

● cuadernos de
cine colombiano

DIVERSIDADES, DISIDENCIAS Y PLURALIDADES





● cuadernos de
cine colombiano

● cuadernos de
cine colombiano

► DIVERSIDADES, DISIDENCIAS Y PLURALIDADES

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Claudia López Hernández
ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Nicolás Montero Domínguez
SECRETARIO DE CULTURA
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRIITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Catalina Valencia Tobón
DIRECTORA GENERAL

Maira Salamanca
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Leyla Castillo Ballén
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN

Mauricio Galeano Vargas
SUBDIRECTOR DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Adriana María Cruz Rivera
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

Con el apoyo del MINISTERIO DE CULTURA

Angélica María Mayolo Obregón
MINISTRA DE CULTURA

Adriana Padilla Leal
VICEMINISTRA DE LA CREATIVIDAD Y LA ECONOMÍA NARANJA

Claudia Jineth Álvarez Benítez
SECRETARIA GENERAL

Jaime Tenorio Tascón
DIRECTOR DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Laura Camila Puentes Ruiz
ASESORA DIRECCIÓN DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Marina Arango Valencia y Buenaventura
COORDINADORA DE PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Ricardo Cantor Bossa
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Angélica Clavijo Ortiz
LÍDER MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA EDITORIAL

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 32

DIVERSIDADES, DISIDENCIAS Y PLURALIDADES ►►

Marta Cabrera Ardila
EDITORIA INVITADA

Jaime Tenorio Tascón
Laura Camila Puentes Ruíz
Angélica Clavijo Ortiz
Catalina Posada Pacheco
Ricardo Cantor Bossa
COMITÉ EDITORIAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Catalina Posada Pacheco
REVISIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Alejandra Castellanos Meneses
Ginett Alarcón
CORRECCIÓN DE ESTILO

Panamericana Formas e Impresos S.A.
IMPRESIÓN
ISSN 1692-6609

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co



Descárguelos en internet en:
<https://idartesencasa.gov.co/cinemateca-de-bogota/colecciones-libros>

INSTITUTO DISTRIITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Carrera 3 n.º 19-10 Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400 - 3410
cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: cinematecabta
Instagram: cinematecabta



Fotografía de cubierta:
Fotograma de Aribada (Simon(e) Jaikiriuma Paetau y Natalia Escobar, 2022).

Fotografías de la contracubierta: de arriba hacia abajo: Casa de Karis. Caldas, Antioquia. Fotografía: Angela Rave. Fotograma de Evaristo Márquez en **Quemada** (Gillo Pontecorvo, 1969). Fotograma de **De cierta manera**, Sara Gómez, Cuba, 1974.Fotografía Muestra Afro de Bogotá 2019, Fotograma de **Wási** (Sebastián Gómez Ruiz y Amado Villafaña, 2017). Fuente: Francesca Rauchi. Resultado del taller Afrotoscopia realizado por Wilson Borja. Muestra Afro 2022. Cinemateca de Bogotá.

Imagen de la tabla de contenido:
Fotograma de Aribada (Simon(e) Jaikiriuma Paetau y Natalia Escobar,2022).

Imágenes del interior:
como aparece en cada foto.

Imagen del colofón: montaje a partir de fotografía.

Agradecimientos:
Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia Wida Monikongo, Víctor Manuel Rodríguez, Jefferson Cardoza, Simon(e) Jaikiriuma Paetau, Wilson Borja Marroquín y Nicolás Ordoñez

▣ Silueta a partir de la imagen Mamá joven en Asaravena (Arauca, 1970). Fotografía que hace parte de la exposición Campo Revelado. Fotografía y campesinos (Efraín García. 1960 – 1972).

Cuadernos de cine colombiano - nueva época: diversidades, disidencias y pluralidades en el cine y el audiovisual colombiano / Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca de Bogotá ; IDARTES, 2022
Con el apoyo del Ministerio de Cultura
192 p. : fot. ; 20 cm (ISSN 1692-6609 ; no. 32)
1. Lenguaje cinematográfico
2. Identidad de género – Películas cinematográficas
3. Orientación sexual — Películas cinematográficas
4. Discriminación racial — Películas cinematográficas
5. Mujeres — Condiciones socioeconómicas
6. Campesinos — Condiciones socioeconómicas
7. Indígenas en el cine



Locas de pueblo

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

Locas de pueblo

Loca de pueblo (sissies from town)

Por Guillermo Correa Montoya

Palabras clave: Loca de pueblo, disidencia, narrativa audiovisual, representaciones.

Resumen: Este artículo abre un debate en torno a la producción y representación del personaje enunciado como *loca de pueblo* en las narrativas audiovisuales en Colombia. La discusión propone una mirada analítica a partir de tres documentales que articulan la serie **Locas de pueblo: Mariposas a contracorriente, Karis y sus tacones** y **Las maricas valemos por la lengua**. *La loca*, planteado como un personaje en fuga del orden heterosexual y situado en el margen de la teorización identitaria LGBTI o las diversidades sexuales no solo propone un lugar paradójico de enunciación y una fuga a la homonormatividad, también se presenta como historia y fuga al binarismo del género.

Keywords: *Loca de pueblo*, Dissidence, Audiovisual narrative, Representations.

Abstract: This article opens a debate on the production and representation of the character enunciated as *loca de pueblo* in Colombian audiovisual narratives. The discussion proposes an analytical look from three documentaries that articulate the series **Locas de pueblo: Mariposas a contracorriente, Karis y sus tacones** and **Las maricas valemos por la lengua**. *La loca*, presented as a character escaping from the heterosexual order and situated on the margin of LGBTI identity theorization or sexual diversities, not only proposes a paradoxical place of enunciation and an escape from homonormativity, but also presents itself as a story and an escape from gender binarism.

Karis, nombre con el cual se volvió una figura popular en su municipio desde los años ochenta, se define a sí misma como una *loca orgullosa*, que cuando precisa contundencia se convierte en trueno y si la vida se vuelve pasarela, como dice ella: «pues me trepo en mis tacones y me deslizo cual gacela que lleva el viento». Ella, y solo ella, amontona todo el mariconerío de Caldas, su pueblo. Sin duda no es la única loca, pero ninguna se le iguala y en cierta forma todo lo que ha sido y continúa siendo configura el mundo disidente sexual y de género. Esta loca desparpajada y cargada de experiencia es la loca que protagoniza el corto documental **Karis y sus tacones** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020). Un corto que nos aproxima a la vida de Karis relatada en su propia voz mientras recorre las calles de Caldas, Antioquia, como una diva repartiendo besos a cada paso. En 15:30 minutos Karis nos relata su historia personal, nos acerca a su familia y sus amigos, al tiempo que nos narra una historia social y cultural del municipio.

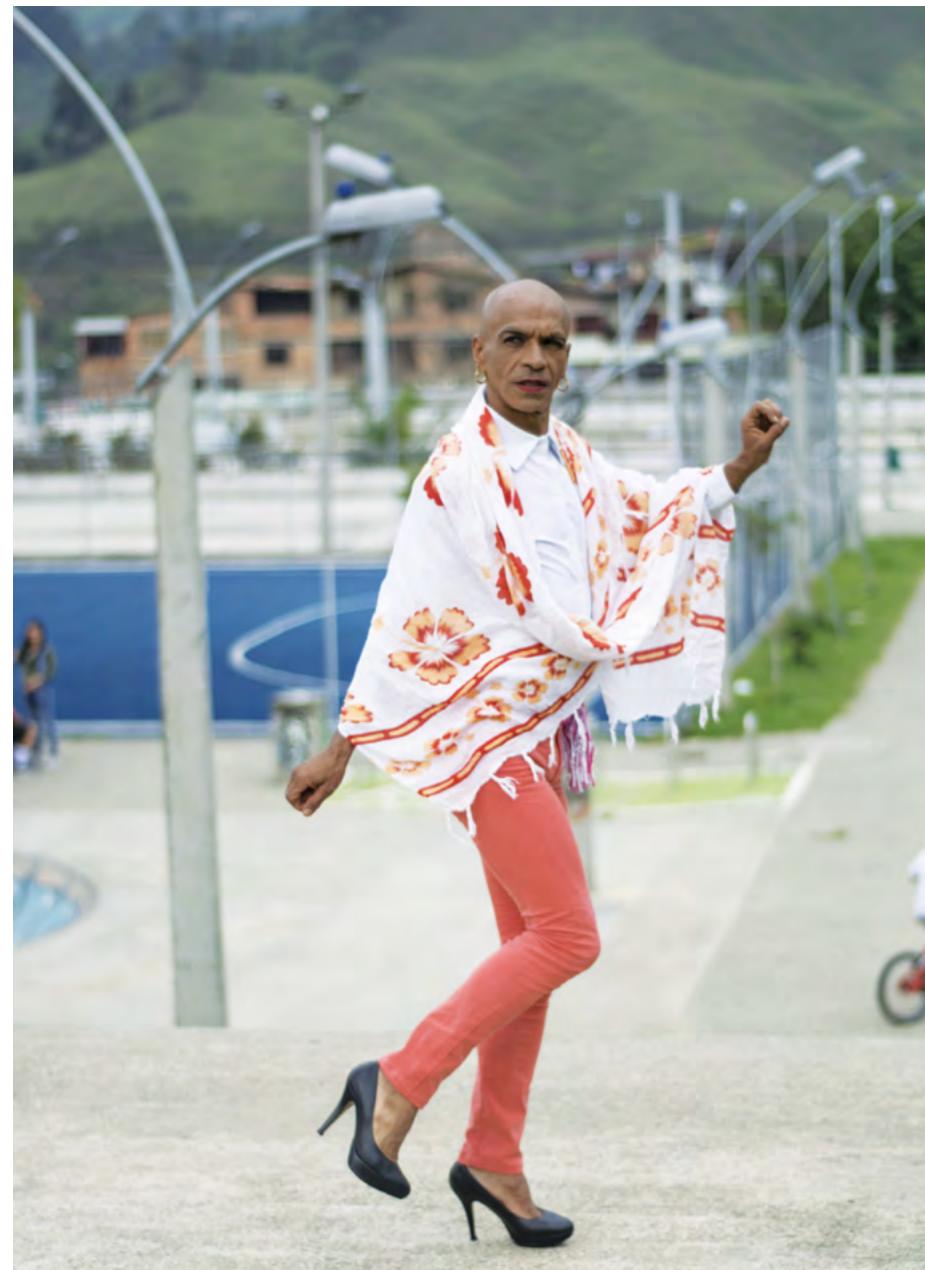
Claudia (Eleazar), la marica emblemática del municipio de Carepa, Antioquia, se incomoda y estalla en furia cuando a ella la nombran como loca. A lo largo de su vida ha estado tres veces detenida por la policía por lesiones a terceros, las tres veces por gritarle «loca», y ella salta por encima de ellos y con todas sus

fuerzas los golpea para que la respeten: «A mí que me digan marica, gay, perra, homosexual o lo que quieran, todo, pero menos loca, es que yo no soy una enajenada mental, yo no estoy perdida».

Aunque para el mundo social de Carepa, la Claudia resulta ser en ocasiones una marica brava y antipática, como si en ella se encarnara el lado B de las locas de pueblo, la sombra oculta del personaje que siempre está en escena encantando y resguardando sus humanidades ordinarias para no asustar o molestar al espectador (los otros), ella está amarrada a su talento desempeñando en el pueblo todos los oficios posibles: decoración, peluquería, cocina, bodas, matrimonios, arreglos a la iglesia, funerales, entre otros, roles que la han hecho tan indispensable y necesaria en el pueblo que ella misma se siente fundadora y ancestral de las otras maricas.

Con Elenita (Gilberto), en cambio, todo es diferente, ella es puro sabor, humor y encantamiento, es una loca que conjura la rigidez cultural frente al cuerpo y la sexualidad

A mi si no me molesta que me digan loca, si eso es lo que soy, la loca de Chigorodó, al principio claro que me daba rabia que me gritaran «loca», pero después uno va aprendiendo a usar sus armas y con cada atrevimiento que cometo siempre podré alegar demencia, ¡ay lo siento, se me fue la mano a tu paquete, ando fuera de mí! Así



Fotograma de **Karis y sus tacones** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020). Fotografía: Ángela Rave.



Fotograma de **Las maricas valemos por la lengua** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2021).

nadie te llega a pegar, si el otro quiere que sea loca, pues eso soy, pero que se atenga a las consecuencias.

Elenita y Claudia son las protagonistas del corto documental **Las maricas valemos por la lengua** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2021), ambas sobrevivientes de una región convulsionada históricamente por la guerra, donde nos relatan sus existencias amarradas a sus amores, osadías y cicatrices. El corto de 23:24 minutos es un recorrido por la memoria de dos maricas/locas que llegaron de fuera —Elenita de Pereira, Risaralda; Claudia de Don Matías, Antioquia— a la región de Urabá y abrieron en el territorio grietas mariconas para conquistar su lugar.

En **Mariposas a contracorriente** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020), la ausencia de Sardino trama las voces del corto documental. Las maricas de San Rafael, Antioquia, instaladas hoy en cargos de poder local, nos recuerdan a su marica soporte y fundadora, «la loca que domó al pueblo y nos contagió a todas», como dice La Mencha. Fue la loca que acostumbró a sus vecinos parroquianos a la cultura que brotaba en la fuerza de una marica perturbadora y creadora. Este corto nos restituye en las voces del pueblo, la ausencia de una loca asesinada en esos juegos misteriosos del amor que se entretejen en las lógicas de guerra. En 17:00 minutos, el corto

Locas resbaladizas

recuerda la existencia de Sardino, el fundador de las fiestas del río de San Rafael, Antioquia, la loca persistente que llenó de cultura un pueblo y en herencia creó todo un movimiento de locas apropiadas de su poderío.

Marcel Proust ha señalado: «¡Las locas! ¡Ya en esta palabra que lleva faldas se ve su solemnidad y todo su atuendo, se ve en una reunión mundana su airón y su gorjeo de volátiles aves de una especie distinta!»¹ y es sobre esas especies que encandilan y aprovechan el brillo iridiscente para palpar el paquete del macho de cantina o del pilluelo de barrio que se articulan estos tres documentales: *Karis* y sus tacones, *mariposas a contracorriente* y *las maricas valemos por la lengua*, una triada de memoria visual amarrada en la figura de locas de pueblos. Estos tres documentales dirigidos por Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, son el resultado de la investigación *Locas de pueblo, historias de vida y resistencia de hombres homosexuales adultos mayores en el departamento de Antioquia*. Tres cortos documentales construidos con las voces de sus protagonistas, en cada uno de ellos el guion se elaboró como un texto colectivo y las imágenes, la música, la narrativa se decidieron a partir de sus elecciones y reflexiones.

La loca, esa figura paradójica amarrada a la imagen del trueno o la gacela que nos ofrece *Karis*, puede considerarse como una ficción sociocultural, en la medida en que ella existe porque el mundo social la imagina, la proyecta, la carga de sentidos, y al mismo tiempo ella existe por obstinación en su singularidad, una obstinación tan profunda que la convierte en grieta y fractura; ella se sabe a sí misma dinamita insonora, todo lo estalla, lo burla, lo trasgrede, sin que sus audacias inquieten al punto de la censura o de la violencia, ella es una loca y se ha producido jugándose cómoda en esa membrana porosa que le permite hacer y ser en un mismo movimiento, que le permite huir o quedarse.

En una perspectiva binaria se puede observar que, para el ojo heterosexual, la loca define en su invocación a todos los sujetos homosexuales, no importa el esfuerzo o el constreñimiento corporal, la virilidad visible, el amaneramiento indetectable o el porcentaje de plumosidad. Para quien se sitúa en el campo hegemónico de la heteronorma, las locas son todos los maricas independientes de sus niveles o sedimentaciones de masculinidad, la loca es el negativo del macho. Para los homosexuales, como señala Eribon (2004), «la loca es siempre lo que son los otros homosexuales y lo que él mismo no es»;² en este

► 1 • Eribon, *Una moral de lo minoritario*, 76.

► 2 • *Ibidem*.

► 3 • (Lemebel, Tengo miedo torero, 2000. p. 126.)

sentido, la loca aparece como una especie de frontera que demarca grados de virilidad y afeminamiento; a mayor amaneramiento, mayor proximidad al corazón delator de la loca, porque en esta perspectiva la loca es siempre una evidencia y un quiebre.

Ahora bien, el contenido de la loca no depende solo de quien lo enuncia, también se amarra al contexto de su enunciación y al momento histórico de su emergencia; en este sentido es posible observar que en los escenarios contemporáneos la loca se ha convertido en una figura de reivindicación posidentitaria, en una suerte de acción subjetiva de resistencia y en una experiencia corporal decolonial y, en esta perspectiva, el genérico «loca» puede aplicarse a cualquier sujeto que se enuncie como tal o que renuncie al mandato de masculinidad hegemónica. No obstante, a lo largo del siglo xx y parte del xxi podemos encontrar diferencias significativas en quienes encarnaron o encarnan la figura de la «loca» y fueron interpretados desde ahí.

Para Pedro Lemebel, entender la noción de «loca» presupone en un principio diferenciarla respecto a la categorización de lo gay, lo cual denomina el autor como clubes sociales y agrupaciones de «machos serios», en donde «la loca» no tiene lugar en las reivindicaciones del poder homosexual. «La loca» entonces se comprendería como esa homosexualidad criolla, analfabeta, pobre y no civilizada; se convierte

en la marginalidad del homosexualismo que separa en estratificaciones de clase a las locas, maricas y travestis de los acomodados gays en su pequeño arribismo traidor”.³

Lemebel construye una aproximación a la figura de la «loca» en un marco de contrastes identitarios, en un análisis de clase social y en una perspectiva de género, y la inscribe en un contexto cultural y temporal marcado por «lo gay» exterior a ese mundo, pero al mismo tiempo como perturbación de este. Lo gay, referido a un mundo homosexual, particularmente de hombres obsesionados en un juego de masculinidad e inclusión social que ha producido una imagen posible y deseable en el lugar de la decencia social, ha pretendido desterrar a la loca, pese a que en ocasiones la instrumentalice; y en este horizonte, Lemebel relea en ese personaje desterrado periférico, mestizo, precarizado, a un personaje potencia, destructor de un orden político/sexual, aunque la loca no se inscriba en ese objetivo de un modo programático o instrumental, es su zigzagueo, ese quiebre como camino, esa pluma y esa mueca como doctrina que sacude el andamiaje de ese aparente mundo sexual sólido, al cual llegó el gay para reforzar:

La loca está continuamente zigzagando en un devenir político, está pensando siempre cómo subsistir, como pasar, a lo mejor sin que se le note, o que se le note mucho. No es la forma fija, sólida del

*macho. La loca es una hipótesis, una pregunta sobre sí mismo. La mujer y los niños también practican esos zigzaguesos.*⁴

José Donoso, con su personaje Manuela, nos revela en ella el antepasado de las locas. *El lugar sin límites*, novela del escritor chileno José Donoso, publicada inicialmente en 1966 y adaptada al cine por el director Arturo Ripstein en 1977, puede considerarse como una alegoría sobre la problemática incorporación de la modernidad en América Latina y singularmente sobre los destierros y borramientos que dicha incorporación supone para algunos lugares, personajes y formas sociales. Y en este territorio de borramientos y olvidos se inscribe la Manuela, el personaje central sobre el cual se anuda la trama de la novela. Manuela es el centro de la historia y a su vez la periferia de un orden social que la ha instalado en el corazón de la sobrevivencia y marginalidad de las especies infames, al estilo de Genet, Manuela también es el último lugar para que llegue el olvido y se borren las historias.

Sobre Manuela, la loca de pueblo, se inscriben las indefiniciones, los vínculos sociales y las marcas de violencia. Ella es el último bastión por ser borrado para dar paso a la modernidad y en este sentido Donoso construye una representación emblemática de la figura de la loca, una figura premoderna que escapa del lugar seguro de las clasificaciones, que tensiona el ordenamiento social,

► 4 • (Risco, La Nación, 1995, p 16)

pero al mismo tiempo lo sostiene como una especie de bisagra que articula los bordes de lo deseable y lo tolerado; lejos de la idea de un personaje que quiebra el ordenamiento social, su función no es perturbadora, es catalizadora y sacrificial; en ella se conjuran los desbordamientos del orden premoderno, aunque el mismo carezca de bordes específicos, y al mismo tiempo ella esté dispuesta como sacrificio y ofrenda para dar lugar a un nuevo orden: el moderno, definido y en apariencia estable.

En Manuela se instala y se proyecta la imagen de la loca de pueblo, ella, toda ella, es una loca, pero nunca se percibe a sí misma como mujer, ni busca serlo, tampoco se identifica como hombre, en esa idea genérica que representa para ella el hombre —un bruto, un violento—, ella es simplemente una loca, loca perdida como se nombra a sí misma, una loca paródica, que se desliza entre lo indescifrable, lo periférico, lo vulnerable, lo frágil y al mismo tiempo se presenta como céntrica, resistente e invencible. En este juego paródico, Donoso construye en ella una anatomía específica y la arropa con indumentarias propias:

Tiritando se puso la camisa. Se arrebozó en el chal rosado, se acomodó sus dientes postizos y salió al patio con el vestido colgado al brazo. Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja se



Fotograma de **Mariposas a contracorriente** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020).

*dilataron al sentir en el aire de la mañana
nublada el aroma que deja la vendimia
recién concluida.*⁵

Donoso esboza a una Manuela decadente, atribulada por el pasar de los años, por la bravura del mundo social; sin embargo, en su deterioro también se anuncia una característica central: Manuela es un personaje cotidiano, vinculado de cierto modo a un orden social, protegido y perteneciente a un lugar.

En ese esfuerzo y negociación de sobrevivencia la loca deviene en chiste, en una figurilla amarrada al humor y a la diversión; toda ella es una mueca cómica, su anatomía es gracia, sus maneras y formas de expresión, de habla, de comportamiento y de aparición, actuaciones paródicas, porque ella en sí misma es una quimera para quienes la ven, la interpretan y la tratan; no obstante, al momento de su resistencia, en ese instante en el que ella recobra su humanidad y la reclama, ese otro se ofende y la violenta.

La loca en Genet es un individuo que decidió eliminar su vida obligada para parir una nueva vida, en la cual busca despojarse de las normas sociales y desnudarse de su cultura para arrojarse con sus fuerzas eróticas, sus deseos y sus formas propias:

*Ernestine lloró de rabia por no poder
matar a su hijo, pues Culafroy [la loca]
no era aquello que se puede matar, o*

*más bien podemos ver que lo que en él se
mató permitió otro nacimiento: las vergas,
disciplinas, azotainas, bofetadas, pierden
su poder o cambian de virtudes.*⁶

La loca como tal es desterrada del lugar de la normalidad y parida en el subsuelo de las disidencias, de acá que no se la entienda como una transgresora, pues hacerlo significaría en el sentido genetiano mantenerse en esa esfera de la normalidad, lo que ella hace es autofecundarse en otra esfera, producirse a sí misma y restituirse aun con las marcas, los desprecios y las violencias que el mundo normalizado le desplaza.

El lugar habitado por la loca es interpretado con el asco y la repugnancia que solo pueden sentir aquellos que se aferran a un establecimiento petrificado de lo razonable. Allí emerge la potencialidad de lo abyecto en Jean Genet, y es que la loca termina por aceptar que no puede sustraerse del mundo en el cual vive, pero sí puede encontrarle su entrelineado, que mientras su entorno permanece agresivo, burlesco y lesivo, su forma de protegerse, soportar el desprecio y responder será la sonrisa, la carcajada, la desfachatez, el atrevimiento. Al respecto:

Es inútil adoptar posturas plásticas [...] para no quedar en ridículo, para no quedar envilecido, por nada ni por nadie [...] me situó a mí mismo en el peldaño más bajo [...] si proclamo que soy un puta

*vieja, nadie puede decir más, disuado a los
insultos. (Genet, 1981: 76)*

Un fundamento similar se puede anotar en la siguiente expresión: «cuando [...] se daba el título vieja puta putañera no hacía sino adelantarse a las burlas e insultos». ⁷ La loca en Genet es pura vitalidad y fuerza, fecunda en imaginación, poderosa en el deseo carnal, y disidente en sentido propio, alejada del victimismo no se permite ser reducida por la mirada fóbica del otro normalizado, su potencia la transfigura y la restituye para fugarse del territorio de la repugnancia y la convierte en un vector que trastoca los cuerpos y los deseos, y es justo en esa energía perturbadora que el otro la observa con precaución y temor, su lugar es el quiebre, no la solidez, por eso ella encarna la locura consciente como motor de perturbación, se enajena de la normalidad para destruirla en su juego creativo.

Vampiros, homosexuales degenerados y locas en el cine colombiano

Las representaciones sobre la disidencia sexual y de género en el cine colombiano se encuentran articuladas a la serie de imágenes construidas fundamentalmente en la prensa regional y, en menor medida, nacional en la segunda mitad del siglo xx en el país, imágenes que fueron reforzadas y soportadas con

► 5 • Donoso, Un lugar sin límites, (1984, p 6.)

► 6 • (Genet, 1981 *Santa María de las Flores*,: 100).

► 7 • Genet, *Santa María de las Flores*, 96.

los discursos médico-legales y religiosos que circularon en el país a lo largo del siglo xx.

Una revisión de los discursos que circularon en la prensa regional (*El país* de Cali, *El Colombiano*, *El Heraldo* y *Sucesos Sensacionales*) permite señalar que la noción *homosexualidad* se produjo como una categoría sombrilla desde la cual se nombraron a todos los sujetos disidentes y a todo el repertorio de las identidades o disidencias sexo/género en una perspectiva monolítica, es decir, no había distinciones entre un hombre gay, una persona trans, una mujer lesbiana, todos ellos eran clasificados como homosexuales que se diferenciaban por el grado de afectación o desviación de la norma.

Solo hasta mediados de la década de 1980 la noción de lo *gay* empezaba a establecer una disputa nominal con la referencia homosexual; en la década del noventa se incorpora y se difunden las identidades sigladas (LGBTI+) y a partir de la primera década del siglo *xxi* las discusiones sobre diversidades, disidencias, *queer*, entre otras, toma fuerza y lugar.

Ahora bien, la prensa produjo al menos tres representaciones derivadas de la noción homosexual que fueron adoptadas y reinterpretadas en el cine nacional. En primer lugar, aparece la imagen del homosexual masculino que esconde en su cuerpo el secreto de su monstruosa pasión; este personaje medio

vampiro, anónimo, viril, solitario y mimético encierra en sí mismo todo el peligro de lo moderno, un peligro que está en todo lado, pero no se ve, como si se tratara de una amenaza fantasma.

En principio no parece ocurrir nada problemático en él; sin embargo, sus perversiones y camuflajes lo transfiguran en el monstruo más preocupante de la ciudad y el campo. Es un monstruo nocturno, que en el día simula ser un ciudadano cualquiera, pero al llegar la noche se vale de sus artimañas para capturar a jovencitos e infantes. Sus perversiones están asociadas a la sangre, la violación física, la tortura, el desmembramiento y la lujuria irrefrenable.

La película **Pura Sangre** (1982) de Luis Ospina se sitúa en esta referencia. Un escenario ambiguo donde no es legible del todo si el personaje oscuro es homosexual; no obstante, sus prácticas parecen advertirlo, un vampiro que se alimenta de la sangre de los adolescentes y juegos de lujuria desenfrenada que requieren de complicidades y despistes. La trama inspirada en los rumores y ficciones que circularon en prensa sobre el monstruo de los mangones de Cali se enmarca en esta representación, el monstruo es alimentado en el rumor popular, es disciplinante para los niños y adolescentes, en clave de una sexualidad siempre en peligro, y es una alerta social y una amenaza a la sacra institución de la



Fotograma de **Karis y sus tacones** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020). Fotografía: Ángela Rave.

familia. De fondo también aparece la representación del homosexual ingenuo, divertido y afectado en su virilidad, sobre el cual se identifica la loca, un personaje de burdel, noche y fiesta, siempre amable y ridículo, dócil y sensible; parte de estas formas son observables en los personajes del bar.

Como una deriva de la imagen del vampiro homosexual aparece, casi dos décadas después, **La virgen de los sicarios** (1999) del director Barbet Schroeder, una adaptación de la novela homónima de Fernando Vallejo. La historia relata a un escritor homosexual que regresa a Medellín después de varios años de ausencia, y en medio de una ciudad turbulenta de carteles de droga y violencia se cruza en amores y encuentros con jóvenes sicarios. En esta trama se vuelve a insistir en el esquema adulto/adolescente, un hombre adulto que alimenta su deseo por medio de adolescentes sin futuro posible, como si se tratara de una reinterpretación local del esquema griego de la pederastia (*erastes/eromenos*), la imagen habla de un adulto que se aprovecha de un menor. En esta imagen es legible que el homosexual es el hombre adulto mientras es ambiguo o, si se quiere, indiferente a la orientación del deseo del adolescente. El esquema insiste en una relación vertical donde una de las partes, el menor, siempre pierde algo, de telón de fondo circulan las locas prestas a divertir o a servir.

En segundo lugar, se fabricó la imagen del homosexual mentiroso en su cuerpo y afectado en sus formas; este personaje en Medellín fue reconocido bajo la figura de la falsa mujer, mientras en Cali y Bogotá se le nombró *homosexual degenerado*. Solo hasta los años ochenta empezó a ser reconocido como travesti, un personaje enrarecido, tramado en el cine como observador y cadáver seguro. El homosexual degenerado o falsa mujer es propiamente una mentira en un cuerpo para delinquir, un sujeto sin escrúpulos morales, degradado en sus formas y amarrado al mundo de la delincuencia. Si bien no se representa como un personaje peligroso, sí es un personaje amamantado en el mundo del hampa y cómplice de todos los vicios.

Ahora bien, la falsa mujer tiene un antepasado algo distinto, se trata de la loca cómica de principios del siglo xx. Este personaje tiene resonancias interesantes con la figura de la *sissy* (loca/mariquita) en el cine de Hollywood de principios de siglo xx. El poeta y tanguero Tartarin Moreira esbozó este personaje de principios de siglo en Medellín:

*Van con la cabeza al aire, y de su cabeza
arranca la luz esplendores a los litros de
gomina perfumada, con la cual enterraron
el pelo al cuero, echan relámpagos por las
uñas donde una manicure se demoró tres
horas en arreglos por exigencias, llevan
las cejas como dos comillas invertidas, un
mimoso vaivén en las caderas y la nuca en*

*acrobacia eterna de movimientos seductores
y femeninos. Y sin embargo de esto, son
hombres.*⁸

Para Vito Russo —en su trabajo sobre la homosexualidad en el cine—, Hollywood recreó, desde principios del siglo xx hasta mediados de los años treinta, en la representación del *sissy*, un personaje humorístico, frágil, estilizado y desprovisto de peligro; y con él, insinuó al sujeto homosexual, al tiempo que construyó un referente de diferenciación y reforzamiento de la masculinidad. A partir de estos personajes, en un guiño cargado de humor, el cine inventaba un sujeto homosexual, en un juego ambiguo de caricatura, comedia y amaneramiento. Hombres blandos e inofensivos, cómicos y festivos que advertían su masculinidad en negativo y creaban marcas visibles de distinción. La censura de la Iglesia católica encontró pronto en este personaje un signo de perversión y degradación; y en su despliegue moral y político, al finalizar los años treinta, lo redujo y desplazó hacia un territorio entrelineado, invisible, suspendido en los pliegues de una inexistencia cifrada:

Sin duda, los mariquitas fueron utilizados para sugerir la homosexualidad y para servir de punto de referencia para la masculinidad de los otros hombres, pero la inocencia de quienes interpretaron estos roles y quienes creyeron en ellos se perdió. Los mariquitas que aparecieron en las películas de los cuarenta fueron a menudo

*víctimas, a veces personajes foráneos sofisticadamente siniestros, ya no miembros tradicionales de los grupos familiares.*⁹

La figura del *sissy* adquirió aún más protagonismo con la aparición del cine sonoro, convertido en fenómeno global en la década del treinta. Con esta innovación técnica, el personaje mariquita (*sissy*) sin sexualidad revelada se tornó más visible e identificable. En un formato de hombre blando, remilgado, amanerado, de cejas diminutas, delgados bigotes y muy maquillado, este personaje creó una imagen cómica identificable, vibrante y divertida. Frente a ellos, como señala Vito Russo, el público no encontraba mayor amenaza, pues sus particularidades y afectaciones permitían al varón heterosexual sentirse más masculino.

En ese juego de resonancias, las locas de pueblo en Antioquia fueron producidas popularmente en sus mundos locales como personajes humorísticos, en principio poco problemáticos en materia sexual. Con ciertos matices es posible observar este personaje en la telenovela **El divino** (1987) en el personaje de Eurípides, una adaptación del libro *El divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

Las locas urbanas se asimilaron a finales de la década de 1940 con las falsas mujeres y los homosexuales degenerados, perdiendo su papel de inofensivas y festivas para el público espectador y transfigurándose en las páginas

► 8 • Moreyra, *Tierra de dañados*, 208-211.
► 9 • Russo, *The celluloid closet*, 59.

de la prensa, especialmente en las páginas de *Sucesos Sensacionales*, en figuras del engaño, la delincuencia, la degradación moral urbana y la muerte solitaria.

En el territorio audiovisual aparecen en las películas de Luis Ospina: en **Pura sangre** (1982) como personajes secundarios en el bar y en **Soplo de vida** (1999) con Jacinto, un personaje extraño, observador y clave en la trama, plegado a la noche para su transformación, con rasgos que juegan con la inocencia, la astucia, el desamparo, la vulnerabilidad y la intriga, un personaje necesitado de afecto y placer, que muere justo en su búsqueda bajo la estrategia del engaño.

En la **Estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993), el personaje travesti adquiere una presencia significativa; si bien el personaje es interpretado por una mujer actriz de amplio reconocimiento en el país, Gabriel/Gabriela plantea preguntas claves en términos de su representación: en primer lugar no es un personaje secundario y descartable, y pese a que sobre él se inscriban las continuas violencias sociales, su final no está amarrado a su muerte o desaparición; en segundo lugar, es un personaje vinculado socialmente, la comunidad no lo desplaza a la periferia, por el contrario es aprovechado en clave de su astucia y su capacidad ilusionista. No obstante, el personaje es producido desde un exterior que lo imagina y lo fabrica en sus ambivalencias

identitarias y en su rol asignado socialmente. La duda planteada en su identidad —¿es hombre o es mujer? — refleja más el mundo social que lo produce y lo fantasea que la tensión personal del travesti.

Rubén Mendoza, con su documental **La señorita María, la falda de la montaña** (2017), ofrece 24 años después un documento visual complejo en el que se plantea una serie de representaciones desde una perspectiva nueva, profunda y personal. En **La señorita María**, además de los entrelineados por la identidad de la mujer, el personaje disidente es humanizado en todos sus pliegues y horizontes, como si en ella se conjuraran las anteriores representaciones que hablaban de sangre, violencia, degeneramiento, inmoralidad y delincuencia. María se relata a sí misma y comparte su vida y existencia cotidiana con el director, lo que no supone necesariamente una lectura desprovista de la violencia o el orden moral problemático donde se trama la vida de ella. Juntos nos aproximan a su intimidad, a sus temores, incertidumbres, a su fe y sus horizontes; todo lo que deviene en el debate de las identidades o la tensión por el personaje ocurre solo en el ojo del espectador, nunca en la voz propuesta o en texto visual construido entre María y Rubén.

Si bien en los años recientes se han multiplicado una serie de documentales sobre las disidencias sexuales y de género en el país,

tomamos acá la referencia de **La Señorita María** porque la serie **Locas de pueblo** procura inscribirse en su mismo horizonte metodológico.

Mariquiar un pueblo. Tres relatos documentales.

Los tres documentales que articulan la serie **Locas de pueblo** fueron realizados entre el 2019 y el 2021 y están soportados en una investigación cualitativa previa sobre historias de vida y resistencia de hombres homosexuales adultos mayores en los municipios de Antioquia. De esta investigación se produjeron cinco crónicas narrativas que cruzaban la historia de vida con la historia social para tramar al personaje. En el ejercicio de campo para la realización de las crónicas se estableció un acercamiento continuo con los personajes, los cuales manifestaron el interés y el entusiasmo para ayudar a construir los cortos documentales.

Si bien los guiones y la dirección estuvieron a cargo de Guillermo Correa y Paul Pineda, los personajes aportaron en los contenidos, la música, el ritmo, las historias, las imágenes y los lugares de narración. De este modo, las obras aparecen como creaciones colectivas cuyo propósito central fue contar las historias en primera persona de las locas y

a partir de sus experiencias de vida, sus procesos y encuentros sociales tramar parte de la historia del pueblo.

Las voces de los personajes Karis, Elenita, Claudia, Jhonbu, Botero, La Mencha y El Burro tejieron las historias en una combinación de testimonios de amigos, familiares y archivos; con todos ellos se fue construyendo el lenguaje audiovisual. En múltiples y repetidas conversaciones formales e informales se fueron creando los guiones, siempre en consideración y negociación entre lo que los personajes deseaban relatar y mostrar de sí mismos y lo que la investigación previa señalaba como estructural de las historias. Sin estar exentos de desencuentros, y en ocasiones con molestias por parte de las locas, en la producción se buscó siempre corresponder a los deseos de los personajes, aunque los mismos sacrificaran parte de la trama.

En este proceso creativo e investigativo se encontró que las locas de estos documentales han sido formadas y ancladas en sus vivencias, sus prácticas y formas de representación en un contexto que además de compartir una atmósfera de amplio fervor y poder cristiano sobre los cuerpos, está atravesado por una serie de regulaciones y órdenes militares de los distintos actores del conflicto armado, además de las especificidades propias de cada una de las subregiones en las que las locas han realizado sus vidas. En este sentido, la *loca de*

pueblo es un personaje ampliamente visible, singularizado, imposible de permanecer en el anonimato y particularmente producido en el imaginario colectivo como un personaje popular. En consecuencia, su sociabilidad no se restringe a un colectivo de iguales, es decir, a otras locas, porque su existencia como loca de pueblo suele ocurrir o en solitario o con pocas locas; su sociabilidad está amarrada a la serie de personajes y situaciones que ocurren en la vida cotidiana del pueblo.

En el trabajo de campo y con insistencia en los relatos de los personajes se corroboró que la loca no se considera una mujer, ni aspira a serlo y tampoco responde a la categoría trans; y en este sentido es clave comprender que estas locas existían antes del esquema LGBTI y no se inscriben en las lógicas interpretativas de la identidad, o del eslogan *diversidad sexual*, si se las enuncia como parte del universo siglado o de las diversidades o disidencias se la obliga a coincidir con alguna categoría identitaria, y pese a que la misma sea forzada, ellas entrarán en discusión con el tema, porque la loca obedece a un modelo premoderno de clasificaciones, en el cual no interesan las claridades o los lugares de destino de las identidades.

Karis es Óscar y a su vez Óscar es Karen, no hay disputas en las enunciaciones o incluso traiciones o marcas con los nombres; Karis tiene claro que se llama Óscar y nunca ha

querido cambiarse el nombre, pero también tiene claro que por esos devenires humorísticos de su experiencia ha sido nombrada por los otros como Karen/Karis y esto, lejos de representar una incomodidad, le ofreció a ella un nuevo repertorio de su existencia. Ella es la loca, la marica del pueblo, pero también está dispuesta a ser Helenita Vargas sin abandonar lo que ella tiene como seguridad, ella es un hombre marica, lo demás poco le importa y no es porque responda al modelo del género fluido, es simplemente porque su identidad es un juego estratégico de negociaciones entre sus aspiraciones y las ficciones del otro social.

Este mismo movimiento ocurre con Claudia, con Sardino, con El Burro, Elenita y La Mencha, la problematización de la identidad ocurre en el otro social que las interroga por saber quiénes son, que pregunta por sus formas y sus gestos, por sus irreverencias o sus juegos, y ellas como respondiendo a esa inquietud se encarnan en gestos graciosos y juegan a la producción del misterio y la fantasía. ¿Qué son? Se pregunta La Mencha y ella misma se responde: «somos locas, golosas, susis, maricas, reinas». Ellas son hombres disidentes de una virilidad hegemónica sin renunciar a ser hombres, son maricas convencidas de su maricada y locas que juegan a desacomodar los binarismos instituidos como aproblemáticos. Con excepción de Claudia que detesta profundamente la palabra *loca* —porque para

ella representa enajenación mental y prefiere que la nombren marica, Claudia o lo que sea, pero nunca loca—, todas las demás juegan con esa plasticidad creativa que permite la figura de la loca.

Otra característica clave de las locas de pueblo está relacionada con las estrategias de sobrevivencia y permanencia en los territorios atravesados por el conflicto armado y disputado por distintos actores. «Las maricas valemos por la lengua», fue la afirmación de Elenita que sintetiza toda la estrategia y le da el título al corto documental de Urabá, «nunca ver nada, mirar para otro lado, callar y fingir ingenuidad», así lo resume Claudia; «Sardino abrió la boca y eso le significó la muerte», relató uno sus amigos, «una es marica, pero muy bien comportada, no como esas mariquitas de ahora», sentencia Karis.

La loca bien comportada es la estrategia clave de sobrevivencia, ahora bien, al indagar por la figura de la bien comportada, lo que se resalta es la astucia y el olfato de la loca para leer bien el contexto y decodificar, en ese territorio tensionado por distintos poderes, la forma más estratégica de permanecer y lograr construir una vida cotidiana; en esa lectura aparecen dos asuntos centrales: en primer lugar, la loca se produce a sí misma como ingenua, ofreciendo una lectura para los otros de incauta, y esta actuación le asegura un lugar de poca peligrosidad en el momento

de las disputas y controles territoriales, es una loca dócil que no supone mayor peligro. En segundo lugar, la loca decodifica la lógica social y cultural de su contexto para el caso del pueblo y actúa ofreciéndoles a los demás una imagen de decencia esperada, la loca cumple las reglas, suele ser piadosa, está atenta a los rituales y fiestas de gran significación para la comunidad; sin embargo, su astucia y su estrategia no equivalen a señalarla como fraudulenta, por el contrario, ella no deja nunca de ser ella misma y de cargar con contenidos humorísticos, sarcásticos y críticos cada uno de esos espacios, ofreciéndole a los otros lo que anhelan en ella.

Paradójicamente, las locas son testigos silenciosos de una historia que pasa frente a sus ojos pero que no ven; ellas, que se definen en su alboroto y plumaje en las calles de los pueblos —que se han convertido en pasarelas para ellas—, han probado con finura su código de silencio, ven pasar todo, pero nunca lo comunican y no es precisamente porque carezcan de valentía o de criterio político y sentido humanitario, no, ellas defienden su existencia y permanencia en sus territorios, y para que ese objetivo sea realizable, el silencio es un código de honor y es justo en ese código que los distintos actores armados han terminado por construir con ellas cierta complicidad, la misma que muchas veces utilizaron para salvar a otras personas. Romper

este silencio es potencialmente peligroso; en casi todos los casos equivale a la muerte.

El caso de Sardino en San Rafael es paradigmático, también los asesinatos múltiples de homosexuales en Caldas durante los años noventa; el surgimiento de otros homosexuales apropiados del enfoque de la identidad y los derechos homosexuales confrontó a los actores armados, pero no en sentido político, como si se tratara de una denuncia, no, los confrontó con los secretos que esmeradamente las locas habían conservado y en este quiebre el resultado fue la muerte.

Por último, un elemento central en la loca de pueblo es su sexualidad y sus prácticas, este quizás sea el punto más complejo en la comprensión de la loca de pueblo, puesto

que está determinado en parte por la directriz de «la loca bien comportada» y el código de silencio, y fraccionado entre las exigencias del mundo social, los desdoblamientos que propicia la noche y la fiesta y las aspiraciones propias de la loca. Como lo relata Karis: «en el día soy una mujer irreprochable, nada de escándalos y maricadas de esas, pero en la noche las cosas cambian» y justamente en esa referencia que plantea Genet de las locas como grifos o seres mitológicos, una característica frente a la sexualidad de la loca es lo paradójico de su interpretación por parte del otro social. Por exigencia de ellas mismas, en estos documentales, sus historias sexuales, sus amores y afectos se entrelinearon en arreglo a mantener sus pactos de honor con el silencio y el secreto. ■

Referencias

Donoso, José. *Un lugar sin límites*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

Eribon, Didier. *Una moral de lo minoritario*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Genet, Jean. *Santa María de las flores*. España: Ene, 1981.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama S.A, 2001.

Moreira, Tartarín. «Tierra de dañados». En *Cancionero, verso y prosa*. Medellín: Extensión cultural, 1985.

Russo, Vito. *The celluloid closet, homosexuality in the movies*. Nueva York: Harpers & Row, Publishers, 1987.

Filmografía

Cabrera, Sergio. **La estrategia del caracol. Colombia**, 1993, 105 min.

Mendoza, Rubén. **Señorita María, la falda de la montaña**. Colombia, 2017, 90 min.

Ospina, Luis. **Pura Sangre**. Colombia, 1982, 99 min.

_____. **Soplo de vida**. Colombia, 1999, 110 min.

Pineda Pérez, Paul. **Locas de pueblo, vidas en resistencia: Karis y sus tacones**. Colombia, 2019, 15:28 min. <https://www.youtube.com/watch?v=qq0cHdpvWX8>

_____. **Locas de pueblo, vidas en resistencia: Mariposas a contracorriente**. Colombia, 2020, 17 min. <https://www.youtube.com/watch?v=-gxCyNyQt5wl>

Maricas de pueblo, Las maricas valemos por la lengua, video documental 2021

Schroeder, Barber. **La virgen de los sicarios**. Colombia, 1999, 98 min.