

Ser todo y nada. Gestos especulativos en el *performance* de LadyZunga*

Ser tudo e nada. Gestos especulativos na performance de LadyZunga

To Be Everything and Nothing: Speculative Gestures in LadyZunga's Performance

Anamaría Tamayo-Duque** y Juan Camilo Londoño Manco***

DOI: 10.30578/nomadas.n57a13

El artículo analiza el caso de la *performer* LadyZunga, desde la perspectiva del giro especulativo, y se enfoca en dos aspectos: cómo su práctica performática problematiza las categorías de sexo, género, identidad y humanidad de manera única —tratando de esquivar e ir más allá de las exigencias sociales de legibilidad de su época—, y cómo ella experimentó imaginativamente desde su corporalidad, su vida cotidiana y sus formas de subjetivación, creando gestos especulativos que emergieron como modos políticos y estéticos de relación con su(s) contexto(s), los cuales arrojan elementos para pensar formas de investigación artística especulativa, políticamente situada, experiencial/existencial y contextual.

Palabras clave: LadyZunga, *performance*, opacidad, giro especulativo, difracción.

O artigo analisa o caso da performer LadyZunga, desde a perspectiva da viragem especulativa, e centra-se em dois aspectos: como a sua prática performática problematiza as categorias de sexo, género, identidade e humanidade de forma única —tentando contornar e ultrapassar as exigências sociais de legibilidade do seu tempo—, e como ela experimentou imaginativamente a partir da sua corporeidade, do seu quotidiano e das suas formas de subjetivação, criando gestos especulativos que emergiram como modos políticos e estéticos de relação com o(s) seu(s) contexto(s), os quais lançam elementos para pensar formas de investigação artística especulativa, politicamente situada, experiencial/existencial e contextual.

Palavras-chave: LadyZunga, *performance*, opacidade, viragem especulativa, difração.

This article analyzes the case of the performer LadyZunga through the lens of the speculative turn, focusing on two key aspects: how her performative practice uniquely challenges the categories of sex, gender, identity, and humanity —attempting to evade and transcend the social demands for legibility of her time—, and how she imaginatively experimented with her corporeality, daily life, and modes of subjectivation, creating speculative gestures that emerged as political and aesthetic modes of relating to her context(s), offering insights for rethinking forms of speculative, politically situated, experiential/existential, and contextual artistic research.

Keywords: LadyZunga, *performance*, opacity, speculative turn, diffraction.

* Este artículo es una deriva surgida a partir de la investigación doctoral "Tácticas decoloniales de género en el *performance* de LadyZunga y Nadia Granados", tesis escrita y dirigida por los autores, la cual se desarrolló entre 2018 y 2023 para el Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia).

** Docente de la Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia). Critical Dance Studies Ph. D., Universidad de California, Riverside (Estados Unidos). Antropóloga de la Universidad de Antioquia. Correo: amaria.tamayo@udea.edu.co

*** Docente de la Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia). Doctor en Arte de la Universidad de Antioquia. Magíster en Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid (España). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Correo: juancamilolm@hotmail.com

original recibido: 01/05/2024
aceptado: 12/08/2024

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n57a13 - Págs. 1~17

Cuando se les pregunta a los amigos de LadyZunga sobre ella, todos coinciden en afirmar: Lady estaba adelantada a su tiempo. Según el recuerdo de sus allegados, ella de maneras distintas parecía anticipar un futuro que aún no existía en su tiempo y sociedad contemporánea, lo imaginaba y en las cosas que hacía llevaba a cabo posibilidades inéditas para su momento. Esta característica podía aparecer en la música que tocaba como DJ, en su vestimenta, su construcción de género y corporalidad, así como en sus proyectos artísticos. En algunos de sus shows como DJ, LadyZunga llegaba, por ejemplo, portando una especie de pantalla de televisor en su cabeza, en la cual aparecía la imagen de un bebé. La mirada del bebé estaba perdida, sus ojos eran completamente negros y la forma de su cabeza era muy ancha, como si la mitad de su cara hubiese sido duplicada. LadyZunga portaba un corsé color amarillo, con sus manos y torso envueltos en filme plástico estirable, mientras mezclaba en su tornamesa sonoridades experimentales que podían ir desde el *metal* hasta el *hardcore*, el *techno* o las percusiones afroantillanas.

En otra de sus presentaciones aparecía con un traje de color verde metálico forrado a su piel, gafas tipo alpinista tornasoladas y un casco. También podía aparecer con un capirote sobre su cabeza, como los que usaba el Ku Klux Klan o ciertos grupos religiosos durante la Semana Santa. O bien podía ponerse guantes, chaqueta y sombrero militar, como en las estéticas *steampunk* o *dieselpunk*. La implementación de una cierta estética retrofuturista en su puesta en escena como DJ y en sus *performances*, al incorporar elementos tecnológicos y trajes creativos diseñados por ella misma¹, podía dar la

impresión de que provenía de otro planeta, o posiblemente del futuro. Sin pretender decir que LadyZunga anticipara el futuro de un modo predictivo, nos interesa señalar cómo sus acciones generaban la sensación de lo que en inglés se denomina *otherwise*, o la posibilidad del mundo *de otra manera*². Las estéticas futuristas *trash*, *low-tech* y corporeizadas de LadyZunga nos ofrecen una primera pista para situar una práctica performática *queer* que respondió a un contexto geopolítico de Sur global, en el que existían pautas culturales que trazaban imaginarios de lo posible y deseable para las subjetividades.

LadyZunga nació en Popayán en 1978, una ciudad del suroccidente colombiano en la que las procesiones de Semana Santa fueron declaradas patrimonio inmaterial de la humanidad. Se trata de un contexto con una herencia colonial bastante marcada en sus dinámicas raciales, religiosas y de clase, donde gran parte de la población se identifica con un legado criollo-español. La vida de LadyZunga transcurrió entre Popayán y Bogotá, principalmente, con una breve estancia en Buenos Aires (Argentina), donde empezó un posgrado en diseño y conoció el BDSM (*bondage* sadomasoquismo). Al regresar a Popayán empezó a trabajar como DJ y a experimentar con su construcción corporal y de puesta en escena. Alrededor del año 2009 se mudó a Bogotá y siguió trabajando como DJ, presentándose en sitios como Latino Power y Asilo Bar con su propuesta musical y performática. También creó su marca Chécheré, de accesorios diseñados con aparatos tecnológicos reciclados, los cuales distribuyó en las tiendas de diseño de Chapinero. Al mismo tiempo, exploraba en el campo del BDSM donde llegó a ser una dominatriz muy conocida.



▪ *MEGALODÓN III* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

El periodo en el que fue más activa artísticamente fue entre los años 2008 y 2017. Para la época, sus *performances* podían verse como transgresores de los valores tradicionales de una gran parte de la población. Un ejemplo de ello es que, hacia el año 2017, año en el que falleció, los residentes de Bogotá pensaban que a la población LGTBQ+ se le debería prohibir: la crianza o adopción de niños y niñas (el 49%), que se casen entre sí (el 40,9%), y expresiones públicas de afecto (43,2%) (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2019).

Si bien no hubo un contexto homogéneo y estático en el que LadyZunga desarrollara su trabajo, sino que nos referimos a una multiplicidad de coyunturas contingentes y específicas en las cuales sus distintas prácticas se fueron desarrollando, en los relatos sobre su vida y en sus acciones de *performance* se pueden mapear algunas de las lógicas de poder en las cuales se vio inmersa, frente a las cuales su propuesta performática fue un modo político de respuesta.

Tanto en la sociedad payanesa como en la bogotana, desde hace varios siglos ha sido predominante

una concepción occidental del género que entiende el binario masculino/femenino como comportamiento normal y natural de los cuerpos, con la orientación heterosexual asumida como aquella biológicamente “correcta” y deseable. En consecuencia, han predominado representaciones de los cuerpos disidentes de dicha pauta cultural como cuerpos desviados, enfermos, pecadores, inadecuados, abyectos, entre otros, y estos han sido inferiorizados en las relaciones de poder, con consecuencias directas en las condiciones materiales y simbólicas de su existencia; tendencia que solo hasta las últimas décadas ha comenzado a ser transformada en la esfera pública mayoritaria.

LadyZunga hacía sus ejercicios de *performance* en las procesiones de Semana Santa de Popayán, en las notarías, en espacios expositivos, en fiestas nocturnas, entre otros lugares de intervención que a primera vista parecieran no tener relación, pero que no eran aleatorios ni desconectados del sentido de su acción artística. Su *performance* se daba como un modo de existencia más que como una obra de arte diferenciada de su vida y experiencia situada.

Estas estrategias de experimentación artística emergían como gestos futuristas *desde, para, en contra y pese a* su contexto, y resuenan con el llamado de atención de la filosofía especulativa acerca del rol de la imaginación creativa en la construcción de mundos posibles. La propuesta performática de LadyZunga en la vida cotidiana sugiere vías para analizar las prácticas artísticas como investigación especulativa: modos de explorar y expresar ideas especulativas sobre la existencia, la realidad y el porvenir. El artículo argumenta que LadyZunga propone nuevas alternativas de existencia al imaginar y experimentar desde el presente con la creación de múltiples futuros posibles.

Nuestro propio análisis del trabajo de LadyZunga consiste, en sí mismo, en lo que Melanie Sehgal (2014) llama una lectura difractiva, ya que el punto no es mostrar qué era, sino “leer” sus acciones hoy. En parte esta propuesta se debe a que nuestra aproximación a las prácticas de LadyZunga se ha hecho juntando fragmentos que quedaron de sus acciones y de las relaciones que estableció en vida. Para hacerlo, trabajamos con cinco formas de memoria de sus performances: fuentes efímeras (“ephemera”), fotografías y registros audiovisuales, narraciones orales, elementos materiales y fuentes digitales. No pretendemos reconstruir o reflejar una realidad pasada, sino ofrecer una reflexión de la memoria de esa realidad desde el presente. Nuestro análisis es difractivo porque emerge de la memoria de sus acciones, pero también de nuestra propia lectura, a partir de la sensación y las intuiciones que dicha memoria nos suscita.

LadyZunga propuso negociaciones con las prácticas identitarias y los códigos de comportamiento de su momento y contexto cultural, rehusándose tanto a encajar en las categorías y representaciones sexogenéricas prefijadas, como a asentarse de modo conformista en los repertorios identitarios disponibles. En cambio, se definió a sí misma como un ser múltiple, en continuo devenir, y refractario a la lógica captora y reductora de las identidades y las taxonomías sociales. Podríamos decir que la manera como exploró su propia subjetivación fue como una práctica artística inseparable de su vida ordinaria, es decir, su existencia social y política como un *performance* que se abre a la pregunta: ¿Qué pasaría si...?

Esto se ejemplifica en la que posiblemente sea su acción más emblemática: cambiarse el nombre legalmente por todas las letras del abecedario, con el objetivo de



▪ *MEGALODÓN III* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

“ser todo y nada al mismo tiempo” (Millán, 2015), ya que en el abecedario se encuentran virtualmente todas las palabras, pero al mismo tiempo no es ninguna. Su cambio de nombre no es un *performance* convencional desde un marco artístico, sino una indagación imaginativa en las propias formas de subjetivación sobre la posibilidad de vivir *de otro modo* (*otherwise*) a la solidificación que representa una identidad, un *performance* existencial³ en el que la “puesta en escena” artística era su propia vida cotidiana.

Centrándonos en la acción de cambio de nombre de LadyZunga, sugerimos que esta se trataba de un gesto especulativo que exploraba posibilidades más allá de las constricciones de su presente. El cambio de nombre establecía un modo opaco de relación con los imperativos de transparencia y legibilidad de su contexto social, que a su vez se asientan en una historia de imaginarios racializados de la luz como verdad, conocimiento y civilización. Mediante el juego de palabras que implica el abecedario, esta acción problematiza la lógica representacionalista de las identidades y su fuerza reductora, interpelando las lógicas de visibilidad y valoración de

lo humano que demandan los ideales de blanquitud, cis-heteronormatividad y epistemología del closet⁴. Empleando como clave de lectura los cuestionamientos al paradigma cartesiano-newtoniano en la ciencia, y en diálogo con los conceptos de opacidad de Edouard Glissant y de intra-acción de Karen Barad, argumentamos que las prácticas de LadyZunga proponían modalidades especulativas de opacidad y difracción, con las que problematizaba las lógicas de representacionalismo⁵ de la modernidad occidental, imaginando espacios de posibilidad más allá de un presente distópico.

El hábito de la identidad

The concept is a habit acquired by contemplating the elements from which one proceeds [...] We are all contemplations, and therefore habits. I is a habit. There is concept wherever there is habit.

[El concepto es un hábito que se adquiere al contemplar los elementos de los que se parte [...]] Todos somos contemplaciones, y por tanto hábitos. Yo es un hábito. Hay concepto donde hay hábito].

Gilles Deleuze y Felix Guattari, *What is philosophy?*

El 31 de diciembre del año 2012, LadyZunga acudió a la Notaría Primera de Popayán para cambiar su nombre por todas las letras del abecedario. Su solicitud fue rechazada de inmediato. Posteriormente, intentó de nuevo el proceso en Bogotá, y varias veces fue denegado, con motivos como: “La notaría dice que con ese nombre no se puede hacer el trámite”, “eso no es un nombre”, “Yo no lo voy a hacer porque no le voy a ¡dañar! su registro civil”, y “es que yo no conozco a la familia OPQRST”, a lo que LadyZunga respondió con agudeza: “¿O sea que usted debe conocer o conoce a todas las familias del mundo?” (Escobar, 2017). Finalmente, luego de exponer de manera insistente sus argumentos basados en la ley, el trámite le fue aprobado en la Notaría 53 de Bogotá, y el 13 de febrero de 2013 se hizo efectivo su cambio de nombre en Popayán.

Cambiarse el nombre por las letras del abecedario, más que ser una simple excentricidad, era una respuesta a un requisito social y legal de ser legible y entendible desde categorías como las del género y la identidad, cuya lógica taxonómica puede operar como un impul-

so reductor y fijador de las posibilidades de lo que una persona puede ser. Al realizar esta acción, LadyZunga se preguntaba por la posibilidad de moverse por distintas identidades, y sobre la sujeción que genera el lenguaje cuando alguien es nombrado de determinada manera: “Siempre me estaban clasificando con letras: que LGTB, que HC (*hardcore*), BDSM, entonces quise que mi nombre significara que yo soy todo eso, pero a la vez soy nada” (Millán, 2015). Ya desde su nombre de “LadyZunga” aparecía un juego retórico con significados contradictorios: “Lady”, por un lado, hace referencia a un título de nobleza, de mujer de la élite, y “Zunga” se asocia en Colombia con un estereotipo de mujer sexualmente desinhibida de clase baja, el cual se usa de manera despectiva.

Resulta significativo que LadyZunga no quisiera solamente ponerse un nombre artístico, sino que decidiera modificar su nombre oficial ante la ley. Al respecto, comentaba: “No me gusta que me clasifiquen. Yo no hice esto para ganar fama o que me entrevistaran. Yo hice esto para rebelarme contra el sistema que nos quiere a todos clonados” (Millán, 2015). Aunque la acción hizo parte de su práctica artística, no se trataba de un *performance* convencional para el campo del arte, sino que se insertaba como un gesto crítico en los mecanismos de regulación de lo social, como una forma de activismo contra el imperativo de tener una identidad estable. Al final, ya no se trataba solo de la acción original: “Ahora más que una *performance*, cada vez que interactúo con alguien acerca de mi nombre, el momento se transforma en un *happening*, una experiencia artística diferente. Y eso me parece interesante” (Millán, 2015). De esta manera, la artista complicaba en su vida cotidiana el requisito social y legal de tener una identidad establecida, con la cual ser interpelada, entendiendo sus distintas interacciones diarias como prácticas performáticas.

Aunque el concepto esencialista de identidad ha sido deconstruido por distintas corrientes de pensamiento, como el psicoanálisis, el postestructuralismo, la antropología y los estudios culturales, entre otras, en la vida social persiste y conserva vigencia como imaginario y recurso de sentido. Como ha señalado Stuart Hall (2003), la identidad es un concepto que funciona *bajo borradura*, pues aun cuando en la teoría social se ha prescindido de su carácter explicativo como esencia verdadera, inherente o inmutable de las

personas o las colectividades, se sigue recurriendo a este como categoría de análisis de lo social. La identidad puede tener esta condición paradójica de ser ficticia y a la vez necesaria para determinadas luchas, como ocurre con el esencialismo estratégico que analiza Gayatri Spivak (2010).

La afirmación de una identidad es, por definición, el contraste con todo lo que esta no es, fabricando una pretensión de coherencia. Atribuir una identidad y asociarla a un set de características es una forma de comprometer y limitar simbólicamente las posibilidades de lo real. La pregunta aquí no sería si tales características son verdaderas o falsas, sino cuál es su efecto de verdad y por ende de realidad que se actualiza. La fijación (siempre ficcional) de una identidad apunta a la repetición en el futuro de una determinada construcción simbólica, es decir, a una *habituación* (conversión en hábito) y axiomatización del devenir de la subjetivación, restringiendo su multiplicidad a formas y categorías reconocibles y esperables. Por esta

- *MEGALODÓN III* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022



razón, la fijación de identidades es una práctica usual en los procesos de clasificación social.

La clasificación social, sin embargo, no es solo un fenómeno cognitivo neutral de creación de sentido, sino que implica jerarquías y valores afectivos diferentes, que producen efectos diferenciales de poder. En sociedades heredadas del ocularcentrismo occidental, la clasificación se da como un proceso principalmente relacionado con la vista. No en vano el término *visibilizar* se usa con frecuencia para referirse a luchas de grupos sociales subalternizados. Lo que se hace visible y legible en la clasificación social no son los individuos o grupos como sujetos previamente consolidados y disponibles para ser vistos, como realidad a priori separable de sus representaciones, sino que es el proceso mismo del ver el que configura la idea de dicha realidad; pues, como advertía José Luis Brea (2007), el ver no es neutro, ni un hecho puramente biológico o fenomenológico, sino que se constituye en *actos de ver* con una historicidad y culturalidad específica, situados en determinados regímenes escópicos. Las maneras en que se conciben tanto el ver como aquello que vemos tienen implicaciones ontológicas, epistemológicas y políticas imbricadas entre sí. Por esto, una aproximación a la metáfora de la luz como conocimiento, y a su correlato en ciertas teorías de la luz en la ciencia, puede ser útil para pensar los modos en que LadyZunga interpelaba los imaginarios de visibilidad y los requerimientos de legibilidad y transparencia de su contexto social.

La de la luz como conocimiento, verdad y civilización no solamente es una figura retórica, sino la descripción de todo un modelo social en el cual el valor de lo humano (al igual que de lo menos humano, y de lo no humano) se da desde el marco de una visión dominante, y en el que la totalidad de lo social debe ser visible, evidente, discernible y capturable desde la mirada y las formas de gubernamentalidad hegemónicas, las cuales incluyen al Estado pero no se limitan a este. No es casualidad que un número considerable de autores haya recurrido a fenómenos ópticos para explicar o referirse a dinámicas de poder que se dan en el campo social. Frente a esta forma de presuponer la luz y el campo de lo visible, vamos a echar mano de las lecturas que proponen Edouard Glissant y Karen Barad relacionadas con lo lumínico. El primero, acerca de la opacidad como modo político de relación, y la segunda, sobre la ruptura del paradigma newtoniano para pensar la

materia como agente en movimiento y transformación. Esta lectura final de Barad desde la física cuántica nos permite volver a la opacidad en el caso de LadyZunga y pensarla de manera difractiva y especulativa.

En el apartado siguiente elaboraremos un marco de referencia sobre distintas formas de comprender el fenómeno de la luz y la opacidad. Si bien puede resultar extraño recurrir a la física y a la óptica a la hora de pensar asuntos como la subjetivación, la identidad o el género, estas ideas abren posibilidades de pensamiento que movilizan las concepciones monolíticas sobre los procesos de subjetivación y los modos de existencia.

Las teorías de la luz y la luz de la razón

En su texto *Poética de la relación*, el escritor y poeta Edouard Glissant (2010) propuso el concepto de *opacidad* como alternativa a la teoría de la diferencia, la cual consideraba invaluable, pero limitada en cuanto obliga a reducir las personas y las cosas a lo *transparente*, es decir, a ser entendidas desde la perspectiva del pensamiento occidental universalizador. La lógica de lo transparente opera por reducción: simplifica la complejidad de aquellas personas o grupos construidos como otredades, y mide su solidez con una escala ideal, que “provee base para comparar y hacer juicios”. La opacidad sería entonces una opción distinta al proceso de “entender” las personas y las cosas desde la perspectiva del pensamiento occidental, en cuya base está el requerimiento de transparencia.

El *Enlightenment* (la Ilustración), el Siglo de las Luces, la luz de la razón, son términos que no solo apuntan a un uso retórico de lo lumínico para describir, mediante una comparación gráfica, o acaso una exégesis ilustrativa, la representación de una experiencia particular del conocimiento de unos grupos humanos, de un periodo histórico en un contexto específico (europeo), sino que, en aquello que nombran se encuentra “la vieja obsesión de descubrir qué está en el fondo de las naturalezas” (Glissant, 2010). La metáfora de la luz como el conocimiento alude a una herencia de pensamiento totalizante que se refleja hasta nuestros días, inseparable de las relaciones constitutivas de la geografía de la imaginación y la geografía de la administración, que han dado forma, real y ficcional, a un Occidente moderno

(Trouillot, 2003). Este legado “de la luz”, o mejor, de su representación universalizada como modelo de verdad y del bien, tiene entre sus fuentes al dualismo cartesiano del siglo XVII, desde el cual, con base en la división entre mente y cuerpo, se establece la división entre lo objetivo y lo subjetivo.

Descartes (1984) consideraba que existen dos sustancias distintas: la mente (*res cogitans*) y el cuerpo (*res extensa*). A diferencia del cuerpo, la mente no estaba compuesta de materia, ni funcionaba según las leyes mecánicas, sin embargo, la sustancia de la mente (o el alma) interactuaba con la sustancia del cuerpo en la glándula pineal en el cerebro. Los colores eran un fenómeno que se daba en la mente: las partículas de luz modificadas alcanzaban el ojo, transmitían una señal por el nervio óptico hasta el cerebro y generaban sensaciones específicas, las cuales eran percibidas en la mente como colores. Descartes pensaba que al aplicar la razón y analizar la naturaleza de las ideas claras, era posible superar las limitaciones sensoriales y comprender las verdades objetivas sobre el mundo visual. Su postura filosófica nos acerca a la metáfora ilustrada del conocimiento como una luz que ilumina, en la cual aquello que se conoce se figura siendo develado como verdad objetiva.

Tanto el paradigma científico positivista, como la lógica subyacente de la metáfora lumínica que perdura hasta nuestros días, surgen en una época de expansión y dominación colonial europea, cuyas relaciones de poder hicieron que las representaciones y clasificaciones de los colonizadores pasaran a ser el marco epistemológico para definir qué contaba como conocimiento y quiénes contaban como humanos (McKittrick, 2015), reduciendo la humanidad de los no europeos a una “ausencia de luz”, una carencia, una condición de inferioridad producto de su falta de humanidad y su condición menos evolucionada. De esta manera, por ejemplo, en el siglo XIX las construcciones de raza fueron entendidas simultáneamente como verdad natural en el campo de lo biológico y como oscuridad primitiva en lo cultural.

Las imbricaciones entre la metáfora de la luz y la racialización en la historia del pensamiento occidental brindan claves para analizar el lugar de enunciación de LadyZunga y el uso desidentificador que hacía de símbolos asociados a construcciones históricas de



▪ LOS 3, fotografías vintage intervenidas con óleos Marshall's y Letraset (30 X 40 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

“supremacía blanca”, provenientes de un contexto de Norte global, como el capirote del Ku Klux Klan o la esvástica nazi, los cuales la *performer* empleaba como elementos de sus puestas en escena. En su contexto, tales signos se encontraban disponibles como resultado de una geopolítica en la exportación de este tipo de representaciones, que hacía posible su apropiación irónica por parte de la artista en el Sur global, pero que tendrían un sentido muy distinto en el Norte global.

La ciencia como práctica cultural

La relación entre los principios modernistas de la ciencia y la cultura ilustrada occidental no es de mera analogía, ya que la ciencia, antes que tratarse de un dominio discreto separado de la cultura, es una práctica cultural, por lo cual no solamente se ve configurada por fuerzas socioculturales más amplias (por ejemplo, el colonialismo, la economía, el género, entre otros campos de fuerza que le dan forma), sino que históricamente ha contribuido a la formación de imaginarios culturales más allá del campo científico.

En 1690 y 1704, Huygens y Newton publicaron sus teorías ondulatoria y corpuscular de la luz, respectivamente. Newton concebía la luz como compuesta de partículas llamadas corpúsculos, las cuales se propagaban en línea recta y cambiaban de velocidad según el medio. Los experimentos con prismas hechos por Newton, y en particular su famoso experimento crucial, permitieron explicar fenómenos como la reflexión, la refracción, la dispersión y los colores de la luz, sin embargo, no ofrecían una explicación para el fenómeno de la difracción de la luz, para el cual resultaba más apta la teoría de Huygens sobre la luz como ondas. Esta dicotomía permanecería irresuelta en la ciencia hasta el siglo XX con la emergencia de la física cuántica, pero las ideas de Newton, con su concepción del universo como regido por leyes universales que la ciencia podría descubrir y aclarar, sentaron en aquel entonces las bases de la física clásica.

El paradigma newtoniano, también conocido como paradigma mecanicista o cartesiano-newtoniano, fue el marco conceptual que dominó la ciencia durante los siglos XVIII y XIX⁶. Es posible hallar similitudes entre

los principios del paradigma newtoniano y el modelo social y cultural del requerimiento de transparencia al que aludía Glissant. No solo porque ambos se desarrollaron durante la época de la Ilustración, sino porque tanto la concepción mecanicista del universo como el requerimiento de transparencia, operan según marcos epistemológicos que persiguen visibilidad, claridad y totalización de aquello que se conoce, y a su vez suponen nociones ontológicas que afirman la existencia de una única naturaleza verdadera —tanto de lo humano como de lo no humano—, la cual es posible llegar a comprender por medio de la razón (como pretendía Descartes).

Así, la noción cartesiano-newtoniana de que las representaciones científicas reflejan una única realidad objetiva, no es totalmente ajena al representacionalismo en el terreno de las identidades sociales, en el cual las categorías son tomadas como reflejo de subjetividades previamente consolidadas. La metáfora lumínica de la reflexión o la figura del espejo, pueden ser imágenes que aluden a este entretendido particular entre modos de pensamiento en la ciencia y la vida cultural.

Los marcos epistemológicos relacionados con un imperativo de visibilidad también se dieron en las formas de gobierno. En su libro *Seeing Like a State*, James C. Scott (2020) argumenta que el nacimiento de los Estados modernos se caracteriza por un principio de *legibilidad*, es decir, la necesidad de medir, simplificar, categorizar y cuantificar a las poblaciones para comprenderlas y controlarlas de manera más efectiva. Por esto, una acción como el cambio de nombre de LadyZunga debe considerarse no como un acto aislado o relativo únicamente a su presente inmediato, sino en diálogo con una sedimentación histórica más amplia, pues la cédula de ciudadanía es fundamentalmente un mecanismo de legibilidad contemporáneo y aparato de captura frente al cual LadyZunga establece un modo de relación opaco mediante el registro oficial de un nombre impronunciable.

Cuando LadyZunga tramitó legalmente su documento para solicitar su cambio de nombre, se tomó una fotografía para el documento. Para esto, agregó unas prótesis a su rostro de apariencia realista, que hacían difícil reconocer si se trataba o no de su cara “real”. En la imagen, las prótesis permiten ver fragmentos del rostro inicial, pero hacen que se confunda con los pedazos

construidos, desdibujando el límite entre lo natural y lo artificial, o mejor, haciendo énfasis en la ficción cultural que sostiene dicha frontera. La fotografía presenta un rostro que hace opaca la identidad corporal, ya que no la oculta u oscurece por completo, pero tampoco la revela del todo. En cierta forma, la imagen plantea un oxímoron: se inserta en un mecanismo de legibilidad al tiempo que lo evita. Por un lado, cumple con el requisito institucional de aportar una imagen clara: es una foto frontal de primer plano, bien iluminada, con fondo blanco, que hace identificable un rostro, pero, por otra parte, juega con el límite de las normas al habitar sus puntos ciegos, y de esta manera genera preguntas sobre los términos de reconocimiento para ser plenamente sujeto, no solo en la ley, sino en la vida social.

Si bien podemos afirmar que LadyZunga se hacía opaca a la legibilidad estatal al no ser totalmente visible y entendible para sus mecanismos regulatorios, ni para las formas culturalmente hegemónicas de “leer” y taxonomizar desde categorías como el género, la identidad o la raza, la opacidad que permite pensar un nombre como el abecedario va más allá de las opciones dadas por un espectro de luz (identitaria) que va de la transparencia y claridad a la oscuridad y cerramiento impenetrable. Entender la opacidad únicamente en términos de variaciones de luz, es decir, de qué tan visibles son las subjetividades y los grupos, implica mantener intacta la escala de medición, sus aparatos y sus representaciones. Por tanto, la opacidad no se refiere a una esencia de las subjetividades, sino a una táctica, un modo de relación con determinada luz. Frente a un sistema hegemónico de visión cultural, la opacidad opera como una práctica de dejarse ver y ocultarse. Sin embargo, la manera en la cual entendemos la opacidad no se reduce únicamente a este sentido pragmático, lo que implica una acción como el cambio de nombre de LadyZunga es un *gesto especulativo*, que visibiliza el modo en que el aparato de captura oscurece todas las otras múltiples posibilidades de lo que podría ser, o más exactamente, devenir.

Por esto, la opacidad de LadyZunga no consiste simplemente en ocultar en parte su esencia verdadera y ser parcialmente visible. No se trata de situarse a medio camino entre oscurecer e iluminar su verdadero yo, sino que consiste, de forma más radical, en que no hay tal verdad única. Su opacidad es un fenómeno que se produce frente a determinado aparato (sociocultural)

de legibilidad, captura y medición de lo humano, que delinea otras posibilidades infinitas de existencia inconcebibles / inimaginables / ininteligibles. En ese sentido, sí puede resultar útil proponer aquí una analogía entre los aparatos de medición en la ciencia —por ejemplo, aquellos que se usan para estudiar el fenómeno de la luz (en adelante, *aparatos de medición*)—, y los aparatos socioculturales de legibilidad y captura de las subjetividades —por ejemplo, aquellos artefactos categoriales de clasificación de lo humano (en adelante, *aparatos de captura*)—. Para pensar la táctica de opacidad desde esta analogía, es preciso remitirnos a las implicaciones ontoepistemológicas que supuso la ruptura histórica del paradigma newtoniano.

La manera en que LadyZunga complicaba el requisito de tener una única identidad —legible y transparente— mediante un nombre que aludía a la multiplicidad y a la posibilidad de devenir infinitas cosas, recuerda la forma en que la filosofía especulativa, surgida a partir de los desarrollos de la física cuántica, protestó frente a la creencia en una única manera posible de entender la naturaleza.

Contradicciones de la luz

Los cambios en la comprensión científica del fenómeno de la luz contribuyeron al cuestionamiento del paradigma newtoniano, ya que la física cuántica trascendió la dicotomía entre la luz como partículas y la luz como ondas, afirmando que esta podía ser ambas a la vez. A principios del siglo XIX, el inglés Thomas Young probó el carácter ondulatorio de la luz por medio de su famoso experimento de la doble rendija (*two-slit experiment*), en el cual proyectaba un haz de luz entre dos planos paralelos a través de dos rendijas, produciendo un patrón de interferencia (difracción) que generaba una serie de franjas brillantes y oscuras alternadas, lo cual demostraba que la luz eran ondas. Sin embargo, hacia 1905 Albert Einstein explicó el efecto fotoeléctrico de la luz, basándose en experimentos en los que se comprobaba que la luz se comportaba como una corriente de partículas llamadas fotones, que al brillar sobre metal pueden expulsar electrones (fotoelectrones). La contradicción entre onda y partícula era imposible de explicar desde el marco de inteligibilidad de la física clásica, lo



▪ *BROTHERS*, fotografía en papel de algodón iluminada con óleos
Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

cual llevó a la comprensión de la física cuántica de que la luz puede tener tanto propiedades de onda *como* de partícula (Stachel, 2002).

Es por esto que Whitehead afirmaba: los viejos fundamentos del pensamiento científico se están volviendo ininteligibles. El tiempo, el espacio, la materia, el material, el éter, la electricidad, el mecanismo, el organismo, la configuración, la estructura, el patrón, la función, todos requieren reinterpretación (Whitehead, 1925). Karen Barad (2003) ha reflexionado ampliamente sobre las implicaciones ontoepistemológicas de esta necesidad de reinterpretación de los fundamentos del pensamiento científico, a partir de las teorías de Niels Bohr, contemporáneo de Einstein y uno de los fundadores de la física cuántica.

Para la autora, la filosofía-física de Bohr plantea un desafío radical, no solo a la física newtoniana, sino también a la epistemología cartesiana y su estructura triádica representacionalista de palabras, conocedores y cosas. Barad sugiere que el marco que desarrolla Bohr rechaza tanto la transparencia del lenguaje como la transparencia de la medición; sin embargo, aún más fundamentalmente, rechaza la presuposición de que el lenguaje y la medición desempeñan funciones mediadoras. El lenguaje no representa estados de cosas y las mediciones no representan estados del ser independientes de las mediciones (Barad, 2003).

Así, Barad echa mano de la física cuántica para plantear una crítica al *representacionalismo*, el cual separa el mundo en los dominios ontológicamente divididos de las palabras y las cosas, las representaciones y la realidad. El representacionalismo se da tanto en el pensamiento científico —en la línea de lo que Whitehead (1925) llamó *bifurcación de la naturaleza*, es decir, la creencia en la separación entre la mente y la naturaleza—, como en lo social y lo cultural: tanto las teorías sociales liberales como las teorías del conocimiento científico le deben mucho a la idea de que el mundo está compuesto de individuos —que se supone existen antes de la ley, o del descubrimiento de la ley— que esperan/invitan a la representación (Barad, 2003).

La comprensión de la luz que se da a partir de la física cuántica le permite a Barad problematizar esta distinción, pues, como señala Florence Chiew (2014), para Bohr, no existe una distinción absoluta entre materia y representación porque la capacidad del aparato que presumiblemente mide y da significado al valor de un objeto, no existe con independencia del proceso de medición. En el caso del experimento de la doble rendija que probaba el carácter ondulatorio de la luz mencionado anteriormente —el comportamiento de un haz de luz—, si la materia manifiesta propiedades ondulatorias o de partícula, estas surgen en el proceso mismo de su medición.

En ese sentido, los aparatos de medición (por ejemplo, los prismas) dejan de ser simples instrumentos neutrales y comienzan a entenderse como: (re) configuraciones dinámicas del mundo, prácticas/intra-acciones/actuaciones de agencia específicas mediante las cuales se promulgan límites excluyentes específicos (Barad, 2003). Así, los aparatos no son objetos pasivos que miden fenómenos preconstituidos, sino que son materia activa con agencia en la producción de dichos

fenómenos⁷. Lo que vemos en ellos se basa en un principio de indeterminación, que implica que los conceptos teóricos (por ejemplo, “posición”, “*momentum*”) no son ideacionales en carácter, sino arreglos físicos específicos (Barad, 2003). De este modo, Barad argumenta que las nociones de onda y partícula no se refieren a características inherentes de un objeto que precede su medición. No hay tales objetos existiendo independientemente con características inherentes.

Intra-acciones performativas

Barad elabora el concepto de intra-acción como una alternativa al de interacción, el cual supone la existencia de dos o más seres previamente consolidados que interactúan. Por el contrario, la intra-acción apunta hacia una concepción no antropocéntrica del universo como materia activa en relación, entrelazamiento y mutua configuración. Es decir, la unidad ontológica primaria no son “cosas” sino fenómenos dinámicos que resultan de la intra-acción de las distintas formas de materia en continuo devenir. De este modo, todo lo que percibimos y entendemos como seres y objetos son materia activa con agencia. Para Barad, la materia no es una cosa, sino un hacer, es performativa⁸.

En ese sentido, los aparatos científicos de medición son también materia que intra-actúa con otra materia, incluida la materia del cuerpo humano, por lo cual los aparatos de medición tienen agencia activa en la producción de los fenómenos que pretenden medir u observar. La teorización que hace Karen Barad de los aparatos como prácticas de intra-acción que producen *performativamente* el fenómeno observado, nos lleva a plantear que tanto los aparatos de medición como los de captura son prácticas, no son instrumentos pasivos y neutrales esperando a ser utilizados para “arrojar



▪ LOS 3, (fragmento), fotografías vintage intervenidas con óleos Marshall's y Letraset (30 X 40 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

luz” sobre una determinada verdad objetiva, sino que la crean como un efecto performativo. Tanto la legibilidad como el requerimiento de transparencia en la vida social son formas de reconocimiento y medición no neutrales, pero producen el efecto de observar personas o grupos con características inherentes que preceden al proceso de medición. Sin embargo, retomando la expresión de Barad, no hay tales personas existiendo con características inherentes.

Esto nos trae de vuelta a la pregunta sobre la identidad que propone LadyZunga con su cambio de nombre, pues las categorías que empleamos para entender las identidades, por ejemplo, el género, la raza, el nombre, entre otras, son representaciones que parecen estar describiendo sujetos preexistentes. El abecedario, por el contrario, apunta a la negación a reconocerse en las categorías disponibles. Volviendo a la expresión de LadyZunga, “soy todo y nada”, la *nada* tiene que ver con un rechazo a las categorías disponibles y al aparato de captura que las sostiene. La negatividad —el autodefinirse como nada—, suscita una crítica al representacionalismo, en cuanto simbólicamente rechaza la totalidad de las categorías/representaciones utilizables, y por ende se distancia de la lógica de separación entre individuos consolidados y representaciones culturales que los reflejan. En un contexto cultural en el que hay que ser algo o alguien⁹ para ser valorado, autonombrarse como nada se puede analizar como una respuesta nihilista hacia los parámetros de sentido que hacen inteligibles a las personas, y genera efectos reales en la vida social.

Por otro lado, ser *todo* puede entenderse como un llamado de atención sobre la potencialidad de devenir infinitas opciones, es decir, a la especulación en el terreno de la subjetivación. También puede leerse como una identificación con todas las categorías disponibles simultáneamente, un absurdo que, de nuevo, nos devuelve a una forma de anular el representacionalismo, en este caso, por exceso, por saturación de las representaciones que pretenden visibilidad. Esta segunda lectura se puede apoyar también en el uso de indicadores de *blancura* y *blanquitud* (Echeverría, 2014) que hacía LadyZunga en su construcción de corporalidad. Tanto en su vida cotidiana como en sus puestas en escena como DJ, utilizaba símbolos de blancura y blanquitud sobre su cuerpo, por ejemplo, la esvástica nazi o el capirote del Ku Klux Klan. Este tipo de símbolos eran ostentados en un cuerpo no

binario, de piel mestiza, en un país latinoamericano, presentado junto a otros signos contradictorios para la narrativa de pureza blanca legible.

Probablemente, era la conciencia de la artista de su posicionalidad en figuraciones de jerarquías raciales y sexuales, la que le llevaba a proponer este juego simbólico. Saber que su cuerpo desplegaba signos de lo que históricamente se ha definido inferior, y que geopolíticamente habitaba en un contexto asociado al “Tercer Mundo”, al subdesarrollo, al atraso en la historia, en otras palabras, al territorio primitivo de lo universal, hacía que LadyZunga pudiera cambiar todo el mensaje sin tener que modificar un solo detalle formal del símbolo. La estructura de poder del imaginario racial que representa la esvástica, que concreta en un signo visual la sedimentación cultural de una historia eurocéntrica de figuraciones de razas superiores e inferiores, y que se adhiere a la noción de temporalidad del progreso moderno, es puesta en crisis al ubicar tácticamente su símbolo en el marco corporal, espacial y geohistórico del lado inferiorizado de las jerarquías. La esvástica se pone a la vista para ser legible, pero desprovista de cualquier indicador de lo que ella misma simboliza en el Occidente hiperreal.

Al identificarse con *todo*, incluso con lo “opuesto” a su posicionalidad en los ejes de la diferenciación social, LadyZunga crea un oxímoron de representaciones. Sus símbolos, su nombre y su corporalidad nos muestran un espacio de multiplicidad y posibilidad, donde no hay coherencia, el cual no se puede capturar desde categorías previas. De esta forma, lo improbable, lo inusual y lo contradictorio se volvían modos factibles de imaginarse y crearse a sí misma. Sin embargo, pese a que las combinaciones de símbolos que establecía eran incoherentes desde una expectativa de identidades establecidas y demarcadas, no se trataba de un ensamblaje arbitrario de signos. La morfología de los símbolos no constituía para Lady una tábula rasa. Un ejemplo de esto fue su gesto de poner la imagen de una esvástica en su pasaporte, símbolo del nazismo. Al hacerlo, es evidente que no se trataba de una forma al azar, o de un signo absolutamente despolitizado; se trataba más bien de un uso inusual del signo, que lo sacaba de su contexto y función habitual para emplearlo como parte de una construcción anti-identitaria híbrida, que no se comprende desde los parámetros culturales de identidad coherente.

La esvástica, al estar sobre el pasaporte de Lady, ya no es un indicador de la afiliación a la ideología nacionalsocialista, sino más bien una parodia al remitir a su cuerpo no canónico. Tampoco es un ejemplo de apropiacionismo posmoderno, según el cual todos los signos estarían disponibles al mismo nivel para ser apropiados y reinterpretados según criterios estéticos que celebran la hibridación y el sincretismo, pero prefieren desconocer las implicaciones políticas de todo ejercicio de descontextualización. No olvidemos en este punto la función social del pasaporte como documento de identidad.

El pasaporte señala a LadyZunga como un cuerpo del Sur global, es decir, un cuerpo racializado desde la herencia de pensamiento supremacista blanco. Si partimos de una noción tradicional de identidad, no se explica por qué dicho cuerpo se identificaría con un símbolo contrario a su materialidad, o más exactamente, se reconocería en las representaciones que históricamente han significado a estos cuerpos como inferiores. Aquí aparece lo que puede ser una de las pistas para analizar su acción: no es en el repertorio usual de significados identitarios donde debemos encontrar la respuesta. La dificultad de comprensión de sus signos, desde criterios identitarios familiares, abre un espacio para desnaturalizar la conexión entre significantes y significados, poniendo en entredicho las definiciones establecidas por consenso social. Esta operación se relaciona con su táctica de opacidad al interrumpir el efecto de transparencia de los signos, y, en ese sentido, de transparencia y claridad de las clasificaciones. La forma en la que traspasaba las fronteras establecidas para el empleo convencional de los códigos, habitando simultáneamente territorios simbólicos opuestos o incompatibles, la situaba en una zona fronteriza, un espacio híbrido en el que no hace parte de una identidad ni de la otra, como en la figura de la *new mestiza* propuesta por la feminista chicana Gloria Anzaldúa (1987).

Opacidad especulativa

Las contradicciones en los modos de subjetivación de LadyZunga que se expresan en el nombre, en el uso de símbolos, al igual que en sus combinaciones corporales de códigos de género que se fugaban a la masculinidad y la feminidad como repertorios coherentes, dan

cuenta de una opacidad que no es la de una mezcla homogénea. Tampoco son exactamente distintas facetas de sí misma, puesto que tal expresión, aunque connota variaciones en el punto de vista, mantiene la idea monolítica de una unidad del ser como verdad ontológica. Al pensar la opacidad de manera especulativa, nos damos cuenta de que no tiene que ver con un objeto unificado, una amalgama uniformemente opaca, sino que, de manera análoga a las teorías de la física cuántica sobre la luz, resulta más apropiado pensarla como múltiples dimensiones cuya realidad opaca (juego de luces que revelan y ocultan) emerge como resultado relacional y contextual de procesos de intra-acción con determinado aparato de visión, los cuales son tanto reales como metafóricos. Si tuviésemos que recurrir a una imagen, podríamos proponer la de las nubes o el vapor, cuya opacidad no es homogénea, sino la de múltiples grados cambiantes de translucidez que pueden ir de la transparencia a la completa opacidad, y en las cuales los grados de opacidad aparecen como efecto de las formas en que la materia intra-actúa, y no como verdad absoluta que sería revelada por el proceso de medición, como sugiere el mecanicismo de las leyes newtonianas.

Esta relectura de la opacidad a la luz de las propuestas de Karen Barad resuena muy de cerca con la noción *Ch'ixi* del pensamiento aymara, la cual desarrolla la intelectual Silvia Rivera Cusicanqui, una perspectiva que parte de formas políticas de resistencia y crítica a los modelos homogeneizadores y unificadores del mestizaje:

La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. [...] La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. (Rivera Cusicanqui, 2010)

En este sentido, la idea de lo *Chi'xi* permite pensar con la opacidad, desde esa posibilidad de contener múltiples posibilidades de existencia, que no tienen que contener coherencia interna ni homogeneidad. Ese color jaspeado entre grises, blancos y negros contiene en sí todos los animales (Rivera Cusicanqui, 2010), de la misma manera en que las múltiples capas que juegan a ocultar y visibilizar, abren y mantienen espacios que se escapan a las lógicas categoriales de la sexualidad y del género.

Se podría objetar que la metáfora de la opacidad también puede ser limitada, en cuanto aún conserva un tipo de visión totalizante. De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, la subjetividad de LadyZunga no se reduce a lo que nos permite ver el aparato de captura. No obstante, al pensar la opacidad como *modo de relación* o de intra-acción con determinado aparato, sus formas del hacer son opacas justamente porque desde el interior mismo de las lógicas de medición del aparato hegemónico de visión, nos muestra que existen otras posibilidades, abriendo así un horizonte especulativo. No pretendemos decir con esto que existe una sola forma (visual) de entender a LadyZunga, sino llamar la atención sobre cómo la *performer* aprovechaba tácticamente el mismo proceso de medición del aparato de captura como recurso para interpelarlo.

Aunque la manera de autonombrarse como el abecedario no se daba desde una exterioridad a la hegemonía de una *lengua mayor* (Deleuze y Guattari, 1987) —por ejemplo, el castellano como idioma colonial—, en la acción de cambio de nombre la artista se sitúa en los márgenes de la legibilidad al hacer un uso minoritario de la lengua que se fuga al modo convencional de su lectura desde los hábitos de pensamiento establecidos. La identificación con la totalidad del sistema de escritura alfabético (ser todo) propone una manera de nominar la multiplicidad y lo incapturable (ser nada). Las distintas combinaciones posibles de su nombre se vuelven una alusión a las incontables posibilidades del devenir, al disponer textualmente de las letras del abecedario como *documento de identidad*, es decir, al presentar simbólicamente su identidad desde una gramática especulativa de la infinitud. No obstante, en sus prácticas de opacidad ninguna es verdadera o falsa, todas las capas de claroscuro son posibilidades actuales/virtuales del ser/devenir: no hay una verdad en el sentido newtoniano.

El carácter de opacidad especulativa de sus acciones proviene justamente de cómo negociaba creativamente con los mecanismos de control e inteligibilidad y creaba interferencia. La noción de interferencia nos acerca a una última metáfora para considerar la opacidad de LadyZunga: la de la difracción de la luz. Ya se mencionó cómo la difracción, en el experimento de la doble rendija, abrió el camino para reconsiderar el universalismo de la interpretación categórica de la realidad corpuscular de la luz que proponía la analítica new-

toniana, tarea que luego continuaría la física cuántica. La difracción generada por prácticas artísticas como el cambio de nombre —a la manera del experimento de la doble rendija—, nos abre el camino para la especulación sobre otras realidades posibles (y existentes) más allá de las construcciones de verdad acerca de los cuerpos, la raza, el género, la sexualidad y la identidad, en un contexto de sedimentación, actualización y proyección en el futuro de relaciones de poder cis-hetero-patriarcales y coloniales.

En ese sentido, exploraciones como el cambio de nombre pueden entenderse como prácticas de una futuridad *queer*, en la medida en que apuestan por imaginar otros marcos posibles de inteligibilidad de los cuerpos y las subjetividades, distintos al de las categorías jerarquizadas y preestablecidas de identidad social.

Los gestos de LadyZunga proponen así una poética interferente que podemos asociar a ondas difractivas que interfieren y complican la luz cegadora de una ilusión de verdad: la de las construcciones naturalizadas de cuerpo e identidad producidas por la lógica histórica de la modernidad colonial. A la manera de ondas que chocan, sus acciones generan un patrón de interferencia que, tal como las zonas de luz y oscuridad emanadas del patrón de difracción en el experimento de la doble rendija, nos invitan a replantear todo lo que concebimos como realidad transparente y absoluta desde los aparatos de medición de la clasificación social, generando zonas de luz y oscuridad que problematizan sus certezas particulares. La opacidad y la difracción especulativas de los *performances* de LadyZunga nos permiten reconocer en la memoria de sus intra-acciones performativas con los aparatos de visibilidad y captura, ciertas zonas de penumbra que nos hacen sospechar de la (puesta en escena de la) luz del representacionalismo y sus efectos de verdad.

Conclusiones

En este artículo analizamos cómo la práctica artística de LadyZunga, inseparable de su vida cotidiana y modos de subjetivación, experimentó con formas tácticas de interrogar la hegemonía del representacionalismo y las categorías de identidad social dominantes, cuyos artefactos categoriales se asientan en relaciones de poder coloniales, patriarcales y cis-heteronormativas. Pese a

las fuerzas sociales de la generización, racialización y legibilidad de su contexto cultural, y como respuesta especulativa a estas, sus prácticas indagaron posibilidades de imaginarse, crearse y nombrarse a sí misma como devenir irreductible a las expectativas de identidad y requerimiento de transparencia.

Tomamos como punto de partida teorías que han explicado el fenómeno de la luz y la metáfora de la luz como verdad, conocimiento y civilización, para relacionar la opacidad y la difracción de las prácticas de LadyZunga con la ruptura del paradigma de la identidad como unívoca y esencialista. Los modos opacos en que LadyZunga pretendía escabullirse a las lógicas de la categorización socavaban la presuposición metafísica de la existencia de un sujeto consolidado a priori. En su negativa a identificarse desde alguna categoría, LadyZunga evadía la trampa de lo que Karen Barad denomina políticas representacionistas, las cuales se

refieren a la creencia en la distinción ontológica entre las representaciones y lo que estas pretenden representar, y que asumen la existencia de individuos con atributos inherentes, previos al discurso y a sus representaciones.

En ese sentido, en las prácticas performáticas de LadyZunga pueden analizarse sincronías con la filosofía del proceso y la filosofía especulativa, campos desde los cuales se han indagado asuntos como la naturaleza de la realidad y la existencia, las relaciones entre lo actual y lo virtual, la apertura a posibilidades más allá de lo probable, el rol ontológico de la creatividad, y la existencia de los objetos más allá del pensamiento humano, entre otras preocupaciones. Sus prácticas ontoestéticas, antes que simples ficciones despolitizadas o ajenas a su contexto, son apuestas performativas que permiten problematizar los términos de reconocimiento de lo humano y sus efectos deshumanizantes.

Notas

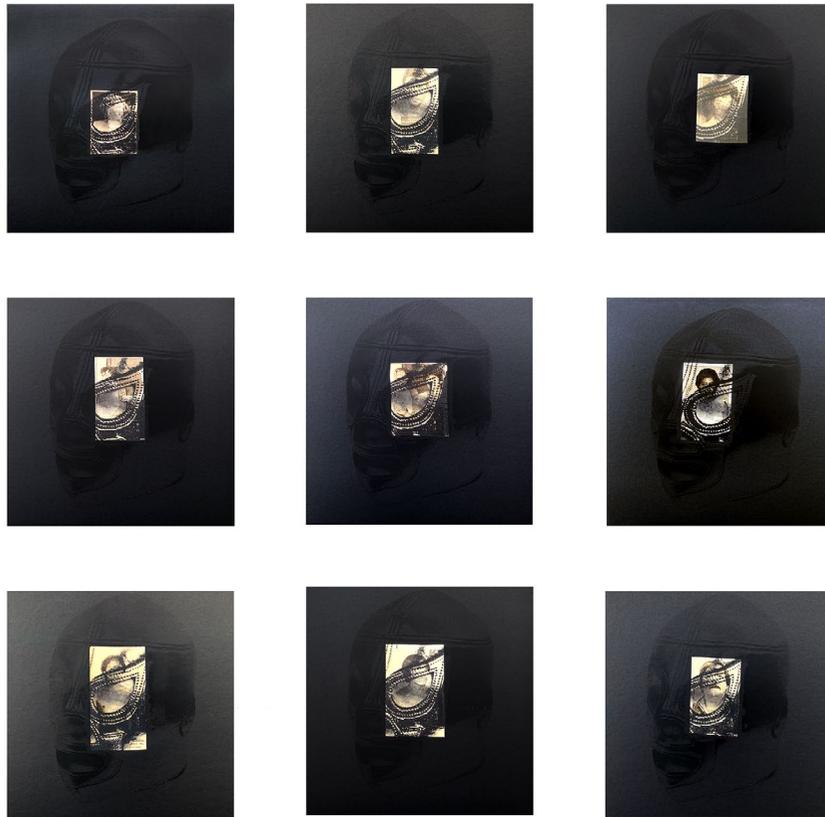
1. LadyZunga usaba sobre su cuerpo dispositivos como pantallas, teléfonos celulares, computadores, tabletas digitales; accesorios tecnológicos reciclados como monitores, cables, discos duros, teclas, *cassettes*; trajes hechos con licras, telas reflectantes, medias de malla, corsés, guantes de cuero, cuerdas y cadenas de BDSM, taches metálicos, gorras, cascos y accesorios militares, máscaras elaboradas con cuero o telas negras y rojas; entre otros. Muchas de estas prendas y piezas eran hechas con basura tecnológica reciclada. Las materialidades residuales y recicladas se asocian a lo que se conoce como *trash*, una estética de materiales encontrados y recuperados, de factura casera, DIY (*Do it yourself*) y de baja tecnología.
2. La noción de *otherwise* se entiende como espacios de resistencia *otros*, alternativos, que abren posibilidades a innumerables variaciones y potenciales del pensamiento que la modernidad ha silenciado y repudiado pero que no ha podido extinguir. Ha sido desarrollado por el pensamiento radical negro, las epistemologías indígenas y por la teoría *queer*. Al respecto véase: Muñoz (2019), Harney y Moten (2013), King *et al.* (2020) y Sharpe (2016).
3. El término *performance* tiene múltiples acepciones que pueden ir desde la *performance* citacional del género que propone Judith Butler (2009), las definiciones provenientes del campo del arte que lo entienden como lenguaje artístico, o su concepción como lente metodológico de análisis de lo social. En este artículo, cuando utilizamos el término *performance* nos referimos a prácticas corporales expresivas que pueden ser analizadas como prácticas de resistencia en el sentido que le da Diana Taylor (2015) al potencial político contrahegemónico de ciertas prácticas corporales. Cuando utilizamos el término *performático* como adjetivo, nos referimos a algo que tiene características de *performance* o puede ser analizado como si fuera un *performance* (un lente metodológico). Es importante diferenciarlo del término *performatividad*, el cual, desde la perspectiva butleriana, implica la capacidad de las acciones reiterativas de generar efectos transformadores de la realidad. En este texto exploramos la performatividad desde la propuesta de Karen Barad (2003), que expande este análisis incorporando la pregunta por la agencia de la materia. Al respecto, véase el apartado *intra-acciones performativas* en este texto.
4. Por limitaciones de espacio, no es posible extendernos en desarrollar estos conceptos en este artículo, pero recomendamos al respecto consultar: Echeverría (2014), Sedgwick (2008), Warner (1991) y Duggan (2012).
5. Para Karen Barad, el representacionismo es una forma de pensamiento que separa el mundo en las categorías ontológicamente desarticuladas de palabras y cosas, entre una realidad externa y las categorías que las representan, creando una lógica tripartita entre objeto de conocimiento, sujeto conocedor y representaciones. El representacionismo se relaciona con la idea del mundo como compuesto de individuos y cosas con atributos separables, los cuales pueden ser representados como si fueran algo ya dado y estable. Esta tendencia la identifica en ámbitos que van desde la ciencia, con la idea de que las mediciones científicas representan el mundo como realidad externa ontológicamente preconstituida e independiente del proceso mismo de medición, hasta las

- políticas de la identidad, en las que los grupos y las personas se imaginan como predefinidas y representables por categorías.
6. Este paradigma concibe el universo como una máquina compuesta por partes individuales que interactúan entre sí de manera predecible. Propone un principio determinista, en el cual el movimiento de cada objeto está completamente determinado por su estado inicial y las fuerzas que actúan sobre él, lo cual significa que no hay lugar para el azar o la espontaneidad. Es además reduccionista, ya que busca explicar los fenómenos complejos descomponiéndolos en partes más simples, y se caracteriza por su pretensión de universalidad.
 7. En su análisis del concepto de dispositivo de Foucault (en inglés, *apparatus*), Deleuze sugiere que los dispositivos son máquinas que hacen ver y hablar. La visibilidad no se refiere a una luz general que iluminaría objetos preexistentes; está compuesta por líneas de luz que forman figuras variables inseparables de un aparato. Cada aparato tiene su régimen de luz, su manera de caer, suavizarse y difundirse, distribuyendo lo visible y lo invisible, generando o eliminando un objeto, que no puede existir sin él. Si hay una historicidad de los dispositivos, es la historicidad de los regímenes de luz pero también de los regímenes de enunciación. Los enunciados a su vez se refieren a las líneas de enunciación donde se distribuyen las posiciones diferenciales de los elementos de un enunciado (Deleuze, 1992).
 8. Barad (2003) cuestiona cómo la teoría de la materialidad de Judith Butler se limita a dar cuenta de una materialización de los cuerpos humanos, y reinscribe la materia como un producto pasivo de prácticas discursivas, antes que como agente activo que participa en el proceso mismo de materialización.
 9. En Colombia se usa con frecuencia la expresión “ser alguien en la vida”, en la cual se infiere que hay quienes no son nadie en la vida. La forma en que se usa coloquialmente dicha expresión alude a imaginarios capitalistas de éxito económico o profesional individual. Al emplear una terminología, por así decirlo, ontológica, da cuenta de formas culturales de medición y valoración de lo humano.

Referencias bibliográficas

1. ALCALDÍA MAYOR de Bogotá (2019). *Balances y perspectivas de la política pública LGBTI 2016-2019*. <https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/publicacion-balances-perspectivas-politica-publica-lgbti.pdf>
2. ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
3. BARAD, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>
4. BREA, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios Visuales*, (4), 145-166.
5. BUTLER, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales, *AIBR*, 4(3), 321-336.
6. CHIEW, F. (2014). Posthuman Ethics with Cary Wolfe and Karen Barad: Animal Compassion as Trans-Species Entanglement. *Theory, Culture & Society*, (31), 51-69. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276413508449>
7. DELEUZE, G. (1992). What Is a Dispositif? En T. J. Armstrong (ed.), *Michel Foucault Philosopher* (pp. 159-168). Harvester Wheatsheaf.
8. DELEUZE, G. y Guattari, F. (1987). *Capitalism and Schizophrenia: A Thousand Plateaus* (trad. Brian Massumi). University of Minnesota Press.
9. DESCARTES, R. (1984). *Dioptrics* (trad. S. P. Foster). En J. Cottingham, R. Stoothoff y D. Murdoch (eds.), *The Philosophical Writings of René Descartes* (vol. 1, pp. 101-228), Cambridge University Press.
10. DUGGAN, L. (2012). *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press.
11. ECHEVERRÍA, B. (2014). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
12. ESCOBAR, P. (2017). La colombiana que se llamaba ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ. <https://www.las2orillas.co/la-colombiana-se-llama-abcdefg-hijklmnopqrstuvwxyz/>
13. GLISSANT, É. (2010). *Poetics of Relation*. University of Michigan Press.
14. HALL, S. y du Gay, P. (eds.). (2003). ¿Quién necesita identidad? En *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
15. HARNEY, S. y Moten, F. (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Minor Compositions.
16. KING, T. L., Navarro, J. y Smith, A. (eds.). (2020). *Otherwise Worlds: Against Settler Colonialism and Anti-Blackness*. Duke University Press.
17. MCKITTRICK, K. (ed.). (2015). *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*. Duke University Press.

18. MILLÁN, A. (2015). ABCDEFG, la mujer colombiana que se llama como el abecedario. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150219_sociedad_nombre_lad- yzunga_amv
19. MUÑOZ, J. E. (2019). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
20. RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010). *Chi'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Retazos / Tinta Limón.
21. SEHGAL, M. (2014). Diffractive Propositions. Reading Alfred North Whitehead with Donna Haraway and Karen Barad. *Parallax*, 20(3), 188-201. <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927625>
22. SCOTT, J. C. (2020). *Seeing Like a State: How certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Yale University Press.
23. SEDGWICK, E. K. (2008). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
24. SHARPE, C. (2016). *In the Wake: On Blackness and Being*. Duke University Press.
25. SPIVAK, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial: hacia una crítica del presente evanescente*. Akal.
26. STACHEL, J. (2002). *Einstein from 'B' to 'Z'* (vol. 9). Springer Science & Business Media.
27. STENGERS, I. (2011). *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*. Harvard University Press.
28. TAYLOR, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.
29. TROUILLOT, M. (2003). *Global Transformations: Anthropology and the Modern World*. Springer.
30. WARNER, M. (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text*, (29), 3-17.
31. WHITEHEAD, A. N. (1925). *Science and the Modern World*. Macmillan.



▪ UNDER THE MASK, seriegrafía sobre papel algodón (22,2 x 24,2 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022