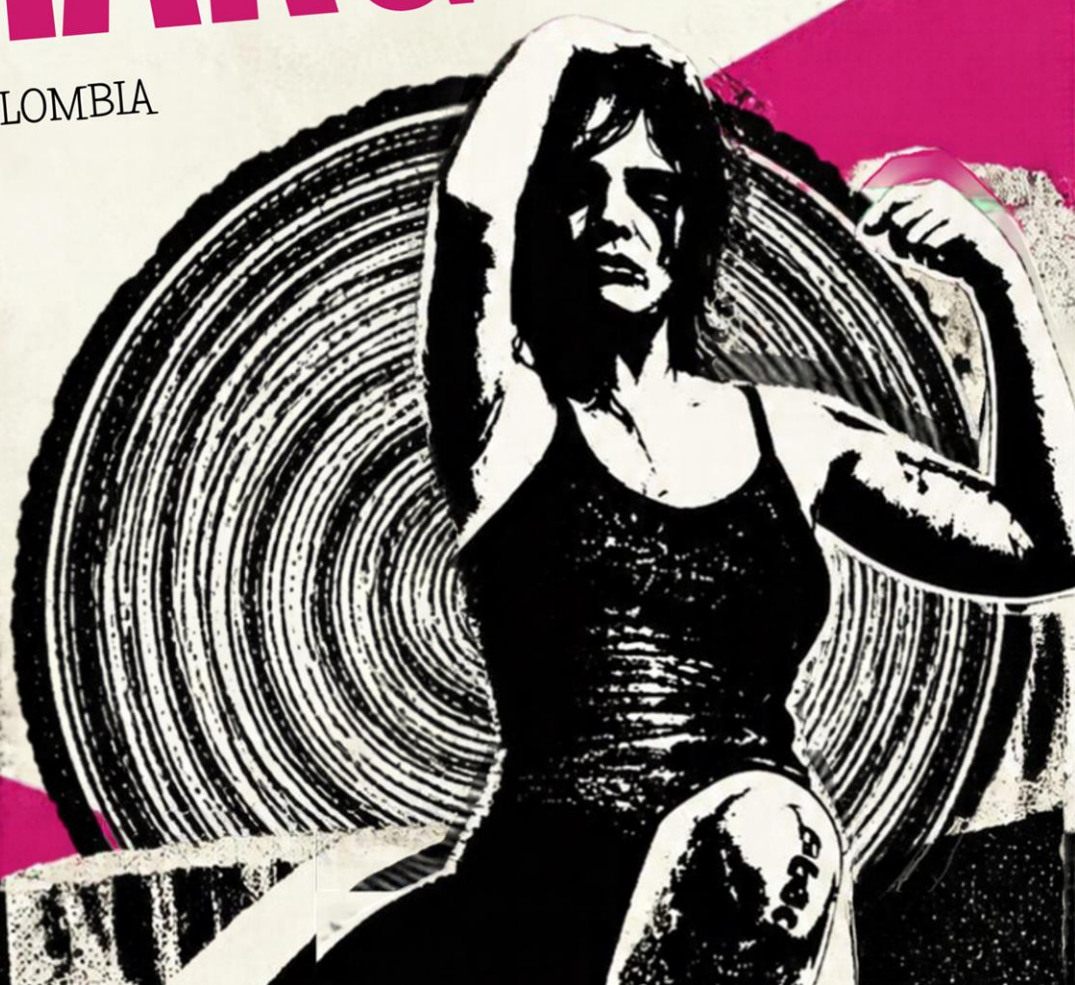


REVISTA DIGITAL

EDICIÓN # 8

ACCIONES AL MARGEN

BUCARAMANGA-COLOMBIA
OCTUBRE DE 2026





Acciones al Margen #8

Revista digital

Octubre de 2026

Editada por: Corporación Escenarios de Mujer

XIV Festival Internacional de Performance Acciones al Margen

Dirección: Neryth Yamile Manrique Mendoza

Internet: <https://www.accionesalmargen.org/revista-digital>

ISSN: 2711-2241



Contenido

- 5 "EL PERFORMANCE RITUAL". Piedad Lorena Guerrero Coka.
- 11 "MALDITA CUERPA": PEDAGOGÍAS DE PERFORMANCE EN TIEMPOS DE POSTPORNO. Carolina Pacheco Alzate.
- 28 "LAS, LOS, LES CUERP(A,O,E)S DEL DESECHO: TRADICIÓN, DISIDENCIA Y DISCAPACIDAD EN LA CIUDAD CONSERVADORA ". Arlinson Alexander Lasso Rayo
- 33 FOTOPERFORMANCES: Fran Orallo, Marcell Bohórquez
- 40 MEMORIAS DIGITALES. Registros del XIV Festival Internacional de Performance Acciones al Margen 2026. Presentaciones en vivo y videoperformances.

REVISTA DIGITAL

ACCIONES AL MARGEN

EDICIÓN # 8





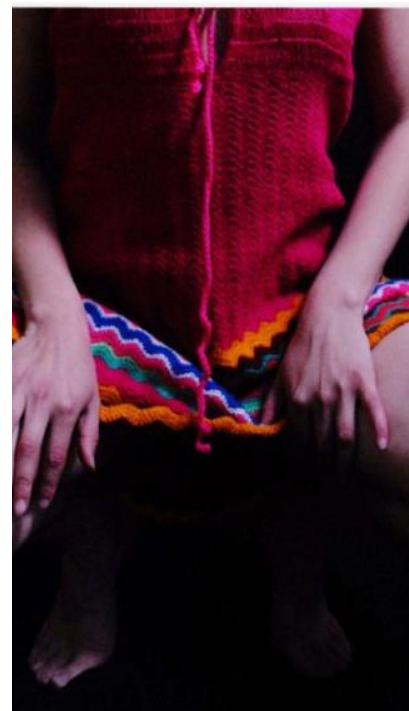
EL PERFORMANCE RITUAL

Piedad Lorena Guerrero Coka

En el presente trabajo de investigación es menester retomar algunos aspectos teóricos y conceptuales claves de lo que se conoce en el acumulado de conocimiento como performance ritual¹, toda vez que, dicho enfoque nos permite evidenciar que en nuestras vidas cotidianas todos nosotros estamos cruzados por prácticas sociales que solemos realizar de forma continua. Estos movimientos normalizados, repetidos, continuos con el paso del tiempo se instalan como un ritual, es decir, como una costumbre que se adquiere y se realiza a lo largo de nuestras vidas. Por lo anterior es importante reconocer que como seres sociales todos tenemos dichas prácticas y que en ocasiones son tan comunes que pasan desapercibidas. Sin embargo, si trasladamos este aspecto de lo ritual al ejercicio artístico del performance, nos encontramos frente a una nueva dimensión de esta práctica social.

En consecuencia, lo ritual desde el performance supone que cada personaje (individuo) toma un acto y lo transforma de sus hábitos comunes en el que está visto cotidianamente y le da un valor primordial y exagerado en un entorno distinto al que es visto. En esta nueva dimensión de lo ritual nos dejamos corporalmente fluir superponiendo otros recuerdos y desde ahí lo que hacemos es atravesar nuestra esencia hacia otra más mágica y ritual, creando un escenario de simbologías y nuevas realidades por supuesto críticas frente a lo normalizado.

En este sentido, es importante recordar a María Teresa Hincapié, una de las artistas precursoras en el campo performativo colombiano y ritual. Quien, a partir de su incansable reflexión sobre la vida y la transición del ser humano, en el año 2006—durante su íntima lucha contra el cáncer y pocos meses antes de su fallecimiento—, se dio a la tarea de realizar un performance titulado “*El espacio frente a la plaza*” o su emblemática caminata que consistió en un recorrido espiritual con sus alumnos del grupo de arte de la Universidad



¹ Estos movimientos normalizados, repetidos, continuos con el paso del tiempo se instalan como un ritual...
<https://mundoperformance.net/2023/04/12/la-performance-de-maria-teresa-hincapie/>



Nacional de Colombia, partiendo desde Bogotá hasta llegar a la Sierra Nevada de Santa Marta en la costa caribe. Para el recorrido, Teresa y sus alumnos se vistieron con diferentes túnicas. De esta manera, quiso en su momento desnormalizar o sacar de sus lugares a estos personajes que se conciben desde la religión como santos y demostrar con ello cómo lo “sagrado” puede coexistir en equilibrio con la naturaleza.

Teresa y sus alumnos vestidos con las túnicas reflejaban el lado desconocido y separado de la ritualidad para quien lo miraba desde su norma, así a través de estos símbolos con distintos contextos, intentó enfrentar al espectador con unos iconos más cercanos a ellos y quizás profanos por estar fuera de la ritualidad religiosa. De esta forma nos mostró un sentido común de relacionar el cuerpo con la naturaleza; era como una ruleta rusa que tenía un esquema acerca de lo bueno y malo. Este acto artístico sería uno de sus últimos performances antes de internarse en la zona de Santa Marta, un lugar que, por cierto, consideraba mágico y ritual.

De otra parte, con el objetivo de profundizar sobre el performance ritual, es importante abordar una lectura más de carácter antropológico y para ello, en esta oportunidad se retoman los postulados teóricos y conceptuales de Turner (1982) y Schechner (1985), quienes proponen entender el performance como un drama social en cuyo centro intervienen cuatro fases a saber: ruptura, crisis, acción de reparación y resolución (o reintegración / cisma de la misma). Estos diferentes elementos en conjunto conforman lo que se conoce como la estructura procesal, concepto que se retoma dentro de los estudios de la antropología moderna.

En otras palabras y de forma más concreta, para Turner y Schechner continuamente los individuos en la interacción se enfrentan a situaciones de crisis, donde se suele tener actos solemnes y transformadores que se convierten en “símbolos” y para ello, es necesario entender un pasado y convertirlo en un parateatro, es decir, una celebración, una festividad, una forma de representación donde el espíritu se desliga del cuerpo para simplemente llegar a la primigenia (el origen).

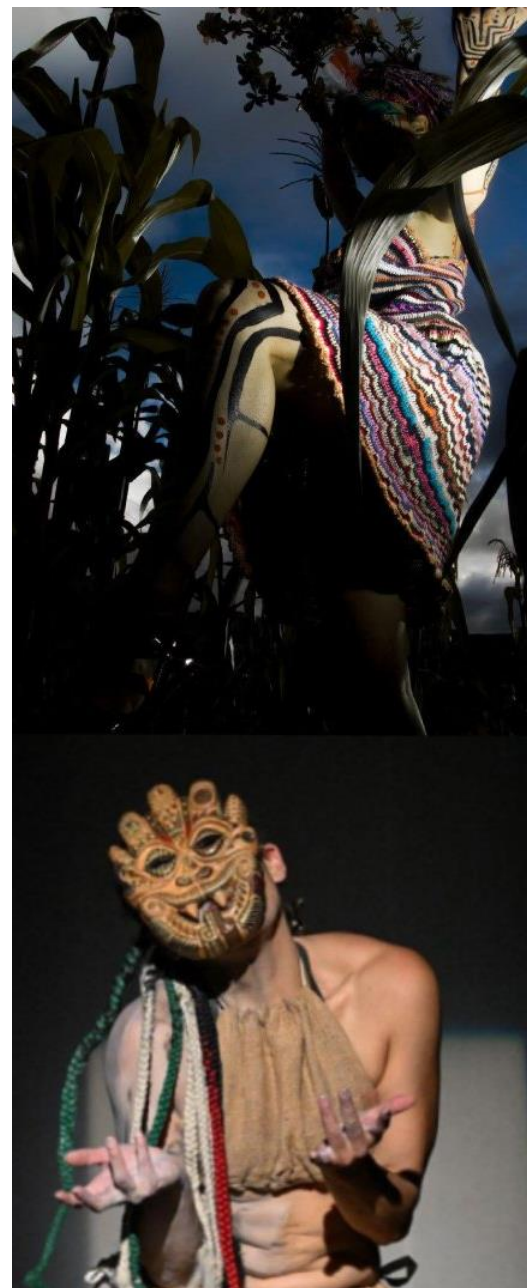




Así el performance ritual se establece como un drama social que, si lo cruzamos con los aportes de Goffman (1959), refiere a tipos de símbolos, señales e imágenes que nos acercan al otro; en este sentido, la ritualidad está conjuntamente relacionada con las máscaras. Donde cada individuo posee su tradición que se vuelve habitual y es necesaria para que se cree un contexto y se convierta en una escena ritual. Para este autor, ciertos tipos de fenomenología son las que representan a un individuo que llega a concretarse en un acto social; por ejemplo, ciertos tipos de ritmos hacen que esos actos se conviertan en espacios que confrontan un orden y que estos se componen de interacciones sociales y micro eventos, los cuales se articulan de actos que pueden ser sincréticos como ir a la misa o como bailar una danza en una fecha tradicional para una comunidad indígena.

Todo lo anterior puede ser considerado simplemente un movimiento, pero en realidad es un acercamiento hacia algo que consideramos especial, inclusive una boda es un acto ritual donde la novia se pone un vestido, se arregla como el mejor día de su vida y se prepara para ese acto solemne ante un público; por tanto, las imágenes no solo son formas en donde se toman literalmente, sino que detrás de ellas hay toda una fenomenología de signos y lingüística. Una muestra de lo descrito se puede observar en tiempos antiguos y el trabajo de los arqueólogos, quienes, en diferentes partes del mundo, hallaron vasijas de mujeres con caderas anchas. Figuras humanas que en algunas comunidades significaban el símbolo de la fertilidad y eran vistas como una deidad, para celebrar la vida y enaltecer los atributos que tiempo después se convirtieron en mitos.

Sobre esta particular forma de entender el performance ritual, Federici (2011) en su libro titulado "*Calibán y la bruja*" nos ofrece una mirada crítica sobre la iglesia en tiempos pasados y la forma como representan socialmente a las mujeres. En este sentido, advierte que a las mujeres que se las veía bailando por la noche en el bosque se las consideraba malas, pecadoras, profanas y paganas, un comportamiento que para la iglesia era difícil de entender



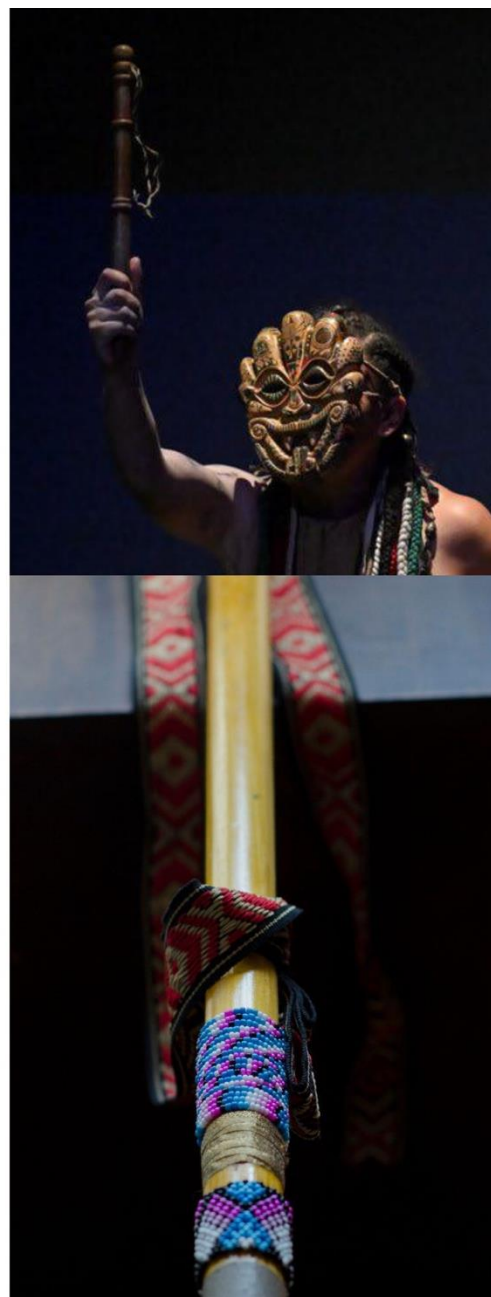


y por lo cual se las consideró como brujas². Toda vez que ver cuerpos libres en el bosque y en la noche era algo que no tenía explicación y por lo tanto no podía ser ritual.

Al respecto, Butler (2011) señala que estas formas impuestas, en este caso por la iglesia, son ejercidas por mecanismos de poder que en aquellos tiempos (siglo XV) veían a la mujer como un punto débil y susceptible de imponerles el clero o la cruz, por encima de las tradiciones del pueblo. Asimismo, sucedió con las fiestas, las cuales eran mal vistas por la estructura dominante, para el caso, el rey. Donde aquello que no era igual a lo que concebían en sus mentes, era declarado “maleficent” o brujería.

Respecto a lo simbólico dentro del performance ritual es menester mencionar lo que propone “Aby Warburg” (1988), quien nos habla de símbolos que resultan ser sagrados para una comunidad, como el caso particular de la comunidad Oraibi que habitaba en el noroeste de los Estados Unidos, quienes adoraban a la serpiente, también llamada como el dios trueno, deidad que representaba para ellos la conexión entre la tierra y el cielo, interacción natural que atraía el agua para sustentar la vida.

Toda esta creencia en dicha comunidad se materializaba a través de máscaras y danzas en honor a la serpiente, formas y objetos utilizados en sus casas como rituales para atraer el agua, venerar y celebrar durante días especiales con sus respectivos maquillajes y máscaras y muchas representaciones performativas que utilizaban códigos. De esta manera, se expresa el performance ritual y sus componentes culturales y sociales. Es importante destacar el papel



² Las brujas siempre han sido mujeres que se atrevieron a ser valerosas, agresivas, inteligentes, no conformistas, curiosas, independientes, liberadas sexualmente, revolucionarias[...] WITCH vive y ríe en cada mujer. Ella es la parte libre de cada una de nosotras [...]Eres una Bruja por el hecho de ser mujer, indómita, airada, alegre e inmortal (Morgan, 1970: 605-06). Silvia Federici, Calibán y la bruja, la gran caza de brujas en Europa pág. 222



de la mujer como pieza fundamental en lo ritual y cómo se le consideró superficialmente su cuerpo debido a ritos y tradiciones.

De otra parte, en el plano artístico el performance ritual como práctica simbólica ha estado presente en Latinoamérica y en particular una de las precursoras ha sido la destacada artista cubana Ana Mendieta, quien a través de su propuesta en diálogo con el land art ha instalado en el mundo del performance esa fusión entre naturaleza y cuerpo sin intervención y daño, al tiempo que, desde su exilio hacía obras con el paisaje natural; trabajando desde sus performances rituales con materiales como su propia sangre y animales que la acercaban a su descendencia del orisha.

Rápidamente, Ana Mendieta se configuró como una artista feminista” caribeña “innovadora, que estaba llegando a ser reconocida con voz propia, que hablaba desde su dolor como latinoamericana y de pronto muere fatalmente, dejando su obra expuesta a las tensiones del canon artístico estadounidense, representado en gran medida por su esposo, el reconocido “escultor minimalista Carl André. Después de la trágica muerte de Mendieta, la gestión y exhibición de sus piezas iniciaron un circuito de viajes por el mundo que acarreó profundas controversias; durante las presentaciones de la obra de la artista, colectivos de mujeres feministas solían manifestarse en los lugares de exposición para denunciar que la voz de Mendieta había sido acallada por quien presuntamente la asesinó, visibilizando el conflicto institucional bajo la emblemática consigna ¿Dónde está Ana Mendieta? ³.



“Imagen de Yágul “. Ana Mendieta.

³ Existe una persistente controversia histórica y política en torno a la muerte de Ana Mendieta en 1985 y la participación de su pareja, el artista Carl Andre, quien fue juzgado y absuelto legalmente, pero cuya figura sigue siendo impugnada por movimientos artísticos feministas globales que denuncian el encubrimiento institucional de su en: <https://www.abc.es/cultura/arte/muere-artista-carl-andre-acusado-absuelto-asesinar-20240125170352-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Farte%2Fmuere-artista-carl-andre-acusado-absuelto-asesinar-20240125170352-nt.html>



Este episodio lamentable y aún complejo sobre la muerte de Ana Mendieta da cuenta de la forma como nuevamente el poder heteropatriarcal eurocéntrico, como lo menciona Butler (2011), se impone por encima de otros cuerpos que quedan subordinados y relegados dentro de la estructura mundial impuesta por estas lógicas de poder. De esta forma, una vez más se repite la historia de cómo han sido acallados no solo los y las protagonistas y exponentes de estas nuevas miradas subalternas, sino también esas otras prácticas artísticas como lo es el performance ritual.

Por todo lo anterior, es importante romper con estas imposiciones culturales, sociales y políticas, las cuales durante décadas han atropellado el cuerpo mediante los delitos de género, raza y clase en el mundo a causa de discursos de igualdad que, a su vez, han aniquilado lo que se concibe como mitos y otras prácticas culturales que se encuentran en el borde de lo establecido e impuesto por el orden hegemónico. Entonces, en medio de estos tiempos convulsionados donde se establecen nuevas formas de reconocernos entre un pasado que nos sostiene y una crisis identificatoria en la no aceptación de donde pertenecemos, es necesario que emerja lo ritual, porque se sostiene con el cuerpo a través de cantos, danzas, sonidos que no son necesariamente una palabra que tenga un significado, sino que nos acerque a eso que está entre nuestra historia y el presente.

En este sentido, es urgente sembrar nuevamente estos ritos volviéndolos a instalar en los cuerpos y en las calles o espacios abiertos, ya que el rito es la consecuencia y solución de las formas restaurativas de la búsqueda de ser en sí mismo con esencia, espíritu y cuerpo, queriendo retornar a un origen que sería la forma primigenia más pura, volviendo a esas representaciones rituales fundantes y aprioris para ser pilares de otras sociedades y quizás una nueva revolución estética. Y nuevamente se logre rescatar a través de lo artístico eso que llamamos el performance ritual como práctica social liberadora de nuevas reconstrucciones emergentes individuales y colectivas.



"Maldita cuerpa: pedagogías de performance en tiempos de postporno."

Versión publicada originalmente en: Pacheco Alzate, Carolina. *Maldita cuerpa: pedagogías del performance en tiempos de postporno*. Revista F-ILIA, Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA), Universidad de las Artes del Ecuador, Guayaquil.

Maldita cuerpa: pedagogías del *performance* en tiempos de postporno

Maldita Cuerpa: Performance
Pedagogies in Times of Post-porn

Carolina Pacheco Alzate

Universidad del Tolima (Ibagué-Colombia)

lawomanart@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9514-7017>

RESUMEN

Este artículo propone el *performance* como una antidisciplina pedagógica capaz de desestabilizar las lógicas hegemónicas de producción de conocimiento en la universidad. A partir de una autoetnografía performática desarrollada en talleres de *performance* en la Universidad del Tolima, se examina cómo la «maldita cuerpa» —nombrada en femenino como gesto político— se configura como archivo vivo, territorio político y agente epistemológico. Mediante el análisis de prácticas artísticas situadas, como Post-Iba-gay de Arlinson Lasso y Riesgo VIHológico de Juan Pablo Bonilla, y en diálogo con referentes como Nadia Granados, LechedeVirgen Trime-



gisto, Abel Azcona y Pedro Lemebel, el texto explora el postporno como una estética política que subvierte los regímenes de visibilidad, deseo y moral académica. Se sostiene que enseñar *performance* implica concebir el aula como un espacio de experiencias corporales vivas, donde la incomodidad, el exceso y el deseo operan como potencias pedagógicas. La educación *performática* se plantea como una práctica que renuncia a la domesticación de la cuerpo y la reconoce como el lugar donde el saber acontece.

PALABRAS CLAVE: *performance*, pedagogía, cuerpo, postporno, desobediencia, educación

ABSTRACT

This article proposes performance as a pedagogical antidiscipline capable of destabilizing the hegemonic logics of knowledge production within the university. Drawing from a performative autoethnography developed through performance workshops at the University of Tolima, it examines how the “maldita cuerpo” —named in the feminine as a political gesture— is configured as a living archive, political territory, and epistemological agent. Through the analysis of situated artistic practices, such as Post-Iba-gay by Arlinson Lasso and Riesgo VIHológico by Juan Pablo Bonilla, and in dialogue with figures such as Nadia Granados, LechedeVirgen Trimegisto, Abel Azcona, and Pedro Lemebel, the text explores post-pornography as a political aesthetic that subverts regimes of visibility, desire, and academic morality. It argues that teaching performance entails conceiving the classroom as a space of living bodily experiences, where discomfort, excess, and desire operate as pedagogical forces. Performative education is thus conceived as a practice that rejects the domestication of the body and recognizes it as the site where knowledge takes place.

KEYWORDS: performance, pedagogy, body/cuerpo, post-porn, disobedience, education



«Maldita cuerpa: pedagogías del *performance*
en tiempos de postporno»

Declaración inicial

Este artículo propone pensar el *performance* como una antidisciplina: una práctica que irrumpe, desestabiliza y desordena las lógicas hegemónicas de producción de conocimiento dentro del aula. Desde esta perspectiva, el postporno se configura como zona de tensión pedagógica, donde se hace visible el cruce entre cuerpa, saber y poder. La cuerpa se afirma como archivo vivo y territorio político, portadora de memorias, afectos y resistencias que desbordan los dispositivos de normalización académica.

En este desplazamiento, el *performance* posibilita formas de enseñanza y aprendizaje que no se basan únicamente en la transmisión de contenidos, sino en la vivencia directa de la cuerpa. Por tanto, se abren pedagogías situadas que, lejos de domesticar la cuerpa y el deseo, las reconocen como fuerzas críticas capaces de reconfigurar lo académico y de disputar los modos hegemónicos de producción de conocimiento. En el postporno, entendido como una estética política, el gesto insubordinado no solo se limita a la provocación visual ni a la transgresión moral, también interviene como una práctica de desajuste que tensiona los marcos desde los cuales el conocimiento es legitimado.

Nombrarla cuerpa, y no cuerpo, es un acto político que rechaza la neutralidad de las corporalidades y visibiliza que toda cuerpa está atravesada por historia, deseo, violencias y resistencias. El salón común de clase le queda pequeño: la cuerpa desborda los límites del aula y propone pensar la educación como una práctica viva. Este texto se sitúa en un campo de intersecciones amplio, donde el arte, la pedagogía, la cuerpa y el deseo se entrelazan para situar el *performance*, desde su potencia indisciplinada, como un campo de problematización de los modos tradicionales de enseñanza y de los regímenes desde los cuales se aprende, se conoce y se habita lo académico. Esta cuerpa no busca ser corregida; por el contrario, manifiesta una urgencia insurrecta que se disfruta justo en el momento en que el aula se convierte en escenario. Maldita cuerpa que no obedece, cuerpa insurrecta que incomoda y se niega a ser objeto de estudio. La nombro «maldita» porque se rehúsa a guardar silencio dentro de la universidad, esa misma que insiste en domesticarla.



Cuerpa en escena

La universidad quiere cuerpas dóciles, domesticadas, fáciles de medir, archivar y cuantificar. En el aula donde enseño *performance*, en la Universidad del Tolima, aparecen cuerpos y subjetividades que resisten ser leídas desde los marcos disciplinarios tradicionales, y que, aunque todavía no saben todo lo que puede la *performance*, van descubriendo clase a clase que resulta ser el medio perfecto para gritar lo que callan y torcer la obediencia que se les exige. En el taller de *performance* pregunto: ¿qué hace la cuerpa que incomoda? Les veo tímidos en un principio y me anticipo a sus respuestas.

Les digo que la cuerpa que incomoda no tiene piernas, pero arrastra su deseo; porta dos sexos, tres, ninguno, y aun así goza. No es imagen para estudio, es cuerpa expuesta y carne *performática*. Está desnuda y no pide explicaciones: se exhibe, se expone. No cabe en el aula: desborda las paredes. Les hablo de la cuerpa —en femenino— casi como un juego, pero con la seguridad de que es un gesto político: «el cuerpo» siempre se nombra en masculino. Este artículo plantea como idea central hablar de la «maldita cuerpa» en un contexto universitario donde se busca disciplinar las cuerpas, en ese sentido, resulta urgente pensar las cuerpas que, desde el aula, irrumpen y reconfiguran los modos de producir saber. Así mismo, se busca ampliar la mirada sobre la enseñanza del *performance* y del postporno, comprendidos como prácticas pedagógicas de desobediencia, sexualización y producción de conocimiento dentro y fuera del aula.

Partiendo de un enfoque situado recorro a la autoetnografía *performática*, como una forma de pensar con la cuerpa. Esta metodología se despliega en talleres, donde la experiencia se convierte en acciones, gestos, silencios y tensiones que sobresalen y se transforman en estrategias pedagógicas. Alrededor del taller presento infinidad de imágenes disruptivas de *performances* que operan como detonantes de pensamiento y creación, articuladas con el trabajo de artistas que comparten las mismas inquietudes políticas y estéticas. Desde sus prácticas, estas malditas cuerpas tensionan las formas hegemónicas de enseñanza y abren la posibilidad de una pedagogía del exceso. Enseñar *performance* es habitar el desborde; desde ese lugar inestable se activan discusiones sobre la sexualización política y el



«Maldita cuerpa: pedagogías del *performance*
en tiempos de postporno»

postporno como estéticas de resistencia, capaces de interrumpir la moral visual dominante y de desobedecer las pedagogías higienizadas del cuerpo. En este espacio, la incomodidad y el exceso se celebran como operaciones críticas que ponen en tensión los marcos que regulan la visibilidad, el deseo y la presencia en el aula.

Este artículo está escrito a partir de una pedagogía corporal afectiva, donde la palabra y la acción están entrelazadas. La cuerpa, de la misma forma que el texto, se escribe y se lee. Siguiendo la idea de Taylor, concibo cada acción como un acto de transferencia,¹ un modo de transmisión del saber que ocurre a través de la cuerpa. De esta manera, el uso del *performance* para análisis de casos es también una potente forma de producir conocimiento y pensamiento desde la experiencia. En diálogo con las estéticas del postporno y con mis propias prácticas docentes, esta metodología se asume como un acto político de desobediencia: enseñar y *performar* desde la herida, desde el placer, y más aún desde las cuerpas que persisten.

A propósito del uso del término «estrado», corresponde a una decisión escritural consciente que busca subrayar la dimensión simbólica del lugar desde el cual se habla. Por ello convoco a una serie de artistas y pensadores para abrir la escena. Que sus gestos, imágenes y palabras nos acompañen, mientras seguimos pensando cómo habitar un aula que se resiste a ser dócil.

Estrado del arte

Convoco en este estrado a quienes, con su disidencia y erotización política, han transformado la manera de mirar la cuerpa, el *performance* y la pornografía. La cuerpa política se insubordina en la imagen sexual; las cuerpas desnudas reescriben el deseo, desarman el porno y proponen otros modos de mirar. En primera instancia llamo a comparecer a la artista Nadia Granados y su cuerpa, web, cabaret, que erotiza y desarma la mirada, ella incendia el espacio: la danza y los gestos capturan todas las miradas mientras, en simultáneo, se expone la crudeza del conflicto colombiano

¹ Diana Taylor, *El archivo y el repertorio* (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015), 19-23.



Carolina Pacheco Alzate

y sus violencias estructurales. En la pantalla se leen frases como: «La fosa más grande de Latinoamérica», al tiempo que ejecuta una danza hipersexualizada que nos descoloca y obliga a preguntarnos: ¿cuál independencia? La proyección continúa: «6042 falsos positivos». Esta *performance* es un choque entre erotización y muerte, una mezcla entre sexualidad y delirio político.

Llamo ahora al estrado al artista mexicano LechedeVirgen Trimegisto, cuya obra hace del exceso una estrategia crítica frente a las normas que regulan el cuerpo, el deseo y su representación. En sus acciones, la cuerpo incomoda, desarmando la mirada higienizada del arte contemporáneo y restituyendo a la escena aquello que ha sido sistemáticamente expulsado: lo sexual lo impropio. En este punto, resulta imprescindible convocar la voz de Paul B. Preciado, quien permite leer estas prácticas como dinámicas de sabotaje contra los regímenes farmacopornográficos que administran la sexualidad, el deseo y las cuerpos a través de dispositivos médicos, visuales y normativos.² Desde esta perspectiva, el exceso no es un gesto ornamental, sino una táctica de hackeo que fractura los circuitos de control y evidencia que la cuerpo es un campo de disputa política donde se juegan las condiciones mismas de lo visible.

En relación con estas obras, irrumpen también las producciones desarrolladas en el aula, en este contexto se sitúa la tesis «Post-Iba-Gay», de Arlinson Lasso, reconocida por su potencia política, que convierte la ciudad de Ibagué en un escenario de disidencia marica y desplaza la cuerpo hacia una doble condición: pancarta expuesta y herida abierta frente a un entorno que lo rechaza.³

Asimismo, *Riesgo VIHológico, performance* de Bonilla realizado en el marco de una entrega académica en el año 2025, toma el miedo al contagio como materia de trabajo para activar una experiencia colectiva de confrontación y conciencia. Estas acciones hacen visible cómo el aula es un espacio de producción artística y política, donde las cuerpos disputan sentido y visibilidad en un contexto marcado por el conservadurismo y la exclusión.

² Paul B. Preciado, *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (Madrid: Espasa Calpe, 2008), 33–40.

³ Arlinson Alexander Lasso Rayo, «Post-Iba-Gay: Mi cuerpo, mi ciudad, mi historia» (trabajo de grado, Universidad del Tolima, 2024).



«Maldita cuerpo: pedagogías del *performance*
en tiempos de postporno»

En este mismo estrado se manifiesta Pedro Lemebel, símbolo de una generación de cuerpos atravesadas por la dictadura chilena. Aquel que decía: «Las locas siempre son jóvenes»⁴ aparece —siempre notorio— como una voz que late en mis estudiantes. Lemebel, sinónimo de erotización y rebeldía, atraviesa este estrado como núcleo de pensamiento crítico que nos conmueve. Después de estas intervenciones es preciso llamar a bell hooks, quien propone una pedagogía donde la educación se concibe como un acto de placer, eros y presencia plena en el proceso de aprendizaje.⁵ Siguiendo esta idea, Rolnik hablaría de activar «cuerpos vibrátiles»⁶: cuerpos que sienten y se dejan afectar, que producen conocimiento desde su propia sensibilidad.

Dentro del estrado, donde se despliegan cuerpos y afectos como fuerzas de conocimiento, las *performances* de Abel Azcona se integran como activaciones del deseo y de la corporalidad crítica. Su obra demuestra que la erotización no se reduce a la sexualización, no obstante, esta maldita cuerpo propone entender las cuerpos como medios de reflexión, para entender su historia de abandono y marginación. Por último, convoco al estrado a Taylor, quien desplaza la noción de conocimiento al proponer que los saberes no se conservan únicamente en archivos textuales, sino que se transmiten a través de actos de transferencia: gestos, movimientos, afectos y disposiciones corporales que portan memoria, historia y experiencia situada.⁷

Desde esta perspectiva, el *performance* no funciona como representación ni como ilustración de un saber previo; es un modo de producción y circulación del conocimiento que ocurre en la cuerpo y a través de ella. Este desplazamiento obliga a pensar el aula como un espacio *performático*-político, donde la cuerpo se expone a la incertidumbre y donde el aprendizaje no se garantiza por la obediencia, sino por la implicación.

4 Óscar Contardo, *Loca fuerte. Retrato de Pedro Lemebel* (Chile: Universidad Diego Portales, 2022).

5 bell hooks, *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad* (Madrid: Editorial Trotta, 1994), 194–195.

6 Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 31–35.

7 Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015), 19–24.



Carolina Pacheco Alzate

Carne performática, políticas de la mirada en el aula

Desde una pedagogía situada, el *performance* se entiende como una práctica que cuestiona las formas tradicionales de producción y transmisión del conocimiento, al tiempo que activa dimensiones sensibles, corporales y políticas del aprendizaje. Erotizar el aula implica una provocación a la neutralidad académica, lo que implica reconocer que el deseo, la emoción y la experiencia corporal son también formas legítimas de pensamiento.

En un momento del proceso propuse realizar un ejercicio en torno a la cuerpo y la cotidianidad: cada estudiante debía buscar y seleccionar imágenes propias, aquellas que revelaran gestos, huellas, espacios o acciones donde la cuerpo se hiciera presente. El ejercicio avanzaba con normalidad, hasta que irrumpe Juan Pablo Bonilla portando un falo forjado en metal. Mientras el resto del grupo continuaba la exploración, él lo besaba y lo acariciaba, desplazando el sentido inicial de la consigna y tensionando los límites de la imagen. De pronto la sala se llena de una tensión, incluso yo me siento intimidada, la imagen me desarma y me hace reconocer que el aula no es un espacio neutral, que las imágenes que circulan pueden perturbar mi propia idea de libertad. Esa incomodidad se vuelve materia de discusión: ¿Qué hacemos con las imágenes que nos afectan, que nos exponen, que nos hacen temblar? En el aula ocurre ese desgarro de la mirada del que habla Didi-Huberman: propósito de la pregunta ¿cuándo una imagen es real? Y ese, «si arde, es porque es real»⁸. Con las imágenes que resultan del ejercicio pedagógico, lo que arde no es solo la *performance*, sino que es la experiencia misma de mirarla.

Cuando hooks propone la idea de educación como una práctica de la libertad, lo hace desde un espacio donde el pensamiento crítico y la experiencia corporal se entrelazan para resistir a las formas tradicionales del saber.⁹ Las imágenes que producimos en el laboratorio irrumpen y desestabilizan las jerarquías, el aprendizaje atraviesa la emoción, el

⁸ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (Buenos Aires: Manantial, 2013).

⁹ bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (Nueva York: Routledge, 1994), 13-15.



«Maldita cuerpa: pedagogías del *performance*
en tiempos de postporno»

deseo y el conflicto. El postporno trabaja con gestos sexuales ya aprendidos, heredados aquellos del porno hegemónico para desajustarlos en el acto. Esta cuerpa no crea desde la nada: en el espacio pedagógico, dicha operación adquiere un peso específico, pues el aula es el espacio del ensayo y la confrontación. Desde mi experiencia docente, el postporno rinde testimonio como una pedagogía en la que el aprendizaje no se produce por transmisión de contenidos, sino por fricción: vergüenza, risa, incomodidad, deseo y exposición ingresan al estrado como pruebas sensibles. Así, la cuerpa que *performa* ejecuta conductas aprendidas para ponerlas en crisis, transformando la cuerpa en operador epistemológico y al aula en un espacio de experimentación crítica.

Esta pedagogía postporno se atreve a mirar de frente la incomodidad y transforma el aula en un territorio de investigación. Cuando observo a las malditas cuerpas en los talleres, me pregunto: ¿cuáles son sus urgencias?, ¿qué las lleva a moverse de esa forma, tan fuertes y viscerales? Desde esta perspectiva, el gesto postporno del estudiante no busca únicamente provocar, sino abrir una grieta en la pedagogía tradicional: nos invita a pensar, con bell hooks, en que la idea de educación como práctica de la libertad es un acto profundamente erótico y vital, un encuentro con la vida misma.¹⁰ Esa idea está presente en mi práctica pedagógica: trabajar desde la cuerpa es asumir que el aula es un escenario de prácticas corporales, artes vivas y efímeras. ¿Qué queda de las *performances*? ¿En dónde su rastro? De los referentes en los que el gesto puede gritar más que cualquier cosa, se mueve Nadia Granados, una de esas *malditas cuerpas* que desobedece las lógicas del arte y del decoro. Su trabajo, a partir una imagen sexualizada, convierte el exceso en lenguaje y la cuerpa en dispositivo de confrontación. Dentro de su personaje La Fulminante el gesto se vuelve detonante: su cuerpa se multiplica en pantallas. Allí donde otros buscan espectáculo, ella produce pensamiento.

Granados refleja la potencia crítica de las *malditas cuerpas*: aquellas que no piden permiso, que hacen del erotismo una herramienta de resistencia y del *performance* una pedagogía insumisa frente a la norma y la censura.

¹⁰ hooks, *Enseñar a transgredir...*, 194–195.



Carolina Pacheco Alzate

Post-Iba-Gay: cuerpos disidentes y pedagogías del deseo

Caso situado: Arlinson Lasso Rayo

«El cuerpo contemporáneo no es una entidad natural, sino una construcción biopolítica y tecnoviva, un laboratorio en el que se ensayan los regímenes de poder, el género y el deseo»¹¹.

Lasso yace en el suelo, desnudo, solo un pequeño suspensorio cubre su cuerpo expuesta y *performática*. En el espacio se escucha una grabación que repite.

Yo quería un cuerpo, un cuerpo marica.

La vida de un marica en Ibagué se convierte en un momento frío y vacío donde el miedo acecha los sentires, generando un cautiverio de pensamientos, sobre lo que soy, lo que quiero y lo que me gusta, esos pensamientos generan mareas de inquietudes, tormentas que buscan latitudes del ser que soy.

En esta ciudad el cuerpo es reducido, etiquetado, marcado por prejuicios contruidos. Joto, marica, loca, maricón, puto.¹²



Figura 1. Post-Iba-Gay, de Arlinson Lasso Rayo. Fuente: archivo original del artista.

¹¹ Preciado, *Testo yonqui...*, 39.

¹² Lasso Rayo, «Post-Iba-Gay...», 41.



«Maldita cuerpo: pedagogías del *performance*
en tiempos de postporno»

En la boca porta una *ball gag* (bola de sujeción), dispositivo de color rosa ajustado mediante una correa. A medida que el tiempo transcurre, la cuerpo del artista es elevada hasta quedar suspendida en el aire, materializando el peso y la presión que la sociedad ejerce sobre aquellas cuerpos que no encajan en los cánones de belleza, género o sexualidad.

Las cuerpos homosexuales o de género disidente han sido históricamente invisibilizadas o estigmatizadas, situadas en los márgenes y sometidas a mecanismos de control, silenciamiento y exclusión. La cuerpo suspendida, indescifrable para el espectador, cuestiona la mirada sobre la cuerpo homosexual en la ciudad de Ibagué, al norte de Colombia, una ciudad ultracatólica marcada por el conservadurismo que intensifica y dificulta la lectura de la cuerpo disidente. Las normas morales imperantes vinculaban la sexualidad estrictamente a la familia, de modo que cualquier asunto que no respondía a la construcción de familia era satanizado; toda forma de disidencia sexual era vista como un pecado absoluto.

Este entramado conservador, sostenido por una fuerte impronta religiosa y por discursos políticos de corte moralizante, configuró históricamente la homosexualidad como un problema social y ético que debía ser contenido o corregido. En este contexto, la plástica oficial y las narrativas visuales legitimadas excluyeron casi por completo a las cuerpos diferentes, reforzando una imagen homogénea y normada de lo visible. La diferencia sexual fue desplazada del espacio público hacia los márgenes de lo privado, lo médico o lo policial, donde la cuerpo homosexual dejó de ser una presencia legítima para convertirse en objeto de vigilancia, diagnóstico y sospecha.

Frente a esa imposición heteronormativa, la *performance queer* actúa como una contracultura que resignifica la diversidad de las cuerpos. La cuerpo de Lasso pone en evidencia la condición de las cuerpos marginadas, en este caso una cuerpo gay en la ciudad de Ibagué, expuesta a la mirada que no mira.

Este cuerpo, antaño sólido, se ha vuelto líquido. Como el agua, se desliza y se escurre, evadiendo cualquier forma definida. Anhele la belleza de lo estático, una forma que me ancle a la realidad social. Pero ¿qué es la forma? ¿Tendré alguna vez una forma propia? Desconozco el yo, me siento



Carolina Pacheco Alzate

vacío. Terminando el día, no soy más que una mezcla de sensaciones, una entidad fluida que se resiste a ser contenida. Por ti.¹³

Post-Iba-Gay desplaza el rol del espectador pasivo hacia una participación activa, situándolo como agente de una escena de tensión y responsabilidad. Este gesto se cruza, sin equipararse, con *Rhythm 0*, de Marina Abramović, *performance* icónico realizado en 1974, en el que la artista expuso su cuerpo a la acción del público al cederle libertad sobre el uso de 76 objetos dispuestos sobre una mesa, poniendo en evidencia la violencia latente inscrita en la mirada y en la participación espectral. Sin embargo, mientras en Abramović la exposición se inscribe en una reflexión sobre la agresión potencial del espectador, en *Post-Iba-Gay* dicho acontecimiento se reconfigura desde un registro situado y *queer*: la cuerpo homosexual, manifiesto del territorio en disputa en una ciudad que la rechaza y la margina, haciendo visible una violencia no solo latente, sino históricamente producida y socialmente localizada. Sigo observándolo, allí, suspendido, fuerte y vulnerable al mismo tiempo. Dentro de este rizoma de imágenes se reconoce una huella de las acciones de Abel Azcona, particularmente en *Parodia de sexo*: un cuerpo dormido sobre una cama, expuesto como superficie de proyección del deseo, la violencia y la mirada ajena. Él, siempre tan al borde. En ambas prácticas, la desnudez y el erotismo operan como estrategias críticas: una cuerpo sobre otra expone una erótica atravesada por la tensión social. En *Lasso*, la transformación es visible: los medios fracturan su cuerpo, alteran su mirada, reconfiguran su modo de estar en el mundo. Cuando por fin es dejado en el piso, nada termina, por el contrario, la cuerpo vuelve a ser elevada en un bucle social violento.

Riesgo VIHológico

Juan Pablo Bonilla desplaza la cuerpo seropositiva del territorio del miedo hacia un espacio de potencia política. Su gesto es crudo, directo e incómodo; estamos frente a la cuerpo que sufre, llora, como manifiesto de las cuerpos marginadas, las cuerpos del olvido. Dentro de un cuarto pequeño,

¹³ Lasso Rayo, «Post-Iba-Gay...», 48.



«Maldita cuerpo: pedagogías del *performance* en tiempos de postporno»

Bonilla está desnudo, de su cintura cuelga una bolsa de transfusión de sangre, también lleva puesto un cinturón de castidad, lo vemos todo a través de un plástico que aún logra conservar algo de intimidad.

Mientras gime y se lamenta, intenta cortar una sonda por la que brota sangre. El líquido se derrama y mancha el piso; la cuerpo insiste en el gesto, en la imposibilidad de detener el dolor. Finalmente se introduce en una bolsa idéntica a aquellas utilizadas para contener cadáveres, inscribiendo la acción en una escena donde la cuerpo viva se aproxima deliberadamente a la lógica de la muerte. Alguien se me acerca, me pide que entre, que abra la bolsa, obedezco, la abro y él respira... «La ciencia, la técnica y el mercado están redibujando los límites de lo que es y será un cuerpo humano vivo»¹⁴. ¿Me pregunto qué queda de esa cuerpo, qué ha hecho nuestra mirada sobre ella?



Figura 2. *Riesgo VIHológico*, de Juan Pablo Bonilla.
Fuente: archivo original de la autora.

¹⁴ Preciado, *Testo yonqui...*, 36.



Carolina Pacheco Alzate

Nueva York, 1994, Pedro Lemebel camina acompañando la marcha Gay Pride. Lleva puesto un corsé de tripas y una corona de jeringas llenas de sangre. La acción se tituló *Return to AIDS*, transgresora imagen de virgen travesti en donde la cuerpa se alza como monumento al deseo y a la memoria, de modo que se transforma en emblema político. La palabra «AIDS», escrita sobre su pecho, más que un diagnóstico es un grito. Pedro Lemebel, en su versatilidad de cronista, poeta y *performer*, habita también este espacio.

Su manifiesto por la diferencia abre una fisura desde donde mirar la cuerpa marica, nuestra mariquita linda, esa voz que surgió en medio de la dictadura chilena, transformó la herida en palabra y la cuerpa en escenario político. Brillante y desafiante, desplaza la pedagogía del miedo hacia una pedagogía del riesgo. Fue, además, un maestro que comprendió que enseñar y aprender implica moverse entre tensiones, asumir la vulnerabilidad como territorio de pensamiento y de afecto.

No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy.¹⁵

El espacio de clase, entendido como escenario de deseo, se establece como el lugar desde donde se despliega una enseñanza expandida, en la que las cuerpas se constituyen como territorio de saber. Como sugiere hooks, enseñar desde la libertad es asumir la vulnerabilidad como parte del proceso de conocimiento.¹⁶ Del mismo modo, Taylor nos recuerda que el gesto, el movimiento y la emoción son también formas de archivo: pedagogías que no dependen de la palabra, sino de la presencia.¹⁷

Tanto Lemebel como Bonilla asumen el deseo como una forma de pensamiento crítico y de subversión capaz de producir imaginarios dis-

¹⁵ Pedro Lemebel, «Manifiesto Hablo por mi diferencia», en *Loco afán. Crónicas de sidario* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996).

¹⁶ hooks, *Enseñar a transgredir...*, 13-15.

¹⁷ Diana Taylor, *El archivo y el repertorio* (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015), 19-21.



«Maldita cuerpo: pedagogías del *performance*
en tiempos de postporno»

ruptivos donde la imagen se fractura. Desde estas formas de ver surge cierta tensión, puesto que ellos *performan* una misma reflexión: la de hacer visible el contagio y la enfermedad como zonas de aprendizaje. Veintisiete años después de la acción de Lemebel, Lechedevirgen Trimegisto realizó en 2021 la activación *performática* titulada *Plagas y vacunas*, en homenaje a Pedro Lemebel. Presentada en el Centro Cultural Universitario UNAM en Ciudad de México, la imagen irrumpe en el espacio público como una crítica directa a las instituciones de salud y a sus mecanismos de control sobre las cuerpos. El gesto *performático* sustituye la sangre por una sustancia simbólica, desplazando los imaginarios de enfermedad y peligro para reinscribir la cuerpo en un régimen de sentido distinto. Este acto reafirma la potencia del *performance* como antidisciplina.

La maldita cuerpo se reafirma como una corporalidad que se rehúsa a ser contenida, se desplaza entre el goce y la rabia, desobedeciendo la norma académica. Desde allí, el *performance* se manifiesta como una práctica provocadora y sensible que activa posibilidades emancipadoras ancladas en la cuerpo y la experiencia. Entender el *performance* como una antidisciplina en nuestro caso implica desplazar la centralidad del contenido hacia la experiencia local. Las cuerpos de Lasso y Bonilla, en diálogo con otras malditas cuerpos, evidencian un giro de enfoque: la maldita cuerpo se posiciona como agente epistemológico. En este marco, la marginalidad se vuelve una problemática fundamental dentro del *performance*, y el deseo, una forma de pensamiento crítico. Este desplazamiento pedagógico exige reconfigurar la evaluación, el espacio y la responsabilidad docente, entendidos ahora como prácticas de acompañamiento y supervisión de procesos vivos, capaces de reconocer la fuerza y la visceralidad de la cuerpo presente en el aula.

Veredicto final

Nos vamos condenadas de este espacio, un territorio *performático* donde las malditas cuerpos y la experiencia *performática* constituyen una materia viva de conocimiento. El aprendizaje debe comprenderse como un acto político en el que la emoción, el deseo y el conflicto se entrelazan en la producción del saber. Bajo esta perspectiva, la educación se concibe como



Carolina Pacheco Alzate

una práctica de libertad que desborda la lógica instrumental y disciplinaria. Pensar el *performance* como una antidisciplina resulta esencial, pues su potencia radica en la imposibilidad de no ser domesticado o reducido a un método. Su fuerza se manifiesta en la indisciplina que abre fisuras y desajusta las certezas.

Así, las pedagogías del *performance* y del postporno se consolidan como prácticas de desobediencia que transforman la mirada y restituyen a la cuerpo su potencia política y afectiva. En este sentido, la provocación resulta fundamental para movilizar afectos, pues cuestiona los límites de lo representable y redefine la manera en que se percibe la cuerpo.

El análisis de los casos situados en la ciudad de Ibagué, en esta ocasión Lasso y Bonilla, son una clara evidencia de que el *performance* actúa como un acto de transferencia y forma de pensamiento, donde con cada gesto se activan memorias y saberes que no pueden ser traducidos a categorías tradicionales. Así, enseñar *performance* implica asumir la enseñanza como acontecimiento: un espacio donde el error y la incomodidad se transforman en potencias pedagógicas.

Pensar la *performance* desde «la maldita cuerpo» implica asumir una pedagogía que renuncia a la domesticación de la cuerpo. El postporno nos ha permitido cuestionar los regímenes de visibilidad y las formas normativas de la sexualidad y el deseo. Todo esto dentro de un espacio académico que opta por pedagogías del silencio, las mismas que históricamente han atravesado los modos de enseñanza. Desde esta perspectiva, la educación *performática* se establece como un espacio de cuidado radical, donde la experiencia corporal produce saber y la presencia se instala como una posición ética y política.

Las malditas cuerpos encuentran en el *performance* un espacio que no las cuestiona ni las juzga, un laboratorio de tensiones en el que el conocimiento y la cuerpo confluyen para producir pensamiento crítico. Esta pedagogía corporal y postporno propone una ética de la presencia como horizonte político: una educación *performática* que desarma jerarquías y reconoce en la experiencia de la cuerpo el lugar donde el saber acontece.



«Maldita cuerpa: pedagogías del *performance*
en tiempos de postporno»

Bibliografía

- Azcona, Abel. *Acto de desobediencia*. Ciudad de México: Editorial Milenio, 2020.
- Contardo, Óscar. *Loca fuerte. Retrato de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Traducción de Alberto Schwartz. Buenos Aires: Ediciones Sans Soleil, 2013.
- Granados, Nadia. «La fulminante». *Nadia Granados*, 1978. <https://nadiagranados.com>
- hooks, bell. *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Editorial Trotta, 1994.
- Lasso Rayo, Andrés Alejandro. «Post-Iba-Gay: Mi cuerpo, mi ciudad, mi historia». Trabajo de grado, Universidad del Tolima, 2024.
- Trimegisto, Lechedevirgen. *Plagas y vacunas: homenaje a Pedro Lemebel. Performance/fotoperformance*, 2021.
- Lemebel, Pedro. «Manifiesto Hablo por mi diferencia». En *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.
- Preciado, Paul B. *Testo yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Rolnik, Suely. *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015.



**LAS, LOS, LES CUERP(A,O,E)S DEL DESECHO:
TRADICIÓN, DISIDENCIA Y DISCAPACIDAD EN LA CIUDAD CONSERVADORA**

Arlinson Alexander Lasso Rayo

RESUMEN

Este ensayo analiza cómo las corporalidades disidentes (que articulan la diversidad sexual y la discapacidad o perspectiva crip-queer) desafían las dinámicas conservadoras y capitalistas del espacio público en una ciudad tradicional como Ibagué. El autor plantea que el sistema hegemónico impone dos filtros de validez social: la heterosexualidad obligatoria y la capacidad corporal productiva, reduciendo a "desecho social" o mero objeto de lástima a todo cuerpo no funcional a la maquinaria laboral y al modelo del "macho proveedor". Frente a esta marginación, la presencia física, el deseo homoerótico y el andar cotidiano de estos cuerpos en las calles dejan de ser un asunto privado para convertirse en un acto de resistencia, un "arte vivo" y un sabotaje político que reclaman el derecho absoluto al placer, la memoria y el espacio público.

INTRODUCCIÓN

¿Qué es esto de habitar Ibagué, sus calles, sus esquinas y sus contornos? Transitar este territorio con las cuerpas que desbordan la heteronorma y la exigencia de capacidad corporal jamás es un paso silencioso: es una perturbación. Hablamos de un espacio atravesado por el conservadurismo, la tradición, la religiosidad y los mandatos rígidos sobre lo que debe ser un hombre, una mujer y las cuerpas funcionales a la maquinaria capitalista.

Bajo la moralidad tradicional y el culto al macho proveedor, esta ciudad exige encajar en dos moldes. Dos troqueles invisibles para la mayoría, pero asfixiantes como una soga al cuello para quienes los habitan: la funcionalidad de les cuerpes «perfectes» para el trabajo y la heterosexualidad obligatoria para la familia ibaguereña.

¿Qué pasa cuando las cuerpas habitan simultáneamente la discapacidad y el deseo gay? El sistema sociocultural y político entra en cortocircuito. Bajo la mirada vigilante de los templos y el juicio que impone el espacio público, ese cuerpo no solo es leído como una corporalidad incompleta o desamorada; es reducido a desecho social, objeto de lástima y presunto castigo divino para adoctrinar a les cuerpes «valioses». Este fenómeno se enmarca en lo que Morán Faúndes (2018) describe como la consolidación de un activismo neoconservador y heteropatriarcal que utiliza la moral religiosa para frenar la diversidad y mantener el control



sobre los cuerpos, infantilizando desde el paternalismo o demonizando la disidencia sexual como pecado.

DESARROLLO

Frente a esta condena de yugo y juicio, el deseo homoerótico encarnado desde la discapacidad deja de ser un repliegue del yo privado para convertirse en un acto público, exhibido y frontal: una declaración de soberanía radical.

La presencia de estas corpas vivas, andantes y críticas en la sociedad no busca encajar en un entorno que primero margina y luego intenta asimilar lo inasimilable; busca dismantelar la normalidad. Reclamar la propia corporalidad, el deseo homoerótico, la estética al vestir y el derecho a habitar la discapacidad en un territorio profundamente conservador como Ibagué no es un gesto de simple vulnerabilidad: es una estrategia de resistencia, un arte vivo del cotidiano en supervivencia. Es una grieta que destruye la lógica de la productividad económica y reduce a cenizas la fábrica de los cuerpos heteropatriarcales funcionales, exigiendo el derecho absoluto al placer, la memoria y el espacio público.

El territorio ibaguereño no sólo dicta cómo debe administrarse el espacio físico, sino que programa la función útil de nuestras corporalidades para el engranaje productivo. ¿Acaso los cuerpos no canónicamente funcionales y heteronormativos están condenados al destierro social y afectivo por el simple hecho de no ser la máquina engranada al «amor correcto» ni una herramienta de producción? Todo ocurre bajo la estricta observancia de la capacidad laboral, económica, sexual y social dictaminada por la tradición patriarcal; bajo la lupa inclemente de las corpas perfectas.

Esta sociedad nos enmarca mediante una brujería estructural —casi esotérica— del sufrimiento destripante, ciego, tachado de «marica» e «inválido». Un dispositivo donde cualquier corporalidad distante de la norma funcional es condenada al hechizo del desprestigio, reducida a tara, pérdida o defecto inservible. Se nos condena a deambular al margen, castigados por el simple hecho de querer ser, aplanados y desechados para impedir el tránsito de nuestros deseos carnales y afectivos. Es el conjuro de la heteronorma: un mandato conservador que prioriza el valor monetario y la rigidez sexual por encima de la pluralidad de los cuerpos, obligándonos a existir como monstruos ocultos o maldecidos por su moral.



Esta lógica responde a lo que McRuer (2021, como se citó en Sanmiquel-Molinero y García-Santesmases, 2022, p. 163) define como la articulación entre el «sistema de heterosexualidad obligatoria» y el «sistema de capacidad corporal obligatoria»: dos dispositivos entrelazados que no solo imponen la norma sexual y la capacidad física como mandatos, sino como el filtro de validez social indispensable para el sujeto en el modelo capitalista.

En el contexto de Ibagué, esta exigencia convierte el trabajo y la fuerza física en el único permiso de existencia (un verdadero pasaporte capacitista y heteronormativo de ciudadanía). Aquellos cuerpos que no encajan en la cadena de montaje ni en la producción capitalista son despojados de su valor soberano y relegados a la condición de desecho disidente, tolerados únicamente a través del paternalismo, la lástima y la caridad asistencial, que no son más que la máscara pulcra del asco social.

A la luz de estas alianzas, Mateo del Pino (2019) plantea que la articulación entre lo cuir/queer y lo crip opera como una estrategia para desarticular los discursos que construyen la norma corporal, permitiendo analizar «las formas en que estos campos interdisciplinarios —discapacidad (Disability) y rareza (Queerness)— se interrelacionan» para desafiar las exigencias de productividad y capacidad.

La irrupción de los cuerpos crip-queer en las esquinas y plazas de Ibagué no se limita a un habitar íntimo o privado: constituye un sabotaje directo a la arquitectura machista y funcional del territorio. En el mapa cultural del Tolima, el modelo hegemónico exige a un varón físicamente fuerte, dominante y reproductor, configurado bajo el arquetipo y el culto al «macho proveedor». Al negarse a encarnar y profesar ese mandato social y religioso, la corporalidad disidente utiliza su propia presencia como herramienta de combate.

Como señala Del Pino (2019), la alianza crip-queer utiliza la visibilidad de la cuerpo no normativa para «des-identificar aquellos discursos que han configurado un cuerpo normativo y otro desviado», desmantelando la ficción de la normalidad al exponer una existencia que se niega a ser definida «a partir de la fuerza de producción o de reproducción». La presencia andante de los cuerpos —que cargan con un estigma impuesto por la sociedad heteropatriarcal y no por su propia naturaleza— transforma la supuesta vulnerabilidad en soberanía radical. Su andar demuestra que estas vidas no son una falla del sistema mercantil y



religioso, sino un acto de arte vivo: una acción que rompe los conjuros de la normatividad mientras transita por las calles ibaguereñas.

CONCLUSIÓN:

Habitar Ibagué desde la disidencia sexual y la diversidad funcional no es un mandato de silencio ni una resignación a la marginalidad. Aunque esta ciudad conservadora se obstine en convertir a les cuerpos no funcionales en desecho social a través de su hechizo normativo, la sola presencia de las cuerpas crip-queer en sus plazas y esquinas agrieta el mandato del macho proveedor y rompe el mito de la corporalidad perfecta. Reclamar el deseo, el placer y el espacio público sin pedir permiso es el sabotaje y el contrahechizo definitivo contra la máquina capitalista y religiosa.

No somos una falla del engranaje ni una tara que deba sanarse, curarse o compadecerse: somos el arte vivo del cotidiano. Un andar y un desear que dismantelan la norma y demuestran que la verdadera soberanía habita en la libertad radical de existir, encarnar y amar.



REFERENCIAS

Mateo del Pino, Á. (2019). QUEER/CUIR – CRIP. *Anclajes*, 23(3), 1–6.

https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-46692019000300001&script=sci_abstract

McRuer, R. (2021). *Teoría crip. Signos culturales de lo queer y de la discapacidad* (A. Varela, Trad.). Kaótica Libros. (Obra original publicada en 2006).

Morán Faúndes, J. M. (2018). Religión, secularidad y activismo heteropatriarcal: ¿Qué sabemos del activismo opositor a los derechos sexuales y reproductivos en Latinoamérica? *La Ventana. Revista de estudios de género*, 5(47), 97–139.

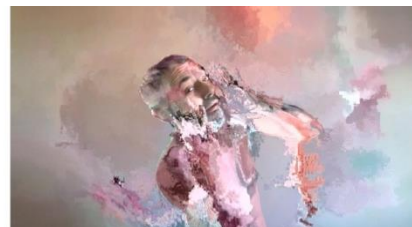
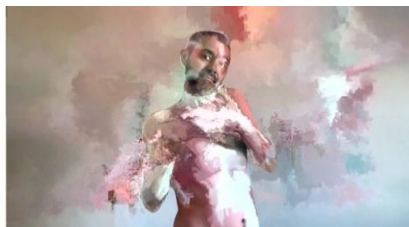
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362018000100097

Sanmiquel-Molinero, L., & García-Santesmases, A. (2022). Reseña del libro *Teoría crip. Signos culturales de lo queer y de la discapacidad*, de Robert McRuer. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (179), 162–165.

<https://share.google/oxDVKYmTvkBx14Qki>



FOTOPERFORMANCES



“The self”. Fran Orallo

La obra *The self* se configura como un tríptico fotográfico compuesto por tres imágenes que proceden de fotogramas extraídos de un archivo de video grabado con un teléfono móvil. Este material visual ha sido sometido deliberadamente a sucesivos procesos de compresión digital, los cuales deterioran progresivamente la calidad de la imagen y producen artefactos visuales asociados al error tecnológico. Lejos de entender este deterioro como una pérdida, la propuesta lo asume como una estrategia estética consciente que desplaza el valor de la imagen hacia sus márgenes técnicos.

En este sentido, el error digital, la baja resolución y la compresión excesiva se convierten en agentes de transformación. La imagen inicial atraviesa una serie de mutaciones que alteran su forma original, generando nuevas texturas, patrones y clichés visuales. Así, la obra puede interpretarse a través del concepto de hibridación: un proceso en el que la identidad visual se reconfigura mediante la degradación técnica. Cada compresión actúa como una fase de cambio, donde la imagen abandona su estado previo para adoptar otra forma posible.

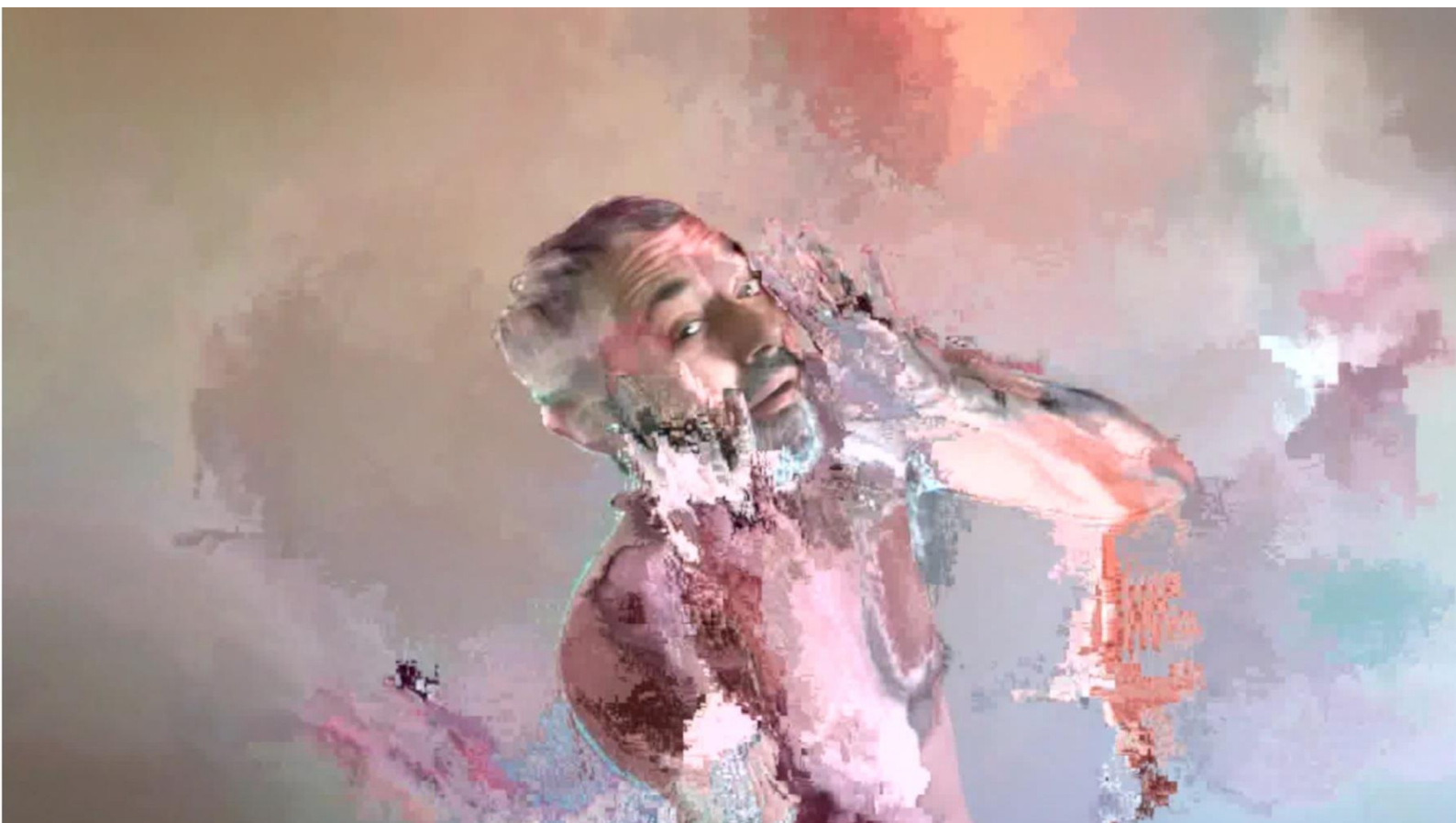
En consecuencia, el tríptico no solo documenta un rostro o un instante, sino también el devenir material de la imagen digital. Frente al canon contemporáneo de la alta definición, *The self* propone una estética de la imperfección que reivindica la fragilidad del archivo digital y su capacidad para transformarse. De este modo, la baja resolución se plantea como un gesto crítico y una forma de resistencia estética ante la nitidez normativa de la cultura visual contemporánea digital actual.



“The self”. Fran Orallo



“The self”. Fran Orallo



“The self”. Fran Orallo



“Mente frágil, corazón fuerte: ignorando la salud mental”. Marcell Bohórquez

“Mente frágil, corazón fuerte: ignorando la salud mental” cuestiona el mito contemporáneo de la fortaleza emocional y la exigencia social de «mantenerse en pie» a toda costa. La obra explora la paradoja de una cultura que prioriza el alivio rápido del dolor del corazón —el sentir inmediato— mientras invisibiliza la vulnerabilidad del cerebro como órgano y estructura psíquica expuesta a la erosión cotidiana.

A través de una serie fotográfica de cuatro tiempos y un [filminuto](#), la propuesta evidencia cómo el mandato de la resiliencia obligatoria funciona como un mecanismo de anestesia. Queremos evadir el malestar sin atender las causas: los traumas acumulados por la precariedad laboral, el desgaste en las relaciones interpersonales y las presiones de la vida moderna. La obra desplaza la mirada hacia las huellas psíquicas no procesadas, confrontando el hábito colectivo de romantizar la fuerza emocional mientras se ignora el colapso silencioso de la mente.



“Mente frágil, corazón fuerte: ignorando la salud mental”. Marcell Bohórquez



MEMORIAS DIGITALES

Registros del XIV Festival Internacional de Performance

Acciones al Margen

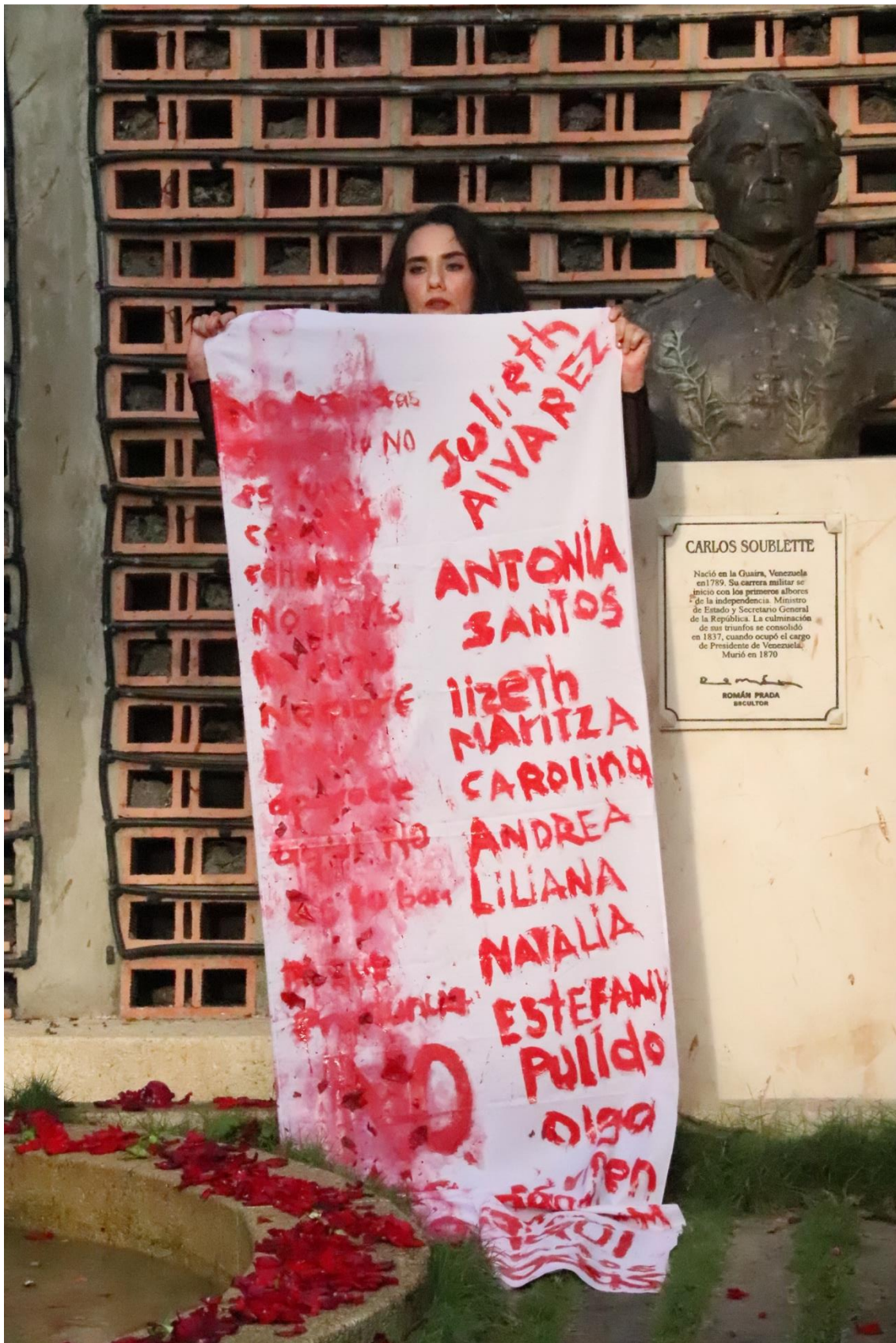
(Presentaciones en vivo y videoperformances)

30 de Septiembre al 3 de Octubre de 2026

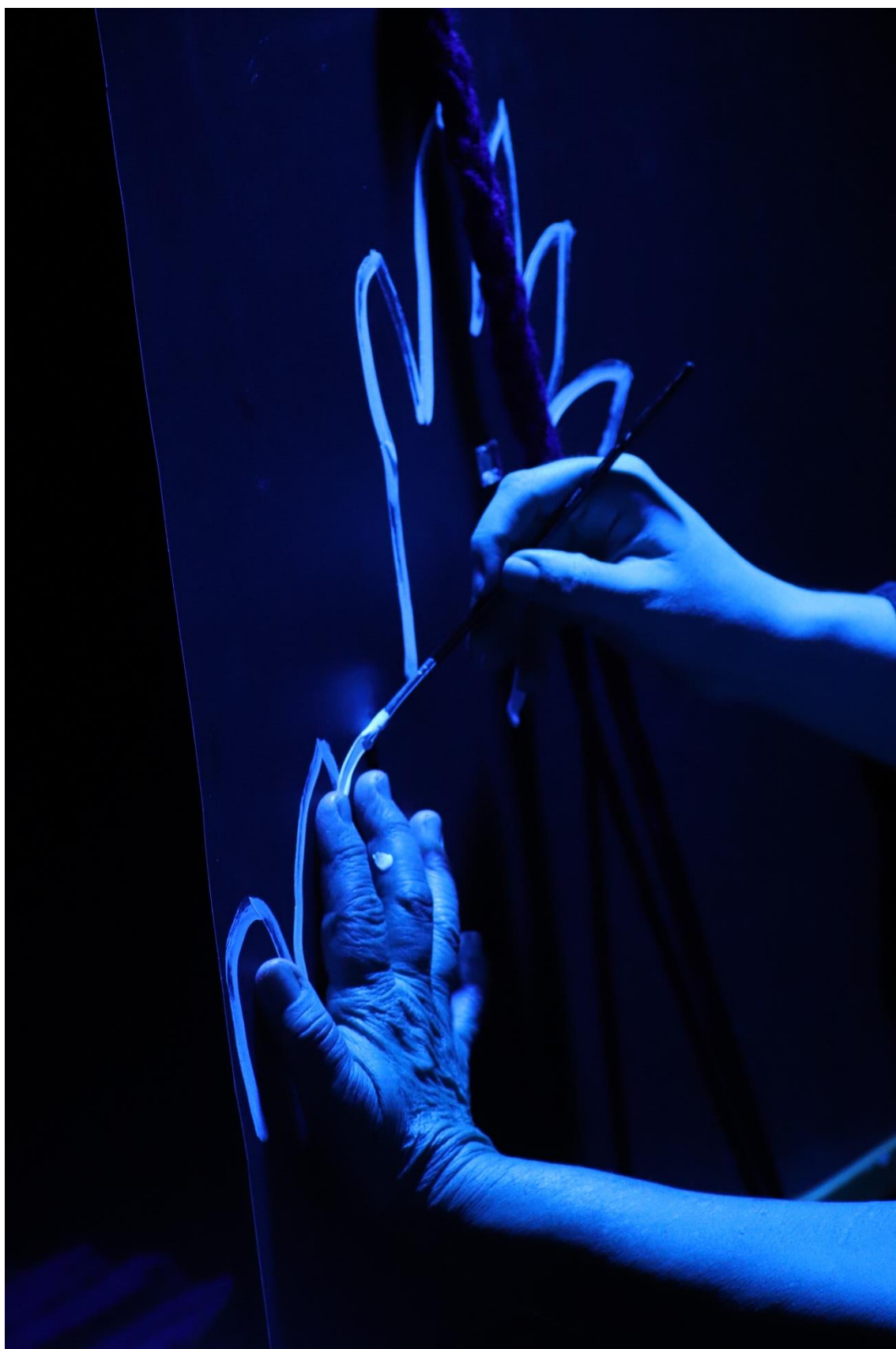
Registros de Luz Alejandra Bravo / Daniel Olarte



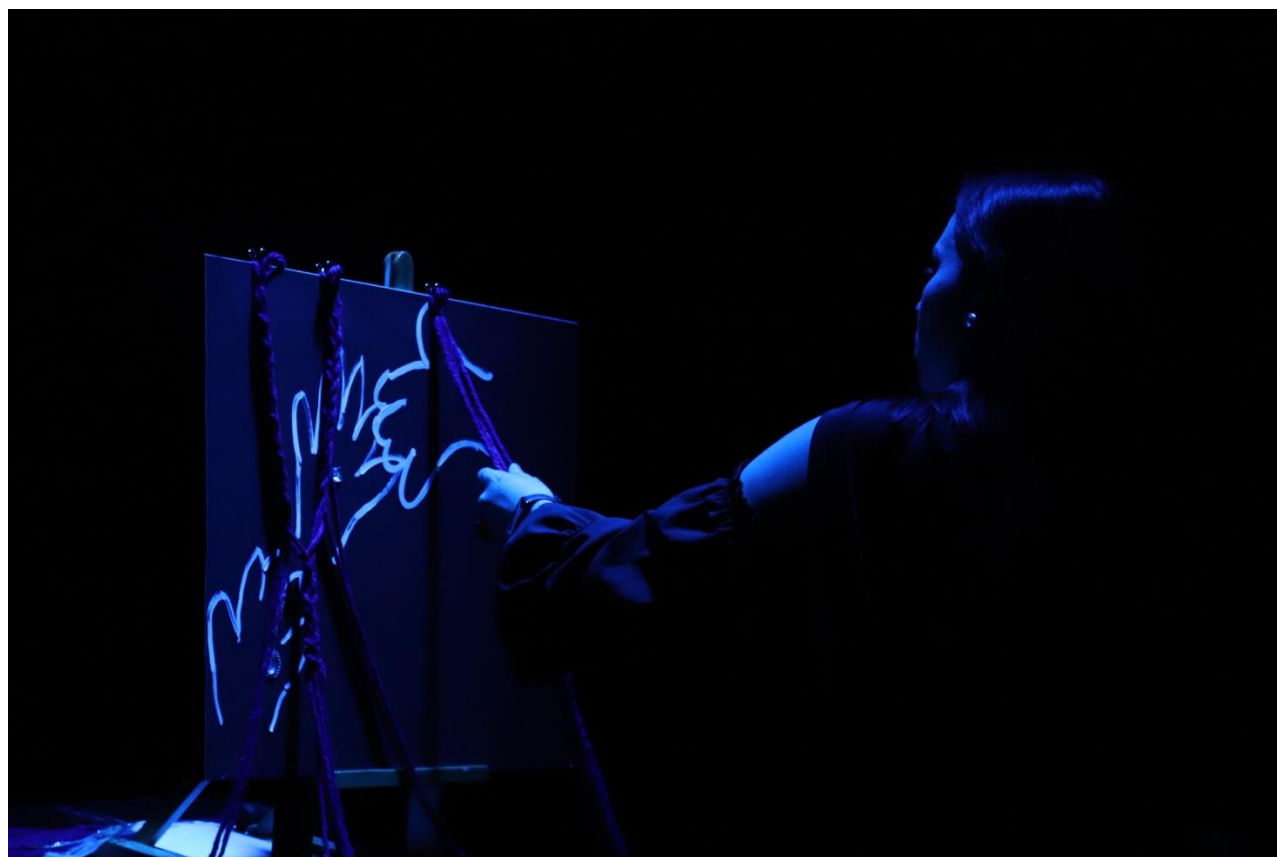
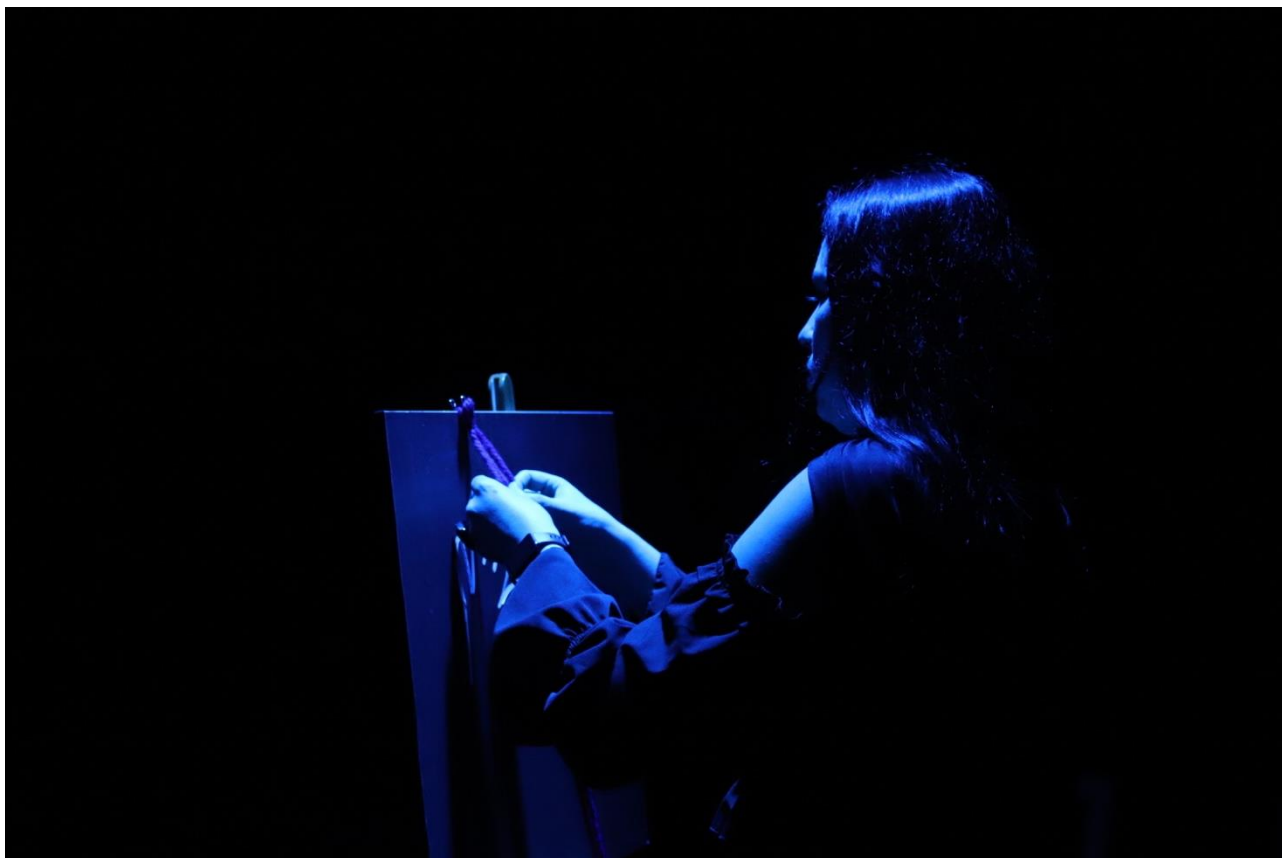
“La ausencia de Antonia”. Andrea Patricia Jaimes (Colombia).



“La ausencia de Antonia”. Andrea Patricia Jaimes (Colombia).



“Cartografía de las almas perdidas”. María Isabel Patiño (Colombia)



“Cartografía de las almas perdidas”. María Isabel Patiño (Colombia)



“Hilván de papel”. Exposición de Miya Juana (Colombia).



“Hilván de papel”. Exposición de Miya Juana (Colombia).



“Recorte”. Jaime Lizarazo (Colombia)



“Memoria a cuestras”. Alexander de Moya (Colombia)



Videoconferencia “Irrupciones: una aproximación al performance en Colombia”.
Mildred Durán (Colombia/Francia)



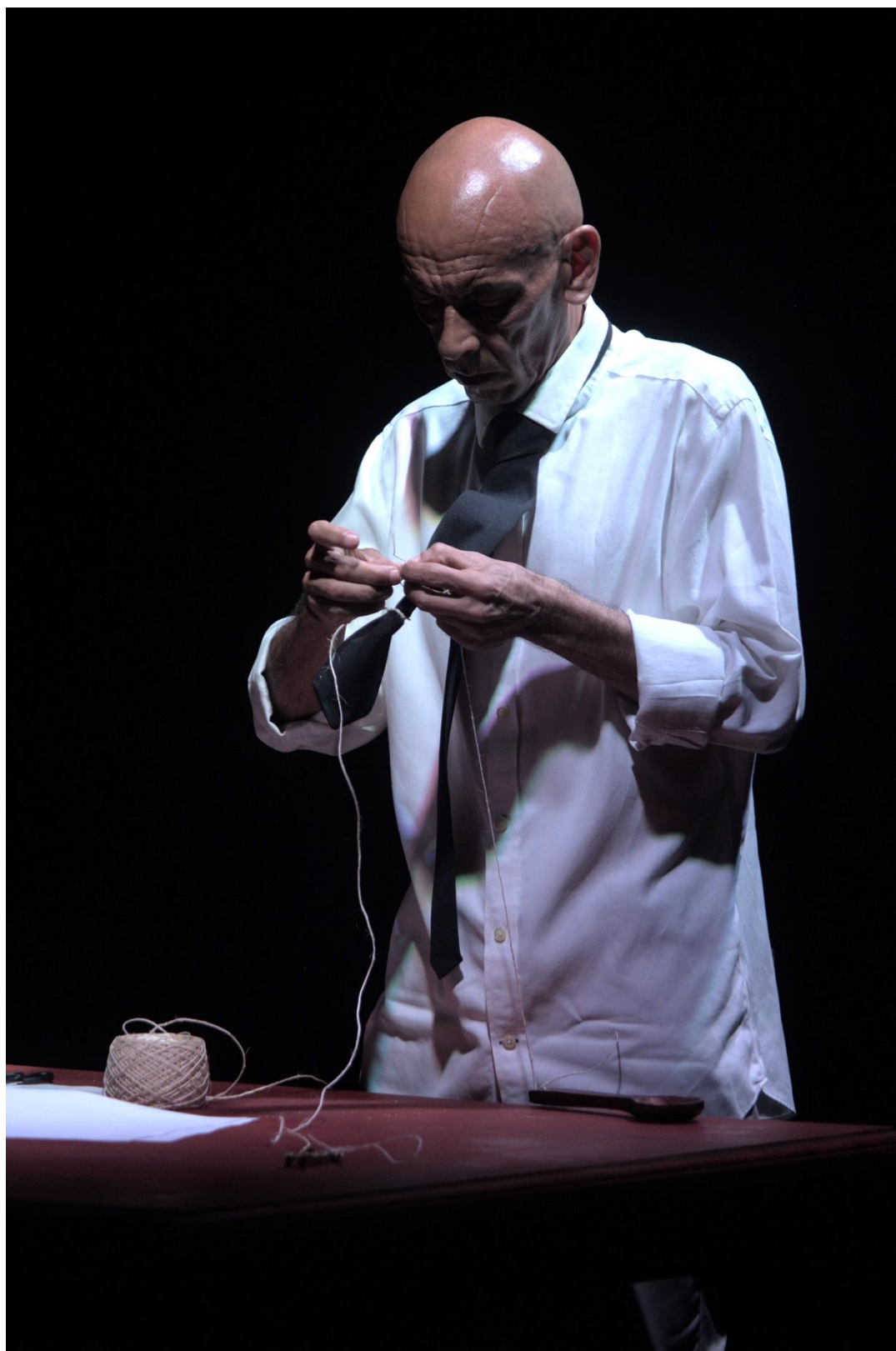
“La piedra siempre vuelve a mí”. Susana Ortiz (Colombia)



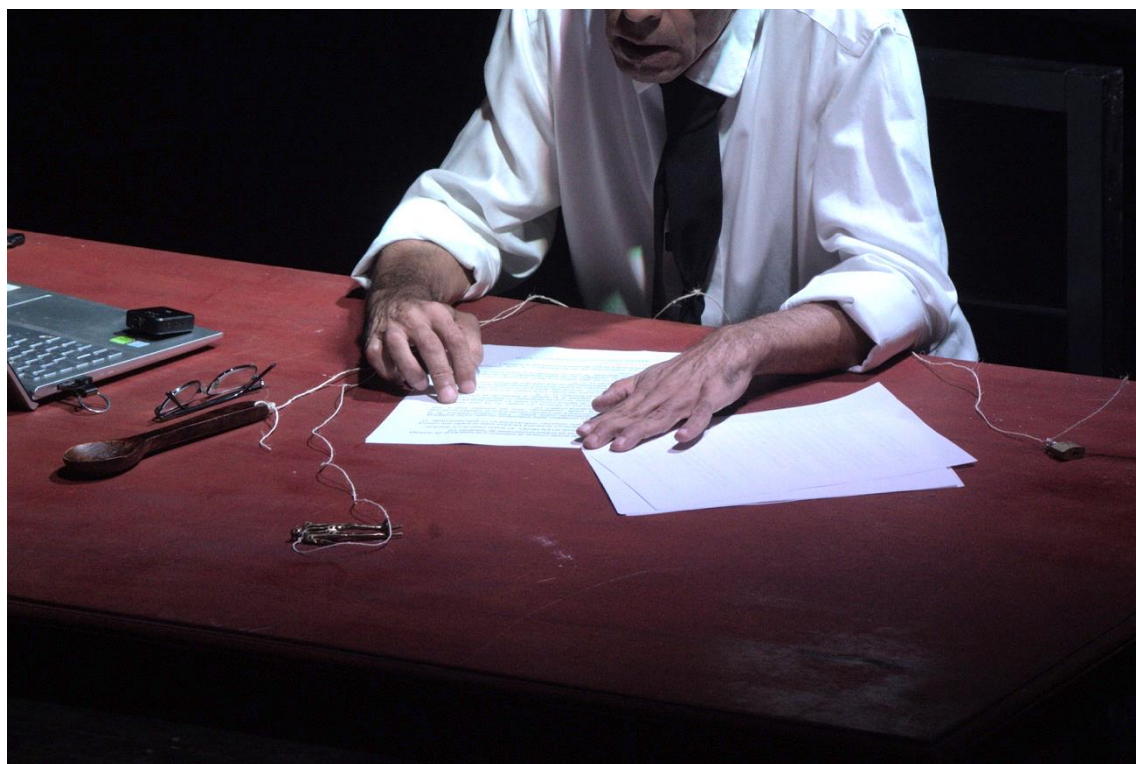
“La piedra siempre vuelve a mí”. Susana Ortiz (Colombia)



“Transcorpóreas”. Cine-performance. Leo Carreño (Colombia)



Conferencia performativa “El objeto del objeto”. Yury Forero (Colombia)



Conferencia performativa “El objeto del objeto”. Yury Forero (Colombia)



“In-visible”. Mateus Stelini (Brasil)



“In-visible”. Mateus Stelini (Brasil)



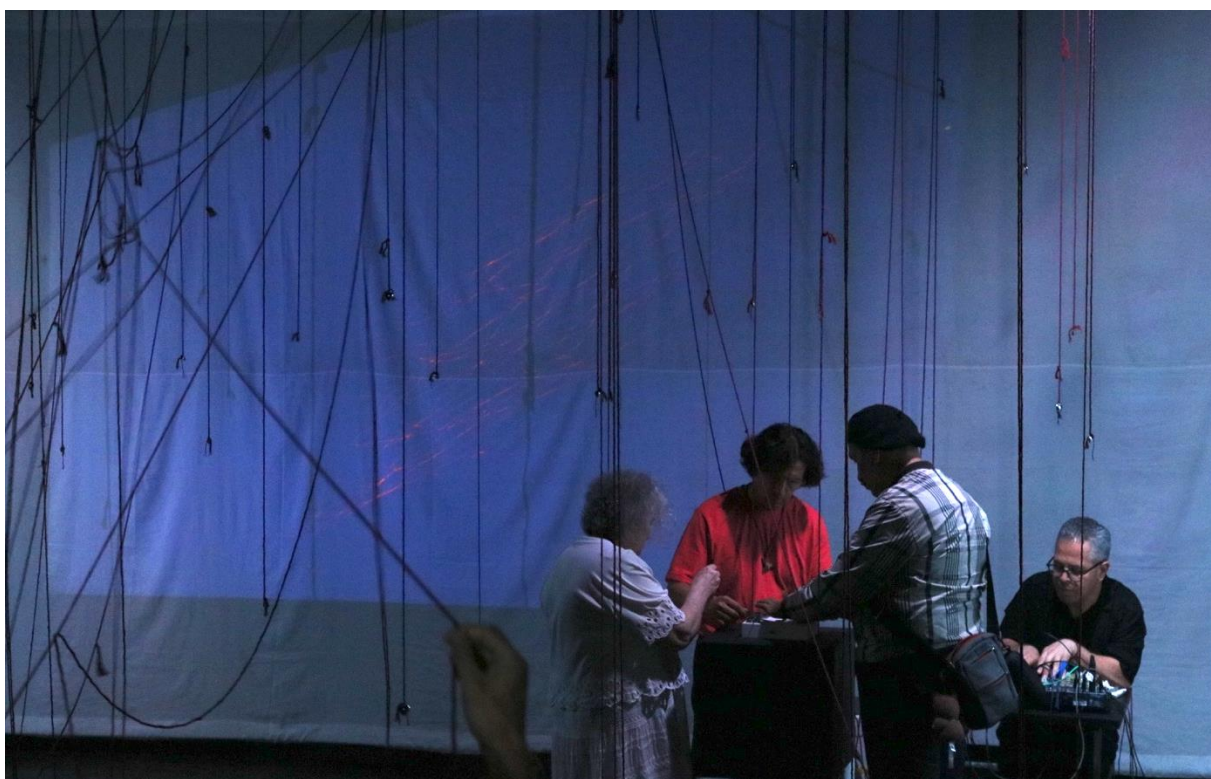
“Cartografía sensible del territorio bajo la piel”. Nicolai Chaparro (Colombia)
Registro de Camilo Durán



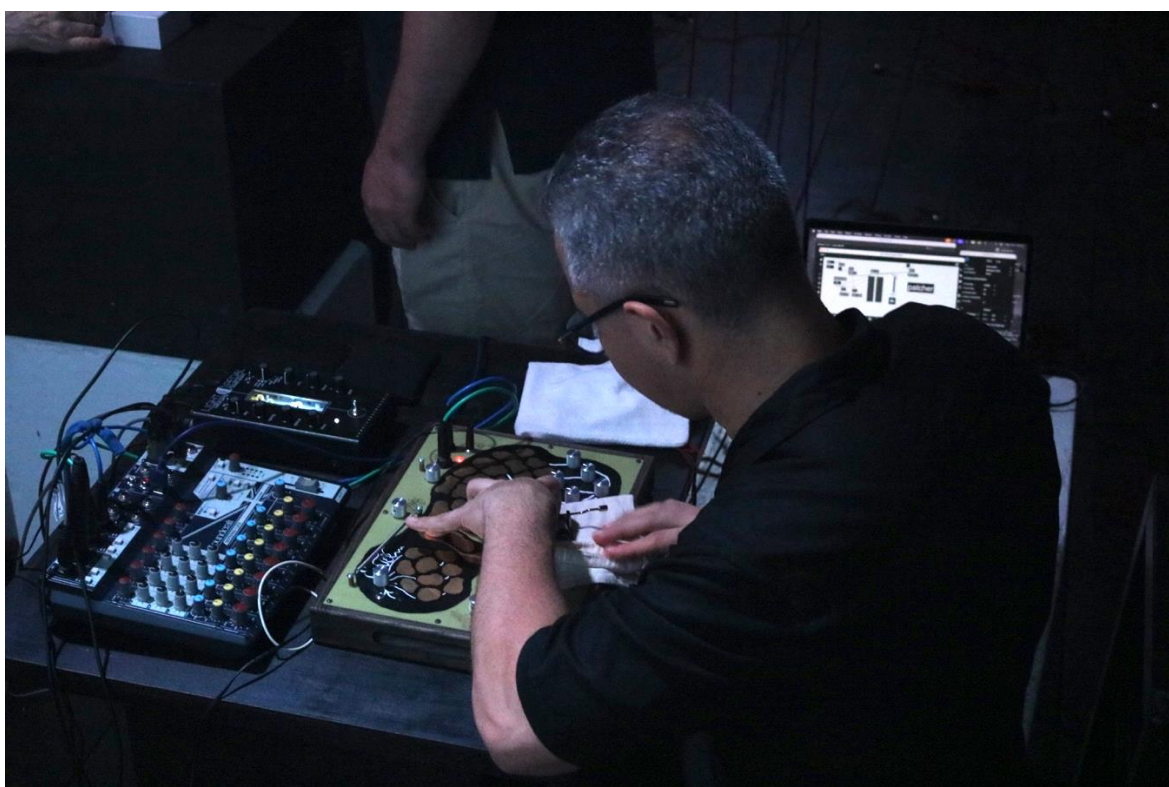
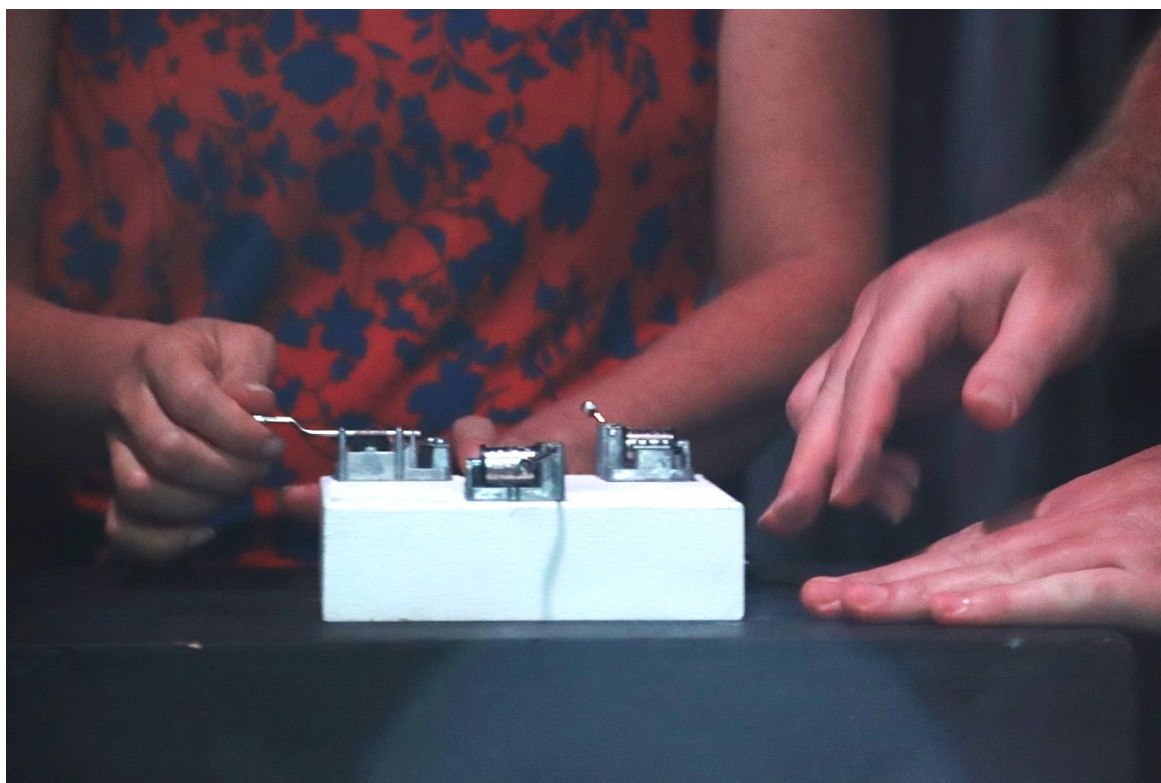
“Visitas y Reparaciones”. Homenaje a Alfonso Suárez. Milton Afanador (Colombia)



Conferencia “Resolución en la práctica artística colectiva e individual”. Wilson Díaz (Colombia)



“Unión de cuerpos y almas” # 2. Instalación y performance sonora de Cecilia Stelini (Brasil) y Francisco Huguet (El Salvador)



“Unión de cuerpos y almas” # 2. Instalación y performance sonora de
Cecilia Stelini (Brasil) y Francisco Huguet (El Salvador)



VIDEOPERFORMANCES

Territorios e hibridaciones

Curaduría de César Forero y Melissa La Porte (Colombia / Canadá)

Los videos pueden ser vistos en el siguiente enlace

<https://www.facebook.com/share/v/19euRm9vVo/>



"Es un gran placer y un honor haber participado como co-curador en el Festival de Performance Acciones al Margen, organizado por Neryth Manrique en Bucaramanga, Colombia. Esta edición se distingue por la excepcional calidad de las obras de video-performance presentadas, con propuestas de un nivel artístico y conceptual de alcance internacional. El proceso de evaluación y selección de los trabajos fue particularmente interesante y complejo, debido a las múltiples direcciones, lenguajes y aproximaciones que caracterizan el arte performático contemporáneo alrededor del mundo. Cada propuesta refleja matices profundamente arraigados en sus propias culturas, historias y contextos sociales; sin embargo, dentro de esta diversidad surge también la búsqueda de un lenguaje de entendimiento universal a través del cuerpo, la imagen, la acción y el pensamiento. La globalización, impulsada en gran medida por las redes sociales y los nuevos medios, se hace igualmente presente en estas propuestas, generando intercambios culturales y lenguajes transformadores que exploran nuevas formas de innovación artística.

De manera especial, el festival pone en valor la urgente necesidad de rescatar, proteger y defender la naturaleza, al tiempo que reúne fuertes y significativos mensajes sociopolíticos que reflejan las complejidades del momento histórico que vivimos. Nos encontramos ante una verdadera encrucijada social, y en este contexto la posición, la sensibilidad y la voz de los artistas adquieren una importancia fundamental. El arte tiene la capacidad de transformar nuestra manera de comprender el mundo, de abrir espacios para la reflexión y de transmitir mensajes de optimismo, conciencia y aprendizaje social y cultural. Como artistas, somos embajadores del pensamiento; tenemos la responsabilidad de cuestionar, comunicar y contribuir a la construcción de una sociedad más consciente. La educación y la culturización también están en nuestras manos, y Acciones al Margen se convierte así en un espacio donde el arte no solo observa la realidad, sino que dialoga con ella, cuestiona sus estructuras y participa activamente en la construcción de nuevas posibilidades para nuestro mundo."

.....

"It is a great pleasure and an honour to have participated as a co-curator in the Acciones al Margen Performance Festival, organized by Neryth Manrique in Bucaramanga, Colombia. This edition stands out for the exceptional quality of the video-performance works presented, featuring artistic and conceptual proposals of an international standard. The process of evaluating and selecting the works was particularly interesting and complex, given the multiple directions, languages, and approaches that characterize contemporary performance art around the world.

Each proposal reflects nuances deeply rooted in its own culture, history, and social context; nevertheless, within this diversity there is also a search for a universal language of understanding through the body, the image, action, and thought. Globalization, driven to a great extent by social media and new media, is also clearly present in these works, generating cultural exchanges and transformative languages that explore new forms of artistic innovation.

The festival places particular emphasis on the urgent need to reclaim, protect, and defend nature, while bringing together strong and meaningful sociopolitical messages that reflect the complexities of the historical moment in which we live. We find ourselves at a true social crossroads, and within this context, the position, sensitivity, and voice of artists become profoundly important. Art has the capacity to transform the way we understand the world, to create spaces for reflection, and to communicate messages of optimism, awareness, and social and cultural learning. As artists, we are ambassadors of thought; we have a responsibility to question, communicate, and contribute to the construction of a more conscious society. Education and cultural awareness are also in our hands, and Acciones al Margen thus becomes a space where art does not merely observe reality, but engages with it, questions its structures, and actively participates in creating new possibilities for our world."

César Forero



Acciones surreales y del territorio



"Quye (Lengua Ramaje)". Laura Riaño Cabrera(Colombia)



“ Balbucir / Stammer”. Laura Cabrera y Sira Cabrera (España)



“En résonance à l'horizon”. Helen Lefebvre (Canadá)



“Guamá machete “. Isil Sol Vil x Marina Barsy Janer (Puerto Rico-Cataluña)



Acciones políticas y urbanas



“Transitar”. Jordina Ros y Pere Estadella (España)



“Body in crisis”. Plastic Art Performance Collective (Rumania): GCV & Alina Tofan



“Brain drain”. AnimaenNoctis (Italia) : Silvia Marcantoni Taddei & Massimo Sannelli



“Game of Trowels”. Noel Molloy (Irlanda)



“500 años de Colonialismos”. Miguel Ángel González (Colombia)

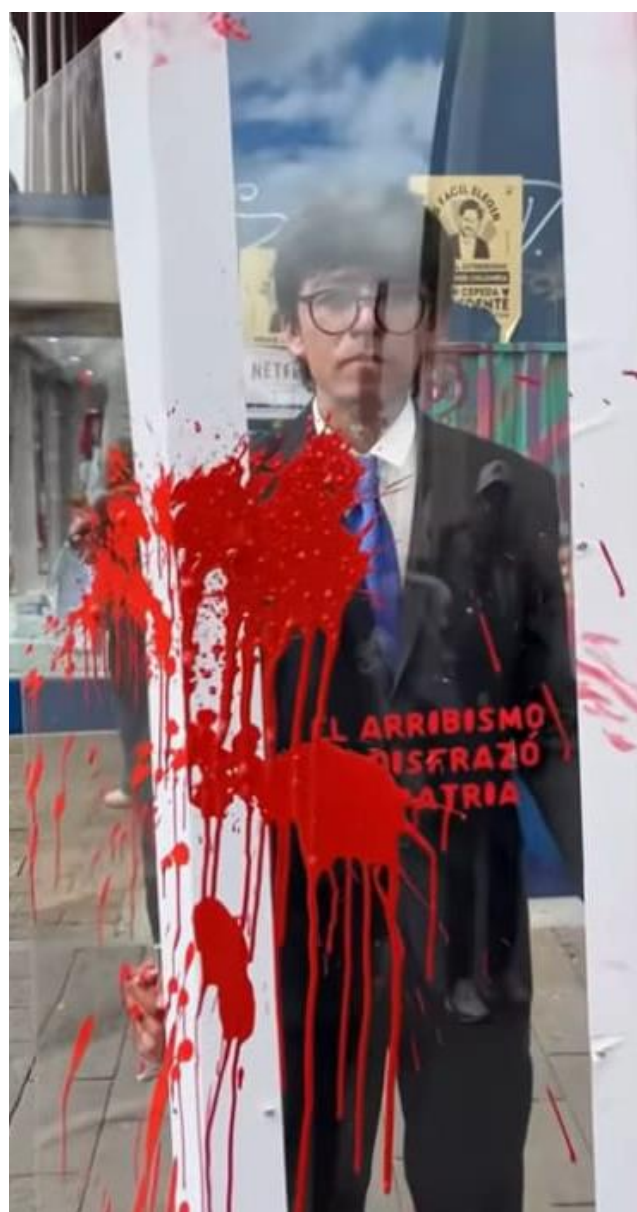


del remitente A ALMEIDA	7. Lugar, país y fecha de embarque mercancías TULCAN, ECUADOR 15 DE JULIO DE 2026
del destinatario A ALMEIDA	8. Lugar, país y fecha convenida para entrega de las mercancías IPIALES, COLOMBIA 15 DE JULIO DE 2026
del signatario	9. Condiciones de transporte y condiciones de pago QUE VAYA Y VENGA
12 Descripción corriente de la naturaleza de las mercancías	13 Peso neto en Kilogramos

Comunidad Andina,



“Ningún lugar”. Valeria Almeida (Ecuador)



“¿Quién dejará de poner las huellas?”. Juan Sebastián Sierra (Colombia)

REVISTA DIGITAL

ACCIONES AL MARGEN

EDICIÓN #8





ACCIONES AL MARGEN

REVISTA DIGITAL · EDICIÓN #8

BUCARAMANGA - COLOMBIA · OCTUBRE DE 2026