

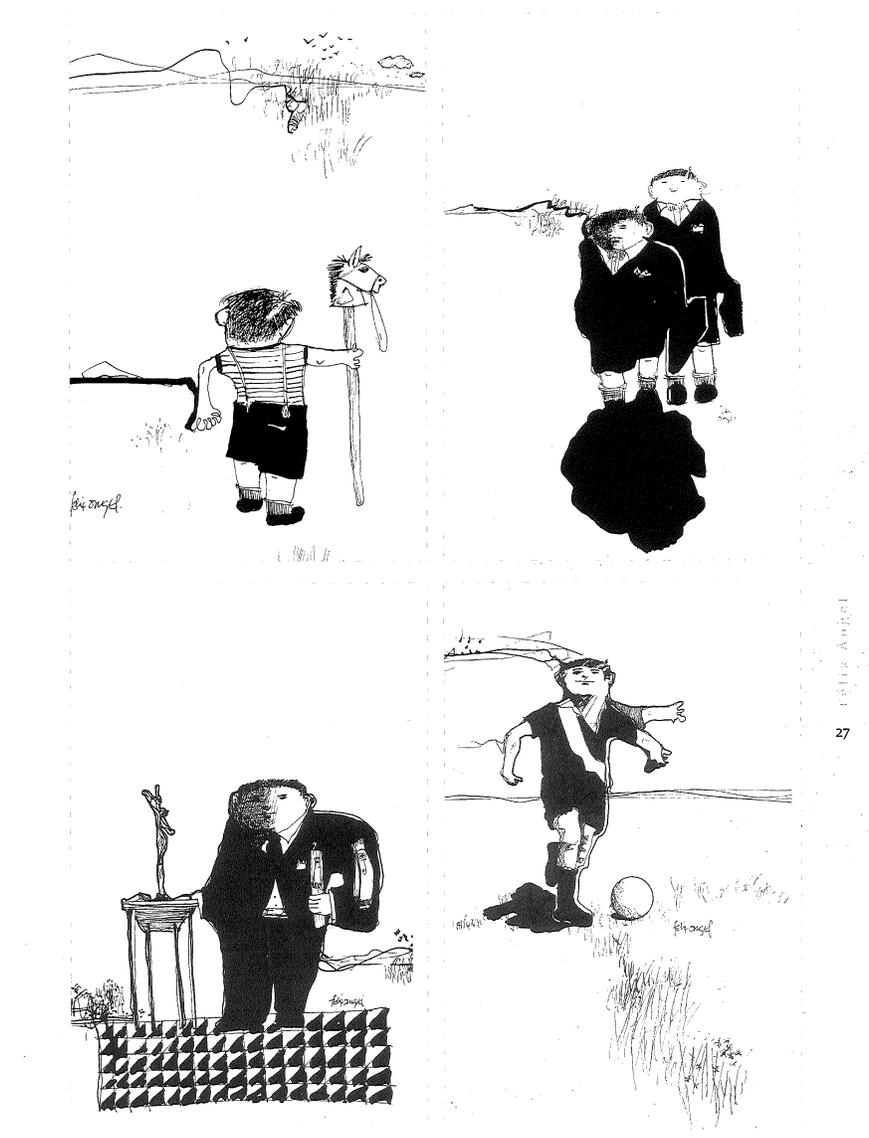
Mujeres falsas, maricas, putas y otros disidentes sexuales. Una historia no contada del arte antioqueño

Mediados de la década del setenta. Félix Ángel publicó en una editorial independiente de Medellín *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975), la primera novela en abordar la homosexualidad y el homoerotismo desde la perspectiva urbana en Colombia. La novedad de la obra no residió solo en el tratamiento de un tema proscrito y vedado del arte antioqueño, sino también en la estrategia narrativa que diseñó, articulando el relato con dibujos de un niño envuelto en situaciones eróticas surreales, collages realizados con imágenes de futbolistas de la década del setenta y de pornografía recortada de revistas que el artista conseguía en quioscos en el pasaje La Bastilla. No se hicieron esperar las reacciones en la patria del tango, la cursilería legalizada, los nuevos ricos moralistas y aberrados, los silletteros, la Virgen y El Poblado. La distribución de *Te quiero mucho* fue rechazada por el gremio editorial de la ciudad y el nombramiento de Ángel como director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia fue sabotado por un grupo de artistas que llevaron el libro a la rectoría, alegando que su contenido “atentaba contra la moral, las buenas costumbres, y demostraba la clase de persona que era el candidato, para perjuicio de los estudiantes y la comunidad académica.”

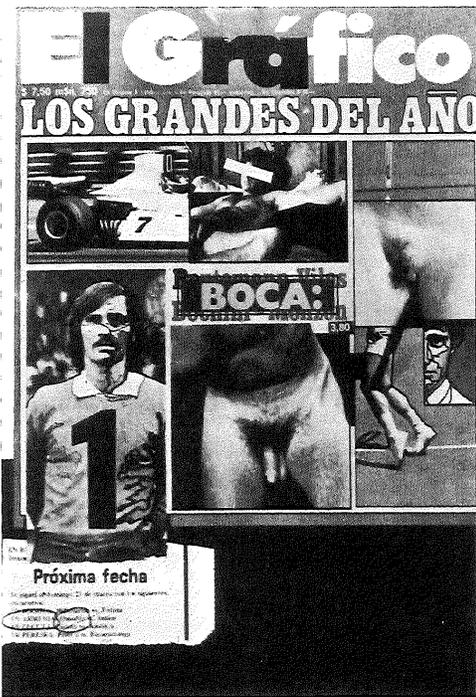
Al año siguiente de la publicación del libro, Félix Ángel participó en el V Salón de Arte Joven con cuatro collages, siendo admitido solamente con uno, luego de un acalorado debate de los jurados que se filtró al público sobre el inadecuado contenido sexual de los tres restantes. El día de la inauguración, el artista cubrió su pieza con una funda de almohada en señal de protesta por la censura de sus obras.

Más de una década después, en un ambiente artístico diferente surgido de la ruptura cultural que introdujeron las Bienales de Coltejer (68, 70, 72), la fundación del Museo de Arte Moderno (1978) y el Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual (1981), Félix Ángel regresó a Medellín desde Washington, ciudad en la que residía desde 1977, para asistir a la inauguración de una retrospectiva de su obra en el Museo de Antioquia. Días previos a la inauguración de la exposición, el museo recibió mensajes anónimos en los que se advertía de la inconveniencia de exhibir las obras de un maricón en el espacio destinado a la conservación

de la memoria y la cultura antioqueña. La inseguridad que padecía Medellín por esos días a raíz del narcotráfico y, por supuesto, ante el temor suscitado por las amenazas de los anónimos, obligó a que un batallón de la Cuarta Brigada del Ejército rodeará el museo con el fin de garantizar la seguridad de los invitados y del artista.

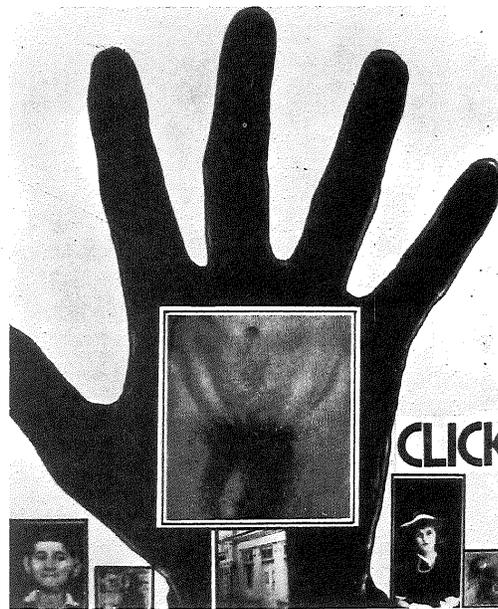


Dibujos publicados por Félix Ángel en *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975)



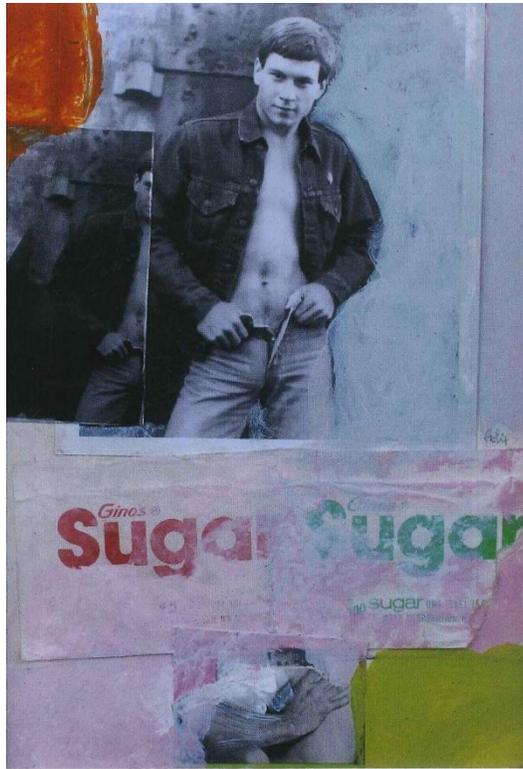
... HAGA SILENCIO
 POR FAVOR... QUE
 HAGA SILENCIO
 PSSSSSSSSSSSSSSST !
 HAGA MUCHAS COSAS
 HAGA UNA PAUSA
 SONRIA

ESPACIO EN BLANCO PARA COLOREAR



Félix Ángel
 31

Collages publicados por Félix Ángel en *Te quiero mucho, poquito, nada* (1975)



Sugar, Sugar, Dreaming y Purpose (1976) tres collages que Félix Ángel envió al Salón de Arte Joven y que fueron censurados por el contenido erótico que muestran.



El día del mercado, collage en madera realizado por Félix Ángel en 1976 que alude al secuestro y asesinato del líder sindical José Raquel Mercado por parte del M-19.

La censura sobre Félix Ángel no se podría considerar aisladamente, sino integrada en un complejo imaginario político y socio-cultural que abogó desde finales del siglo XIX por la peculiaridad cultural y la homogeneidad de los antioqueños. Un imaginario construido en torno a un ideal humano reconocido como mayoritariamente blanco, robusto, católico, trabajador, prolífico, vivaz y heterosexual, puesto en circulación a través de un complejo mecanismo cultural: un personaje respetado y conocido por su producción intelectual lanzaba al mundo editorial una versión de la historia que poco a poco se leía y se repetía por parte de sus más cercanos lectores; se difundía, luego, entre otros autores y estos se apoyaban, sucesivamente, los unos en los otros; pasaba en ocasiones a los manuales escolares y de allí al pensamiento de quienes asistían a las aulas, obviamente retocado por los procesos de enseñanza y aprendizaje; se discutía también en reuniones, tertulias, sociedades de letrados, se oficializaba a veces con el sello de las autoridades políticas, se introducía aquella versión en un poema o en una novela, se presentaba ante sociedades científicas bajo “el rigor” de la ciencia, se pronunciaba en discursos públicos, homenajes y celebraciones eruditas gracias a las palabras de importantes oradores, se consagraba en ciertas circunstancias desde los púlpitos o con la voz del clero y, finalmente, se pintaba en el lienzo o se esculpía en la piedra como señal de una verdad permanente e incuestionable. “Los amantes de lo bello”¹, como se autodefinían todos aquellos que diseñaron este imaginario, hicieron todo lo posible para que

¹ Bajo esta denominación se agruparon una variedad de propuestas, tanto artísticas y literarias como políticas y religiosas, que abogaron por la formación de un imaginario cultural que justificara la especificidad de los antioqueños. Desde la poesía raizal, romántica y naturalista de Gregorio Gutiérrez González, pasando por el discurso médico conjugado con la historia como “saber verdadero” que practicaron Andrés Posada Arango y Manuel Uribe Ángel, hasta la labor de políticos, hombres de letras y artistas como Antonio José Restrepo, Baldomero Sanín Cano, Luis López de Mesa, Francisco Antonio Cano o Gonzalo Vidal. Desde 1890 en adelante se organizaron sociedades editoriales, se exhortaron los espíritus críticos, se promovieron contactos con el exterior de la región, se aliaron las élites políticas y las intelectuales, se consiguieron recursos y se cruzaron los mares para que el arte y aquellos hombres con sus estudios lograsen ser, según las palabras de F. A. Cano, en alguna manera útiles a la Patria y a los suyos, “único fin que considero digno de buscar y ambicionar” (Cano, 1898). De la mano de ese apogeo artístico se desarrolló también un discurso identitario que se coronó de gloria cuando Francisco A. Cano, después de haber regresado de París y haber fundado y dirigido el Instituto de Bellas Artes de Medellín, dio a conocer su cuadro *Horizontes* en 1913. Éste se convirtió rápidamente en lo que podríamos denominar la metáfora del héroe antioqueño. Las élites de la región vieron allí, bajo el manto romántico de una familia blanca, campesina, católica y heterosexual, la expresión apoteósica de la representación de sí mismos.

en diferentes periódicos y revistas publicados a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se le diera forma a la ideología de la raza antioqueña. En revistas como *El Montañés*, *Lectura y Arte* o *Panida* se encuentran artículos, imágenes, avisos publicitarios, noticias de la vida diaria de la ciudad que permiten conocer la forma en la que ese grupo, conformado principalmente alrededor de artistas, escritores y políticos en la década de 1890, se embarcó en el propósito de legitimar visual y literariamente el discurso identitario, de consolidar una ideología racial específica, una idea de familia y, por tanto, una forma exclusiva de vivir la sexualidad.

Justamente bajo estos parámetros es como se entiende que la historia del arte antioqueño de finales del siglo XIX y principios del XX se haya caracterizado por su condición desencarnada y por la profusa exposición de la testosterona masculina representada fundamentalmente en una variada iconografía de comerciantes, políticos, militares, sacerdotes o especuladores de toda clase. Así mismo, explicaría por qué hasta muy entrado el siglo XX los asuntos sexuales “problemáticos” —el homosexualismo, el travestismo, la prostitución— fueran considerados como algo no comunicable desde los medios escritos y visuales. En la prensa, reservado al espacio del pudor y el silencio, pocas veces se les mencionaba, escasamente se aludía a ellos entre líneas, de forma discreta y periférica. Incluso, el sexo “legítimo” (heterosexual) y sus formas, o bien en su formato protocolario del cortejo y alcoba matrimonial o en su figura fugada y tolerada de prostituta y burdel, requirió siempre de un tratamiento discreto, ajustado al modelo de lo que no se decía y no se publicaba. Escribirlo, publicarlo o pintarlo suponía amarrarlo de cierto modo al juego peligroso de lo pornográfico, de lo obsceno y de lo ignominioso que perturbaba por el solo hecho de nombrarse y propagarse. Más aun, cuando las identificadas como falsas mujeres —travestis— cobraron cierta visibilidad a lo largo de los años cincuenta hasta la década del ochenta, la prensa —tanto conservadora como liberal y amarilla— no dudó en convertirlos en criminales innatos, implicados en la violación y aniquilamiento de los niños. Así por ejemplo, a lo largo de las páginas de *Sucesos Sensacionales*, diario matutino de crónica roja que circuló entre las décadas del 50 y mediados de los 70, las falsas mujeres fueron presentadas como monstruos siniestros o villanos urbanos que amenazaban la tranquilidad de la ciudad y, en particular, que acechaban en la sombra a menores y adolescentes con los cuales saciaban sus apetitos bestiales. Fue de tal magnitud su aparente peligrosidad que las

autoridades policivas dispusieron de un patio especial en la cárcel de La Ladera para no correr el riesgo de contagiar a otros delincuentes de estos extravíos ocasionados por el vicio y el pecado. Sobrevivientes de un escenario social que buscó por todo medio corregirlas, ajustarlas, encerrarlas o simplemente aislarlas, algunas de ellas sucumbieron a la incertidumbre de las calles oscuras y a las continuas batidas policiales, mientras otras permanecieron bajo su corporalidad ilegible desafiando e irritando el marco binario de los géneros. Durante la década del setenta, ellas se convertirían en imágenes concretas de una política de limpieza social ensayada de múltiples formas después de los años cuarenta en pleno vigor de la Violencia.

No sorprende que en un contexto marcado por la criminalización de las falsas mujeres o, en un sentido más peyorativo, por la ridiculización del cuerpo marginal, marica, marimacho, travesti o simplemente homosexual, la aparición de *Te quiero, mucho, poquito, nada* haya sido recibida con tanto revuelo. En este artefacto literario, a medio camino entre la crónica, la autobiografía o el libro de artista, Ángel dibuja una imagen de la Medellín de los años setenta marcada por un pragmatismo comercial complejo, una moral rígida y al mismo tiempo mediocre, de pecados a medias como él mismo la nombra. Esa ciudad que preconiza el valor del trabajo asalariado y fabril, el empuje, el honor social, el valor de la familia, el cuidado del alma, la regulación del cuerpo, de forma paralela dispone de un amplio circuito de prostitución, de rincones y sótanos para el desfogue de pasiones restringidas y disimuladas. En un estilo personal y en un sello muy propio, Ángel expone un secreto ampliamente guardado en las familias antioqueñas imaginadas con cierto prestigio social: un marica metido en sus filas. Pipe Vallejo, el protagonista de la novela, no es un hombre miserable de la sobrevivencia en la calle o una falsa mujer de Guayaquil, denunciado por *Sucesos Sensacionales*; es un hombre de familia, educado en la fe católica, en barrios y estratos económicos altos, portador y heredero del prestigio social y familiar y que de modo implícito tiene asegurado un lugar en lo social y el mundo laboral. Esa marca extensiva que mancilla la aparente y cuidada imagen de pulcritud de la clase alta, es precisamente la ofensa social que el escritor produce:

El peor castigo que podía caerle a un Medellinense respetable, era por encima de todo, que un hijo suyo resultara marica. Cuando no se podía ocultar por más tiempo esta tragedia, el muchacho era enviado al extranjero y si no había modo era expulsado de la casa, desheredado, se hacía

cuenta que no era hijo de nadie porque en la familia jamás habían existido maricas y ese bastardo no empeñaría el honor y la tradición de todos esos personajes tan respetables. (Ángel, 1975, 24)

En esta apuesta narrativa Ángel planteó un personaje novedoso e irritante, el homosexual de élite y con él nos aproxima a las formas de representación de la ciudad y sus valores morales, a los discursos e imágenes con las cuales se construye al hombre disidente más allá del lugar marginal o periférico, a las maneras en las que el disidente situado en una posición social distinta representa a sus pares y a la experiencia íntima de irse identificando en disidencia sexual. *Te quiero mucho* le confirió así la palabra a los sujetos atrapados en la curiosidad médica, a los condenados en los sermones católicos o en sus silencios de culpa, a los perseguidos por la intriga policial y capturados en la fuga de sus placeres. Los sustrajo de la sanción penal y les otorgó intimidad, cuerpo y erotismo, les devolvió la fuerza de sus partes púdicas no pronunciadas y los convirtió en carne y sexo devolviéndoles su cuerpo confiscado. En este sentido, abrió una grieta en el discurso del otro y sus representaciones, por donde se filtrarían León Zuleta y la revista *El Otro*, hablando, precisamente, de liberación homosexual; los cuerpos procaces y seres de género ambiguo y colores improbables pero también los de las mujeres que se reescriben frente a los interdictos de la tradición de Flor Maria Bouhot y Jorge Alonso Zapata; las fotografías de los bajos fondos de Jairo Ruiz Sanabria sobre la vida nocturna gay de la ciudad en la década del ochenta, o las de Juan Fernando Ospina que registran el surgimiento de identidades desencajadas en el movimiento rockero o las de prostitución travesti en el centro de la ciudad; o las propuestas de Guillermo Correa o Zay Cardona que cuestionan premisas tales como el dimorfismo de género, las narrativas estereotipadas y la fijación genital . O bien, dicho de otro modo, lo que puso en marcha Félix Ángel en *Te quiero mucho, poquito, nada*, fue el inicio de un arte político que se disparó en muchas direcciones: desde la novela y la crónica hasta la pintura, la fotografía, la caricatura o el activismo. Si en muchas propuestas artísticas locales surgidas por este mismo período el problema de lo sexual se trató de forma individual –por ejemplo, en las pinturas eróticas de Marta Elena Vélez o las femme fatale de Javier Restrepo– dejando el ambiente social como una especie de trasfondo, en el arte político que se filtró con el texto de Ángel sucede lo contrario: la disidencia sexual se conectó políticamente con lo familiar, lo religioso, lo económico y el espacio público. La relación entre el arte y la política que se produce aquí no es lineal ni estructurada, sino que funciona como un entramado en el que existen múltiples y

diversas conexiones que se dan no sólo por la incorporación de problemáticas sexuales en las obras, sino también por la honestidad con la que los artistas asumen lo real. Que las obras aborden temas políticos no supone que traten honestamente con lo real. La honestidad con lo real es la virtud que define la fuerza material de un arte implicado en su tiempo. La honestidad con lo real no se define exclusivamente por sus temas, por sus procesos ni por sus lugares, sino por la fuerza de su implicación y por sus anhelos. Tanto en el arte político local como el que se produjo en otras latitudes comprometidas igualmente con la representación de las disidencias sexuales, la interrogación acerca de la realidad se articuló básicamente a través de dos preguntas: cómo pensarla y cómo transformarla, es decir, la cuestión, respectivamente, de la representación y de la intervención. La perspectiva de la honestidad introdujo así un interrogante de gran trascendencia: ¿cómo tratar la realidad y con la realidad? Existen modos de representar, modos de intervenir y modos de tratar. En el trato no se juega simplemente la acción de un sujeto sobre un objeto, medible a partir de una causa y unos efectos. En el trato hay un modo de estar, de percibir, de sostener y de situarse. El trato no se decide en la acción, incluso puede no haberla. El trato es un posicionamiento y a la vez una entrega que modifica todas las partes en un juego. Desde esta perspectiva, la honestidad no puede entenderse como un código moral que un determinado artista se aplica a sí mismo sin atender a lo que le rodea. La honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. Esto exige dejar de mirar el mundo como un determinado campo de intereses, como un tablero puesto enfrente de cada artista, y convertirlo en un campo de batalla en el que el este, con su identidad y su compromiso político, resulta ser el primer afectado. Ser honesto con lo real, por consiguiente, no es mantenerse fiel a los propios principios. Es exponerse e implicarse. Exponerse e implicarse son dos formas de violentar la realidad de una sociedad que recreó el cuerpo disidente a nivel sexual como un desierto sin identidad.

La honestidad con lo real fue así la perspectiva con la que el arte político que se filtró por la grieta que abrió *Te quiero mucho* inscribió su mirada en un mundo donde la imagen de las disidencias sexuales fue constantemente tratada como un “no-lugar”: un espacio vacío, sin historia, efímero, mutable y relativo.

Este ejemplar vale sólo \$ 0.15 - No pague más por él

SUCESOS Sensacionales

ANO I - VOL. I N° 6 - Mayo 8: 1954 - Registro Oficial N° 38

DIRECTOR
Flavio Correa R.
GERENTE
Modesto Alvarez A.
JEFE DE REDACCION
Jairo Zea R.
Telegrafo:
SUCESOS

EL HOMOSEXUALISMO es un alarmante problema de índole social y moral para MEDELLIN

Tienen Casas Especiales de Citas y Prostitución

Pululan en Medellín los perversos sexuales, amparados por la imposibilidad legal de castigarlos. Un patio especial para ellos en la cárcel de "La Ladera".

Con actividad e interés dignos de mejores causas, algunas autoridades de policía de Medellín se vienen dedicando en forma casi exclusiva del decreto 296 de 1946 o 517 de 1951. Casi todos los días, numerosos funcionarios y agentes de policía se dedican a la tarea de perseguir en forma implacable, cruel muchas veces, a mujeres humildes, a quienes se acusa, con razón o sin ella, de ejercer la prostitución sin someterse a las normas vigentes sobre la materia.

LOS ABUSOS
Constantemente llegan a las oficinas de redacción de los diarios escritos y hablados quejas sobre los irritantes atropellos a que dan lugar esas batallas: mujeres que son sacadas de los automóviles en que viajan solas, o con sus amigos, o con sus amantes; mujeres que son esperadas a la salida de sus trabajos para encarcelarlas por transitar por las vías públicas de barrios de escasa categoría social; mujeres que son enviadas a la cárcel porque conversan con algún hombre, etc., etc.

Todo ello estaría bien, y has

ta podría justificarse si fuera el aspecto único o siquiera el más grave de la inmoralidad en esta ciudad. Pero ocurre que no es el único ni el más grave, y ni siquiera se aproxima a otros que llegan ya a extremos inconcebibles de auge en muchos sectores de la sociedad. El homosexualismo entre ellos y lo que es peor, la prostitución homosexual tolerada y casi protegida, pues contra ella no existen, al parecer, decretos 296 ni 517. Para los perversos, así sean los escandalosos en sus vestimentas, ademanes, etc., no se hicieron las disposiciones que rigen para sus colegas del sexo débil.

SUS REUNIONES
Medellín, es, hasta donde sabemos, uno de los pocos lugares de Colombia donde los más desvergonzados homosexuales pueden tener con toda tranquilidad sus casas de citas, sus hoteles y pensiones especiales, sus cafés habituales, donde ejercen actividades similares a las de las mujeres públicas contra las cuales se ejerce la más drástica autoridad policial, mientras para ellos solamente hay tolerancia, en nombre de la "legalidad".



Homosexuales como éstos, muchas veces con trajes femeninos, con los labios pintados, y en actitud escandalosa, deambulan tranquilamente por las calles de la ciudad de Medellín con mucha frecuencia.

En zonas de la ciudad donde las mujeres no pueden ser vistas siquiera por algunas autoridades, los perversos permanecen en forma descarada exhibiéndose con trajes y ademanes que claramente indican con repugnante profesión. No es raro ver a esos sujetos con trajes parecidos a los femeninos, con aretas, pinturas en los labios y en las mejillas, pañuelos de vistosos colores en la cabeza, etc. Estos hechos no son considerados como escandalosos por los funcionarios, quienes rara vez proceden a realizar batidas contra los perversos que ejercen la inmundicia prostitución homosexual.

En Antioquia y en Medellín había gobiernos de homosexuales, y durante los cuales serlo por enfermedad o por perversidad contribuía a progresar rápidamente y a conquistar excelentes posiciones.

EN LA CARCEL
En la prisión de "La Ladera" el problema del homosexualismo es tan pavoroso que desde hace varios años fue necesario...

Pasa a la 12

Vivo o muerto!! se necesita a este criminal

SUCESOS SENSACIONALES

Pagará \$ 200.00, a quien dé razón de su paradero y ayude a capturarlo.

El COLOMBIANO, en su edición del jueves, publica la siguiente información, que reproducimos íntegramente por no haber perdido importancia, y con el ofrecimiento de un premio de doscientos pesos en dinero efectivo para la persona que ayude a capturar al peligroso delincuente Bernardo Restrepo Rico, o que suministre los datos precisos que permitan su aprehensión. Debemos anotar también que el detective Fernando Berrío Castillo, considerado como el mejor agente secreto de Antioquia en los últimos años, ha sido también uno de los elementos correctos de la institución detectivesca.

Lo ocurrido
Es posible que al circular esta edición haya dejado de existir en la Clínica Central de la ciudad de Bogotá el mejor detective de la nacional, Antonio del SAC, señor Fernando Berrío Castillo, víctima del cumplimiento del deber, y quien en las horas de la tarde de ayer estaba agonizando.

El detective Berrío había viajado a Bogotá con otro agente secreto antioqueño, con el fin de buscar a algunos delincuentes famosos que están prófugos. El martes a eso de la una de la tarde llegó al Café Santafer en el calle 14 entre carreras 6 y 7, con su compañero y con dos "irras" hospitalos, con el fin de aprehender al criminal Bernardo Restrepo Rico, de quien se



Bernardo Restrepo Rico

po que estaba en ese establecimiento con otros sujetos. Al intentar prisión, el peligroso bandido esgrimió su revolver y lo disparó contra Berrío, quien cayó al suelo herido gravemente.

Pasa a la 9

Prófugos de la justicia

Alejandro López Betancur

Ayude usted a buscarlo



Alejandro López Betancur, a. EL INDIÓ

Para esta edición hemos escogido a uno de los prófugos más famosos de la república, y seguramente uno de los criminales más famosos y astutos: Alejandro López Betancur, alias "El Indio", buscado desde hace tres años, cuando logró fugarse de la penitenciaría de Palmira, una de las más seguras del país. El peligroso individuo, a diferencia de sus colegas, jamás se ha cambiado el nombre, ni ha tratado de ocultar su identidad, razón por la cual su identificación no ha sido un obstáculo para la acción de la

Pasa a la 10

SUCESOS Sensacionales

SECCION EDITORIAL

El Homosexualismo

En las primeras páginas de esta edición aparece una vasta información sobre las actividades de los homosexuales en la ciudad de Medellín. Allí están contadas algunas advertencias sobre los sistemas y las prácticas de los individuos que ha tomado un derrotero opuesto al de su sexo, para dedicarse a una vida de corrupción, escándalo y vicio sin límites.

El problema del homosexualismo es de una gravedad y magnitud que no sabemos por qué no ha sido comprendida por las autoridades policivas. Los homosexuales son por tradición, costumbre y práctica rematados corruptores de menores. Se valen de incontables tretas, de argumentos altamente persuasivos, de obsequios y otros atractivos que sirven de anuelo a los menores inocentes o desprevenidos, ambiciosos o débiles en su formación moral y espiritual, para llevarlos por el torcido camino de la perdición sexual y convertirlos en zánganos sociales que han de seguir ofreciendo el reprochable espectáculo de sus fisionomías adobadas a la manera femenina.

Lo más grave de todo es que el homosexualismo no constituye ante los ojos de la ley, ningún delito, infracción o crimen. Para las autoridades policivas (por razón de ineficacia de las leyes) el homosexual no es acreedor al castigo. En cambio la prostitución es una delincuencia. Y para los ciudadanos, resulta más reprochable desde todo punto de vista aquel que ésta. Sin embargo, la mujer va a la cárcel, sufre atropellos, ofensas y vejaciones por dedicarse al comercio de la carne, mientras que el hombre que lo practica de manera más abominable, goza de entera libertad y disfruta de la impunidad que la ley no ha querido adjudicarle.

En Medellín hay verdaderos centros de corrupción de menores dirigidos, financiados y sostenidos por homosexuales. Y protegen al amparo de la impunidad mientras que los burdeles son perseguidos y sujetos a la más estricta reglamentación. Esto, que parece a todas luces un adeseño, no es más que una verdad a puño.

No es que queramos hacer una defensa de la prostitución ni los lugares de lenocinio. Simplemente consideramos que aquellos dirigidos por homosexuales son más peligrosos y propagadores del vicio, y sin embargo funcionan con descarada libertad.

No es raro el espectáculo de josefínos y narcisos por las calles más concurridas de la ciudad; usando prendas abiertamente femeninas, exponiendo sus locos ademanes y actuando como si fueran verdaderas mujeres. Y nadie sabe qué trabajan, en qué sirven a la patria y a la sociedad... exceptuando sus compañeros de "profesión".

El país necesita una reforma en los códigos policivos, una legislación severa y adecuada para acabar o al menos reprimir las actividades de los homosexuales. Si hay leyes contra la prostitución, la vagancia, el robo y la corrupción de menores, debe haberla para quienes viven de las prácticas más reprochables de los vicios. Estos, como pocos, son acreedores a sanciones ejemplares. El internamiento en campos de trabajo, la reeducación moral y espiritual o simplemente el tratamiento médico, son medidas que las autoridades debieran estudiar con el fin de evitar que Colombia, como Sodoma y Gomorra, caiga en la más terrible de las depravaciones morales y se convierta en un país de pervertidos y corruptores.

En los Hogares se Origina la Delincuencia Infantil

La Inspección de Menores está llamada a realizar una labor social de la mayor trascendencia. Sus realizaciones, en el poco tiempo que tiene de existencia, son admirables. Advertencia a la ciudadanía.

Declaraciones del inspector, doctor Octavio Velásquez, especialista para SUCESOS SENSACIONALES



Doctor Octavio Velásquez, especialista para SUCESOS SENSACIONALES

El problema de la delincuencia infantil es en Medellín uno de los más alarmantes, y sin duda el que menos ha interesado por lo general a las altas autoridades y aun a la misma sociedad. Afortunadamente, la orientación del actual gobierno en esa materia es distinta, y es así como últimamente ha habido realizaciones tan interesantes como la creación de la inspección municipal de menores, puesta, en buena hora, bajo la dirección del joven abogado Octavio Velásquez, uno de los mejores funcionarios policivos de la ciudad, como lo demostró durante varios años de actuaciones en las inspecciones segunda y cuarta.

Sus declaraciones. Uno de nuestros reporteros interrogó al doctor Velásquez en sus oficinas, antes de la inspección, sus funciones; el problema de la delincuencia infantil, etc., y el distinguido funcionario accedió a responder a las preguntas formuladas.

—La inspección Municipal de Menores de Medellín—dijo—fue creada mediante el decreto número 162 de este año, dictado por el doctor Bernardo Cock Velásquez, como alcalde, y el doctor J. Elvín Ojeda Gómez, como secretario de gobierno municipal, por instigación del señor juez de menores, abogado Guillermo Herrerero Restrepo, y en vista de la imposibilidad en que se encontraba el juzgado de menores para tramitar el inabarcable número de sumarios contra menores de dieciocho años.

La inspección inició labores oficiales el día diez y nueve (19) de abril próximo pasado en un local situado en la carrera Carabobo x Avenida de Greiff N.º 53-26, escogido a efecto en lugar céntrico para mayor acceso al público por ser punto de tránsito casi obligado para todos los vehículos de líneas urbanas de la ciudad. El local está debidamente acondicionado para las oficinas y hay suficiente espacio para espera del numeroso público que se presenta a diario en averiguación de negocios o a diligencias relacionadas con los menores. Hay un buen calabozo, amplio, debidamente ventilado y con los servicios sanitarios del caso, a fin de que los menores no sufran en manera alguna.

Las funciones. —Cuál es la función que corresponde a la oficina? —La inspección de Menores, como lo ordena el decreto citado, tiene como función principal, la instrucción de todos los negocios penales o por contravenciones en que aparezcan como sindicados los menores de 18 años, sin límite de cuantía o calidad del delito, y así pueda ser un hurto o abuso de confianza de un peso (\$ 1.00) como uno de diez mil (\$ 10,000.00) y desde una simple bofetada hasta un asesinato. No ocurre, pues, lo mismo que en las demás inspecciones, en donde hay límite de la cuantía, para las municipales y otro para las departamentales.

En la tramitación tenemos que atendernos en forma privativa a la Ley 85 de 1949, también llamada "Código del Niño", que contempla todas las situaciones difíciles o peligrosas para la niñez y va desde un simple consejo hasta la orden de detención en el preventivo correspondiente, hasta tanto se le defina su situación

jurídica o se estime que puede salir a observar mejor en sus familias, o en las de la familia Penal, en su parte especial no operan prácticamente en tratándose de menores.

En cuanto a los menores en peligro moral—tales como los que prestan servicio en bares, casas de lenocinio, etc., o por la conducta anormal de sus padres o tutores, se levanta el formulario del caso para que el juez aplique las sanciones a que haya lugar y tome las medidas conducentes a la separación del menor o la menor de tal ambiente. También nos está adscrita la obligación de levantar el informativo respectivo a mala conducta, solicitado por el representante legal del menor, previo memorial solicitándolo.

Pero la función especial de la inspección, respecto a las cuestiones callejeras es de la mayor importancia y consiste, en términos generales, en controlar la estada de menores en cantinas, lugares de lenocinio, etc., por medio de la policía y con la colaboración indispensable de los señores inspectores de barrios y fracciones especialmente, en donde el problema es más alarmante.

Lo realizado. —Se ha hecho bastante, en el poco tiempo que lleva funcionando la inspección de menores, doctor Velásquez?

—En primer lugar, y como punto de partida para las campañas a iniciar en forma intensa, he tratado de resolver el problema de los Preventorios o Permanentes Infantiles, en lo que respecta al número crecido de reclusos, a fin de estudiar concretamente cada caso y ver si es posible conceder la libertad a infinidad de muchachos que se encuentran allí hace varios meses, en gran parte por cuestiones baladíes, que al Juzgado de Menores estaba físicamente imposibilitado para esa labor por el inmenso recargo de trabajo. A ese respecto, se han librado hasta la fecha unas cuarenta (40) órdenes de libertad, con lo cual se ha abierto el cupo para otros tantos, en casos de mayor im-

portancia. A este respecto, el señor juez de menores, me ha autorizado plenamente para resolver tales situaciones, circunstancia que naturalmente me obliga a tener el mayor cuidado en dicha labor.

A los señores inspectores de policía de Medellín y de sus fracciones, he enviado a sendos oficios en los cuales solicito se ordene a la policía no permitir la estada de menores en ciertos lugares de juegos prohibidos o permitidos, etc., y que los tales agentes informen y pongan a disposición del asistente a los menores, así como el informe respectivo sobre el establecimiento, propietario y ubicación del mismo, a fin de proceder de inmediato a rendir lo pertinente a estos últimos al señor inspector de juegos y espectáculos de las sanciones. A que haya lugar. Dicho funcionario ha demostrado la mayor buena voluntad para colaborar en dicha campaña, destinada a desterrar a toda costa a los menores de los sitios de perdición.

Ocurre, con frecuencia que pasma, el juego de los menores en las calles, especialmente el llamado "cara y sello", más que todo entre los vendedores de prensa. A dichos sujetos se les trae a la oficina y se les sanciona con una multa moderada o se envían por un tiempo prudencial a los preventorios, mientras los encargados de su custodia los reclaman, para entregárselos bajo libertad vigilada y sanción de doscientos pesos m. c. (\$ 200.00) convertible en arresto a razón de un día por cada peso, en caso de reincidencia.

Con el ánimo de tratar de obtener la regeneración de los menores delincuentes de poca o ninguna peligrosidad y que han ido a un preventivo por cosas de poca monta, estoy tratando y ya lo he conseguido en parte, que dichos menores, especialmente mensajeros, sean ocupados para tal o cual oficio, advirtiendo al patrón, claro está, que se trata de un menor en tales circunstancias y previa la autorización de su padre o madre de controlar sus actividades, y por parte del menor, el compromiso de buen manejo y la advertencia de que será tenido como reincidente en el caso contrario.

Más personal. —Qué necesidades tiene la inspección, por el momento? —El personal que opera en la Inspección de Menores es suficiente para desempeñar a cabalidad la inmensa tarea de tramitar toda suerte de negocios y de atender debidamente al público que acude, en masa pudiéramos decir, a solicitar protección para sus hijos, sanciones para los mismos o a exponer un simple problema personal relacionado con los me-

Pasa a la diez

MENALCO

Más que una marca una CALIDAD

Equipos para oficina
Equipos para colegios
Equipos para clínicas y hospitales
Equipos para bar
Muebles de casa.

Metalica Nacional Limitada
Carrera 52, 61-70 a 61-80
Cable: MENALCO
Teléfonos: 222-80 y 229-12
MEDELLIN

RADIOTELEVISION

(Un negocio enteramente suyo)

Le repara mejor su radio, le cobra menos y le da seis meses de garantía.

RADIOTELEVISION

Medellin, Boyacá 22-37 al lado de la Vera Cruz

Página de Sucesos Sensacionales en los que se pone de manifiesto la imagen que se tenía en la década del 50 sobre los travestis o las denominadas mujeres falsas.

De cómo ser una verdadera loca. León Zuleta y la revista *El Otro*

“Yo me siento marginal. Me siento extraepocal, extemporáneo. A veces eso quiere decir que externamente doy la imagen de la desfachatez o de la irreverencia pero no me interesa ser irreverente”.
León Zuleta

Finales de la década del setenta. Esta escueta descripción puede servirnos de metáfora inicial para echar luz sobre el extraño lugar que ocupó León Zuleta en el artivismo local desde los años 70, o —más precisamente— sobre la posición de enunciación que él mismo eligió para desmarcarse de cualquier clasificación preestablecida o ubicación fija: un artista que no fue artista, que no le interesó el arte, que se burló de sus convenciones y desoyó sus reglas de juego. Un artista sin obra (en un sentido vulgar, material o tangible). Un provocador. Y a la vez, alguien que ideó e instituyó en un momento convulsionado de la historia local, con el mayor de los ahíncos y una potencia avasallante, iniciativas colectivas que transformaron el empobrecido estado de las cosas del medio artístico y cultural local. Un generador de otra institucionalidad, un aglutinador de núcleos informales que inventó dinámicas y legitimidades alternativas.

León Zuleta escribió ensayos, poemas, cuentos. Devoró libros, revistas y todo tipo de teorías sociales que le llegaban desde Europa. Tradujo a Foucault. Escribió en todas las revistas y publicaciones que pudo. Creó su propia revista, *El Otro*, la primera publicación gay en el país, en la que, con seudónimos, escondía ser el autor de todos los textos, incluso de las cartas de los lectores que también respondía. Compartió textos, teorías y autores con todo el que pudo. Se declaraba “marica”. Era feminista. Besaba a otros hombres en público. Fornicó en potrereros, en confesionarios, en altares de iglesias. Fornicó con mujeres. Fornicó como un acto erótico. Fornicó como un acto político. Como filósofo, militante del partido comunista y homosexual, el itinerario de un personaje tan variopinto permite enlazar dos zonas periféricas —pero muy activas— del campo cultural de Medellín a finales del setenta: la de las revistas culturales y la del activismo político que, en su caso, se encuentran enlazadas. Su temprana intervención pública en los debates políticos en la Universidad de Antioquia, cuyo punto de partida y centro organizador fue la problemática —y la experiencia— de las disidencias sexuales, construyó una nueva posición en el campo intelectual, que trasladaría

también al campo cultural. Así, entre 1974 y 1978, años en los que estudió filosofía en la Universidad de Antioquia, Zuleta empezó una corta pero prolífica carrera en la creación de dispositivos poéticos-políticos de enunciación o, mejor expresado, montajes maricas y estrategias de imaginación política que yuxtaponían, en clave camp, signos de la cultura de masas (cine, historietas, pornografía, rock, punk, etc.) y reflexiones filosóficas, presionando de manera afirmativa sobre la potencialidad disruptiva que representaban ciertas existencias corporales y prácticas sexuales. Durante su paso por la Universidad agitó con fuerza su estrategia política de la trasgresión erótica y la conquista del cuerpo mediante consignas –“¿Para qué sirve una lengua en la cama?”, “Por el derecho al aborto”, “Mi cuerpo es mío”– pero también a través de algunos documentos, influenciados por Herbert Marcuse, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, en los que proclamó la necesidad de integrar la liberación sexual en la revolución social. De esta manera, comenzó a formular otras estrategias de activación –alejadas de la izquierda más ortodoxa que postergó las reivindicaciones político-sexuales, entendidas muchas veces como “luchas parciales”– no tan vinculadas al ejercicio tradicional de la política, sino a nuevas formas de autonomización capaces de insertarse en relaciones de fuerza por medio de fugas y alianzas micropolíticas entre grupos sindicalistas, feministas, disidentes sexuales, organizaciones de derechos humanos, movimientos contraculturales y espacios vinculados a la experimentación artística. Así, el escenario político del activismo se vio transformado por un proceso de singularización donde nuevas referencias prácticas y teóricas fueron puestas en marcha para hacer frente a un conjunto de políticas represivas aún vigentes en la gestión de las diferencias sexuales.

La construcción de horizontes políticos diferenciales, Zuleta lo articuló con un propósito sugerido literariamente por Félix Ángel en *Te quiero mucho*: concebir el cuerpo como una estrategia erótica y política que subvierta la moral social para luego restituirlo en su libertad, llevarlo a las calles, volverlo público y reivindicativo. En ese ejercicio de reapropiación del cuerpo, exaltó una figura que contrapuso a la del homosexual tranquilo, esto es, aquel que cuida la imagen frente a los otros y que no “ofende” con su conducta o apariencia: la loca. En efecto, la loca constituye un cuerpo expulsado y perseguido, un abyecto que amenaza o perturba los moldes disciplinarios de la normalidad heterosexual. A través de su exaltación reivindicó otras inflexiones de la homosexualidad, es decir, la oportunidad de inventar otras formas de vida y afecto posibles más allá de cualquier cristalización identitaria normativa.

Esta reivindicación permitió explorar diferentes formas de acción que dieron como resultado el desarrollo de tácticas y estrategias diversas articuladas bajo el principio de que lo personal es político. De este modo, desde panfletos, documentos y carteles hasta marchas y manifestaciones fueron algunas de las acciones de choque que emprendió Zuleta para proyectar esa nueva imagen sobre el cuerpo disidente, pero su estrategia más eficaz estuvo sin duda en la decisión que tomó en 1977 de crear *El Otro*, la primera revista en abordar diferentes temas explícitamente homosexuales en Colombia. Inspirada en el movimiento “Gay Power” de Estados Unidos, de otras iniciativas surgidas en Latinoamérica y de las teorías de Guy Hocquenghem, la revista abrió la posibilidad no solo de difundir el Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia (MLHC), fundado por el propio Zuleta, sino también de potenciar las voces acalladas, marginadas y segregadas.

El Otro se articuló a partir de tres ejes amplios que tuvieron como hilo conductor un carácter expresivo-denunciatorio. En primer término, aparece una orientación político-militante destinada a problematizar los escenarios de opresión y a exteriorizar las posiciones de MLHC con respecto a las situaciones coyunturales. En segundo lugar, puede apreciarse una disposición informativo-periodística plasmada en secciones de noticias e informes que buscan exponer la realidad cotidiana de la comunidad homosexual en el plano local e internacional. El modo de retratar posee dos formas definidas: la redacción propia y la recopilación de materiales de los medios gráficos. Puede notarse también la presencia de un acervo conformado por noticias destacadas anteriores a la edición de la publicación que se aglutinan en pequeñas fotografías de los periódicos. En este caso, se exponen noticias

CARTA DEL EDITOR

Overtura

(un tanto cantabile y vivace).

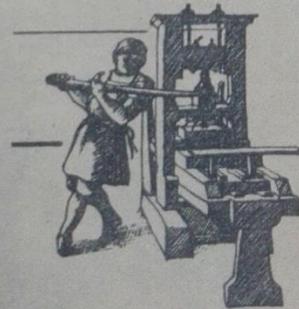
Queremos abrir con paso rápido, vivaz y alegre otros campos en la época de la crisis del mundo. Crisis de una historia humana que es la historia de la alienación, de la sumisión, de la represión, de la negatividad de todo lo liviano y volátil.



Queremos precipitar, acelerar y hacer productiva la crisis, dejando abierto el terreno de las rupturas y los cortes con las determinadas formas de los comportamientos de los individuos y los grupos, en unas sociedades cuya Irracionalidad es su RAZON, pero esta "razón" ha generado en su interior fuerzas y potencias que al transgredir el establecimiento, van a producir su rompimiento.

Rompimiento que es ir al encuentro de la desenajenación, de una actitud vitalista, libertaria, en todos los terrenos, y que debe partir del autoconocimiento (de orden conceptual, vital, de fuerzas, de poder, de voluntad de transgresión) y una autoactividad que se define VOLUNTARISTA y desenfrenada.

Es aquí donde emerge el papel de la Razón como crítica, como producción, como praxis, "promoviendo, al modo de Whitehead, el arte de vivir, como vida fluida y vibrante, multidireccional, al no crear falsas antinomias como Razón y Arte; política y cultura, cultura y tecnología, todo lo anterior y producción material, producción y sexualidad.



No creemos en esas dicotomías. Creemos en su totalidad VITAL.

Y para ello queremos transgredir, transvalorar, decodificar.

Handwritten signature 19

LA PARANOIA ANTI-HOMOSEXUAL

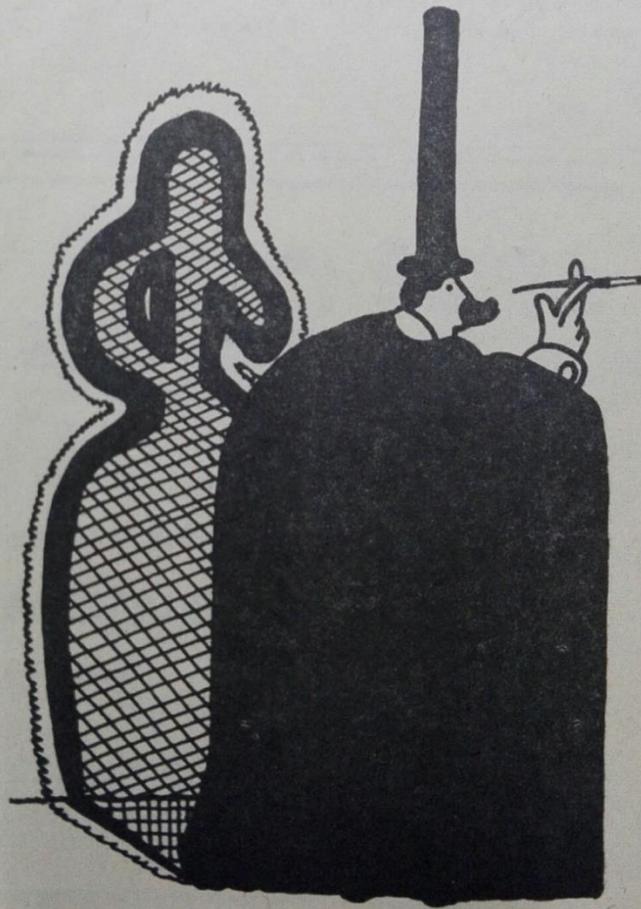


No podemos pensar la homosexualidad como un producto o un efecto posterior a la presencia de la heterosexualidad. Debemos pensarla como históricamente coexistentes, términos que indican la validez arcaica de múltiples formas de relación válida sexual, en cuanto satisfacción del deseo, y ello pensando en un primitivo polimorfismo perverso, y que como producto de la decantación cultural, con una alta incidencia de las formas ético-religiosas, fue tomando una dirección primordial, la heterosexual, a costa de la represión de otras formas de relación sexual. Ello, no solo, como evidencia de un esfuerzo humano por su propia identificación sino que aparejada a la represión ético-religiosa del sexo, iba implícita fundamentalmente, una necesidad de tipo económico, como eran las necesidades demográficas, tales como la familia nuclear, vinculadas necesariamente al surgimiento de la propiedad privada.

Producción económica (en formas comunales, gentilicias, esclavistas, etc.) pensamiento y lenguaje, y sexualidad, son formas contemporáneas de la sociedad humana. Ninguna es determinante de las otras, estableciendo en algunas épocas históricas, posibilidad-

636

**Anotaciones
sobre los
Orígenes
de la
Opresión Sexual**



Páginas de la revista *El otro* en las que se aprecia el juego que establecía León Zuleta entre la imagen y el texto

particulares relacionadas al discurso contextual de la revista, sobre todo se asume una dimensión crítica con los medios de comunicación en su modo de tratamiento de la información, cargado de juicios, percepciones y valoraciones negativas hacia la comunidad. Llegado a este punto se abre un diálogo íntimo entre lo periodístico y lo literario que nos conduce precisamente a un tercer eje: el poético-literario. Aquí aparece una densidad descriptivo-narrativa que complementa la información periodística con un enriquecimiento estético que alimenta el entrecruce de géneros. Conviven poesía, literatura y pensamiento con una inclinación a recuperar a pensadores/escritores que eran propios del consumo cultural de la izquierda, el feminismo y la comunidad homosexual: Jean Genet, Jean Cocteau, Simone de Beauvoir, Kate Millet o Guy Hocquenghem. Sin embargo, más allá de la difusión de teorías, eventos o pensadores, el verdadero propósito de *El Otro* se concentró en un postulado básico: entender el cuerpo como lugar clave de la conquista de las libertades y el sexo/placer como el lugar del poder, trasgresión y disidencia. A diferencia de publicaciones de otros movimientos gay de los años setenta, el centro aquí no está puesto en la construcción del orgullo gay, aunque haga parte de la ruta política, sino en la trasgresión a la sexualidad como institución mediante la apropiación del cuerpo:

[...] lo que hay que ver es la manera de hablar de la política hablando de sexo o haciendo el amor, considerando que es “política” todo contacto personal o corporal. Cualquier acto o palabra que se dirija en la trasgresión de esos “valores” puede ser considerado “político” así no tenga una calificada orientación política [...] Y de ahí, que nuestra obsesión sexual es bien política, y pretendemos motivar a los gays a su organización con miras a hablar, de sus vidas, sus deseos, sus orgías o fiestas íntimas y los mecanismos de desculpabilización y enorgullecimiento. Creemos conveniente crear centros, círculos, clubes gays de concientización formados por 5 u 8 gays, donde se propongan metas a lograr. (Zuleta, 1978: 6-7)

Como principal artífice del movimiento de liberación homosexual, Zuleta planteó la estrategia teórico-política de hacer de este movimiento una causa contracultural, es decir, un movimiento que replanteara las formas estructurantes de la sociedad y la cultura y buscara trastocarlas para cambiar sus jerarquías constituyentes, sus valores y sus instituciones. Aunque no de modo consciente o programático, sus acciones resultaron a principios de la década del ochenta en una trama de sociabilidad alternativa, vital, festiva y alegre, frente a los embates de un amplio sector de la prensa, la policía, la iglesia y los grupos de extrema derecha y limpieza social. Con *El Otro* y, por supuesto, con el MLHC, asistimos a la configuración de asociaciones y alianzas de artistas y activistas en la búsqueda de cruces

irreverentes entre diferentes disciplinas. Artistas de teatro, plásticas/os y músicos de rock –círculo sumamente masculino pero en el que lentamente se fue incorporando la participación femenina o de disidentes sexuales– confluyeron en esta necesidad de libertades creativas. Es así como se iniciaron colaboraciones entre ellas y ellos en espacios alternativos al circuito oficial del arte. Los espacios alternativos pronto comenzaron a multiplicarse y a conformar un circuito contracultural, entendiéndose esto como aquellos lugares que alojaron propuestas artísticas alternativas a las institucionales o hegemónicas. Sótanos, locales nocturnos, discotecas o hasta parqueaderos fueron espacios factibles de exhibición, generando alternativas a los espacios institucionales tales como el Museo de Antioquia, el MAMM o las galerías comerciales, donde exponían los consagrados o quienes comenzaban a serlo. En estos ambientes de vanguardia artística, musical y teatral, las disidencias sexuales y los asuntos feministas comenzaron a abrirse camino por primera vez en el arte antioqueño a través de propuestas creativas nuevas (videoinstalaciones, instalaciones, performances, happenings, fotografía documental, fanzines, dibujo, etc). A partir de las redes más o menos estables que produjo *El Otro*, a principios de los ochenta empezó a tomar forma una generación de creadores que no solo realizaron un trabajo político en la esfera del arte, sino que también introdujeron maneras de ver y hacer significativos, tanto en las formas como en los modos, incluso mucho más radicales que los de sus compañeros de viaje. Temas y preocupaciones como la personalización de lo político, el cuerpo como campo de batalla, la crisis y reformulación de las identidades y el género/sexo tomaron un protagonismo inusitado en formatos tan disímiles como la pintura, el fanzine y el vídeo. Así mismo, a la luz de la disolución de los géneros fotográficos acontecido a mediados del ochenta –fotoperiodismo, foto-documentalismo o fotografía artística– surgieron una serie de fotógrafos interesados tanto en replantear el documentalismo desde una perspectiva intimista como en dar cuenta de los espacios privados, las formas de vivir, de comportarse, de entender la sexualidad o de asumir la identidad de las disidencias sexuales. La homosexualidad, la prostitución, la transexualidad y el transgénero fueron los telones de fondo de imágenes cargadas de melancolía, soledad y deseo en las que se cultivó una estética del descuido y el desorden.

Si bien es cierto que no podría hablarse de una proximidad estética, ni de una escuela, sí hay algunos aspectos que permitirían agrupar a los artistas que se filtraron por las grietas que abrieron Félix Ángel y León Zuleta en torno a la representación del disidente sexual: la

intimidad de sus narraciones, la importancia del aspecto emotivo y sentimental y la fuerza e inmediatez con la que los artistas se implican en las experiencias que están representando. También, en cierto sentido, todas hablan de aspectos relacionados con los sentimientos, con el amor, con el sexo y con las relaciones de poder y dependencia. Otro aspecto que las une es que en todas ellas se puede ver claramente el contrapunto entre sus sentimientos y la sociedad. En un extremo están sus deseos, sus miedos, sus preocupaciones, sus obsesiones, y en otro extremo está la sociedad, la causante y a la vez la receptora de todo el contenido de sus obras. No es fortuito que optaran por adentrarse en sus propios y ocultos mundos interiores, trabajando con el material que sus miedos, sus deseos y sus relaciones personales les ponían a la mano, pero no como una vía de escape de la realidad, sino todo lo contrario. Así, de formas muy diferentes, los trabajos de estos artistas -que en general giran alrededor de ellos mismos, de su familia, de sus amigos, de su gente- indagan en los temores colectivos que existían en la gestión de las diferencias sexuales.

Cuerpos procaces, identidades diversas y placeres desencajados. Una exploración desde la pintura y el fanzine

Mediados de la década del 80. Flor María Bouhot exhibió en el XV Salón de Arte Joven del Museo de Antioquia una pintura titulada *Petra y Micaela* en la que representa a una extraña pareja entrelazada con sus senos desnudos, expuestos frontal y desvergonzadamente. Se trata de una imagen chocante. Nada cuadra allí con los hábitos morales y plásticos del momento, y menos con las reglas del gusto. El contraste entre los colores de las pieles, el erotismo homosexual, las trenzas rosadas, el maquillaje teatral, el tufillo popular, los diseños sicodélicos del fondo, el descaro de los gestos... Todo se rebela y chilla. No obstante el revuelo que causó, la obra obtuvo el máximo galardón del certamen, pero nuevamente como sucedió con Félix Ángel la sombra de la censura se hizo presente bajo otra modalidad. Los organizadores del Salón de Arte Joven no publicaron en la portada del catálogo la atrevida aparición, como hubiera sido lo lógico y merecido, sino que se inclinaron por otra imagen: la de unos cuerpos femeninos neo pop, con estándares de belleza más adaptados al gusto de la época, realizados por otra participante.



Flor Maria Bouhot, *Petra y Micaela* (detalle), 1984

Como muchos artistas de la década del ochenta, Bouhot parte de la condición performática del género, esto es, de la preocupación por la representación del cuerpo y de la conflictividad social que genera cuando es atravesado por categorías etno-raciales y de clase. A la comprensión de que la clase y el género no pueden ser separados ni ordenados según una jerarquía, sino que son simultaneidades históricas que se modulan mutuamente, llega mediante la representación de personajes marginales desnudos: prostitutas, travestis y locos. La introducción de estos personajes en el arte antioqueño no es una novedad. Si bien es cierto que una década antes, artistas como Javier Restrepo, Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo, habían explorado los prostíbulos del barrio Lovaina, el acercamiento de Bouhot está marcado por una situación diferencial radical: es una mujer plantándose en el lugar del voyeur, ese que desde los inicios de la historia del arte ha sido esencialmente ocupado por la presencia masculina. Incluso, es una mujer pintando desnudos masculinos, una herejía por decir lo

menos en relación con la tradición artística, especialmente en el arte moderno, en la que el desnudo equivalía a decir “desnudo femenino”. Más radicalmente aún, se trata de una mujer que, desde una posición de género, no solo interpela a sus inmediatos contemporáneos, sino que también lucha con su sexualidad a través de la representación de hombres desnudos, hombres travestidos, maquillados y en situaciones que tradicionalmente no ocuparían. En este sentido no sorprende que los ejes articuladores de sus obras sean, precisamente, el cuerpo y el espacio urbano. Dicho en otros términos, el cuerpo salvaje y marginal producido por una ciudad violenta como la Medellín de los años ochenta. Un cuerpo procaz, herido y diverso: cuerpos de mujeres, de hombres, de travestis, de prostitutas y, sobre todo, de negros encarnando travestis, una doble afrenta en una sociedad tan abiertamente racista y homofóbica como la colombiana. Tal y como hizo Gauguin -unos de sus artistas máspreciados- cuando se embarcó a finales del siglo XIX a Panamá y Martinica buscando inspiración para sus coloridas pinturas, Bouhot empezó también su periplo creativo con un “viaje”. No se trató, sin embargo, de un viaje al uso que implicara un desplazamiento geográfico, sino de uno exploratorio en torno a la búsqueda de las corporalidades disidentes en la calles de Medellín y, particularmente, en la los bares de prostitutas de Guayaquil. Siendo aún estudiante de artes en la Universidad de Antioquia inició su carrera voyeur protegida por el lente de una cámara fotográfica con la que registró la geografía de lo prohibido. En estas fotografías, tomadas con intención taxonómica, se despliegan una serie de fachadas, puertas y ventanas cerradas de bares. En el estrecho marco de la diapositiva ektachrome se reconocen calados, diseños geométricos, motivos populares, colores atrevidos, sillas vacías, logos, letreros, caligrafías ingenuas, y solo de forma excepcional aparecen personas en segundo plano o cubiertos por las sombras. A pesar de la aparente neutralidad de las tomas, la serie está atravesada por una tensa ansiedad visual. Lo importante no son solo las rejas en los primeros planos, sino la frustración de no poder ver. Es una percepción de los límites de lo prohibido, lo vedado, lo clandestino, lo encubierto.

Cabe precisar que las fotografías no las concibió como obras de arte en sí mismas sino como soporte para la pintura. En ese sentido, fueron un medio expedito para interiorizar los colores y los ambientes que definían las geografías de lo prohibido, colores y ambientes que plasmará en *Sinfonía de Guayaquil* (1978-1984), una de sus primeras series pictóricas. A esta le seguirán *Los Amantes* (1985), en la que representó en un primer plano a diversos personajes

(travestis, prostitutas, lesbianas) sobre fondos extraídos de los decorados que había encontrado en los bares de Guayaquil; o *Instancias de éxtasis* (1990) conformada por mujeres si se quiere contemporáneas, que toman decisiones sobre sus cuerpos, los aceptan y disfrutan. Es decir, mujeres que se desnudan no sólo de vestidos, sino de clichés, estereotipos, idealidades e incluso de manierismos pornográficos. No son las mujeres fatales ni las caídas, categoría sexista explotada por los mismos maestros expresionistas tan admirados por la artista. En sus representaciones, al contrario, se deshacen de siglos de corsés, de ejes corporales verticales y estáticos, de posturas aprendidas, de gestos admitidos, de retóricas controladas. Y aparecen ya no solo como objetos del deseo, sino como sujetos deseantes, en una perspectiva inédita hasta el momento para el arte colombiano. Esto explica, justamente, por qué uno de los grandes méritos de la artista, por encima de la valoración de asuntos formales, radica en la desestabilización que lleva a cabo de la política sexual de la mirada, esto es, de aquella política que desde los griegos hasta la aparición del feminismo funcionó alrededor de una posición binaria: actividad-pasividad, mirar-ser mirado, voyeur-exhibicionista, sujeto-objeto. Este sistema es perturbado peligrosamente cuando los papeles se cambian y es la mujer quien mira y, por tanto, la que pinta a personajes masculinos en posiciones anteriormente ocupadas por mujeres. La representación del hombre supuso un verdadero reto para la artista pues al no encontrar modelos masculinos, acude a hombres que encuentra en gimnasios o en la calle pero, sobre todo, en la cultura visual. Así, su deseo de imágenes la llevó a comprarles fotografías a estudiantes de medicina y a estudios fotográficos del centro e, incluso, a adquirir algunas pornográficas. En su nutrido banco visual se mezclaban indistintamente imágenes de sus recuerdos con otras cazadas, sin importar fuentes o jerarquía. En este acervo, las carnes de Rubens flotan jugosas sobre las pálidas de Toulouse-Lautrec; estas se amalgaman con las de la publicidad y las de las revistas para adultos, junto a fotogramas de Fellini y Bergman, entre otros múltiples desechos de la iconosfera urbana.

Así, el gesto verdaderamente radical de Bouhot estriba en un hecho que no tiene precedentes en el arte nacional: demostrar mediante la representación de corporalidades disidentes que la exclusión de otras posibilidades de experimentar el cuerpo y la sexualidad son mucho más que un sistema retórico sin interés. La imposición de una forma particular de concebir tanto al cuerpo como la sexualidad crea la suposición esencialista según la cual el cuerpo deseable



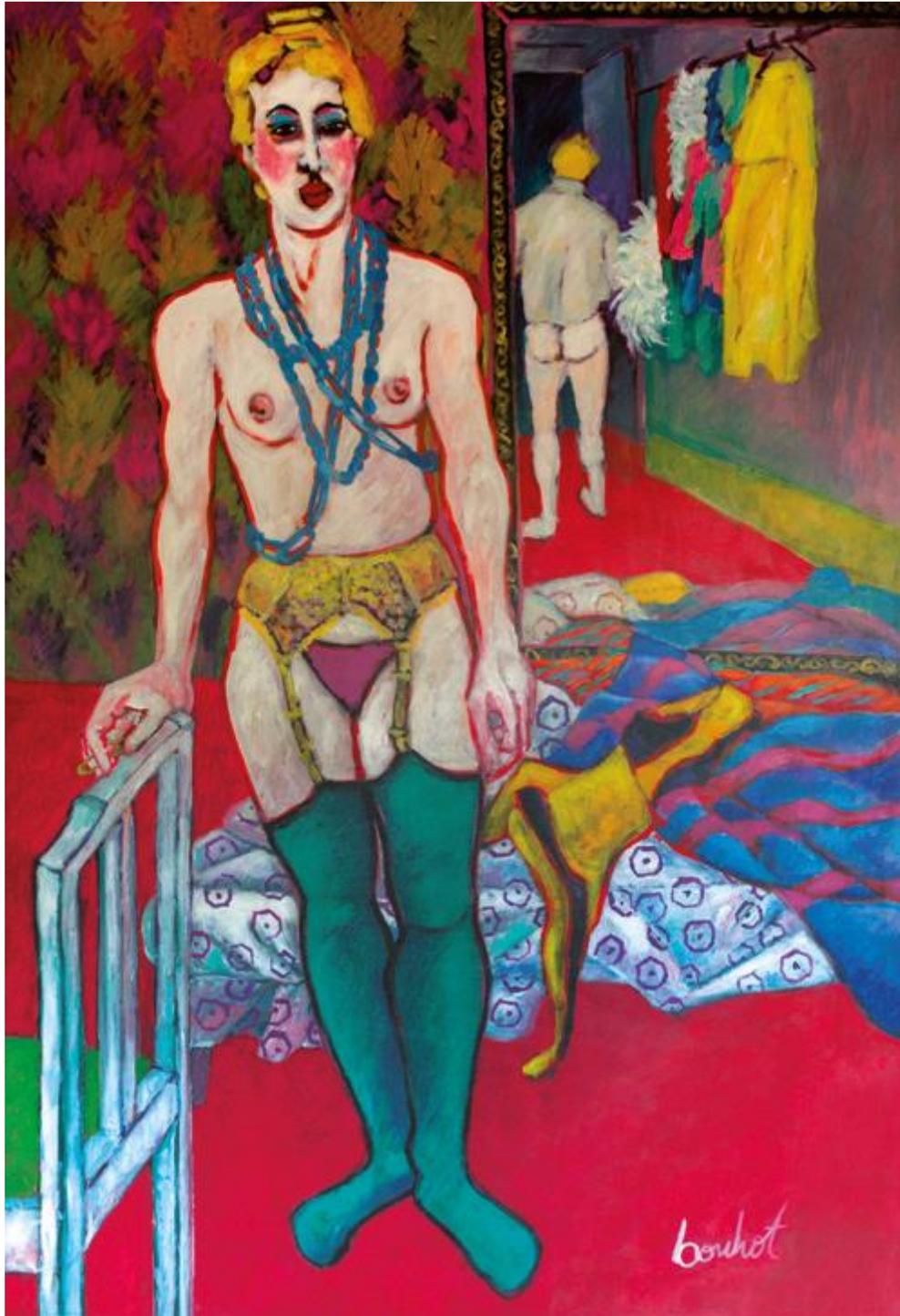
Obras que forman parte de *Sinfonía de Guayaquil*, una de las primeras series de Bouhot dedicadas a la representación del cuerpo disidente a finales del setenta y principios del ochenta.



Fotografías tomadas en el barrio Guayaquil 1976-1981



Flor Maria Bouhot, *Griselda y Flaco*, 1984



Flor Maria Bouhot, *Andrógeno*, 1994

tanto para el arte como para la vida es aquel que logra acomodarse a ciertos ideales visuales o estéticos –un cuerpo blanco, delgado, heterosexual– y somete al silencio la evidencia que señala la presencia de “sujetos disidentes” o “cuerpos fronterizos” en muchos ámbitos sociales y culturales. Esta ideología de la determinación del cuerpo ideal se puede describir como una construcción del pensamiento (las imágenes artísticas y el discurso lingüístico lo han hecho posible) y una práctica social que define a todos los individuos como si invariablemente desearan, y siempre hubieran deseado, un cuerpo ideal como el que se ha representado en la tradición artística y en los medios visuales. Lo que sugiere Bouhot es que cualquier forma particular de representación corporal es compleja e, incluso, contradictoria. No existe una sola representación sino una hegemónica que se crea y se recrea en relación con otras. Por ello, más que recrear pictóricamente una sola representación corporal pintó múltiples, cada una con sus características específicas: cuerpos blancos, negros, rosados o azules experimentado sexualidades fronterizas.

El desafío a los límites de las representaciones corporales y, por tanto, la apuesta por retratar sexualidades en los bordes que Flor Maria Bouhot inició a mediados de la década del ochenta, abrió una tercera grieta por la que se filtraron Jorge Alonso Zapata, Guillermo Correa o Mariquismo Juvenil, propuestas configuradas desde cierto expresionismo figurativo que registran un cuerpo expandido, capaz de abarcar y comprender entre sus movedizos límites, todas aquellas imágenes y representaciones corporales que, por lo común, han ocupado un espacio periférico y marginal dentro de la cultura artística nacional. Así, usando medios como la pintura, el dibujo y el fanzine, cada uno arremete contra la identidad normativa y de paso rescatan todo aquello que pueda desestabilizarla: la indigencia, el deseo, los impulsos, la imagen pornográfica, etc.

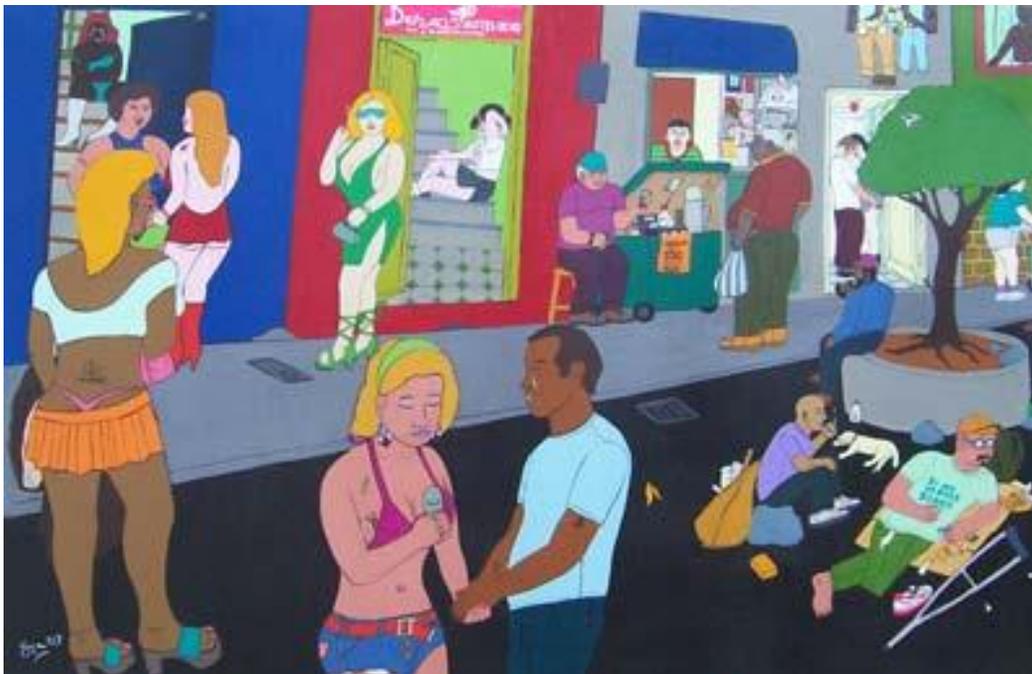
Situado en una línea formal similar a la de Bouhot, Jorge Alonso Zapata realiza una crónica visual de lo inclasificable de la calle Barbacoas en cuadros de apariencia naif, colores planos, contrastes chillones y figuras simples de bordes definidos. La elección de Barbacoas no es caprichosa o arbitraria. Desde principios del siglo XX se le conocía como la Calle del Calzoncillo, debido a la forma de pierna pantalón que conforma el triángulo de sus calles, y también como La Torcida por la población de origen social humilde que la habitó durante un tiempo. Aproximadamente desde mediados de la década del ochenta, momento en el que

aparecieron en forma de rincones oscuros los primeros espacios de homosocialización, ha sido conocida como la Calle de los Maricas. No sorprende, justamente, que Zapata haya escogido un lugar de estas características tanto para encontrar los seres que habitan sus pinturas como para instalar su estudio en una buhardilla de un hotel de la zona frecuentado por personajes muy variopintos. De suerte que, en lugar de ser un visitante esporádico de Barbacoas, ha sido una presencia familiar y cercana, algo que sin duda contribuyó decisivamente no solo a que la composición de su trabajo se asemeje a una foto instantánea de lo que pasa –situación que explica por qué los cuerpos están en movimiento, a veces cortados o desde un ángulo extraño– sino también a que las obras narren pequeñas historias: varias prostitutas esperan clientes mientras otra es convencida por un negro; un hombre es seducido en un primer plano por dos mujeres que le muestran los senos y, en un segundo plano, otra negocia con un posible cliente en un auto; dos hombres bajo efectos de las drogas manosean a una extraña mujer en silletas y con un rostro que simula ser Marilyn Monroe. Frente a “narraciones” de este tenor, la postura de Zapata dista mucho de asumir una perspectiva moralizante o recriminadora. Antes bien, despliega en sus cuadros a estos expulsados de los relatos oficiales paisas con total ecuanimidad: majas desnudas con pene, cuerpos deseados y deseantes exhibiendo minifaldas, tacones y mallas. Allí comparten el espacio abigarrado con lisiados y amputados, perros callejeros, vendedores ambulantes, hampones que pelean a puñal, niños detrás de una pelota, adolescentes con morrales, viviendo unos al lado de los otros, en sus fricciones diarias, pero sin dramas ni moralejas. El suyo es un pedazo de selva urbana intrincada, un ecosistema vivo y orgánico en el que predomina el cuerpo colectivo y no tanto la sordidez del individuo. Por esta razón, su propuesta se fuga de esa genealogía de lo marginal que podría remontarse a las mujeres ebrias de Débora Arango, a los personajes oscurecidos de Óscar Jaramillo, a las prostitutas procaces de Lovaina de Javier Restrepo, para encontrar un espacio particular asociado a dos nociones de lo grotesco: una de ellas hace referencia a la capacidad de lo grotesco para transgredir los límites y las normas racionales y de la tradición. La indefinición, el paso de un estado a otro, lo cambiante, el movimiento, o lo informe, son características de lo grotesco que, en su aparición, suponen una ruptura con la lógica del mundo cotidiano, mensurable y controlable. Esa ruptura puede presentarse en el caso de Jorge Alonso Zapata mediante la representación de ese “mundo al revés” en el que los roles se cambian mediante el recurso de la exageración.

En segundo lugar, lo grotesco se manifiesta en el ensalzamiento del cuerpo, de sus funciones y de sus excrecencias, como signos de su materialidad. En otras palabras, lo grotesco se representa como aquello que no respeta los límites o las reglas y, por tanto, que escapa a la pureza de la identidad definida y única. Bajo esta perspectiva, Zapata presenta una amalgama de características de ambas nociones toda vez que en sus obras lo escatológico, la deformación, el autómatas, lo monstruoso y lo obsceno se presentan como una invitación a la risa, gracias a la exageración y la caricatura, pero sin olvidar que en muchas de ellas se asiste a una crítica feroz hacia muchos de los valores que han definido la cultura antioqueña. En su *Horizontes*, por ejemplo, el futuro se achata. Ahora solo existe el presente, insistiendo en la afirmación del aquí y el ahora de toda la obra de Zapata. Ya no hay utopías, solo realidades. Los hijos de la matrona primordial del cuadro de Cano ahora se han reproducido y lo llenan todo. Los protagonistas de Zapata son los desplazados del campo; sin embargo, aunque este desapareció, lo siguen llevando incrustado en sus cuerpos. En su nuevo hábitat urbano ya no usan el hacha mítica, sino las herramientas prosaicas de la supervivencia. No tumban montes porque su épica ahora es sobrevivir con lo mínimo. La tragedia le ha dado paso a la resiliencia. La familia ha explotado, también las adscripciones de género, los roles, las estructuras sociales y laborales: las mujeres trabajan duramente, los hombres se cuelgan carteras, los niños no descansan en un vientre protector, sino que esquivan los carros. El espacio no se sueña detrás de una montaña idílica, sino que, inexistente, se logra y se pierde en cada momento.



Jorge Alonso Zapata, *Nuevos Horizontes*, 2007

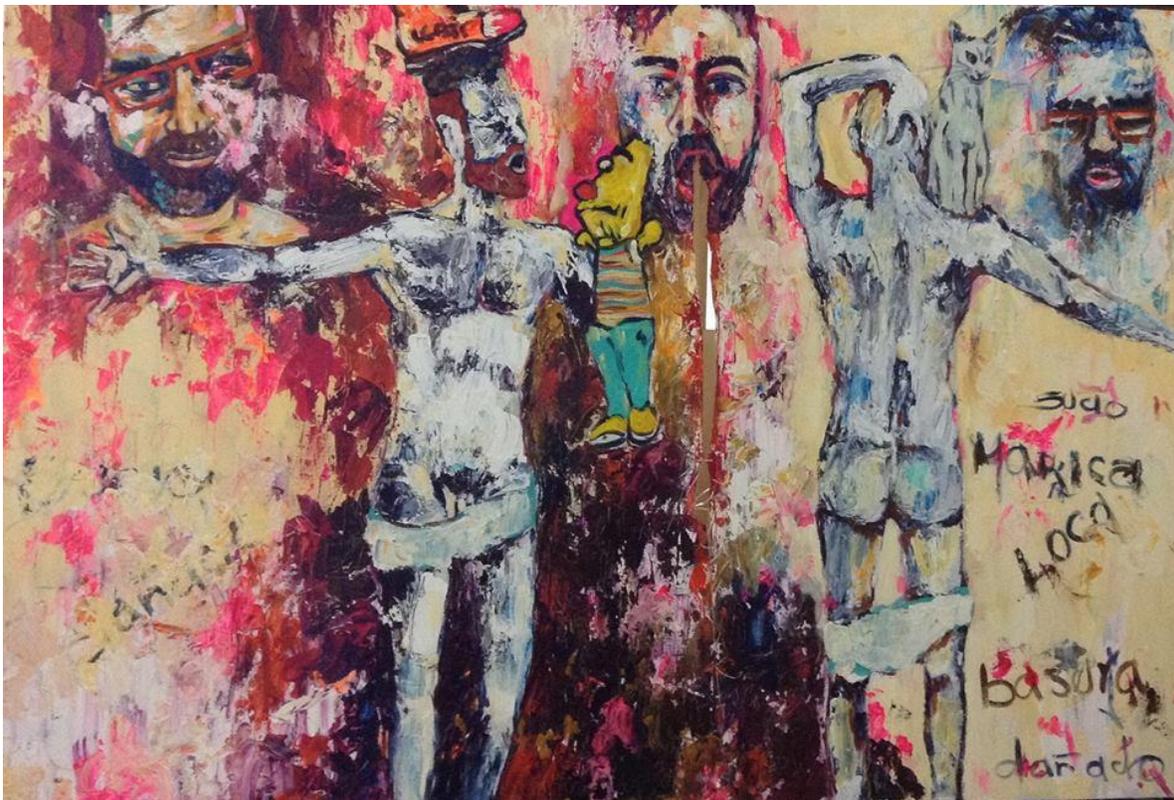


Jorge Alonso Zapata, *Calle del deseo*, 2014

Instalados en esa misma estela en la que se construye lo grotesco o, lo que es lo mismo, donde el orden y la disciplina de las cosas no responden a lo aceptado convencionalmente, se sitúan la propuesta neoexpresionista de Guillermo Correa y el fanzine Mariquismo Juvenil de Zay Cardona, diferenciadas notablemente en términos formales, pero estrechamente ligadas en la proposición de un espacio figurativo para la aprehensión de un yo siempre ambiguo a través de un género particular que cobija cualquier tema, desde la insignificancia cotidiana a la iluminación filosófica, de la reflexión sentimental a la pasión desatada: la autobiografía visual. A diferencia de otras formas biográficas, la autobiografía visual escapa a la comprobación empírica: puede decir, velar o no decir, atenerse al acontecimiento o a la invención. No se trata de propuestas concebidas para acallar la voz en una intimidad sexual reservada, sino realizadas con la sospecha de su publicación o incluso con la intención explícita de hacerlo —tal y como lo han hecho otros artistas— y, de ese modo, *contrario sensu*, más que expresiones prístinas de la subjetividad, son una reescritura total o parcial de lo íntimo en lo público, del espectáculo de la interioridad. Precisamente por esta razón, de los géneros biográficos existentes, quizá sea éste el que aporta en mayor medida a una inversión argumental particular: antes, lo íntimo podía decirse, no mostrarse, ahora, se muestra más de lo que se dice. De este modo, la autobiografía visual parece ser la respuesta intuitiva de Correa y Cardona a la necesidad de inventariar, ya no sólo su propia vida sexual sino también una época, sus modos de pensar o de actuar. El ámbito privado al que debía estar sometida la identidad sexual disidente se convierte aquí en tema de reivindicación pública. La representación figurativa, a través de la pintura y el fanzine, facilita así la aproximación al entorno privado, y la autorrepresentación y el cuerpo se convierten en un arma política.

Desde su propia identidad de homosexual, Guillermo Correa desarrolla un trabajo que de algún modo se puede considerar autobiográfico, no en el sentido individual sino paródico. Exagerando su propia performatividad, explora la capacidad del autorretrato para poner en primer plano el yo como otro o, lo que es lo mismo, buscar una síntesis entre el yo interior y el mundo exterior. Por eso los autorretratos que sucesivamente realiza en sus pinturas no buscan la representación exacta de sí mismo y sus rasgos físicos, sino una realidad que tiene que ver con el interior, con sus sentimientos y emociones. En este sentido, el autorretrato es utilizado no tanto como forma de representación sino como estrategia de exploración en el

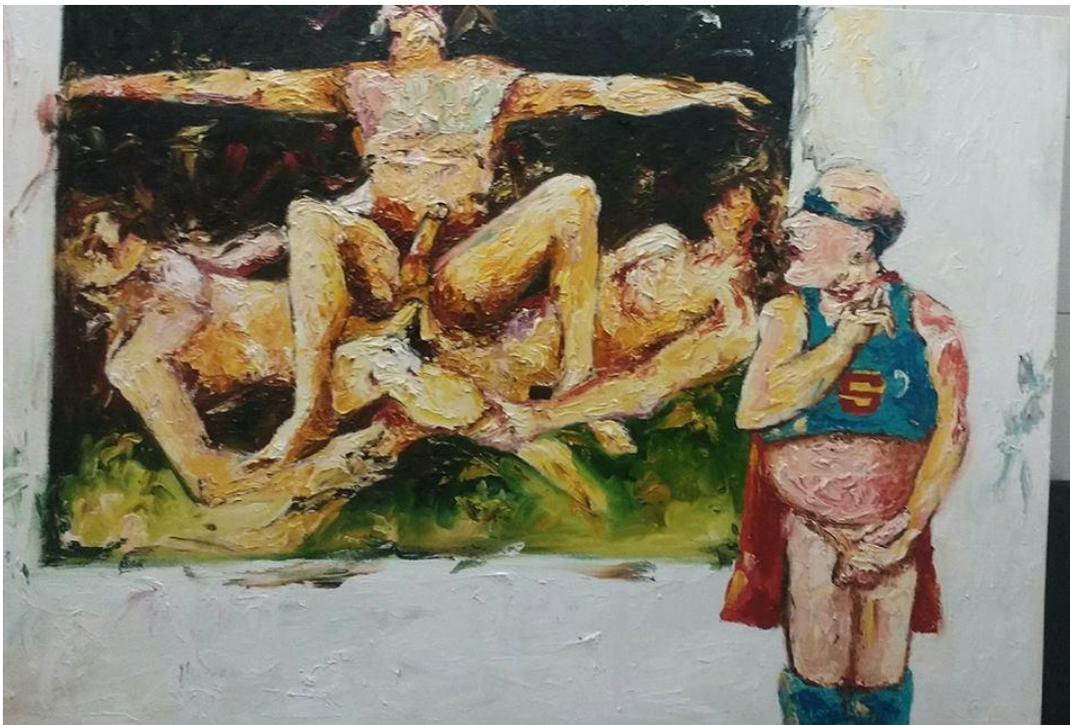
que actúa interpretándose a sí mismo a través de otros. El disfraz, la máscara, el doble, el espejo y otras fórmulas que genera Correa, se convierten en elementos idóneos para mirarse desde fuera. En ese “mirarse desde fuera” que supone relatar la propia vida, produce una suerte de juego entre lo mismo y lo otro, o un intercambio de papeles: se trata de una división en dos espacios, o de la aparición y convivencia de dos sujetos, esto es, el que ocupa el lugar del tema o del objeto y el que lo “desenmascara”, el que narra y llena la ausencia del yo representado. Mediante esta división, no busca representar su apariencia sino la propia interpretación de sí mismo. Los diferentes personajes en los que se representa además de ocultar o transformar la identidad de una persona y convertirla en otra, le permiten romper con las expectativas de mimesis que tenía hasta entonces implícito el retrato en su acepción clásica.



Guillermo Correa, *Pero...*, 2016



Guillermo Correa, *Verano*, 2016



Guillermo Correa, *Invierno*, 2016

Finalmente, cabe precisar que si bien no aparece de forma explícita siempre en las pinturas, deberíamos considerar su obra entera como un autorretrato de ese entorno microcolectivo que el artista registra como unidad de convivencia, de definición de vida, de entrecruce experiencial fuertemente condicionado por la urdimbre espesada de los afectos y las pasiones, por la intensidad compartida de los lazos sexual-amorosos. Si el autorretrato tiene como condición indispensable mostrar el propio cuerpo o rostro del artista, en la autobiografía visual no es algo ineludible. Esto explica, precisamente, por qué en las pinturas de Correa se muestra algún aspecto de su intimidad pero no necesariamente al propio individuo retratado. Así, mostrar lo aparentemente privado se convierte en una trasgresión en la que el artista no tiene necesariamente que mostrarse a sí mismo. La aparición de objetos y espacios íntimos se convierten en la referencia que hace alusión al autor, haciendo girar su obra hacia sí mismo.

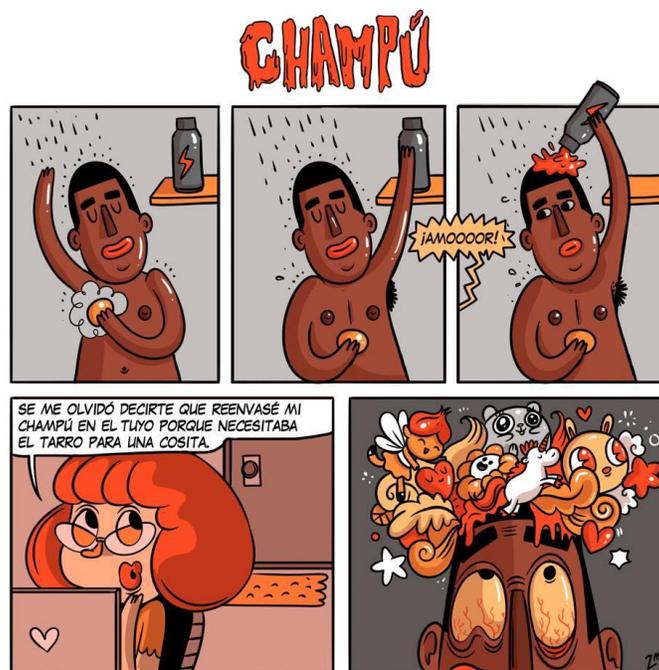
La problematización del espacio autobiográfico adquiere otro nivel en *Mariquismo Juvenil*, un fanzine con contenidos provocadores, entre la exhibición y el voyerismo, en donde Zay Cardona se enseña y expone en diferentes versiones, siempre en una narración en primera persona. Desnudo o disfrazado, mostrándose, en algunas ocasiones, según los parámetros del erotismo de la publicidad de hoy; en otras, retratando aspectos de su intimidad más profunda. Acudiendo a un alter ego denominado La Zay, el artista no se *descubre* así mismo, si no que se *construye* tomando la posición de sujeto-objeto de diferentes discursos sobre lo queer, el cuerpo, el placer, la homofobia. Zay Cardona es aquí a la vez producto y sujeto manipulador de esos discursos construyéndose y reconstruyéndose en diferentes contextos, y mostrando cómo cualquier forma de identidad es percibida según el discurso determinado dentro de la que es construida. Inventándose un alter ego narrativo –como lo hizo Sophie Calle o Santiago Monge, por citar solo dos casos– el artista se inventa a La Zay, un personaje que protagoniza las tiras cómicas de *Mariquismo Juvenil*.² La Zay deambula por las calles y bares de Medellín con plataformas de 15 centímetros y una cartera en la que lleva sus armas de superhéroe encubierto: flechas de Cupido para ligar, máquina de condones para que no lo cojan mal

²Zay Cardona plasma en este cómic sus influencias más variadas: la estética de los cartoons de las series animadas de Disney de los años 30, y otras como Sakura Card Captors, Pokémon y Sailor Moon; personajes del cine creados por John Waters como Divine (Pink Flamingos) y Bom Alaska (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón) de Pedro Almodóvar; el new wave ochentero y la actitud de Fredy Mercury, entre otros.

parado, abanico de señora para los momentos incómodos, una poción anti sexista y un rayo homosexualizador contra los homofóbicos.



Zay Cardona, *Gay de caca*, 2017



Zay Cardona, *Historias de horror para el machito contemporáneo*, 2017

Detrás de la cómicas anécdotas de La Zay con sus amigos, su gato o sus machuques, *Mariquismo Juvenil* articula una crítica mediante el humor a la imperante homofobia del país y al cinismo que atraviesa los debates de los asuntos sexuales en la política y los medios. Pero el humor de sus cómics no se refiere solo a situaciones cotidianas, también a la actualidad política nacional en relación con los derechos LGBTI. O mejor expresado, se trata de un tipo de humor que arroja y recoge información sobre las demandas y aspiraciones del movimiento homosexual, un humor que se permite cuestionar los valores asociados a la familia heterosexual, pilar tabú, intocable o infranqueable para la opinión pública, la religión y la política. El humor se situaría entonces como una herramienta o estrategia que permitiría relacionar ámbitos de la experiencia cotidiana de Zay Cardona con el plano político, politizando sentimientos en respuesta a situaciones de orden nacional. Así, por ejemplo, durante las negociaciones entre el Gobierno y las Farc en lo relativo al enfoque de género, y tras el resultado del plebiscito que terminó modificando el contenido de este punto, Zay Cardona publicó un cómic en *El Espectador* haciendo frente a las gestiones de los sectores más conservadores para eliminar el reconocimiento de la comunidad LGBTI como víctima del conflicto. Reaccionó de manera similar cuando la Universidad Pontificia Bolivariana publicó un Manual de Vestuario en el que se les indicaba a las mujeres lo que debían evitar en sus prendas para no “distraer la atención de compañeros y profesores”. En esa oportunidad, La Zay diseñó un Tapa Ojos del Señor para que los hombres lo usaran durante su jornada de trabajo o estudio en la UPB.

Y así, en cada nueva entrega de *Mariquismo Juvenil*, Zay Cardona presenta una nueva revelación de su yo que desvela, al mismo tiempo, cómo se va construyendo su comprensión del mismo: no se trata de un *yo-esencial*, sino en tanto que rol en un proceso social, algo así como un *yo-relacional*. En ese sentido, las historias que narra podrían formar la autobiografía de cualquiera que asuma a una identidad sexual disidente y, por tanto, contribuirían notablemente a revistar el concepto de autoría y, en nuestro caso, de autorrepresentación.

Las fiestas como fábricas de mundos y la fotografía como estrategia cartográfica

Mediados de la década del ochenta. En un ambiente marcado por la apertura de espacios underground de homosocialización que se abrían en Barbacoas y por el surgimiento del movimiento rockero y salsero, surge en Medellín una idea de las fiestas no solo como

espacios pulmonares en los cuales habitar una grieta de la asfixiante realidad político-social que aún se vivía en la ciudad en relación con los asuntos sexuales, sino que también como plataformas en las que se entremezclaban formas de sociabilidad y prácticas sexuales que actualizaban, en su presente, una política afirmativa del “deseo marica” alejado de la represión conservadora. Es decir, las fiestas funcionaban como catapultas de lo posible, donde los cruces entre cuerpos, clases sociales y las diversas trayectorias biográficas podían tomar forma a pesar de las dinámicas establecidas y, por momentos opresoras, de un amplio sector de la ciudad.

En estos espacios festivos surgen Jairo Ruiz Sanabria y Juan Fernando Ospina, dos fotógrafos que viven con cierta euforia la cultura underground, la contracultura y la exaltación de actitudes libres respecto a la sexualidad en los ambientes musicales y la vida nocturna de la ciudad. A través de instantáneas de la vida urbana, ambos centran su atención en todos los aspectos que hacen de la calle un espacio irónico, trágico, imprevisible, cruel y hasta bello. Empero, ¿cuál es el atractivo estético y humano que ostenta la calle? En el embrujo de la calle coexisten belleza y fealdad. Hay poesía, pero también drama. Comedia y tragedia se urden, se trenzan, se traman. La calle simboliza lo fugaz. En ella las casas que la conforman son como personas, pero la calle misma es la familia. La ciudad es demasiado grande e impersonal. La calle es una especie de familia extendida. La calle es de todos y de nadie. La calle es seductora. Parece la madre proveedora. Nutre al indigente, resguarda al adicto. Es la escuela del niño sin hogar, la oficina de la mujer fácil. La calle se entiende con las prostitutas porque, al fin y al cabo, ambas son mujeres. Sí, el camino es masculino, la calle femenina.

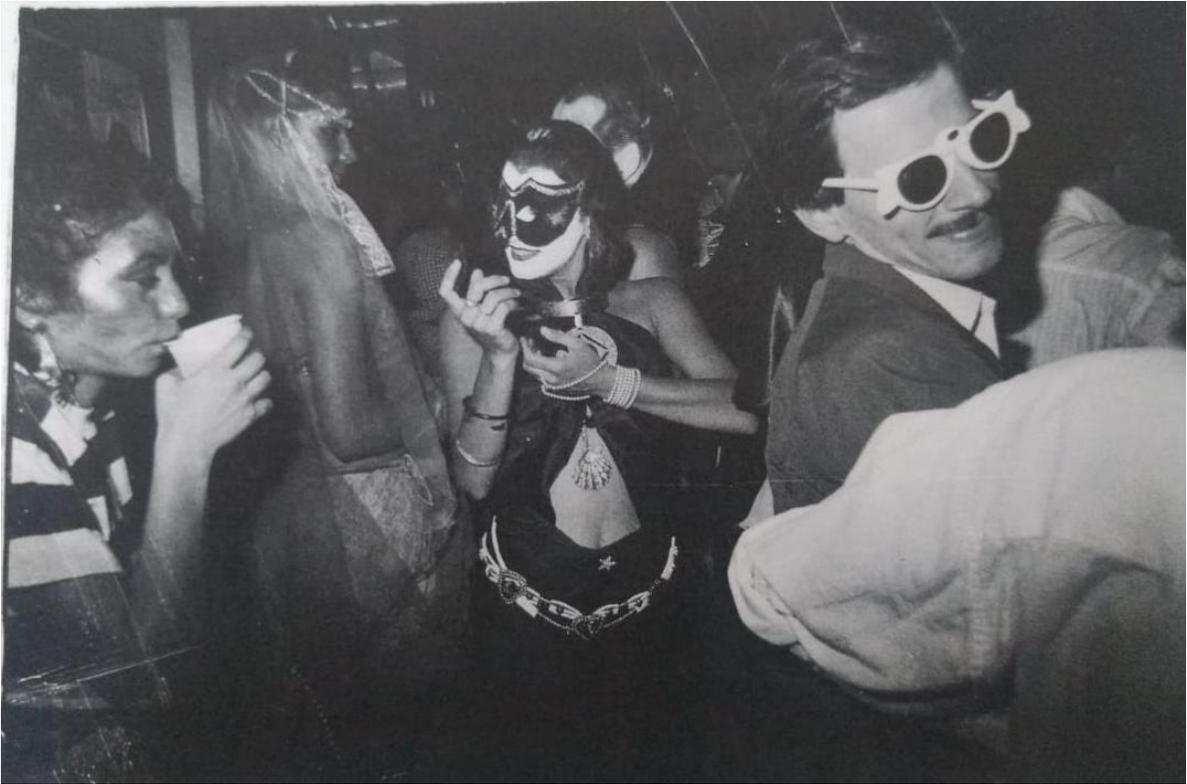
Conscientes de este carácter veleidoso de la calle —si en algunos días se encapricha y no ofrece nada al encuadre en la cámara, en otros es excesivamente generosa y derrama geometrías, escenas, momentos—, ambos fotógrafos inician a mediados de la década del ochenta una serie de instantáneas sobre la vida nocturna de la disidencia sexual del centro de la ciudad. A la manera de un flâneurs con cámara, deambulan por los bares de la avenida Palacé (Sanabria) o de varios lugares del centro (Ospina) captando espacios de homosocialización y de prostitución desde una perspectiva fotográfica particular: Sanabria no registra imágenes explícitas de cuerpos envueltos en situaciones sexuales, sino lo imprevisible y lo espontáneo de la vida nocturna; y Ospina opta por una redefinición del

retrato fotográfico desde el claroscuro. Sin embargo, no se trata de una simple colección de capturas realizadas sin un plan predeterminado; antes bien, lo que cae bajo lente de ambos son “rebanadas” espacio-temporales que, aunque parezcan desenfocadas y producto del azar, registran episodios cotidianos que marcan el ritmo de la existencia diaria y reflejan fragmentos insólitos de la vida nocturna de las disidencias sexuales que se ven remarcados por el uso de la luz y el color. Naranjas, rojos, fríos, enfatizan el drama o la situación tragicómica de personajes cubiertos con un velo de sensibilidad en un caso (Sanabria), o negros, blancos y grises en otro (Ospina).





Fotografías de Jairo Ruíz Sanabria en la Avenida Palacé



Fotografías de Juan Fernando Ospina en bares de Medellín a finales del ochenta y principios del noventa

Más que fotógrafos documentalistas, Sanabria y Ospina obran aquí como músicos de Jazz, atentos al ritmo de la vida nocturna: un hombre bailando en la calle, mujeres que hablan en la entrada de un bar, piernas en movimiento en una calle o fachadas de bares. Se trata de un tipo de fotografía en la que, como ocurre con el jazzista, no hay posibilidad de repetir la toma para que quede perfecta. Pero el improvisador no puede ser un improvisado. Así como el jazzista conoce los más intrincados sistemas armónicos y sabe entretejer esa melodía nueva que se inventa conforme la realiza, los fotógrafos han de conocer la calle, anticiparse, y no solamente trabajar con acciones sino también con reacciones: la de un hombre en la entrada de un bar que mira de perfil o la de una mujer que mira la cámara con curiosidad. Más radicalmente aún, no solo actúan como músicos de jazz sino como *cartógrafos deseantes* recorriendo el mapa de los devenires minoritarios. Aquí el devenir denota un proceso de deseo, no el de transformarse en otro, sino el de aliarse, contagiarse de lo diferente para quebrar los sentidos hegemónicos. Para conocer esos otros mapas es necesario tener una mirada deseante y activa, una mirada que permita ir construyendo otros sentidos a medida que describe los territorios que transita. De ahí precisamente que la tarea del cartógrafo deseante no consiste en captar para fijar, para anquilosar, para congelar aquello que explora, sino en intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorios a medida que se los recorre (Perlongher, 1996). Actuando como cartógrafos deseantes, Sanabria y Ospina tomaron fotografías que registran y narran vidas en los bordes. Vidas cercanas y queridas, conocidas y compartidas, que invitan a creer que otras construcciones son posibles y que los binarismos que separan mujeres de hombres, heterosexuales de homosexuales, “normales” de “anormales”, pueden romperse.

Anexo A

Autorización para publicar en la página web de la Universidad de los Andes

“Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes”

Yo Bernardo Galeano identificado con C.C. 8175236 autorizo por la presente a la Universidad de los Andes, a publicar el ensayo *Mujeres falsas, maricas, putas y otros disidentes sexuales. Una historia no contada del arte antioqueño* presentado a la convocatoria “Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes”, de mi autoría, en la página web creada por la Universidad de los Andes para la mencionada convocatoria, permitiendo la consulta ilimitada de la misma por Internet. En todos los casos, se dejará constancia que la reproducción de los textos de que se trate, en forma total o parcial y por cualquier medio, está prohibida sin el consentimiento del autor, de conformidad con lo establecido en la Decisión Andina 351 de 1993 y en la Ley 23 de 1982. Firma:

Bernardo Galeano C.C. 8175.236