



Revista N.º 12
Guayaquil, Ecuador
II Semestre 2025
ISSN: 2697-3596

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-

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Pacheco Alzate, Carolina. «Maldita cuerpa: pedagogías del *performance* en tiempos de postporno». *F-ILIA* 12 (2025): 151-167.

Recibido: 15 de octubre de 2025 / Aceptado: 13 de enero de 2025

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

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 cuerpo, saber y poder. La cuerpo 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 cuerpo. Por tanto, se abren pedagogías situadas que, lejos de domesticar la cuerpo 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 cuerpo, y no cuerpo, es un acto político que rechaza la neutralidad de las corporalidades y visibiliza que toda cuerpo está atravesada por historia, deseo, violencias y resistencias. El salón común de clase le queda pequeño: la cuerpo 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 cuerpo 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 cuerpo 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 cuerpo que no obedece, cuerpo 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

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 cuerpo, 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 cuerpo. 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 cuerpos 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 cuerpo, el *performance* y la pornografía. La cuerpo política se insubordina en la imagen sexual; las cuerpos 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 cuerpo, 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.

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 cuerpa 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 cuerpas 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 cuerpa 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 cuerpa 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 cuerpas 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).

En este mismo estrado se manifiesta Pedro Lemebel, símbolo de una generación de cuerpos atravesados 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.

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 desgarrar de la mirada del que habla Didi-Huberman: a 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.

deseo y el conflicto. El postporno trabaja con gestos sexuales ya aprendidos, heredados aquellos del porno hegemónico para desajustarlos en el acto. Esta cuerpo 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 cuerpo que *performa* ejecuta conductas aprendidas para ponerlas en crisis, transformando la cuerpo 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 cuerpos 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 cuerpo 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 cuerpos* que desobedece las lógicas del arte y del decoro. Su trabajo, a partir una imagen sexualizada, convierte el exceso en lenguaje y la cuerpo en dispositivo de confrontación. Dentro de su personaje La Fulminante el gesto se vuelve detonante: su cuerpo se multiplica en pantallas. Allí donde otros buscan espectáculo, ella produce pensamiento.

Granados refleja la potencia crítica de las *malditas cuerpos*: 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.

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.

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

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.

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 cuerpa 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 cuerpa 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 cuerpa, qué ha hecho nuestra mirada sobre ella?



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

¹⁴ Preciado, *Testo yonqui...*, 36.

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 cuerpo 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 cuerpo marica, nuestra mariquita linda, esa voz que surgió en medio de la dictadura chilena, transformó la herida en palabra y la cuerpo 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 cuerpos 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 sí-dario* (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.

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

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.

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://nadiagrados.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.