adelante, e instalé la versión de altar que desarrollé para ese momento. Con el fin de guiar a los espectadores hasta el lugar de presentación, se dispuso de un camino de plumas de diferentes colores que subían por las escalas que llevaban hasta la sala donde estaba el montaje, estas han sido un elemento clave y cargado de significado en lo referente a la disidencia de la masculinidad, pues ellas evocan momentos o circunstancias donde la imagen social del hombre es vulnerada por ademanes y actuaciones que no encajan en las etiquetas, donde se vuelven incluso una referencia de homofobia, porque las plumas son una etiqueta para el homosexual afeminado, creando un señalamiento que divide y estigmatiza a los plumosos y a los que no.

Para este momento Yannina quiso estar más apoteósica que nunca, así que fueron confeccionadas unas hombreras con plumas negras y accesorios dorados, los aretes fueron



dorados, y los tacones fueron negros y dorados, todo esto fue como si el altar dispuesto hubiese tomado vida a través del cuerpo de ella.

El personaje de performance desarrollado plantea unas preguntas por la tradición, la masculinidad, el poder y la identidad, que fueron analizadas y canalizadas por medio de la creación artística, aludiendo a signos e intervención de símbolos que hablan de una trasgresión desde la forma y la disposición. La ruana como símbolo de fundación de pueblos y como “...abrigo de macho, cobija de cuna paisa sombra fiel de mis ancestros y tesoro de la patria...” es uno de los elementos más significativos en la identidad antioqueña, el cual terminó por convertirlo en la falda de Yannina.

#### **4.5.2 Fotografía, intervención de elementos e instalación**

A continuación, haré un breve recuento de lo que fue el verme enfrentado a otras formas desde el quehacer artístico, otras maneras de materializar las reflexiones suscitadas por los diferentes acercamientos, teóricos y prácticos, a la pregunta de investigación que sirvieron como elementos para configurar las entregas materiales de la obra.

##### **4.5.2.1 Fotografía**

La fotografía es un lenguaje que ha cumplido una función importante en la investigación, ya que es una herramienta que me ha permitido crear palimpsestos de cuerpos en una misma imagen, contrastando visualmente distintos códigos de género.



*Ilustración 9. Deviniendo Masculoca. Autor: Yan Pol Carmona Puerta. Fotografía: Juan Vergara. Edición: Edilberto Rúa, 2020.*

La experimentación con procedimientos como la yuxtaposición, imagen en movimiento, juego con detalles en el vestuario, indagación de gestos corporales, composición fotográfica, entre otros; me permitía dar cuenta de formas en las que la corporalidad pueda aludir al género. Teniendo aquí algunos referentes que han utilizado la fotografía como medio para expresar la performatividad del género como Del LaGrace Volcano, Effy Beath y Yecid Calderon, quienes hacen uso de vestuario, maquillaje, iluminación y diferentes elementos para materializar sus fotografías





*Ilustración 10. Primera experimentación fotográfica. Fotografía: Juan Vergara y Alexander Acevedo. Vestuario y Maquillaje: Yan Pol Carmona, 2019.*

La pintura *Horizontes* (1913), es reconocida como una de las obras más simbólicas de la cultura antioqueña, realizada por Francisco Cano. Ésta evoca el periodo conocido históricamente como el de colonización antioqueña, donde diferentes familias decidieron buscar otras opciones por fuera de la tierra que los había visto nacer y crecer. Cien años después, en 2013, Juan Luis Mejía Arango escribe lo siguiente para un artículo del periódico *El Colombiano*:

...

La obra representa una pareja con un niño de brazos que hace un alto en el camino para contemplar las tierras en las que habrá de asentarse, el futuro que le espera.

El hombre, de sombrero de caña, señala con su mano izquierda el horizonte –algunos investigadores han querido ver en aquel gesto, un homenaje que el artista de Yarumal hace a la mano creadora de Dios, pintada por Miguel Ángel en la capilla Sixtina–.

En la mano derecha porta "el hacha que mis mayores me dejaron por herencia". La mujer contempla el amplio paisaje que le señala su pareja y hasta el pequeño niño desde el regazo intenta mirar las tierras donde la familia encontrará su futuro.

...



*Ilustración 11. Horizontes. Autor: Francisco Cano, 1913.*

Cabe mencionar que dicha obra fue pintada luego de que pasara el auge de la migración de colonos hacia el sur del departamento, y es aquí donde tienen espacio algunos interrogantes planteados por Zuluaga (2020) en el análisis que hace de la misma, pues se pregunta por la figura de la familia donde analiza si mira al futuro con optimismo o se



pliega sobre el pasado con añoranza. También escribe sobre la posibilidad o no de existencia de dicha familia y plantea la probabilidad de que, en la construcción del *ethos* antioqueño, el resultado final fuese la mirada de cómo Cano quisiera que hubiesen sido los colonizadores.

En una de las exploraciones prácticas y buscando la manera de que ambos sujetos, Yan y Yannina, estuvieran presentes nace *La Horizonta*, su título se nombra en femenino porque una de las características que son atribuidas a la loca es la de feminizarlo todo con su “rayo marica”<sup>26</sup>, es una obra que nace de tomar hacha y tacones para sacar una propia versión de *Horizontes*. De igual manera esta fue una oportunidad para mostrar una imagen con cierto tinte de caricatura, utilizando el humor como una herramienta de reflexión y análisis, donde Yannina en su rostro y expresión demostraba jocosidad, pero a la vez, de un modo comparativo, yo con un gesto de seriedad en mi rostro le estaba señalando algo que nos podía estar esperando. Esta pintura de Francisco Cano ha tenido diversas reinterpretaciones por ser un icono de la idea de antioqueñidad, un ejemplo de ello es la revisión que realicé de la exposición *Antioquias, diversidad e imaginarios de identidad* llevada a cabo en el año 2013 en el Museo de Antioquia en la que se destinó un sitio para realizar una muestra de los *Usos de Horizontes* “que nos revela el eco de una imagen que ha trascendido su estatus de obra de arte, para convertirse en inspiradora de nuevas e innumerables apropiaciones” (Museo de Antioquia, 2013).

---

<sup>26</sup> Con el rayo marica se hace alusión a ciertas características mágicas y de poder que puede tener asignadas la loca, pues cuando un rayo cae sobre algo lo transforma o lo ilumina. De esta manera la loca utiliza el rayo marica para apropiarse de cosas y situaciones, tener poder sobre ellas y transformarlas.





Haciendo alusión a la obra del maestro Cano la museóloga Lucrecia Piedrahita (2009)

plantea:

...Horizontes es una obra atemporal que mantendrá siempre vigente la historia del pueblo antioqueño, sus luchas, sus fracasos y su particular naturaleza bravía. El tiempo no la cubrirá para develarla luego como pieza arqueológica, porque ella está constantemente recreándose en el presente (p. 59).

De esta manera Lucrecia, por un lado, plantea la posibilidad de que la imagen plasmada originalmente pueda ser “recreada”, aceptando las cualidades de cambio que cobijan la identidad respondiendo al tiempo y al contexto en que esta sea revisada. Por otro lado, también plasma en su reflexión los estereotipos identitarios que en el desarrollo de este trabajo son cuestionados, pues habla de una naturaleza bravía sin preguntarse por el devenir de la misma, como si las características que definen un antioqueño fuesen incuestionables.

Así que haciendo uso de diferentes figuras retóricas como el humorismo, la jocosidad, la comparación, la corografía, y la ecfonesis, se plantea este resultado. De un lado llevo puestos el poncho, el carriel y el sombrero aguadeño como símbolos de la tierra que me vio nacer, y en la mano derecha llevo *el hacha que mis mayores me dejaron por herencia...*, y por el otro, Yannina tiene una expresión de asombro como diciendo “¡bruta la cartera! ¿Eso es lo que nos espera?”, teniendo su mano izquierda sobre el pecho y en su mano derecha sostiene sus tacones políticos o “tacos políticos” como los llamaba Lemebel, esos que le han dado el poder, la confianza y la seguridad de generar discursos y que puedan ser escuchados desde nuestra voz.



*Ilustración 12. La Horizontal. Autor: Yan Pol Carmona. Fotografía: Juan Vergara. Medellín, 2019.*

Para la segunda experimentación se exploraron otras opciones de fondo, iluminación y foto acabado; el bailarín se presentó con un vestuario tradicional de la arriería, mientras que Yannina se mostró más “galáctica y apoteósica”, con su ruana falda. Se elaboraron unas hombreras plateadas y brillantes en conjunto con un cinturón, porque esta vez se iba a mostrar la imagen de una loca despampanante, el *drag queen* continúa siendo el aliado para evocar la resistencia a la heteronormatividad, y el resto de señalamientos que habitan mi cuerpo por haber nacido hombre mestizo, en el seno católico de una familia antioqueña del interior del departamento. Para este momento hizo su aparición el hacha intervenida, elemento del cual hablaré más adelante, y Yannina fue un poco menos tímida al momento de enfrentarse al lente.



*Ilustración 13. Segunda experimentación fotográfica. Fotografía: Juan Vergara y Alexander Acevedo. Vestuario y Maquillaje: Yan Pol Carmona, 2019.*



Para la tercera experimentación, tuve como referente un par de fotografías tomadas en 1912 por Benjamín de la Calle, que para la época era reconocido como un homosexual socialmente correcto, es decir, no era amanerado, era discreto. Estas imágenes tenían como protagonista a Rosa Emilia Restrepo (Roberto Durán) o también conocida como la “falsa mujer”, que para la época causaron un gran revuelo en la Medellín conservadora, en ellas aparecía el varón que se travestía con prendas de mujer y era empleada como trabajadora doméstica.



Ilustración 14. Rosa Emilia Restrepo o Roberto Durán. Fotografía: Benjamín de la Calle (Biblioteca Pública Piloto, Medellín).



Como se observa en la imagen, son dos fotografías similares, en la ambientación y disposición de elementos, pero es la/el modelo y la representación binaria de género lo que llama la atención. Por ello es que se vuelven referente para esta experimentación, pues se trabaja por lograr pares de imágenes como las obtenidas por de la Calle. Decidí entonces que como Yan Pol iba a continuar con la imagen de bailarín, pero en esta oportunidad en vez de poncho utilicé la ruana por la importancia que esta tiene como símbolo de identidad antioqueña, seguí con la propuesta de pantalón negro, camisa blanca, pañoleta roja, carriel, cinturón de cuero y sombrero. Decidí para el personaje de Yannina que se presentara vestida toda de negro con las últimas hombreras que se habían confeccionado para ella, accesorios dorados porque quería brillar, tomando como referencia, imaginarios y construcciones mediáticas de “diva”, entre las que destacan mujeres como Beyonce, Jennifer López, Shakira, Cher, Madonna. También decidí dejar el cinturón que yo había conseguido como accesorio para la vestimenta del bailarín, por supuesto su ruana falda y los tacones negros con dorado, los cuales tenían un accesorio adicional, un par de cabezas de hachas que fueron adaptadas a estos, ya que, si el hacha le había dado la libertad a mis ancestros montañeros, fueron los tacones hacha los que le dieron libertad y poder desde el discurso a la Masculoca.



Ilustración 15. Tercera experimentación fotográfica. Fotografía: Juan Vergara. Vestuario y Maquillaje: Yan Pol Carmona, 2020.





#### 4.5.2.2 Intervención de elementos

Los elementos intervenidos fueron tres: el hacha, el carriel y la peinilla<sup>27</sup>. La primera surgió de la intención de transgredir un objeto símbolo de la identidad antioqueña con materiales desfasados de toda concepción masculina. Inicialmente pensé en intervenir directamente el hacha que mi abuelo materno, Arturo Puerta, había guardado por varias generaciones en la casa y que ya hacía mucho tiempo no se utilizaba, pero esa sensación de lo sacro y de sentimiento nostálgico por parte de mi madre me llevaron a repensar en obtener un molde de esa hacha. Luego de realizar algunas indagaciones en cuanto al manejo de materiales, vi en las vendas de yeso una solución que como tal fue ejecutada, es así como comienzo en el trabajo de lograr un molde del hacha de mi abuelo, que posteriormente el mango sería recamado en mirella y la cabeza estaría llena de plumas, ambos materiales significativos para mí, por un lado por ser considerados poco masculinos y por el otro, porque el brillo es uno de los sellos de Yannina y esas plumas, aunque delicadas, hacen parte de esa fortaleza y el camino recorrido.

El segundo, el carriel, lo intervine para convertirlo en la cartera de Yannina, ella se sentía como falta de un accesorio que la hiciera ver más hacendosa, además de cargar algunas “maricaitas”<sup>28</sup> (labial, sombras, rubor, aretas, oraciones, noticas y otras bobaditas). Aquí decido utilizar lentejuelas para lograr un objeto que brillara, elijo este material por su

---

<sup>27</sup> Esta es una herramienta que hace referencia a un tipo de machete el cual es de un tamaño uniforme y de hoja más larga.

<sup>28</sup> Esta es una expresión para referirse a cosas pequeñas, que, en este contexto, se refieren a objetos propios que la loca puede cargar.



conexión con el quehacer de varias locas en el bordado y diversas decoraciones. Además, el trasgredir el carriel se convertía en una opción más de apropiación de la identidad, pero acomodándola a la realidad y expectativas de Yanni, una loca sin maricartera no es nadie.

Finalmente, la peinilla en sí no fue intervenida, sin embargo, para una de las exploraciones, Yannina decidió convertirla en un accesorio para su atuendo. Ya nos habíamos apropiado, de la ruana, del carriel y de la pañoleta como vestuario, pero ella veía que uno de los accesorios, que más resaltaba, quedaba puesto en mi correa cuándo me quitaba el pantalón, ahí tirado como si nada, la funda cuero con el asomo de la cacha negra. Así que ese día Yannina agarró una tira dorada brillante y sin pensarlo mucho convirtió la peinilla en un collar. Y ese día de maricartera, ruana falda negra, pañuelo rojo alrededor del cuello, camisa blanca, collar peinilla, sombrero y tacones rojos se sintió ¡diva antioqueña de escandala! Esta pieza marca un contraste que habla de convertir y feminizar una herramienta y arma del hombre antioqueño, con la cual cuenta la historia se descuajaron montes para abrirle camino al “desarrollo”, pero que también consigo lleva el peso de diversas muertes y situaciones de violencia, derivadas con frecuencia de la necesidad de demostrar performativamente características asociadas a la masculinidad. Si bien esta situación funciona como eje de análisis y reflexión para la cultura antioqueña, específicamente para la institución de la arriería patriarcal y masculina, es reconocida la carga que otras culturas pueden realizar de esta herramienta, un ejemplo de ello es la utilización que hace Fabio Palacios en 2010 de otros tipos de machetes en su obra *Bamba, martillo y refilón*, haciendo conexiones de sus vivencias en la niñez con su experiencia como artista y el contexto cultural e identitario en el cual se ve inmerso.



#### 4.5.2.3 Instalación – Los altares

La idea de los altares, que es donde se condensa la forma de instalación, surgió en el performance de las Oraciones, luego de algunos ejercicios propuestos por la profesora Maribel Ciodaro, conecté con esos lugares que habían sido “sagrados” en mi formación como católico antioqueño, y los cuales luego hicieron parte de mi vida. Aún recuerdo las semanas santas en el municipio de Vegachí, donde un grupo de personas era citado con antelación para comenzar a preparar dicha celebración, y entre ellos alguna vez comencé yo. Situación que me llevó a incursionar en la preparación de altares, ya fuese para los jueves santos conocidos como el “santo monumento”, el de los viernes santos “santo sepulcro” y el de los sábados en la noche para la celebración de la resurrección. Así que, desde las *Oraciones de la Masculoca* en adelante, en cada performance aparecía un altar nuevo a modo de escenografía, pero que era dispuesto como ese lugar donde estaban presentes elementos sagrados tanto de Yannina como míos, donde dirigíamos esas oraciones a esos santos y santas que movieron reflexiones importantes para este trabajo.

Es así que, para las *Oraciones de la Masculoca* dispuse un altar donde el lugar central era una mesa vestida con telas de colores, sobre la cual se encontraba una foto mía con una pareja de danza y al otro lado Yannina. Al lado de esta estaba un sombrero aguadeño pisado con unos tacones plateados y unas velas, infaltables en los altares que un día me tocó armar, dispuestos alrededor estaban tacones, carrieles y cotizas, que de cierta manera daban la impresión de confrontarse entre ellos.



*Ilustración 16. Los Altares. Esquina superior izquierda: Las oraciones de La Masculoca. Esquina superior derecha: Los demonios de La Masculoca. Esquina inferior izquierda: La Masculoca, primera versión. Esquina Inferior derecha: La Masculoca segunda versión.*

El siguiente altar fue dispuesto en *Los Demonios de La Masculoca*, si bien para esta ocasión conservó la esencia de una mesa con telas de colores, el brillo tuvo más protagonismo. Se dispuso un mantel de lamé lentejuelado, sobre el cual se extendieron telas de colores, sobre esta mesa estuvieron presentes el carriel, el sombrero aguadeño y, por supuesto, los tacones rojos, azules y dorados. En el piso rodeándolo estaba un cerco de pares de tacones rojos y dorados acompañados de velas y una barrera de mirella dorada. Este fue pensado para que la Masculoca expresara sus letanías.



Posteriormente, los altares también fueron transformados desde la forma, la disposición, la carta de colores y el contenido. Para la versión final me propuse montar un altar como la “virgen del marico”<sup>29</sup> manda, estrepitoso, con buena factura y que conectara de alguna manera con esos altares. Aquí fue un importante un consejo del profesor Fredy Alzate “hay veces que vale la pena depurar un poco”, y pues para este momento los cajones estuvieron pintados de negro, bordeados con millare dorado, cada uno de los tres cajones tenía escritos en letras doradas dos conceptos claves que habían sido desarrollados durante el proceso de investigación-creación: masculinidad, antioqueñidad, identidad, poder, danza y loca.

Con la instalación de los altares se logra encontrar una forma de disponer elementos que incitan a contrastar pensamientos, concepciones y relaciones frente a lo sagrado, pues simbólicamente ellos remiten a eso. El que los conceptos detonantes de esta investigación-creación aparezcan, buscaba hacer que el espectador realizara asociaciones frente al origen de la reflexión. Los santos y santas que allí aparecen son una forma de presentar directamente algunos de mis referentes artísticos y teóricos, agradeciéndoles por los favores recibidos, que en este caso fueron sus desarrollos académicos y estéticos. Los tacones están representando el lugar de enunciación de los nuevos discursos formados a partir de las diversas reflexiones causadas por los encuentros y desencuentros desde las reflexiones y los quehaceres artísticos. Las velas hacen una relación directa con el ritual católico de encender una cuando se eleva

---

<sup>29</sup> Esta es otra expresión pasada por el “rayo marica”. Es muy común en la religiosidad antioqueña encomendarse a la Virgen, y para esta ocasión la loca eligió invocar a la virgen del marico.





una petición a un santo o una santa de manera fervorosa. Las flores y el fondo fueron pensados para evocar el montaje de los altares en las iglesias católicas para diferentes celebraciones litúrgicas importantes y/o patronales. En el cajón superior del altar se dispuso la foto de la *Horizonta*, haciendo referencia a la manera de entender la tradición con una construcción que depende del contexto, la cual puede ser apropiada y transformada. El reclinatorio como mueble para orar, estuvo ahí como soporte para Yannina, no solo para arrodillarse y encomendarse a sus santos y santas, fue el lugar que contuvo sus elementos más significativos para el momento de la aparición la ruana, las hombreras, las aretas, y a un lado estaban los tacones que sirvieron como pedestal para el resto de las acciones que complementaron el performance.

#### **4.6 Video Las vueltas antioqueñas: hasta que nos encontramos**

En el año 2020, a raíz de la pandemia generada por el virus covid-19, se limitó el contacto entre personas, razón por la cual también se implementaron medidas de bioseguridad que terminaron por desencadenar cambios desde varios ámbitos de la vida como el personal, laboral, social y el comportamental, esto provocó que se exploraran otras formas del desarrollo material de esta investigación-creación. Aunque en mi visión como artista, Masculoca siempre será un devenir de posibilidades, que responde a las situaciones suscitadas por las particularidades que el contexto ofrece.

Para esta ocasión fue un ambiente propicio para comenzar a solucionar situaciones que habían sido pensadas con antelación, como la manera en que Yannina y yo estuviéramos presentes. En las experimentaciones previas a este resultado realicé un video en el que





Yannina y yo hablamos un poco sobre nuestra experiencia de haber pasado por la maestría, haciéndonos preguntas sobre nuestras maneras de concebir el mundo y quedando en evidencia una vez más que mi temor por dejarla salir aún está latente. Sin embargo, ella, trepada en sus tacones rojos se siente fuerte, sin temor a ser llamada loca. La letra de la canción *Muy antioqueño*, la cual contiene una descripción frente a lo que significa ser de Antioquia, específicamente de la zona cafetera y central, sirvió de enlace entre ambos para que fuese recitada como poema, y la terminación “antioqueño es mi Dios” fuese cambiada por “antioqueño soy yo”, que más allá de un punto comparativo frente a la idea de este ser, lo que quise fue proponer una reflexión donde la identidad sobrepasa las concepciones binarias de género.

Por otro lado, se propuso un video de interpretación de las vueltas antioqueñas, donde primero aparecía Yan Pol bailando con la bailarina María Victoria Vargas, en el parque de la iglesia del corregimiento El Tigre del municipio de Vegachí, y al cambiar de plano en el video desaparecía Yan Pol y aparecía Yannina bailando con la bailarina, en este aún no quedaba claro el papel que ella estaba desempeñando, ni qué relación se tejía entre Yannina y la bailarina, ni cuál era su lugar, ya que esta danza de carácter jocoso propone una relación de conquista y coqueteo entre hombre y mujer. No quedaba en evidencia si eran amigas, rivales o no eran nada. Lo importante de este fue reunir diferentes signos de la obra en un video, como la ruana convertida en falda, la aparición de la cartera hecha carriel y los tacones. Además, la propuesta audiovisual contiene el juego de cambiar entre Yan Pol y Yannina, sintetizando un gesto característico de los distintos procesos artísticos desarrollados.



Después de una revisión al material logrado, se plantea la pregunta de cómo hacer que otros signos como el de la resistencia a que Yannina se manifestara, la pluma que se escapa de la ruana y las letanías aparecieran. Se elige entonces que todo esto va a suceder previo a una presentación de las vueltas antioqueñas, la locación seleccionada para grabar es una habitación con aires religiosos, austera en los elementos que están en ella, como si llamara al recogimiento y la oración. Es así como se obtiene un video dividido en tres partes, una previa a la presentación de la danza, la segunda es el momento de la transición a Yannina y la tercera muestra la interpretación de las vueltas antioqueñas.

La primera parte muestra el proceso por el cual pasamos los bailarines antes de una presentación, quise entonces evocar ese momento, que para esta ocasión fue muy íntimo, desarrollando las acciones que generalmente llevamos a cabo y que giran en torno a la preparación para la escena. Aquí fueron aprovechadas las oportunidades que posibilitaron crear momentos donde Yannina pedía salir con intensidad, mientras que yo le negaba esa posibilidad, porque sencillamente ese no era su lugar o así me lo habían enseñado mis maestros de danza, la loca tenía otros espacios para ser. La pluma hace su aparición saliéndose de nuevo, este objeto aún conserva su significado de homofobia y hace alusión a los comportamientos que van ligados a conductas afeminadas por parte de los hombres; este es un elemento que plantea una división, puesto que categoriza aquellos homosexuales que “botan” plumas y los que no, creando un señalamiento que lleva a evitarlas para no ser condenado por el estigma y el prejuicio. Por ello, cuando la pluma se sale de la ruana existe un afán por recogerla y esconderla, y no hubo lugar más perfecto que los bolsillos del carriel.



Los tacones en esta parte son el elemento que contiene a Yannina, de donde sale la voz que ha sido ocultada.

La segunda parte del video inicia con la transformación que llevo a cabo para convertirme en Yannina, en ese momento resalta una de las características de este personaje de performance que es el drama, pues no solo es el hecho de que la ruana se convierta en falda y exista maquillaje y aretas, es también el “show” y el drama de ella. Este instante es acompañado por la canción *La ruana*, la cual en su letra realiza una descripción de la importancia que tiene ese elemento en la formación de identidad antioqueña. Luego pasan imágenes de los pies con cotizas, seguidas de unos con tacones, porque la loca pocas veces lleva la delantera, ella está rezagada, pero pisa fuerte cuándo lo tiene que hacer. Finalmente, en la tercera parte se muestra la interpretación dancística de las vueltas antioqueñas, donde mi compañera de baile y yo, tratamos de evocar y replicar el coqueto característico de la danza, pero Yannina irrumpe la escena y toma posesión de la situación, llegando a plantear otras posibilidades de relación con su pareja. Aquí se muestra una loca sin tantos miedos, que con su atuendo y movimientos hace pensar en el lugar que ella reclama, encarnando las transformaciones que una construcción como la tradición antioqueña puede tener cuando se piensa en función de los cambios que generan las épocas, los contextos y las subjetividades.

## **5. Herramientas metodológicas**

La investigación aquí planteada fue concebida como una realidad sentida y situada, teniendo la intuición, la teoría, y las experiencias vividas como cómplices para encontrar una manera de organización del pensamiento. La investigación-creación, permite aquí, habitar



una complementariedad entre teoría y práctica artística, explorando la relación existente entre creador, obra y espectador, donde el producto final es un tejido de múltiples conexiones que activan la creación de conocimiento a través de un producto artístico. De acuerdo a los planteamientos de López y San Cristóbal (2014) “La investigación se conduce enteramente a través de su práctica y su método consiste en el bucle: interpretar, reflexionar, articular lo experimentado con lo reflexionado, reflexionar de nuevo e interpretar” (p. 133). Así que el cuestionarme frente a mi lugar en el mundo y preguntarme cuál ha sido mi proceso de subjetivación desde la identidad heteronormativa, me ha introducido en unos parámetros donde la realidad no es algo estático, y por ende no es absoluta, logrando mover preguntas que tal vez habían estado ahí desde hace mucho frente a los comportamientos y corporalidades, que según mi sexo biológico, debía cumplir; aún recuerdo a mi hermano mayor cuando una vez corrigió mi forma de mover las manos mientras caminaba porque así no lo hacían los hombres, pero este suceso se vuelve aún más potente cuando de manera autónoma decidía autocorregirme para no ser señalado.

El ser *loca* se convirtió en otra forma de subjetividad en medio de un ambiente en el cual la pluma y los ademanes femeninos eran anulados, porque la danza a interpretar así lo exigía, como si esa imagen de la relación hombre mujer en la escena fuese eternizada. Es así que por un lado la interpretación de danzas antioqueñas en el papel de hombre, condicionada bajo unas etiquetas de masculinidad, y por el otro el ser *loca* como una posibilidad de resistencia a esto, me permitió crear una ruta de análisis para vincular la experiencia al desarrollo de pensamientos concernientes con la formación de sujetos, las resistencias ligadas



a la relación de saber/poder que se ejercen sobre estos y la indagación creativa de nuevas posibilidades de subjetivación.

En este mismo orden de ideas, para este trabajo de investigación-creación existe un interés marcado por un proceso específico de subjetivación, asociado con la importancia de tener presente el cuerpo como canal de materialización de unas construcciones socioculturales, mediante el cual pasado y presente se combinan, volviéndose este un dispositivo de memoria. Diana Taylor (2015) ha conceptualizado este tipo de memoria mediante el término *repertorio* haciendo alusión a esa memoria del cuerpo que es plasmada en “gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (p.56). Bajo esta idea afinco el componente de creación, ya que dicho trabajo estuvo enfocado en sustentar la existencia de un personaje de performance que plantea un diálogo crítico frente a la performatividad del género y los estereotipos que lo marcan como antioqueño, y que a su vez propone desde la fugacidad y lo momentáneo, otras posibilidades frente al hacerse sujeto. El concepto de memoria no se percibe como algo netamente individual, sino que hace parte de una estructura más amplia en cuanto a lo social; para este caso basta con pensar la danza de las vueltas antioqueñas como ese punto de conexión entre una tradición construida a lo largo del tiempo en términos de colectividad e identificación, y cómo los signos y símbolos que allí se presentan en elementos como el sombrero, la ruana, el carriel y algunos movimientos corporales en la ejecución de la danza, terminan por ser el soporte de una historia construida alrededor de estos, aceptándolos como parte de una tradición y que por ende, aluden a la identidad antioqueña. Sin embargo, esto no es lejano a la *loca*, esta también hace su aparición



como una voz que se resiste al canon heteronormativo pero, así como la masculinidad en Antioquia tiene unas características, la *loca* hace parte de otras instituciones donde también se hace presente la relación saber/poder en términos de comportamientos y cualidades.

La metodología aquí planteada no fue utilizada con miras de crear verdades absolutas, sino relativas, no fundacionales, informadas por perspectivas decoloniales, feministas, de los estudios culturales y de las teorías cuir/queer. En términos derridianos, me deconstruí como sujeto inmerso en la identidad antioqueña, y por medio de la creación de un personaje de performance, la fotografía y la experimentación con múltiples materiales, exploré las maneras de vivenciar otras formas de subjetivación no heteronormativa, aceptando una construcción realizada sobre mi ser, pero dando cabida a otras posibilidades identitarias. Si bien al utilizar repertorios corporales, elementos materiales, signos, movimientos, maneras de hablar, de bailar, etc., que culturalmente se asocian a los estereotipos de la loca y del hombre antioqueño, se corre el riesgo de reforzar estos esquemas; mi manera de emplearlos buscó estratégicamente aprovechar la familiaridad de estos códigos y de las conexiones que suscitan en relación con imaginarios de masculinidad, para indagar cómo su hibridación puede abrir un terreno fértil para su desnaturalización, y para problematizar los afectos y las jerarquías implícitas en sus connotaciones.

Continuando en la ruta de buscar otras perspectivas que admitieran (re)significar y permitir la coexistencia de otras concepciones sobre la construcción sociocultural de la masculinidad antioqueña encarnada en la interpretación de danzas, teniendo presente la apropiación del adjetivo loca como una de las formas de evidenciar algunas disidencias en





las representaciones de ser masculino y acompañado de los tacones como objeto que me entrega facultades políticas y de libertad, es que se me entregan asociaciones entre los conceptos de masculinidad e identidad y las respectivas reflexiones desde donde se abordó este trabajo de investigación-creación. El paradigma de la investigación tuvo una estrecha relación con las teorías queer/cuir, dado que yo buscaba entender la visión binaria del mundo (hombre/mujer) donde el heterocentrismo, como discurso hegemónico, se había encargado de moldear el modo en que un individuo ha de comportarse para ser aceptado socioculturalmente en la tradición antioqueña, esta última entendida como una yuxtaposición de creencias y formaciones culturales en el cuerpo: arreglos artificiales que se han realizado en pro de un ejercicio de poder sobre el sujeto, creando actitudes regionalistas y excluyentes, correspondiendo a un proceso coyuntural, en términos de tiempo y contexto, que se llevan a cabo en espacios de socialización.

Por su lado, la decolonialidad, aquí fue concebida como una oportunidad de reflexión sobre el fenómeno social de la Otredad, permitiendo una mirada crítica hacia las categorías y jerarquías de estatus ontológico de personas, prácticas y saberes, atravesadas por el fantasma de relaciones de poder coloniales; las cuales han sido fundamentales en las formas de producción de la alteridad en un contexto de excolonia como Colombia. Es evidente la marca que ha dejado en nosotros las formas de ejercicio de poder que llegaron junto con los colonos europeos, en palabras de Aníbal Quijano (2000) “...la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros” (p. 202). Es por ello que las perspectivas decoloniales han sido útiles para



comprender cómo su herencia en pensamiento y maneras del hacer continúan vigentes, abarcando fenómenos desde lo político, lo psicológico, lo existencial, lo económico y lo cultural. Pensar la metodología desde una perspectiva decolonial me ha permitido distanciarme en alguna medida del legado positivista, y su respectiva búsqueda por llegar a una verdad absoluta, incuestionable y universal, cuestionando el rol del investigador como supuestamente neutral, objetivo y desinteresado; así como preguntarme sobre las dinámicas de poder presentes en la construcción de representaciones, la creación de otredades, y las formas de conocimiento.

En este *bricolage*<sup>30</sup> interpretativo (Denzin, 2018) combiné distintos modos de análisis para tener una aproximación a los fenómenos teniendo en cuenta su complejidad. Herramientas desde la economía política, la semiótica y la hermenéutica estuvieron presentes para entender como la relación saber/poder, atada a unas prácticas de subjetivación podían ser comprendidas desde las relaciones sociales y estructuras económicas hegemónicas, los signos que hacen converger la identidad antioqueña y los discursos que alimentan los imaginarios construidos a su alrededor, plasmados en poemas, libros y letras de canciones.

De los estudios culturales tomé herramientas para emprender el análisis desde lo simbólico como un asunto de identificación social, fijando la mirada sobre las lecturas de sentido común que se generan en la interacción de la gente con los objetos u otras

---

<sup>30</sup> Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincol (2018) en la introducción general del *Manual de Investigación Cualitativa* hacen referencia a este concepto “El *bricolaje* generado por el *bricoleur* interpretativo puede definirse como una serie de representaciones compuesta de partes, adecuada a la especificidad de una situación compleja”



manifestaciones, es decir, fácilmente una persona puede ver reflejada su identidad, sin importar el lugar del mundo donde se encuentre, en un carriel, una ruana o una interpretación dancística como lo es para este caso. Esta perspectiva me abrió camino para abordar los pensamientos desarrollados desde el *interaccionismo simbólico*, lo cual me permitió reconocer matices y diferencias en los significados que se derivan de acuerdos comunes en la sociedad, para poder ser comunicados, comprendidos y transferidos. Es así, que la antioqueñidad la pienso como un compendio de posturas y reacciones que, si bien son individuales, terminan por concebirse desde lo común, y a su vez estas no son estáticas, respondiendo a un dinamismo y contexto cambiantes.

En este devenir de que los significados no son estables y auténticos, que responden o vibran de acuerdo a la teoría mediante la cual se están abordando, exploré la metodología que proponen Jackson & Mazzei (2012) denominada *Pensando con la teoría (Thinking with theory)*, en la cual el proceso de pensamiento invita a problematizar los conceptos con los cuales se está abordando el objeto de investigación, entrando y saliendo de este, con el fin de que la realidad sea repensada, en términos investigativos, al pasarla por el cúmulo de material recogido. Así, se me comienza abrir un panorama más amplio, que permite revisar la relación que existe entre práctica, experiencia y reflexión analizadas desde una teoría para acercarme a nuevas maneras de ver. Por ejemplo, la idea de antioqueñidad ligada a unas tradiciones desde la arriería, fue pasada por los pensamientos desarrollados por Eric Hobsbawm (1983) frente al concepto de tradición como algo inventado por unas élites como una regla que es aceptada y normalizada desde el orden social, es decir, no es gratuito que los arrieros consideren como elementos infaltables en su identidad el sombrero aguadeño,



la ruana o el poncho y el carriel con sus múltiples compartimientos y secretos. En este mismo orden de ideas las reacciones que causa la pintura *Horizontes* de Francisco Antonio Cano, varían de acuerdo al lugar de procedencia del espectador, su epistemología y su conocimiento de la historia del mito de la colonización antioqueña.

Atravesado por los pensamientos de Marcel Mauss (1979), quien sugería que asuntos como la manera en que son asumidas algunas posiciones corporales hablan de una idiosincrasia social, se planteó que los movimientos son aprehendidos y transmitidos, y unidos con lo esbozado frente a los rasgos identitarios incorporados, se asume la danza tradicional como institución que valida aquellos que son aceptados por tener o ejecutar una buena interpretación y que pueden ser imitados, creando así una memoria dancística donde el cuerpo se convierte en su medio de expresión y canal de conexión por medio del movimiento, con una gran carga de significados que son exteriorizados y acompañados del vestuario, la música y el discurso. El que un hombre asuma un papel de pícaro y en algunos momentos persecuidor en la tarea de cortejar la mujer en la interpretación de las vueltas antioqueñas, acompañado de unos movimientos corporales específicos de pies y caderas, me hace pensar en la reinterpretación de estos para entregarle material de apoyo a la creación al personaje de performance.

### **5.1 Categorías de análisis**

Las categorías de análisis que planteé vienen definidas como una abstracción de ese amplio universo de identidad, género y subjetivación con el fin de abordar unos parámetros conceptuales que delimitaran lo concerniente con la recolección y organización de la



información, para su posterior apropiación e interpretación. Es así como la Masculinidad, la Antioqueñidad y el Performance, fueron convertidos en esos conceptos bajo los cuales sería visto el fenómeno de ser un bailarín loca en la sociedad antioqueña, enfrentado a diferentes señalamientos desde el movimiento, los ademanes y el discurso.

### **5.1.1 Masculinidad**

Desde esta perspectiva, la masculinidad la considero como el cúmulo de esas condiciones que debe cumplir un cuerpo, bajo una visión de guion aprehendido y con unas etiquetas impuestas en un proceso de subjetivación para ser señalado como “macho” (Muñoz, 2017). Las subcategorías definidas aquí tuvieron que ver directamente con los comportamientos que son aceptados socialmente, en función de la relación saber/poder, específicamente los heredados de una visión heteronormativa, enfocados en la interpretación de las vueltas antioqueñas, es decir, como unos movimientos son definidos en la interacción social dancística para ser reconocidos como de hombre, entre los cuales menciono los siguientes: no demostrar delicadeza en la ejecución, tener la fuerza suficiente para guiar la mujer, ejecutar figuras con picardía y lanzar gritos con un tono grave. Así mismo, al trascender el campo de la danza, donde inicia la inquietud sobre eso de ser hombre en el escenario, se convirtió en una pregunta un poco más amplia abordándola desde la generalidad que puede ofrecer la tradición de la arriería antioqueña y otras élitales, culturales y del conocimiento, que configuraron esta representación social; entregando así al individuo nacido con sexo masculino unas etiquetas en términos de verraquera, poseedor de fuerza, manera de vestir, relaciones sentimentales y sexuales que configuraban hegemónicamente el “macho paisa” de manera ética y estética.





**Categoría de análisis:** Masculinidad

**Subcategorías:**

- Movimientos corporales
- Comportamientos públicos de los hombres

### **5.1.2 Antioqueñidad**

Forma de identidad ligada a las personas nacidas en el departamento de Antioquia, que se asocia con unas construcciones socialmente aceptadas como tradiciones, y con unos procesos de subjetivación con características excluyentes, encargadas de crear un imaginario de superioridad. Esto de ser antioqueño es abordado por Zuluaga (2020) haciendo alusión a la casa como un nudo simbólico desde el cual se analiza este proceso de reconocerse en unas características específicas de colectividad. Incluso en su reflexión plantea esa indagación que de cierta manera abarca esta investigación:

...Somos muchos los antioqueños que queremos entender cómo nos ha marcado el hecho de haber nacido en estas fronteras, siempre con la idea de ir más allá de la repetición mecánica de gestos, actitudes o creencias, y con el anhelo de entregar la cultura que recibimos de los padres y antepasados como algo renovado –ojalá mejor– a esos que vendrán después de nosotros (p.17).

Bajo esta idea es que se hace necesario entender la antioqueñidad desde unas subcategorías especiales que han atravesado mis vivencias desde la danza tradicional, la interacción con objetos símbolo de identidad, el acercamiento a letras de canciones y poemas que llevan ese entre líneas plasmado el sentimiento colectivo de ser antioqueño y el acercamiento y la apropiación de una de las pinturas icono para la cultura antioqueña como lo es *Horizontes*.



**Categoría de análisis:** Antioqueñidad

**Subcategorías:**

- Danza tradicional: las vueltas antioqueñas
- Símbolos de identidad: ruana, carriel, hacha, peinilla, sombrero
- Identidad hecha música y poema (*la ruana, muy antioqueño, la niña exigente*), poema (*el canto antioqueño*)
- Identidad hecha imagen : pintura *Horizontes*.

### 5.1.3 La loca

No es gratuito que esta categoría la quiera nombrar como un interrogante, porque de esta manera fue que se comenzó a tejer la urdimbre para construir este telar, haciendo alusión a esta metáfora la loca sirve como la trama en la construcción de este trabajo de investigación-creación, para entender ese cuerpo que fue inmerso en unas preguntas entendidas como fugas a las construcciones heteronormativas que sobre este se hicieron, y las posiciones políticas desarrolladas. Además, como desde el performance fueron apropiados símbolos y discursos por la loca, aceptando y coexistiendo diferentes procesos de subjetivación, utilizándolos como potencial creativo, frente a esto Calderon (2015) propone:

Con el performance el cuerpo se convierte en el lugar concreto de la creación y de la propuesta poética. Cuando el performance se usa en sentido político, es decir, cuando la técnica del *performance art* se combina con intereses políticos para la resistencia y para la deconstrucción de ciertas prácticas, cuando se usa como modo de denuncia, de protesta, adquiere un sentido emancipador ausente en otras prácticas artísticas o estéticas (p. 138).

Es así como la loca si bien la apropio como un personaje de performance, también se convierte en esa categoría de análisis tras de la cual se esconden preguntas sobre su lugar de



existencia, significado, corporalidad, vestuario, ademanes y formas de expresión que se convierten en voz viva de mi resistencia a la normalización del guion masculino. Es pertinente mirar este concepto en el mundo homosexual como un espacio igualmente de señalamientos, y en este trasegar me encuentro con definiciones donde la loca tiene unos papeles específicos asignados, es esa persona que está al margen de la elite, pero que también es la empoderada y pirotécnica, como lo define Sanjuán (2017):

Es el gay amanerado, el roscón, el mariposón, la galleta, el marica, el maricón, el puto que asusta de Capusotto, el Hugo Lombardi, el diseñador de modas, el enfermero, el bailarín, el peluquero, el fashionista. Su hablar, su caminar y su vestir son motivo de burla. Todos los términos para señalar a la loca son despectivos, pero la loca asimila las palabras con las que es maltratada, las usa como propias y las devuelve. Se reconoce a sí misma como loca, habla de sí en femenino, lo mariquea todo. Son las dueñas del rayo marica, homosexualizan todo a su alrededor. La loca no es un escándalo, es “una escándala”. La lengua de la loca es viperina, venenosa y hay que tenerle respeto. La loca hace visible la homosexualidad con la pluma, sin miedo, sin pena. La pluma, esa firma inconfundible del hombre gay. Nos guste o no, amigas.

**Categoría de análisis:** La loca

**Subcategorías:**

- Comportamientos
- Corporalidad y vestuario
- El lugar de loca en las vueltas antioqueñas

Para efectos de esta investigación se abordaron mediante un análisis semiótico, canciones como “La Ruana”, “La Niña Exigente” y “Muy antioqueño” siendo estas, en términos musicales, una muestra de melodías consideradas como tradicionales y encaminadas en apoyar una idea identitaria; estas contienen de manera implícita y/o explícita, los adjetivos físicos y culturales que debe poseer un hombre arriero nacido en Antioquia,



para que sea considerado dentro de los parámetros de normalidad que abarca la construcción de la masculinidad. Además, libros como “El Testamento del Paisa”, “Historias de La Arriería en Antioquia”, “Manual de Danzas Folclóricas de la Zona Andina de Colombia”, “Danzas Colombianas”, “El Cuento de la Danza: de la Danza Folclórica en Antioquia 1953-2010”; por medio de un análisis crítico y hermenéutico sirvieron para encontrar esos signos y símbolos que están inscritos en los cuerpos de los sujetos nacidos en este territorio, y que de manera explícita son considerados como rasgos característicos de los sujetos masculinos. La altanería disfrazada de verraquera y el abuso en sus diferentes concepciones camuflado como picardía, son características encontradas que de cierto modo son escenificadas en la interpretación de las vueltas antioqueñas por medio de corporalidades que anulan toda delicadeza de movimiento o el levantarle la falda a la mujer “buscado lo que no se le ha perdido”.

Lo expresado anteriormente puede ser resumido como una huella dejada en la mentalidad y en los cuerpos de los intérpretes de danzas tradicionales antioqueñas, configurando una imagen de hombre, ligado a la arriería, que anula todo lo que puede ser considerado como femenino (llorar, mostrar debilidad, vestimenta, oficios de la cocina, etc.), vestido de sombrero aguadeño, carriel y poncho, que no se deja de nada ni de nadie, verraco, pícaro y jocoso. Dicha construcción identitaria puede ser encontrada en historias como las de Pedro Riales y Cosiaca o en los manuales de danza tradicional antioqueña, aportando elementos que justifican el imaginario sobre el cual se ha formado el convencimiento de haberle dado vida a una “raza”, que como lo hemos mencionado antes sirve para señalar y excluir. Existen unas situaciones y creencias que no son nuestras y, con el pasar del tiempo,



se terminaron asimilando como rasgos de identidad normalizados, como el encomendarnos a la virgen del Carmen y otros santos, la construcción de fondas en los caminos de arriería, comer frijoles y mazamorra, salir de casa con la bendición de la mamá o la abuela, tomar aguardiente a ritmo de música carrilera, disfrutar el olor del café, lanzar una copla con picardía, interpretar una danza donde se pueda asediar la pareja para persuadirla a que acceda a las propuestas que le sean realizadas, en fin esa identidad que la historia, la iglesia y otras instituciones se encargaron de aceptar y expandir a lo largo del tiempo.

Siendo este un trabajo de investigación-creación, con enfoque cualitativo, no se adaptaron métodos que hablasen de cantidades, sino de experiencias humanas en un marco de referencia específico, es decir, abordé mi subjetivación como persona nacida y educada en Antioquia con sexo masculino, quien desde mi formación dancística me pregunté por esas etiquetas que fueron impuestas al momento que se transgredía el guion que debe seguirse para ser señalado como hombre. Por ende, una de las maneras que decidí para llevar los registros y anotaciones fue la utilización de diferentes libretas de apuntes en las cuales depositaba de manera textual aquellos apartes de documentos y/o libros abordados que sentía resonaban con mi tema de investigación. La bitácora se convirtió en esa aliada para depositar pensamientos, bocetos, ejercicios de clase que surgían de indagaciones para acercarme de otra manera, desde lo material, al tema de investigación. Tanto libreta como bitácora se convirtieron en esos cófrades donde iba consignando apartes de textos, ideas para la creación, bocetos y apuntes reflexivos al momento de encontrar algo con lo cual sintiese que este trabajo pudiera vibrar. La observación participante me brindó la posibilidad de tomar parte en esos acontecimientos objeto de esta investigación, ya que, si bien anteriormente fueron





vivos, para la actualidad de la investigación fueron momentos abordados con una perspectiva académica.

## 5.2 “Enmariconando” los métodos de investigación

El plantear dichas categorías de análisis para esta investigación-creación, me permitió disponer de los métodos de recolección de datos y material creativo; la autoetnografía realizada para entender mi experiencia desde la danza me llevó a través de experimentaciones a salir de mi zona de confort, para hacerme sumergir en otras maneras del hacer artístico. El enmariconar los métodos, lo veo como la oportunidad de “disparar mi rayo marica” con la intención de encontrar un camino posible para lograr una de las tantas (re)significaciones que pueden existir frente al ser una loca en Antioquia.

Los métodos que acompañaron esta investigación no estuvieron separados desde el orden académico y creativo, por el contrario planteé un diálogo permanente para que lo reflexionado desde la academia pudiese ser abordado desde el quehacer artístico, el análisis textual estuvo combinado con la apropiación del discurso para representarlo desde la vivencia de la loca, por ejemplo, la frase del “Canto Antioqueño” *...llevo el hierro entre mis manos porque en el cuello me pesa...* es reescrita como *llevo el hierro en mis aretas porque en las manos me pesa*. La concepción del *bricoleur* me hizo pensar en la manera de combinar los diferentes elementos que sirvieron como instrumentos, entre ellos las conversaciones o entrevistas semiestructuradas, aportándole material al proceso investigativo y creativo. Esta situación se tomó como una manera de realizar un collage, sin prever de antemano el



resultado y entregándole un carácter a la obra de no concebirla como un resultado final, sino como un devenir en construcción.

El análisis textual permitió conectar con esos pensamientos, escritos y/o cantados, que son reconocidos a nivel colectivo y que me señalan como antioqueño, donde libros, poemas y canciones se convierten en esa apología al hombre heredero del hacha, la ruana y el carriel, ese que en *El Canto del Antioqueño* del escritor Epifanio Mejía, se describe como “altivo y libre” y que lleva “el hierro entre las manos porque en cuello le pesa”. La pregunta inicial que desencadenó esta reflexión, enmarcó la visión y como tal la concepción, sobre la manera mimética de comportarse de un sujeto masculino. La observación participante me permitió realizar un acercamiento a los métodos de formación y creación de Matices Corporación Dancística. Esta desde sus inicios se ha caracterizado por la creación de montajes coreográficos de grupo y de pareja donde se representa la tradición cultural y las costumbres de las diversas regiones del país; todo esto acompañado de una propuesta escenográfica donde se fusiona de forma sutil la danza folclórica con elementos técnicos de la danza clásica, recreando un estilo donde predomina la elegancia y la versatilidad. La corporación busca rescatar, reinterpretar, recrear y proyectar la tradición folclórica colombiana, generando espacios de disfrute, enseñanza y aprendizaje de las danzas del folclor nacional.

Fui bailarín activo de la Corporación desde el año 2015 hasta el año 2019, por ende, hice parte de sus ensayos y puestas en escena, con un director que estaba de acuerdo con la declaración de que “uno puede ser lo loca que quiera, pero en el escenario tenía que ser todo



un macho”. Bajo el método de observación participante que utilicé con esta entidad, presté atención a la forma como el coreógrafo daba sus indicaciones, cómo desde la palabra, la gestualidad y la corporalidad definía los comportamientos que un “macho debe tener cuando sale a una presentación” e interpreta estas piezas coreográficas, anulando toda posible existencia de la *loca*. La música utilizada por dicha compañía de danza, si bien no tenía letra para su versión de las vueltas antioqueñas, si existe y como tal presenta unas frases como “a que te cojo el corrosco, a que no me lo cojes, y pa’ que te lo escodes si yo ya te lo conozco”, evidenciando esa picardía de la cual se hablaba anteriormente. De esta experiencia se obtuvieron elementos que alimentaron el proceso de investigación-creación, como frases e indicaciones entregadas por el director artístico a nosotros como bailarines para, desde su concepción, experiencia y visión realizáramos una excelente interpretación de la danza en mención.

FEDIMA (Federación de Divas Maticianas) es una agrupación no oficial, ni pública, que se conforma con algunos integrantes de sexo masculino de Matices Corporación Dancística. Somos reconocidos por los demás miembros como las divas del grupo, dado que hacemos gala de atributos, brillos, maquillaje y vestuario femenino para realizar puestas en escena que involucran la expresión corporal y la fonomímica. Es decir, hacemos uso de elementos del *drag queen*<sup>31</sup> para deshacernos por un momento de nuestra subjetivación como seres antioqueños nacidos hombres y por medio de presentaciones, que denominamos

---

<sup>31</sup> Drag queen. Es una forma de personificación femenina y transformismo en el que una persona altera su apariencia y los patrones de su personalidad para ajustarlos al comportamiento y apariencia de una mujer de caricatura, frecuentemente exagerando las cualidades estéticas mediante la utilización de vestuario, peinados y maquillaje exuberantes, originado de una intención cómica o satírica. Tomado de: [https://www.ecured.cu/Drag\\_queen](https://www.ecured.cu/Drag_queen)



“shows”, le damos rienda suelta a creaciones que no siempre son preparadas, sino que se escoge en el momento que canción interpretar y simplemente como decimos nosotras “nos dejamos llevar”. Siendo parte de este grupo, tuve acceso a esas vivencias y puntos de vista frente a la concepción de la masculinidad de cada uno de sus integrantes, en las que las construcciones socioculturales realizadas en nuestros cuerpos no son impedimento para darle un lugar a la loca, planteando una coexistencia no violenta entre lo uno y lo otro, vivenciando y reconociendo una adaptabilidad de los cuerpos, entre lo normalizado y lo divas que podemos ser.

Esta fue una oportunidad para voltear la mirada hacia mí, y preguntarme por ese lugar donde una posición no anula la otra. Justo en este punto entiendo la autoetnografía como una posibilidad de conjugar las motivaciones personales con impulsos artísticos, aprovechados para potenciar la creación y entender, desde el arte, las diferentes posibilidades de subjetivación que fueron abordadas (la masculinidad, la antioqueñidad y el ser loca). Según Ellis, Adams y Bochner (2011) *La autoetnografía intenta describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para entender determinados aspectos de la cultura, evento o fenómeno estudiado* (p. 273). Es así como los hallazgos encontrados no solo hablaban de un pasado que se hacía presente de manera performática en mi cuerpo, también quedaba expuesto un sujeto que, si bien acepta su proceso de subjetivación, no teme vivir otras posibilidades, permitiéndose ser loca, como forma de resistencia a esas etiquetas heredadas.



Para esta oportunidad gran parte del trabajo práctico de creación fue desarrollado por un personaje de performance, Yannina La Masculoca, quién desde sus tacones y utilizando el *drag queen* como un modo de libertad, crea un discurso que nace desde las vivencias de Yan Pol (mis vivencias) y son expuestas por medio de un show en el que el hombre antioqueño, deviene loca. Dicho performance ha estado acompañado por el maquillaje y experimentaciones con vestuario que involucra la intervención de objetos donde está depositada a nivel simbólico la identidad. Las apropiaciones que se realizaron de estos elementos, que fueron identificados mediante el proceso de investigación y trabajo de campo, fueron organizados a modo de armadura, el discurso permitió la organización de los significados explorados, deconstruidos y reconstruidos, teniendo presente elementos retóricos desde la caricatura, la ironía, el humor, la coreografía, la alusión, el hiperbaton y la analepsis. También, se realizaron propuestas con materiales que transgredían lo varonil, utilizando soportes que nutren la idea de regionalismo en el departamento de Antioquia, con el fin de generar reflexiones alrededor de estos como encargados de eternizar la imagen de masculinidad, siendo también conocidos como emblemas de identidad, superioridad y poder.

En la creación también fue explorado el lenguaje de la instalación, siendo el resultado de unos ejercicios que afloran mi formación religiosa, mediante la creación de unos altares donde están depositados objetos sagrados tanto para Yan Pol como para Yannina. También, en el análisis de los santos y santas (referentes teóricos y artísticos) han aparecido acompañados de letanías para realizarles las respectivas peticiones y plegarias, estas últimas fueron creadas como unas citas textuales que aluden a desarrollos epistemológicos o planteamientos de cada uno y una de estos seres santificados desde mi discurso. La fotografía





fue otra herramienta que me permitió explorar y plasmar otras concepciones frente a la imagen de masculinidad, haciendo uso del cuerpo, accesorios y vestuarios que fueron el resultado de las materializaciones mencionadas anteriormente, en este espacio la exploración escénica fue una gran aliada. Esta última estuvo acompañada por una reflexión frente a la interacción con el público respecto a la contestación de las letanías, pero en otros momentos quedó en evidencia la influencia por referentes de la escena drag, locales e internacionales, donde la danza reclamó su lugar de enunciación, la fonomímica apareció para conjugarse con el cuerpo e interpretar canciones como “Loca” de Malena Gracia o “La Niña Exigente” de Consuelo Pérez, y el discurso aparecía para reclamar un lugar. Las vueltas antioqueñas como danza tradicional antioqueña ha sido ese lugar donde toda la reflexión regresa para reevaluar las resistencias ocasionadas por la vivencia y la reflexión, donde el hermetismo fue puesto en duda y el cuerpo retorna para permitir explorarlo desde otras formas del quehacer artístico.

Cabe señalar que los datos recolectados, y con la intención de asegurar la integridad de las personas que participaron en este proceso de investigación, se llevarán a cabo acuerdos mutuos frente al tratamiento de la información recolectada y la identidad de estas. Al momento de establecer contacto investigativo con Matices Corporación Dancística, me debí adaptar a la normatividad que internamente tienen para llevar a cabo sus ensayos y presentaciones y el manejo de imagen que han construido. Cuando estuve con el grupo en ningún momento exhibí características de investigador en campo, tratando de minimizar lo más posible el sesgo generado por dicha condición. Además, la ventaja que tenía al trabajar con dicha entidad era mi pertenencia como bailarín desde el año 2015, situación que permitió crear un ambiente de tranquilidad. En consenso con los participantes, se acordó que en algún



momento tomarían elementos que pudiesen alimentar el proceso de investigación-creación, siempre y cuando ello no afectara la imagen de alguna de las personas involucradas.

Finalmente, al darle una mirada crítica a la formación de sujetos desde la antioqueñidad, la masculinidad y el ser loca, se pueden evidenciar diferentes maneras de coexistencia y representación entre estos procesos de subjetivación, que incluyen la apropiación de objetos símbolo de cada uno de estos. Sánchez (2012), desarrolló cuatro conceptos de la representación: lo teatral, el ámbito de lo escénico, rasgos comunes y actuación en representación de alguien, que al ponerlos a dialogar con esta investigación-creación pude intuir que La Masculoca, si bien es un personaje de performance, tiene momentos dramáticos en sus acciones, parte de la mimesis para reconstruirse, hace uso de rasgos que son considerados como comunes para ponerlos a dialogar con sus subjetivaciones y termina representado una verosimilitud que en palabras de este mismo autor *...no tiene que ver con un quitarse la máscara, sino con un negociar las máscaras que permiten la relación más intensa...* (p. 18). Habría que decir también que la identidad ha sido considerada como un acontecer, en la medida en que se determinan relaciones con los otros, redefiniéndose y acomodándose a las posibilidades que le brinda el contexto.

## **6. Resultados y logros de la investigación creativa**

Desde los inicios de este proceso de investigación-creación, mis ideas fueron cambiando mediante iba avanzando en la búsqueda académica y en el acercamiento a otros referentes. La idea inicial había sido movida por la obra de creación del pregrado donde llevé la historia de fundación del municipio de Vegachí a la escena mediante un montaje de danza



tradicional, y para esta ocasión la pregunta giraba en torno al mito de la colonización antioqueña. Pero serían las lecturas, las sesiones de clase y las otras formas de materialización recomendadas por profesores y compañeros, diferentes a la danza, lo que me llevaría a explorar más allá y crear un personaje de performance. Desde esta visión podríamos decir que Yannina tuvo un nacer y un renacer académico, puesto que ella vio la luz en medio de la fiesta con un grupo de amigos, pero ella después se instruyó, leyó libros caros y se trepó en los tacones para reclamar su lugar. Es así como ella tuvo seis apariciones ligadas a los análisis académicos desarrollados, más un montón de veces que se ha escapado sin ser atajada en fiestas, ensayos y reuniones, sin embargo, con cada aparición el personaje de performance desarrollaba o proponía elementos que sumaban a la construcción de este, procurando generar reflexiones en los demás, usando el cuerpo para hacer preguntas sobre el género, la sexualidad, la antioqueñidad, los imaginarios raciales y la identidad. Este personaje siempre está en proceso, en un devenir que ni siquiera ella o él están seguros de que puede pasar.

Cada una de estas acciones inicialmente quedaban plasmadas en un guion, donde eran organizados los momentos, pero en el acontecer y el desarrollo de la puesta en escena, el personaje simplemente se dejaba guiar por la intuición, por aquello que en ese momento quisiera salir desde la palabra, aprovechando que estaba trepada en sus tacones. En los cinco primeros actos se configuraron unos discursos que nacieron del haber revisado la representación del hombre antioqueño, fuese desde la danza, la religión, la familia y/o los grupos de interacción social, esa masculinidad que estuviera contenida en corporeidades, textos y símbolos de identidad, imágenes y canciones, siempre en miras de estar comparando esto con el mundo de las *locas*, no en términos generales, pero sí en el de aquellas cercanas



a este trabajo de investigación-creación. Yannina, el personaje de performance, logró apropiarse del adjetivo *loca*, más allá del insulto o de la alarma que esta palabra pudiese causar en cuanto a fallas en la masculinidad, lo convirtió en su esencia, en su manera de alejarse y acercarse de nuevo a los comportamientos aprendidos durante su vida, pasándolo por sus tacones, su ruanafalda y su maricarriel. El último acto fue como “regresar a la casa” (Zuluaga, 2020), pues fue la oportunidad que brindaron los medios para que Yannina y yo estuviéramos juntos, interpretando las vueltas antioqueñas. Yannina, aunque orgullosa, ve en su compañera de danza una “compinche” a la cual le muestra cómo ser una diva, y yo mientras tanto desde mi formación como bailarín cumplo con lo aprehendido para una buena interpretación.

Desde que Yannina comenzó a aparecer, después de haber comenzado la maestría, sus apariciones se comenzaron a complementar con la instalación de unos altares, los cuales en sus inicios comenzaron por contener elementos que consideraba sagrados desde mi formación como sujeto antioqueño combinados con aquellos en los que se condensaba mi resistencia vivenciada como loca, hasta que finalmente terminaron en la colocación de las imágenes de mis santos y santas, teóricos y artísticos, acompañados de los conceptos que agitaron este análisis (danza, loca, poder, identidad, antioqueñidad y masculinidad) y, por supuesto, mis tacones como elemento protector y dador de poder para enunciar mi discurso. La idea de altares de cierta manera, es la herencia que la religión católica ha dejado en mí, considerándolos como ese sitio donde se dispone lo sagrado que, si para Yan Pol es la virgen del Carmen, para Yannina son las santas de FEDIMA, Lukas Avendaño, Judith Butler, Lilith Border Line, entre otras. Esta manera del hacer, fue convirtiéndose en ese lugar al que puedo



acercarme para recargarme de fuerzas, tanto de un lado como del otro, y así apoderarme de la palabra y la corporalidad para que ésta sea expresada por medio del habla y del cuerpo.

La fotografía fue una oportunidad, donde pude explorar una manera de combinar varias subcategorías de análisis, ya que la danza tradicional estuvo presente desde algunas posiciones corporales y el vestuario, los objetos cargados de significado (sombrero, carriel, ruana, pañoleta, peinilla, hacha) aparecieron en su forma habitual o transformada. Los programas de edición fotográfica ayudaron a obtener resultados que tenían de manera implícita y/o explícita el contenido de la triangulación de los análisis, entre ellos *La Horizonta*, que fue la reinterpretación de la pintura *Horizontes* del artista Francisco Antonio Cano en versión loca. Esta forma de materialización fue uno de los modos que provocaron arengas que hacían alusión a una manera pintoresca de describir la cultura antioqueña con cierta intención burlona, realizando un salto atemporal hacia el pasado, para representarlo en este presente.

En este mismo orden de ideas, otro logro a mencionar fueron las entrevistas y el análisis de los diálogos con un director y coreógrafo de danzas antioqueñas y otros bailarines quienes nutrieron el proceso, entre los cuales se destacan ideas como la concepción personal sobre la masculinidad ligada a la interpretación de las vueltas antioqueñas y el lugar que ocupaba la loca en estas y en sus vidas. Respecto a las vueltas, sus respuestas expresaron que bailaban de esta forma porque simplemente “así lo ejecutaban los ancestros y así se debe ejecutar” refiriéndose a lo picaresco, la verraquera y lo varonil del intérprete. Frente a lo segundo, hablaban del lugar de la loca como una propuesta que rompe con lo tradicional, que





llega a desacomodar eso que ya está normativizado, dancísticamente hablando, pero en sus vidas particulares la loca era más que una agitadora de la normalidad, era un modo de vivir, los tacones y las pelucas se convertían en una herramienta que conducía al goce y a la felicidad.

Se debe tener en cuenta que La Masculoca no solo es Yannina, somos los dos presentes con nuestras vivencias y modos de admitir la vida, somos dos en un solo cuerpo que coexisten y conviven de manera no violenta, por eso repito de nuevo que el producto creativo siempre será un devenir que depende del contexto, de las preguntas que con el tiempo vayan surgiendo y de los momentos donde se permitan estar ambos. Para ejemplo de ello, el 20 de mayo de 2020, ante el Concejo Municipal de Vegachí estuvimos juntos, exponiendo el tema concerniente con la población LGBTIQ. Allí como Yan Pol me puse los tacones y comencé a realizar la exposición, esta presentación da cuenta de cómo los resultados y logros de este trabajo de investigación-creación han comenzado a derivar en prácticas estéticas y políticas que se ubican por fuera de lo exclusivamente académico, sugiriendo otras posibilidades de intervención en la esfera pública.

Así que, si tal vez hacia los inicios de este trabajo de investigación-creación hubo de algún modo discrepancias entre Yannina y yo, creería que han sido comprendidas y superadas, uniéndonos para afianzar nuestro lugar de enunciación, reclamando “ser hombre cuando quiera y loca cuándo se me dé la gana”.



Este trabajo, si bien tiene sus bases en la resistencia a una cultura dominante, con sus fundamentos religiosos y las costumbres, también se convirtió en una revisión de eso que la sociedad antioqueña produce y reproduce en términos de imaginarios, discursos y prácticas de exclusión al momento de abordar la masculinidad de la identidad en la danza tradicional antioqueña, cruzándolos con unas resistencias individuales y colectivas, apartadas de la heteronormatividad, produciendo como resultado exploraciones escénicas que metafóricamente se podrían ilustrar con la frase: “a las locas antioqueñas también nos gusta el aguardiente y la música parrandera”. Inicialmente el ser formado hombre y el ser formado loca, aparentemente se notaban excluyentes el uno del otro, pero a medida que este trabajo de investigación-creación fue avanzando, se fueron dando unos espacios de sociabilidad y creación que iban siendo apropiados, como las pataconadas, los sitios de trabajo, la casa materna, las fiestas con amigos y familias, las clases de la maestría, en fin, aquellos sitios donde estaba la posibilidad de crear una reflexión desde el arte frente a los procesos de formación de la identidad, donde las voces de Yannina y la mía resonaron, incitando a otras personas a reflexionar sobre el género, la identidad y la antioqueñidad.

## **7. Conclusiones**

Para comenzar este escrito como aparte final quisiera de nuevo aludir a eso que he dicho anteriormente, Masculoca siempre será un devenir. Esta fue una oportunidad para irme de mi formación como sujeto guiado por la heteronormatividad, para regresar y, así como cuándo los abuelos se iban y llegaban llenos de historias, contar eso que viví por fuera de mi formación como macho antioqueño. Tuve la oportunidad de reconocer algunas resistencias individuales y colectivas, donde las comunidades producen y reproducen imaginarios,



discursos y prácticas de exclusión. Si bien inicialmente tenía planteada una exploración creativa, con una visión pacífica entre las dos subjetivaciones que se tenían presentes, tal vez pensando en una hibridación estética, al momento de abordar el tema de investigación una de las claridades que surgieron era que no todo es válido y coexiste pacíficamente, ya que de por sí, el apropiarme de unos elementos símbolo de una cultura o de una institución como la iglesia y transformarlos desde la exploración creativa, mostraban una trasgresión que provocaban una tensión política, ética y moral, quedando en evidencia las relaciones que pueden estar planteadas alrededor de la triada obra/creador/espectador, donde el resultado creativo buscó ir más allá de tener pretensiones solo desde la contemplación, incitando a diferentes sentires y apreciaciones. De esta manera, también pude vivenciar la *teoría performativa del género*, donde los códigos que fueron inscritos en mi cuerpo como sujeto en cuanto a una concepción binaria del género fueron reconocidos, deconstruidos y explorados en términos de disidencia. Sin embargo, no se desconoce que las locas también podemos, con frecuencia, responder a un estereotipo que se reproduce en el tiempo y en el espacio, pues necesitamos de repertorios y actos de los cuales aferrarnos en la interacción social.

Los seres humanos internalizamos e incorporamos los modelos de comportamiento socialmente aceptados, donde la sociedad aún inspecciona, disciplina y controla las expresiones del cuerpo, así como la construcción de identidad. La danza tradicional antioqueña es una manera de eternizar esto, desde su configuración y sus maneras de transmisión por los formadores, directores, coreógrafos y propios bailarines, ya que deja una huella con un tinte evocador y nostálgico. Para el caso de las vueltas antioqueñas, se castiga



y se señala el no cumplir con los repertorios establecidos para cada uno de los papeles interpretados, el hombre pícaro y la mujer coqueta, porque “así lo hacían los antepasados”. Matices Corporación Dancística en su montaje escénico, no es ajena a ello y en la interpretación que hacen de esta danza queda explícita la intención de eternizar la imagen del arriero y la chapolera, cada uno cumpliendo las representaciones asignadas. Por el contrario, FEDIMA se convirtió en un espacio específico de sociabilidad, que abría las puertas al encuentro de la diferencia y el reconocerse desde la loca no pecadora, ni enferma, pero sí transgresora. De esta vivencia me queda el entender por qué Yannina no estaba siempre presente, sino que salía de acuerdo a unos contextos determinados como las fiestas, debido a la coerción que generaba la idea de que el escenario es para el macho y los espacios “por fuera” del escenario son para la loca. Por ejemplo, si en la muestra dancística estaba el arriero macho interpretando las vueltas antioqueñas, en la pataconada estaba la diva, pirotécnica y apoteósica trepada en unos tacones haciendo fonomimicas de cantantes como Celia Cruz, Mónica Naranjo, Selena, Amanda Miguel, Yuri, Rocio Durcal, entre otras.

Debido a la formación recibida, en cuanto a la danza e interacciones sociales, es evidente la angustia que genera ser señalados por fuera de los cánones masculinos, heteronormativos, provocando que la loca sienta temor de reclamar su existencia, porque es posible que a una loca antioqueña también le guste la música parrandera y carrilera, acompañada de unos buenos guaritos. Es en este punto donde el personaje de performance deja una vez más en evidencia su importancia, ya que lleva el cuerpo a realizar apariciones escénicas en público, mostrando la transición de un personaje hacia otro, acompañado del



vestuario y el maquillaje, transgrediendo símbolos que son utilizados en la danza tradicional y haciendo parte de la búsqueda por reclamar su lugar.

En este trabajo de investigación-creación se analizó cómo el lugar de la loca está supeditado a diversas situaciones, entre las cuales está la angustia que produce el ser señalada y no aceptada por el entorno social, condicionando su expresión y como tal su existir. La loca es así considerada como la fuga o la grieta que se hace a un molde recubierto por construcciones heteronormativas, que terminan incidiendo la parte psicológica del ser. El término loca está más allá de su significado semiótico, ser loca es aceptarse y reconocerse, y de cierto modo esto quedó plasmado en cada uno de los procesos creativos que se materializaron. Para esta ocasión la inspiración nació de mi formación como bailarín, enfocado en una sola danza, pero este análisis puede ser más amplio al abordarse desde otras danzas donde tal vez la hombría y la feminidad puedan tener otras connotaciones, por ejemplo, en la cumbia o en el joropo. La visión de masculinidad por parte de la mujer fue apenas tocada, por ende, también sería interesante expandir este análisis a esa visión, desarrollando otros análisis que aporten al material creativo en torno a cómo desde el sentir de una mujer, es explorada la masculinidad antioqueña, poniendo sobre la mesa la relación existente entre hombre y mujer.

La pregunta desde lo investigativo-creativo giró en torno a dos relaciones específicas, la primera fue la existente entre sexo/género y la otra es la de saber/poder, ambas guiaron el proceso para entender la masculinidad unida a la heteronormatividad, y el ser loca como una resistencia social, política y corporal. Fue necesario un análisis desde la interseccionalidad,






permitiendo abrir diferentes espacios reflexivos que eran habitados por el personaje de performance, no tratando de huir a la normalización, pero sí proponiendo otras formas de vivenciar las construcciones y subjetivaciones. Masculoca está en una constante indagación, pues identidad y tradición son asuntos que no permanecen estáticos. Para esta ocasión la reflexión suscitada por la apropiación de la interpretación dancística ligada a la normalización de la heterosexualidad y la visión binaria de género, fue el detonante para que Yannina se apropiara de su formación como sujeto antioqueño, provocando ideas que se fueron convirtiendo en relatos corporales y escénicos, como respuesta al interrogante sobre la naturalización de unas relaciones de poder que, mientras hacen aferrarnos de manera romántica a un pasado “que fue mejor”, son condición de posibilidad para la reproducción incuestionada de jerarquías humanas. A partir del desarrollo de este trabajo surgen nuevas preguntas y posibilidades de investigación-creación que quedan pendientes por abordar, las cuales apuntan a la necesidad de continuar profundizando en el análisis de los estereotipos que definen la identidad antioqueña, debido a que puede existir una negación por mi parte a renunciar a ella o desconocerme por fuera de mi formación como sujeto antioqueño. Son situaciones que pueden resultar contradictorias, pero que al fin y al cabo son esas mismas situaciones que provocaron esta reflexión. Queda así una puerta abierta que puede ser explorada por futuras reflexiones alrededor del tema.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ACOSTA, Valeria y GONZÁLEZ, Diana (2017). Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista. *Artes La Revista*. Núm. 24-25. Universidad de Antioquia, pp. 63-83 [en línea]. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338520>



Agencia Presentes. (s. f.). Sudor Marika: la banda que le pone cumbia a las luchas LGBTI. <https://agenciapresentes.org/2017/08/18/sudor-marika-la-banda-le-pone-cumbia-las-luchas-lgbti/>

ALBÁN Achinte, Adolfo (2009). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala.

ANDERSON, Benedict (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. (E. Suárez, trad.). México: FCE, 1993.

AUSTIN, John L. (1962). How to Do Things with Words. Cambridge: Harvard University Press [traducción española: Carrió, Genaro y Rabossi, Eduardo (1971). Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones. Buenos Aires: Paidós]

BARRERA, Oscar (2007). El cuerpo en Marx, Bourdieu Y Foucault. En *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, Vol. VI, núm. 11, enero-junio, 2011, pp. 121-137. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México Distrito Federal, México.

BOURDIEU, Pierre (2007). Estructuras, habitus, prácticas. En *El sentido práctico* (pp. 85-106). (A. Dilon, trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina.

BUTLER, Judith (2007). El género en disputa. (M. Muñoz, trad.). Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

\_\_\_\_\_. (1997). Excitable Speech: A Politics of the Performative. Gran Bretaña, Reino Unido: Routledge.


CALDERÓN, Yecid (2015). La narrativa contestataria del deviniendo loca en América Latina. Un experimento decolonial y auto-etnográfico desde la ex-centricidad [artículo en línea]. Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 8. Universitat de València <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4542/6768>

CANO, Francisco (1913). Horizontes [pintura]. Museo de Antioquia, Medellín, Colombia. <https://www.museodeantioquia.co/obra-del-mes/horizontes/>

CAPUTO, Alesandra (2013). Hélio Oiticica: la experiencia estética como trascendencia de lo sensible. Revista Forma (Universitat Pompeu Fabra), Vol. 01, pp. 77-88.

CARABAÑA, Julio & LAMO DE ESPINOSA, Emilio (1978). La Teoría social del Interaccionismo simbólico. Análisis y valoración crítica. En *REIS*, 1/78. (pp.159-203).

CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. En E. Lander (Eds.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas* (pp. 145-161).



CHACÓN Reynosa, Karla J; HERNÁNDEZ Gómez Raquel (2016). Otras masculinidades: prácticas corporales y danza. *Revista Noésis*, Vol. 25, Número especial diciembre 2016, pp. 99-118.

CIFUENTES Gil, Rosa María (2011). *Diseño de Proyectos de Investigación Cualitativa – 1ª ed.* Ediciones Novedades Educativas de México S.A. de C.V. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico – Noveduc.

CLIFFORD, James (1988). Sobre el surrealismo etnográfico. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna.* (C. Reynoso, trad.). Barcelona: Gedisa, 2001a. pp. 149-188.

CONTARDO, Oscar (2018). El corazón rabioso del hombre loca. Pedro Lemebel, niño pobre viviendo a orillas de un basural, profesor de arte, artista travesti. [en línea]. Recuperado de <https://gatopardo.com/reportajes/escritor-pedro-lemebel/>

CORREA, Guillermo (2015). Raros. Historial cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980. [tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UN. <http://bdigital.unal.edu.co/50960/1/71394345.2015.pdf>


CRENSHAW, Kimberle (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. En *University of Chicago Legal Forum*. Vol. 1989: Iss. 1, Article 8. [en línea]. Recuperado de <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=ucf>

CUBILLAS, Ivan (2014). Interaccionismo simbólico. *Crimina*. [en línea]. Recuperado de <https://docplayer.es/52187552-Termino-crimipedia-interaccionismo-simbolico.html>

DENZIN Norman K.; LINCOLN Yvonna (2012). La investigación cualitativa como disciplina y como práctica. En *Manual de investigación cualitativa. Vol. I: El campo de la investigación cualitativa*. Barcelona: Ediciones Gedisa, pp. 43-102.

DERRIDÁ, Jacques (1998). “Firma, acontecimiento, contexto”. en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, pp. 347-372. [en línea]. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/firma-acontecimiento-y-contexto.pdf>

DIAZ, Rodrigo (2008). La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. En *Nueva Antropología*. Vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre, 2008 pp. 33-59.



DUGGAN, Lisa (2002). The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. En: CASTRONOVO, Russ y NELSON, Dana D. (eds.). *Materialising Democracy* Durham: Duke University Press, 2002. p. 175-194.

ESCOBAR, Juan (2013). Entre la identidad exaltada y la diversidad suprimida. Sor Natalia Alvarez (Eds.), *Antioquias. Diversidad e imaginarios de identidad* (pp. 28-38). Medellín, Colombia: Museo de Antioquia.

\_\_\_\_\_. (2004). La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX. *Revista Universidad EAFIT*, Vol. 40(134), pp. 51-79.

ESTRADA, Angela M. (2019). Los estudios de género en Colombia: Entre los límites y las posibilidades: *Revista Nómadas*, No. 6, marzo. Universidad Central Bogotá, Colombia.

FERNÁNDEZ, Álvaro. *Historia de la Arriería en Antioquia*. Medellín, Colombia: Editorial Manuel Arroyave.

FISCHER-LICHTE, Erika. (2011). *Estética de lo Performativo* (D. González y D. Martínez. Trad.). Madrid: Abada Editores. (Obra original publicada en 2004).

FLORES, Valeria (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén, Argentina: La Mondonga Dark.

FONSECA, Carlos y QUINTERO María (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, año 24, número 69, enero-abril de 2009, pp. 43-60. [en línea]. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n69/v24n69a3.pdf>


FOUCAULT, Michael (2008). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. 2da. Ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_. (2002). *Vigilar y castigar*. 1ra. Ed. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina.

\_\_\_\_\_. (1990). *Tecnologías del yo*. 1ra. Ed. (M. Allendesalazar. trad.). Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

\_\_\_\_\_. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20. [en línea]. Recuperado de <http://links.jstor.org/sici?sici=0188-2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A>

\_\_\_\_\_. (1985). El juego de Michel Foucault. En *Saber y verdad*, (pp. 127-162). Madrid: Ediciones de la Piqueta.



\_\_\_\_\_. (1979). *Microfísica del poder*. (J. Varela y F. Alvarez, trad). Madrid: Ediciones de la Piqueta.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (2005). En defensa del arte del performance. *Revista Horizontes Antropológicos*, No 24, año 11. p. 199-226, Porto Alegre [en línea]. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/?format=pdf&lang=es>

GONZÁLEZ, Beatriz (1999). "Cuerpos de la nación: Cartografías disciplinarias". *Anales nueva época* No. 2 [en línea]. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/16311696.pdf>

GONZÁLEZ, Gabriela (2016). Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica. *Revista Raíz Diversa*. Vol. 3, núm. 5, enero-junio, pp. 179-200 [en línea]. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ppel-unam/20160630033827/8. Teorias de la disidencia sexual. - Gabriela Gonzalez Ortuno.pdf>

GUASH, Oscar (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra.

\_\_\_\_\_. (1995). *La sociedad rosa*. Barcelona, España: Anagrama.

GUTIERREZ, Nydia (2013). La mediación de las cosas. Sor Natalia Álvarez (Ed), *Antioquias. Diversidad e imaginarios de identidad* (pp. 15-27). Medellín, Colombia: Museo de Antioquia.

HALPERIN, David M. (2000). *San Foucault: para una hagiografía gay*. (M. Serrichio, trad.). Córdoba, Argentina: Ediciones Literales.


HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. (M. Talens, trad.). Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.


HOBSBAWN, Eric (1983). *La Invención de la Tradición*. (Terence Ranger, Eds.). Traducción para América y España (2002). Barcelona, España: Editorial Crítica, SL.

House Of Tupamaras. (s. f.). *Somos*. <https://www.tupamaras.com/info/>

JACKSON, Alecia & MAZZEI, Lisa (2012). *Thinking with Theory in Qualitative Research. Viewing Data across Multiple Perspectives*. Londres: Routledge.



- 
- JARAMILLO, Agustín (2008). *El testamento del paisa*. Medellín, Colombia: Editorial Lealon.
- KOSOFKY, Eve (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona, España: Ediciones de la Tempestad.
- LONDOÑO, Alberto (2011). *El cuento de la danza, la danza folclórica en Antioquia 1953-2010*. Medellín, Colombia: Todográficas Ltda.
- \_\_\_\_\_. (2011). *El cuento de la danza, la danza folclórica en Antioquia 1953-2010*. Medellín, Colombia: Todográficas Ltda.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Danzas colombianas – 5 edición*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- LONDOÑO, Patricia y REYES, Catalina (2001). *Breve historia de Antioquia*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- LÓPEZ, Miguel (2015). Museo travesti del Perú. *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2015/04/14/museo-travesti-del-peru-se-exhibe-primera-vez-completo-europa/>
- LÓPEZ, Ruben; SAN CRISTOBAL, Úrsula (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: *Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya*, Esmuc.
- LOZANO, Libardo; NOVOA, Sergio y BECERRA, Isabel (2003). *Manual de danzas folclóricas de la Zona Andina de Colombia*. Bogotá, Colombia: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- LOZANO-VERDUZCO, Ignacio (2016). Prácticas políticas identitarias de hombres gay de la ciudad de México: entre la tensión y la heteronormalización. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*. Año 2. No 4. Julio-diciembre pp. 126-153 [en línea]. Recuperado de <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/53/46>
- LUGONES, María (2008). Colonialidad y género. *Revista Tabula Rasa*, No.9: pp. 73-101, julio-diciembre 2008. Bogotá, Colombia.
- McCLINTOCK, Anne (2005). *Imperial leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*. Nueva York: Routledge.
- MACÓN, Cecilia (2014). Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema. *Revista Debate Feminista*. Vol. 49 (ABRIL 2014), pp. 163-186



MARTÍNEZ, Jesús (2005). El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90. Murcia, España: Cendeac.

MAUSS, Marcel. [1934] (1979). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y Antropología*. (pp. 337-354). Madrid: Tecnos.

MEJÍA, Epifanio (1955). El canto del antioqueño. *Educación Antioqueña* . Vol. 03(01), pp. 10-11.

MERLEAU-PONTY, Marcel. (1993). Fenomenología de la percepción. (J. Cabanes, trad.). Madrid: Editorial Planeta-De Agostini.

MORAÑA, Mabel (2012). Postscríptum. El afecto en la caja de herramientas. En *El lenguaje de las emociones : afecto y cultura en América Latina*. (pp. 313-337). Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.

MUÑOZ, Hernando (2017). Hacerse hombres: la construcción de masculinidades desde las subjetividades. Medellín, Colombia: Fondo Editorial FCSH – Universidad de Antioquia.

MUÑOZ, Juan (2011). Introducción a la teoría de la desidentificación. En *Estudios avanzados de performance* . (pp. 549-604). México D.F: Fondo de Cultura Económica (FCE).


OCHOA, Argiro (2008). Cosecha de tradiciones. Medellín, Colombia: Editorial Zuluaga S. A.

PERLONGHER, Néstor (1996). Los devenires minoritarios. En Colihue (Eds.) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992* (pp. 65-75). Buenos Aires, Argentina: Puñaladas Ensayos de Punta.

PIEDRAHITA, Lucrecia (2010, 09 de febrero). “Horizontes”, la obra de Francisco Antonio Cano. *Letras Anónimas, El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasonomas/%E2%80%9Chorizontes%E2%80%9D-la-obra-de-francisco-antonio-cano/5740>

PRECIADO, Beatriz (2011). Manifiesto contrasexual. Barcelona, España: Anagrama.

\_\_\_\_\_. (2020). Learning from the virus. Recuperado el 23 de abril de 2021, de <https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-preciado-82823>



QUIJANO, Anibal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Eds.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

RESTREPO, Libia, (1995), El mito del gran antioqueño. *Revista Pensamiento Humanista* (Universidad Pontificia Bolivariana), núm. 3, pp. 27-33.

RICH, Adrienne (1980). “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. [en línea]. Recuperado de <https://distribuidorapeligrosidadsocial.files.wordpress.com/2011/11/la-heterosexualidad-obligatoria.pdf>

RICHARD, Nelly, (2009), La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, Vol. 40(20), octubre, pp. 75-85.

ROWE, William y SCHELLING, Vivian (1993). Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina. México: Grijalbo.

RUBIN, Gayle (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Revista Nueva Antropología* (Universidad Nacional Autónoma de México), Vol. VIII, No. 30. (1986), pp. 95-145. [en línea]. Recuperado de <https://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/El%20trafico%20de%20mujeres2.pdf>

RUBINO, Atilio (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. *Revista Luthor*. Vol. IX, No. 39. (1986), pp. 62-80. [en línea]. Recuperado de <http://www.revistaluthor.com.ar/pdfs/211.pdf>


RUIZ, Javier. (2013). Masculinidades posibles, otras formas de ser hombres. Bogotá, Colombia: Ediciones desde abajo.

\_\_\_\_\_. (2009). Masculinidades, hombres y cambios. Diagnóstico de prácticas patriarcales en organizaciones sociales - manual para participantes. Bogotá Colombia: Diakonia.

QUIJANO, Anibal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. En E. Lander (Eds.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246).

SÁENZ, Marya; PRIETO, Sylvia; MOORE, Catherine; CORTÉS, Lilibeth; ESPITIA, Angie y DUARTE, Liliana. (2017). Género, cuerpo, poder y resistencia. Un diálogo crítico con Judith Butler. *Estudios Políticos* (Universidad de Antioquia), 50, pp. 82-99. DOI: 10.17533/udea.espo.n50a05

SÁNCHEZ, Hugues y SANTOS, Adriana (2014). Los usos del folclore y la construcción de una identidad regional “costeña” y nacional en la obra de Antonio Bruges Carmona, 1940-1950. *Revista de Estudios Sociales*. Vol. 45, pp. 145-158 [en línea]. Recuperado de <https://journals.openedition.org/revestudsoc/8496>



SÁNCHEZ, José (2012). Ética de la representación. *Artes La Revista*. Vol. 11, núm. 18. Universidad de Antioquia, pp. 177-193 [en línea]. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24330>

SANJUÁN, Arturo (2017, 16 de junio). Catálogo de tipos de hombre gay. BACANIKA.COM. <https://www.bacanika.com/seccion-noticias/tipos-de-hombre-gay.html>

SCHECHNER, RICHARD. (2011). Restauración de la conducta. En: *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

STOLER, Ann (1995). Placing race in the history of sexuality. En *Race and the education of desire. Foucault's history of sexuality and the colonial order of things*. (pp. 19-54). Duke University Press, Durham

Sudor Marika (2017). Está todo bien [Canción]. En *Las Yeguas del Apocalipsis*. Estudio Dread King Records y Estudio Planta Baja.

TAYLOR, Diana. (2015). El archivo y el repertorio. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

\_\_\_\_\_. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En *Estudios avanzados de performance*. (pp. 7-30). Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica (FCE).

TURNER, Víctor (1988). El proceso ritual. Madrid, España: Taurus.

WADE, Peter (2013). Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género. *Tabula Rasa*, núm. 18, enero-junio. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colombia, pp. 45-74.


WARNER, Michael (1993). *Fear of a queen planet: Queer politics and social teory*. Londres: M.W.

Yeguas del Apocalipsis. (s. f.). 1997/Ejercito de memoria. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1997-ejercicio-de-memoria/>

ZULUAGA, Pedro Adrian (2020). *Qué es ser antioqueño*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S.

## Videografía

Betevé. (2018, 04 de julio). *Entrevista a Lukas Avendaño, performer i antropòleg muxe – Terrícoles*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPEbaM>



Lukas Avendaño. (2015, 08 de julio). *No soy persona. Soy mariposa*. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=udNHo8IFBvw>

Paul Beatriz Preciado (2013, 07 de abril). ¿La muerte de la clínica? [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs&feature=youtu.be>

Redacción Cultura (2016). La poesía de Luis Carlos González [en línea]. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/poesia-de-luis-carlos-gonzalez-articulo-662868>

Wash Lavate las etiquetas. (2018, 26 de abril). Santa Putricia - Nadie nace en el cuerpo equivocado. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1Ry0E4ZaHgY>

### **Material Sonoro**

Bruja [Online]. (2018). Bogotá: Radio Gladys Palmera. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=enMWBHhc68Q>

GONZALEZ, Luis (s. f.). La ruana [canción]. En Colección Doble Platino, Vol. 1. Believe Music (en nombre de Sonolux); LatinAutor, Vander Music Inc, LatinAutor - ACODEM, LatinAutor – PeerMusic.

OCHOA, Hector (s. f.). Muy antioqueño. [canción]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Gd5-ju2oih4>

John Jairo Pérez. (2018, 10 de agosto). El paisa es el rey. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D-kupCApwOQ>