

LAS IMÁGENES IDEALIZADAS DE ÍCONOS POP: ENTRE LA FORMACIÓN DE COMUNIDADES Y EL ACTUAR COLECTIVO

*Idealized Images of Pop Icons: Between the
Formation of Communities and Collective Action.*

Daniel Orlando Ramírez Villamizar

ORCID: 0009-0004-8609-0349

Magíster en Diseño de la Universidad Nacional de Colombia.



Resumen

Dentro de lo que podemos llamar “Comunidad LGBTQ+” nos encontramos con las imágenes de íconos pop y las constantes relaciones que generan estas entre las personas. No es descabellado asignarles a estas imágenes roles dentro de las mismas comunidades. Pero cuando el concepto mismo de comunidad es confuso, la manera en la que estas actúan y son manipuladas por las personas resulta aún más difuso. Este es un estudio analítico de las bases teóricas de lo que es el diseño de estas imágenes por parte de las personas LGBTQ+. Acá se proporciona una visión detallada de cómo las imágenes de íconos pop son utilizadas por la comunidad LGBTQ+ como herramientas para expresar identidad y fomentar un sentido de colectividad, destacando la importancia del diseño en esta dinámica social.

Palabras clave:

Comunidad LGBTQ+, Imagen, Diseño, icono Pop, Cultura Pop

Recepción: 27 de julio de 2024

Aceptación: 12 de septiembre de 2024

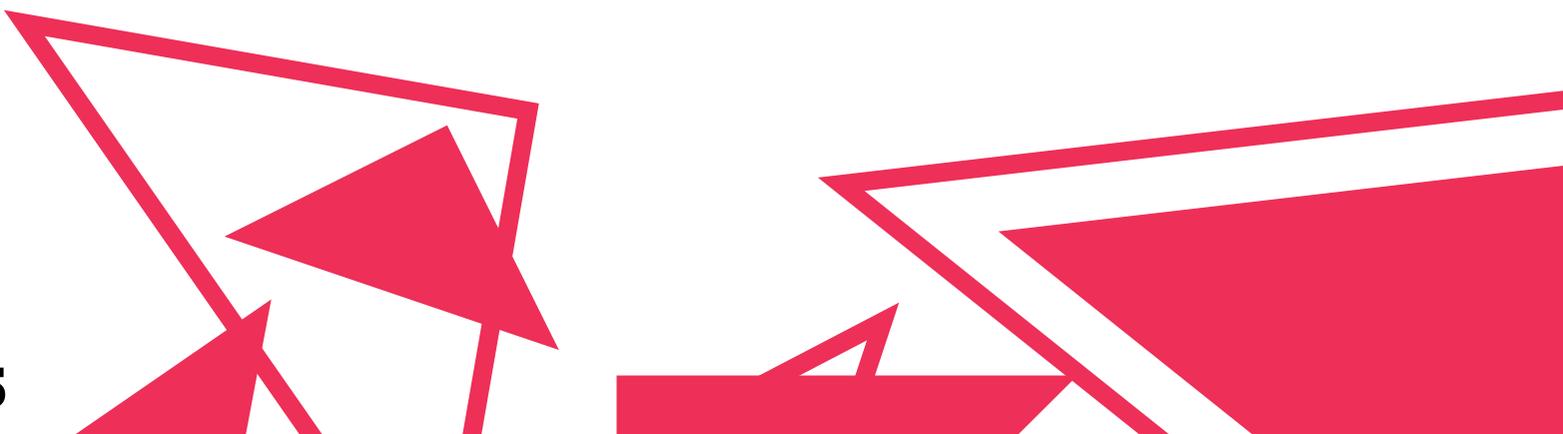
Cite este artículo como: Ramírez, D. (2024). “Las imágenes idealizadas de íconos pop: entre la formación de comunidades y el actuar colectivo”, en *Posibilidades*, 5 (1), 4-18.

Abstract

Within what we can call “LGBTQ+ Community” we find the images of pop icons and the constant relationships that these generate between people. It is not unreasonable to assign these images roles within the same communities. But when the very concept of community is confusing, how they act and are manipulated by people becomes even more diffuse. This is an analytical study of the theoretical basis of what the design of these images by LGBTQ+ people is. Provided here is a detailed look at how images of pop icons are used by the LGBTQ+ community as tools to express identity and foster a sense of collectivity, highlighting the importance of design in this social dynamic.

Keywords:

LGBTQ+ Community, Image, Design, Pop Icons, Pop Culture



El punto de actuar de las imágenes diseñadas

Tengo que adelantarme con mis temporadas de *Drag Race*. Acabo de terminar la última temporada de la edición de Canadá, que empecé después de terminar la última *All Stars* de EE.UU., y acabo de empezar a ver las últimas dos temporadas de la edición de Italia. Honestamente, me estresa la italiana. Los capítulos son muy largos, los retos son extraños, casi nunca entiendo el humor con sus referencias, -y con transparencia, el idioma me confunde demasiado en algunos momentos-, se centra demasiado en conversaciones que poco hacen para avanzar, y en su afán

de mostrar absolutamente todo, se me hacen muy lentas e innecesarias la mayoría de las escenas que veo. Sin embargo, lo sigo viendo en la esquina de mi pantalla mientras trabajo. En el capítulo que veo ahora, la producción para por completo el flujo del episodio para que la presentadora de esta edición, Priscilla, le dé un saludo de respeto y admiración a Rafaella Carrá después de que dos de sus concursantes hicieron el respectivo duelo de fonomímica al ritmo de su canción *Far L'amore* (World Of Wonder, 2021-Presente): “Desde el panel de jueces queremos hacer un

saludo especial a Rafaella, quien siempre está a nuestro lado”

Justo después de estas palabras, todo el set aplaude en señal de respeto y el episodio continúa. Teniendo un poco de contexto, Rafaella acababa de fallecer poco tiempo antes de la grabación de este capítulo, y como una de las figuras a las que más tributo se le ha hecho dentro de esta edición del programa, no es sorpresa para nadie que Priscilla se haya tomado el tiempo de darle un saludo especial en medio de la semifinal de la temporada.



Este tipo de conexión entre personas LGBTQ+ e ídolas - con especial caracterización de las figuras femeninas - de la cultura pop no es exclusiva del *reality* o de Italia. Esta es una práctica que ha caracterizado a las comunidades cuir casi desde la misma existencia de las mujeres como protagonistas en contextos de entretenimiento. Desde la estudiada obsesión de los hombres de época con las cantantes de ópera (Kostenbaum, 1993), hasta los fenómenos de fanatismo en redes sociales por las cantantes pop del momento por parte de los adolescentes LGBTQ+ (Jennex, 2017); esta estrecha relación tiene muchas aristas que se apoderan de la manera en la que las personas cuir seguimos conformando relaciones con quienes interactuamos, y la manera en la que se forman los espacios -físicos o no- sociales que habitamos. Amamos a nuestras íconos pop, y les rendimos tributo de manera constante. La forma más común ha sido, y continúa siendo, la apropiación de ellas como imágenes de consumo para adaptarlas dentro

de nuestros contextos LGBTQ+. Esta es la razón por la que cada vez que salimos de fiesta esperamos encontrar artistas del travestismo y drag utilizando una canción de Lady Gaga, Madonna o Britney Spears para hacer un *lip sync* al mejor estilo de *Drag Race*, en el que al final se estrellen contra el piso y reciba una oleada de gritos y aplausos en una discoteca designada específicamente como un espacio de “comunidad”.

Estas mujeres no son personas a los ojos de quienes las vemos como íconos, son imágenes. Como personas, ellas tienen tan poca relevancia dentro de la utilización de su percepción pública que se permite la adoración hasta el punto de ser veneradas con facilidad, hasta el punto de representar pilares identitarios antes de ser artistas activas (Forenza, 2017). Una imagen vacía presenta el espacio perfecto para su manipulación, para su diseño. La forma en la que se hace esta manipulación es el detonante para comenzar a comprender la importancia técnica con la que se han

convertido en prácticas compartidas por cierto grupo de personas. Estas prácticas pueden ser nombradas como una manipulación libre, que viene arraigada a cierta manera de consumir, reciclar y volver a consumir las imágenes en bucle. Sin embargo, creo profundamente que estas prácticas son un ejercicio de diseño, y propongo verlo como tal. Tener este enfoque a la hora de analizar este tipo de prácticas de apropiación de imágenes revela toda una cultura visual propia. Una que se encuentra llena de códigos propios, construidos - consciente o inconscientemente - por una comunidad.

En la ciudad de Bogotá, este tipo de relación se vive y respira en la cotidianidad de las celebraciones y vida nocturna LGBTQ+.

¿Qué resulta del desarrollo y utilización de este código (Eco, 1992)? La noción de “comunidad” es fundamental para entender el tipo de relaciones que se dan dentro de una cultura visual tan específica como la que estoy hablando. Un tipo de impacto es fácil de identificar, pero su relación con las imágenes es confusa en el mejor de los casos, y completamente despreciada en el peor; pero siempre está presente. Dicho esto, es propio decir que esta noción no es tan sencilla. Este es el primer problema dentro del razonamiento: la ‘comunidad’. Esta palabra queda un poco floja a la hora de analizar este tipo de relaciones con las imágenes. Junto a los distanciamientos

cada vez más claros a la hora de reducir a toda persona de identidades LGBTQ+ a una sola comunidad, se encuentra la realidad. ¿Dónde empieza y termina una comunidad? El accionar de las imágenes de estas íconos nos demuestra la existencia de la identidad y la comunidad en base a una exploración de ellas; esto es claro a la hora de ver las acciones de las comunidades LGBTQ+. Pero ¿desde qué punto empieza a actuar la imagen? Y, más importante, ¿desde qué momento se puede decir que la imagen mueve a cierto grupo de personas a formar una comunidad?



*

Hacer de la imagen un actor y detonante de una comunidad es lo que revela su papel, y esto requiere de una cierta manipulación en las manos de las personas adecuadas. El diseño nos presenta con la posibilidad de estudiar la experticia de estas personas, incluso por fuera de la disciplina académica. La transformación de “imagen como objeto” a “imagen como actor” dentro de las comunidades LGBTQ+ se da por medio del meticuloso estudio visual y la dedicada puesta en escena performativa que lleva a los artistas cuir a reunirse en torno a las expresiones artísticas propias como lo son el drag, ballroom, o el travestismo. La apropiación de las imágenes es el punto central de este tipo de expresiones. Mi interés se centra en aquellas apropiaciones de estas íconos pop, y el trabajo de diseño - con experticia y profesionalismo - que lleva a una imagen performativa a ser el centro de conexión de identidades individuales que buscan un

sentimiento de identificación comunitaria. Leer este tipo de prácticas como parte de las acciones del diseño permite relacionar la manera en la que las conexiones de individuos desencadenan la formación de comunidades alrededor del actuar visual del diseño. Estas comunidades interactúan constantemente con las prácticas de diseño: diseño de personaje, de vestuario, de maquillaje, de escenografía, de manierismos, de espacios, de ambientes, de eventos, y demás esferas; poder referirnos a estas acciones tangibles, me permite demostrar la manera en la que el diseño se encuentra en el ADN de este tipo de actuar, y permite su éxito constante.

En este escrito se encuentra el punto de inflexión de estas imágenes como productos de diseño que nunca terminan de ser diseñadas. Este es el razonamiento que me ha llevado a dar vueltas en medio de las actividades centradas en imágenes de íconos pop dentro de la escena de distintas comunidades de artistas drag y del travestismo de la ciudad de Bogotá. La inquietud se centra en la formación y el actuar de las comunidades con este tipo de imágenes, no solo como una herramienta que se usa constantemente, sino como un actor dentro de las dinámicas de relacionamiento

entre personas que ha permitido la formación de una identidad definida y, junto a ésta, un sentimiento de colectividad que deriva en una comunidad. Pensar el diseño como parte central del accionar dentro de la colectividad y la manera en la que se rige la formación de comunidades es central para entender la forma en la que se han venido desarrollando las comunidades cuir en nuestros entornos.

El difuso concepto de comunidad actual

Fundamentalmente podemos utilizar dos distinciones muy valiosas de eso que llamamos “comunidad” para tratar de esclarecer el territorio. Gracias a Joseph R. Gusfield (1975) podemos categorizar dos distinciones valiosas sobre las comunidades. En su capacidad más tradicional, el aspecto territorial y geográfico de la organización demográfica nos une en sus capacidades de proximidad. Mientras que en su capacidad “relacional” se preocupa por la calidad de las relaciones humanas, sin referirse a la geolocalización. Podemos categorizar nuestro enfoque en las segundas, dada la importancia del desarrollo de las comunidades alrededor de intereses

y habilidades en común. Este es el fundamento en el que se construye la idea de Comunidad LGBTQ+, en donde las personas de identidades cuir se agrupan bajo un solo término aparentemente universal. El problema se presenta cuando este término se pone en práctica.

Siendo una persona cuir contemporánea, es imposible escapar de este término sombrilla que te ha agrupado con una cantidad de personas extrañas a ti. ¿Por qué no buscarías el apoyo de esta llamada comunidad cuando sea necesario para ti? Adentrándome una vez más dentro del universo de *Drag Race*, las presiones de hacer funcionar el concepto de comunidad -con

todos los presupuestos culturales de lo que significa hacer parte de una comunidad- y el afán de las personas cuir por encontrar a las personas con quien formar estos colectivos se hacen presentes. Esta vez en la tercera temporada del *reality* de la versión original de EE. UU, nos encontramos con Mimi Imfurst, quien después de varias semanas de no conectar del todo con sus compañeras, se abre de manera vulnerable con sus compañeras en busca de consuelo y alguna mano amiga con la que pueda conformar una relación un poco más profunda que simples compañeras de trabajo en el programa. Kate O'Halloran (2017) resalta el llamado de Mimi por una comunidad:

«[...] La emotiva confesión de Mimi de haber sido obligada a abandonar su hogar establece una distinción entre familia biológica y comunidad queer, tanto como se imagina la “comunidad” entre las reinas como en referencia a una comunidad más amplia de personas LGBTQ que buscan consuelo y apoyo fuera de las limitaciones normativas y a menudo dolorosas de la “familia” (biológica).

«[...]Mimi, aquí y en toda la temporada, trabaja para situarse dentro de una estructura familiar comunitaria alternativa, tanto bajo la tutela de Mama Ru como en un vínculo emocional con sus “hermanas”, como India. Esta es la historia de Mimi sobre una comunidad queer, donde la opresión sexual y el aislamiento compartidos resultan en un intento de formar vínculos que juntos se asemejan a una especie de parentesco queer catártico.» (O'Halloran, 2017)

Sin embargo, Mimi no logra conectar del todo con sus compañeras. En este mismo capítulo es eliminada y en sus apariciones siguientes en la temporada y en la primera edición de *All Stars* sigue teniendo el mismo tipo de conflictos con sus compañeras que la llevaron a ser antagonizada en primer lugar. Aunque es verdad que Mimi se encuentra dentro de un ambiente cerrado y rodeada de personas con el mismo tipo de intereses sociopolíticos que ella tiene, la comunidad que tanto desea formar con sus compañeras nunca termina por formarse, y ella queda excluida del resto de elenco. El punto central de la situación de Mimi no se encuentra en su fallo a la hora de establecer conexiones sociales, o si sus compañeras de elenco se sienten demasiado alejadas de ella. El punto en el que la historia de Mimi empieza a tener sentido es cuando tomamos en cuenta lo que ella puede estar asignando a la categoría de comunidad. Sus expectativas de ser recibida por un colectivo lleno de solidaridad, apoyo, honestidad, y demás valores no se hacen realidad en cuanto se encuentra con las personas que supuestamente deben llenarlas. La desconexión entre los presupuestos de Mimi sobre lo qué es una comunidad, y la forma en la que se dan estas relaciones en la práctica son lo que la llevan a la desilusión.

Imfurst apela a un imaginario simple en el que el común denominador (Stryker, 2008) de una lucha contra la marginalización de personas LGBTQ+ nos une en comunidades definidas, pero las circunstancias no son las mismas con las que a mediados del siglo XX se organizaron tantas comunidades activistas. El llamado de Mimi Imfurst se da en medio de un set de uno de los programas de televisión más importantes e influyentes de nuestra época, incluso para su aparición a inicios de su estallido de popularidad. Y por más que pueda presentar cualquier cantidad de injusticias, la etiqueta de marginal no termina de representar a alguien tan protegido como una concursante dentro de un programa de tal alcance mediático.

Esta es una preocupación actual dentro de cualquier tipo de organización que se nombre a sí misma como representante de dicha “comunidad LGBTQ+”. En medio del afán por comprender la situación actual de las más notorias organizaciones, Lisa Duggan (2004) presenta este tipo de análisis de caso sobre EE. UU después de la crisis identitaria del país después de los ataques del 11 de septiembre en Nueva York.



*

Las organizaciones nacionales de derechos civiles, en medio de campañas y litigios de lesbianas y gays, casi todas se han alejado de la movilización de electores y la consulta comunitaria durante la última década. Siguiendo la cultura política nacional hacia la derecha, y presionados por las exigencias de recaudación de fondos para sobrevivir, los grupos de derechos civiles homosexuales han adoptado una retórica neoliberal y modelos corporativos de toma de decisiones. Muchas de las organizaciones nacionales dominantes de derechos civiles de gays y lesbianas, que ya no son representativas de un movimiento progresista de base amplia, se han convertido en la estrecha élite de lobby gay con ojos de dinero. En consecuencia, el impulso a favor del matrimonio homosexual y el servicio militar ha reemplazado la serie de cuestiones políticas, culturales y económicas que galvanizaron a los grupos nacionales cuando surgieron por primera vez de un contexto de movimiento social progresista varias décadas antes.

La problemática actual dentro de una categorización tan general de comunidad es este tipo de traición hacia el trabajo de activismo a favor de una nueva forma de consumo mercantil de las identidades LGBTQ+. Frente a un desplazamiento de aquellas prioridades que mueven a tantos sujetos en diferentes direcciones, es difícil pensar que el mismo denominador común sea capaz de unir a estas dentro de un solo colectivo. Y de igual forma la desconfianza que este cambio de prioridades por parte de las caras representativas ha creado una brecha cada vez más marcada dentro de las mismas “comunidades”, al punto en el que podemos desconfiar completamente de la palabra misma para hablar de todo un conglomerado de personas.

Desde esta mirada, la identificación es cada vez más confusa y menos representativa de quienes buscan de manera concreta algún tipo de conexión. Si es posible para nosotrxs nombrar de manera concreta el hecho de que una comunidad debe ser construida y mantenida por todxs lxs que la conforman en pro de un espacio seguro para

sus integrantes, ¿Por qué resulta tan polarizante y confuso definir de manera concreta lo que una “comunidad queer” encapsula (Uribe, 2023)?

Incluso con esta confusión latente podemos seguir identificando a un conjunto de personas como comunidad dependiendo de sus afinidades (McMillan & Chavis, 1986): afiliación, influencia, el reforzamiento, o la conexión emocional compartida; pero cuando todas estas características se encuentran en formación continua gracias a un detonante en común -las imágenes apropiadas de íconos pop- puede ser confuso comprender el lugar exacto en el que este empieza a concretarse como algo más que un objeto de acción, como parte del tejido comunitario. De manera concreta se puede categorizar este tipo de relación comunitaria de las personas cuir como una conexión emocional compartida especialmente alimentada por la historia compartida, pero hace falta un sentido fuerte de reforzamiento que mantenga a la comunidad como una entidad conjunta y solidificada.

Este es el mismo punto que esquivaba a autores como McMillan y Chavis, que se preguntan por las maneras en las que se puede mantener a una comunidad junta si los aspectos que hacen sentir a una persona reforzada dentro de su comunidad varían no solo en contexto comunitario, sino personal.

Parece ser que somos alimentadas por un discurso que nos excluye de manera tan tajante que nos obliga a buscar el tipo de lazos que se nos niega de manera casi instantánea con personas tan alejadas de nuestras realidades como cualquier extraño en la calle. Y sin solución alguna, hemos luchado por encontrar el lugar en el que sí se puede llamar comunidad a los lazos de cuidado mutuo ejercido por pares. Al final del día, el querer hacer parte de una comunidad requiere más que una simple identificación con aspectos en común con un grupo de personas. Requiere de acciones en conjunto y de esfuerzos en común para poder llamarnos a quienes la conformamos de manera concreta, una comunidad.

Las comunidades relacionales y su confuso lugar actual



Existe una confusión directa con la palabra comunidad si nos referimos exactamente al segundo tipo de comunidad identificada por Gusfield (1975). Por un lado, podemos tomarla a manera de término sombrilla que cubre muchas identidades en sí, pero esto representa una problemática dentro de la teoría cuir, además de ser pragmáticamente incorrecto gracias al desarrollo de los intereses de los sectores activistas que primero acudieron a este tipo de términos en busca de visibilidad. Por otro lado, podemos utilizarla como un ideal al que se suscribe cierta cantidad de personas una vez se les ha asignado dentro de la categoría, pero inquieta la importancia de la definición



externa dentro del actuar endémico de ésta. Y, por último, podemos tratar de entenderla como una aspiración a la que se le han asignado ciertos valores en favor del sentimiento de pertinencia social. Aunque más cercano a la manera de relacionamiento, sigue siendo un concepto cada vez más alejado de las prácticas sociales de las personas LGBTQ+.

Toda identidad que cae dentro de alguna sombra de términos puede hacer parte de la población marginalizada de nuestra sociedad actual. Esta es la manera en la que tratamos a personas migrantes, racializadas, con identidades de género disidentes, delincuentes, y demás; todas, sin importar

el nivel de violencia al que sean expuestos, entran dentro de una misma política de visibilidad, la cual nos facilita su exclusión dentro del cotidiano (Vélez, 2019). O en palabras de Judith Butler, caen dentro de la etiqueta de vidas precarias (Butler, 2006). Etiqueta que tiene en cuenta como concepto los niveles de humanidad que se le ha permitido a ciertos grupos de personas con el fin de borrar el tipo de matices de las violencias a las que son sometidas y hacer posible la acción de unificar desde el punto de vista del poder a quienes encajan en la categoría de “no humano”. En otras palabras, a quién vale la pena salvar y a quién no:



Estos esquemas normativos [aquellos que establecen dentro de la cultura lo que es y no es humano] funcionan no sólo produciendo ideales que distinguen entre quienes son más o menos humanos. A veces, producen imágenes de lo que es menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sean capaces de creer que allí, en esa cara, hay otro humano. Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte.» (Butler, 2009)

Este tipo de razonamiento viene desde una perspectiva ajena a las personas LGBTQ+, pero de un solo golpe unifica a un conglomerado muy diverso de personas dentro de una sola categoría. La categorización de las personas permite un régimen institucional que ahoga cualquier tipo de expresión o matiz de la realidad. El problema no se centra en el espacio hecho para la categoría de “otro”, sino la presunción de su no existencia dentro del régimen. Estudiar la heterosexualidad como institución política (Rich, 1980) permite comprender no solo la

facilidad de este tipo de agrupamiento de lo “otro”, sino la importancia dentro de los mecanismos de control político que se ejerce. La descripción de “Comunidad LGBTQ+” (y el uso específico de la palabra comunidad) ha permitido la inserción del control en el actuar comunitario y el pensamiento de construcción colectiva. Una construcción desde la categoría de “otro” que fue asignada.

De igual forma es importante dejar la argumentación pesimista y empezar a tomar en cuenta la importancia del cambio dentro de la forma misma en la que pensamos el concepto mismo de comunidad. Rastreando los inicios de la organización política de las personas trans en EE. UU. Susan Stryker llega al punto inicial de Victoria Prince y la revista *Transvestia* en 1960, la primera publicación periódica duradera de orientación transgénero de

los EE. UU. La publicación de esta revista se enfocó en la posibilidad de las acciones que unieran a personas con un común denominador, gracias a su enfoque social. Con apartados completamente alejados del contenido sexual explícito, *Transvestia* se centraba en “comentarios sociales, divulgación educativa, consejos de autoayuda y anécdotas autobiográficas extraídas de su propia vida o de la de sus lectores y lectoras”. Pero el detonante

de esta revista y su continua publicación puede ser definido de manera más concreta en sus intenciones comunitarias (Stryker, 2008). Como Stryker señala: “La revista cambió notablemente el significado político del travestismo, distanciándolo de la expresión de una actividad sexual criminalizada y acercándolo al común denominador, de una nueva comunidad minoritaria de base identitaria (potencialmente política)” (Stryker, 2008).



*

Seis años antes de los disturbios en la cafetería de Compton en San Francisco, y nueve de las protestas de Stonewall en Nueva York, este es el inicio del término de comunidad - o como mínimo su concepto en el sentido más amplio - siendo usado por las mismas personas que se encuentran dentro de la misma estructura. Las raíces de *Transvestia* dentro de las actividades de activismo han permitido que el espacio de enunciación como comunidad tenga tanto éxito dentro de la esfera política. Antes de llegar a este tipo de antecedentes, el común de

conocimiento permitido en esferas públicas se daba desde el exotismo de la medicina.

Desde los estudios psicológicos de las personas trans, hasta los avances de la medicina en términos de procedimientos quirúrgicos a principios del siglo XX, la limitada visibilidad de los asuntos transgénero se daba desde esferas completamente alejadas a la colectiva. El común denominador que Stryker menciona ha permitido llevar cada vez más lejos la visibilidad de luchas sociales que antes de esto era solamente tratado desde la institucionalidad externa a ella.

Diseñando un espacio históricamente cuir

Sí, este tipo de comunidades se da de manera relacional, pero el componente territorial del que habla Gusfield (1975) se ha hecho presente en las comunidades cuir de Bogotá. De la mano de las propiedades territoriales se ha formado la idea de comunidad cuir desde el esclarecimiento de los espacios exclusivos para la población. Gracias a esta exclusividad, la formación de comunidades LGBTQ+ tiene una interesante trayectoria de la mano del territorio. Históricamente el espacio físico ha permitido la seguridad y desarrollo de actividades comunales, las cuales siguen nutriendo el tejido social, ya sea hablando en términos de visibilidad, o de urbanización social. En el libro *Estamos*

Aquí: Cartografías de sexualidades disidentes en Bogotá (2017), Franklin Gil Hernández hace una detallada exploración por las zonas en las que las comunidades LGBTQ+ se han conglomerado desde mediados del siglo XX en la ciudad. Dada la actividad nocturna cuir tan viva de Bogotá, es imposible no reconocer la importancia de estos espacios con las prácticas de diseño que moldean las imágenes de íconos pop. Me encuentro con este pasaje de la introducción de Gil Hernández - que poco tiene que ver con el detallado trabajo que le sigue, pero demuestra las motivaciones del autor - que ejemplifica de manera perfecta el punto gris en el que mis tres nociones claves se mueven:



Cuando estaba llegando a mi casa (me había venido caminando desde Chapinero), pasando por la avenida Caracas, entre las calles 34 y 33 vi un bar, y en la entrada percibí un movimiento particular que me decía que era el lugar que buscaba. Sentí empatía y atracción, como si fuera justamente lo que estaba buscando (al parecer mi radar sí funcionó). Recuerdo que a aquel bar/discoteca entraban unas transformistas con vestidos muy vistosos (en ese momento no sabía quiénes eran esas señoras). Entré a este lugar que tenía una estética como de burdel, lleno de espejos y con las paredes de color rojo, y en la barra una escultura de un gato rojo... Sí, donde había entrado era La Pantera Roja [...] Desde ese momento, junto a él (un hombre a quien conocí esa noche) y otros amigos, frecuenté religiosamente este lugar, cada sábado, por casi dos años, hasta que cerró el 2006, cuando mataron a Félix Rodríguez, su dueño.» (Gil Hernández, 2017)

La Pantera Roja era uno de los lugares más reconocidos de Bogotá para las personas “de ambiente”, pero de manera especial para lxs artistas travestis. Abriendo en 1984 y cerrando después de más de dos décadas en 2006, este bar era reconocido como “El Templo del Transformismo” por sus espectáculos de renombre y sus reconocidos concursos en los que se premiaban a las mejores en el arte del travestismo. Un lugar de congregación para las personas cuir, y en el que por años los imaginarios de íconos pop eran personificados por artistas como Lady Cleo o Madoliryn. Artistas y personas que permitieron que, como Gil Hernández, muchas personas más hayan entrado en dinámicas y

relaciones sociales explícitamente cuir y disidentes, pero más importante, con un constante relacionamiento con las imágenes y las posibilidades de esta dentro de las comunidades que se están formando. Cuando Gil reflexiona que “A partir de mi experiencia, sé lo importante que son estos lugares para las personas con sexualidades disidentes” no lo hace desde una perspectiva alejada del imaginario visual y altamente codificado por la cultura pop, lo hace desde una mirada afectada por lo que una comunidad definida por su proximidad geocal puede lograr por medio de conexiones sociales y el diseño de imágenes que permite dar un espacio para dichas conexiones.

Es fundamental dentro de este relato la llamada de atención que se hace por un imaginario visual que regala a las personas en búsqueda de lugares seguros para sus identidades los sentimientos de tranquilidad y felicidad a los que Gil hace referencia. Pero las acciones que otras personas realizan en todo momento para poder alcanzarlas, es igual de importante y es el pilar que mantiene de pie la ilusión utópica de los lugares seguros. Gracias al rechazo profundo de estas comunidades en específico por las realidades de las sociedades de sus tiempos, tenemos un recuento histórico de los lugares de exploración cuir que definen el potencial o las posibilidades concretas de tener un mundo distinto (Muñoz, 2014).

Lo que quiero señalar es que dichas posibilidades se hacen visibles gracias a las acciones de diseño por parte de las personas que activamente escogen crear y manipular las imágenes. Este tipo de acciones son completamente conscientes y han construido la historia visual y social de las comunidades cuir en Bogotá.

Estas comunidades bogotanas se encuentran en constante uso de estas imágenes construidas desde la historia compartida “del ambiente”. La acogida del idioma italiano en telenovelas como *Los Reyes* (2004) en referencia a las mujeres trans que construyeron carreras en el trabajo sexual en Italia en los años 80 y 90, la reverencia a los reinos de belleza que cada vez se

acercan más a las categorías de aquellos de mitad del siglo XX, el mismo nombre y temática del bar LGBTQ+ más grande de toda Latinoamérica - Theatron, ubicado en la localidad de Chapinero en el espacio del antiguo cine-ma Metro Rivera - en referencia a los famosos cines de pornografía homosexual de los años 90 en la ciudad. El detallado cuidado de las imágenes y la utilización de ellas en los espacios presenta un elemento de diseño masterizado por las comunidades que sigue teniendo una mirada histórica, y a la vez refuerza el tejido social mientras acoge a más personas dentro de él. En otras palabras, el diseño activa el potencial de las imágenes como actrices dentro de las relaciones sociales.



*

La mirada que manipula las imágenes cuir en medio de Bogotá no solo se ha construido mirando a EE.UU. con *Rupaul's Drag Race*. Reconocer todas estas corrientes colorea nuestra experiencia con matices cada vez más propios y le da un sentido mucho más reconocible a las acciones de apropiación que se tienen actualmente. La

posibilidad de este futuro lleno de potencial se construye desde la apropiación de imágenes icónicas, pero con la conciencia de que algo en verdad está faltando en este mundo, algo que nos hace crear - y diseñar - un futuro cuir lleno de imágenes diseñadas detalladamente dentro de un mismo universo visual (Muñoz, 2014).

Diseñando una ícono pop desde la perspectiva del fanático

He descrito la forma en la que impacta y actúa la apropiación de las imágenes icónicas en el centro de las comunidades LGBTQ+, pero exactamente ¿Cuáles son los elementos que hacen que una imagen sea icónica?, y de forma pertinente ¿Cómo puede hablarse de una imagen icónica diseñada? De muchas maneras, la construcción de una ícono pop para las personas LGBTQ+ se presenta desde formas tan camp que no es sorpresa que ninguna de las figuras que pueden ser íconos sean tan separadas de cualquier tipo de humanidad y sean reconocidas como simples idealizaciones de estéticas y sensibilidades apolíticas, rayando en la objetivación de estas personas (Sontag, 1964). Este es el tipo de distinción que se necesita para comprender qué hace de una ícono pop cuir diferente a una ícono pop de la cultura de masas en general.

El primer punto de encuentro con la idea de las íconos pop como constructoras de aquellas afinidades y la conexión emocional compartida de las comunidades descritas, es poder comprender la manera en la que se encuentran en contacto directo con las personas que las constituyen. Claramente, estas íconos no están dentro de las comunidades de personas LGBTQ+, sino que se presentan por medio de las imágenes de ellas. La manera en la que fotos y videos de cantantes pop se encuentran como decoración de los bares cuir tan importantes para Gil Hernández, es solo una de las formas en las que las íconos se hacen presente dentro de las comunidades, pero lo hacen de manera particular: como imágenes. Lo que hace que una ícono consiga este tipo de estatus dentro de los espacios “de ambiente” es el poder extraer a la persona de su imagen

y llenarla de experiencias, memorias y fantasías de quienes la veneran, dejando como resultado la formación y desarrollo de identidad - personal y comunitaria - ligada intrínsecamente a la imagen de una ícono pop.

Explorar a las íconos como imágenes permite una mirada explícita sobre la forma en la que interactúa con las personas dentro de la comunidad. Es mucho más parecido a un producto de consumo, vacío de significados en sí, pero lleno de significantes listos para ser accionados por una mirada externa a sí mismo. Poco tiene que ver el sentido de “conexión” de los hombres gay antes de salir del closet con el trabajo de Cher, Madonna, y Lady Gaga con su trabajo como artistas performativas (Forenza, 2017), pero sigue siendo el punto de identificación que define la creación de comunidades interconectadas a ellas.



*

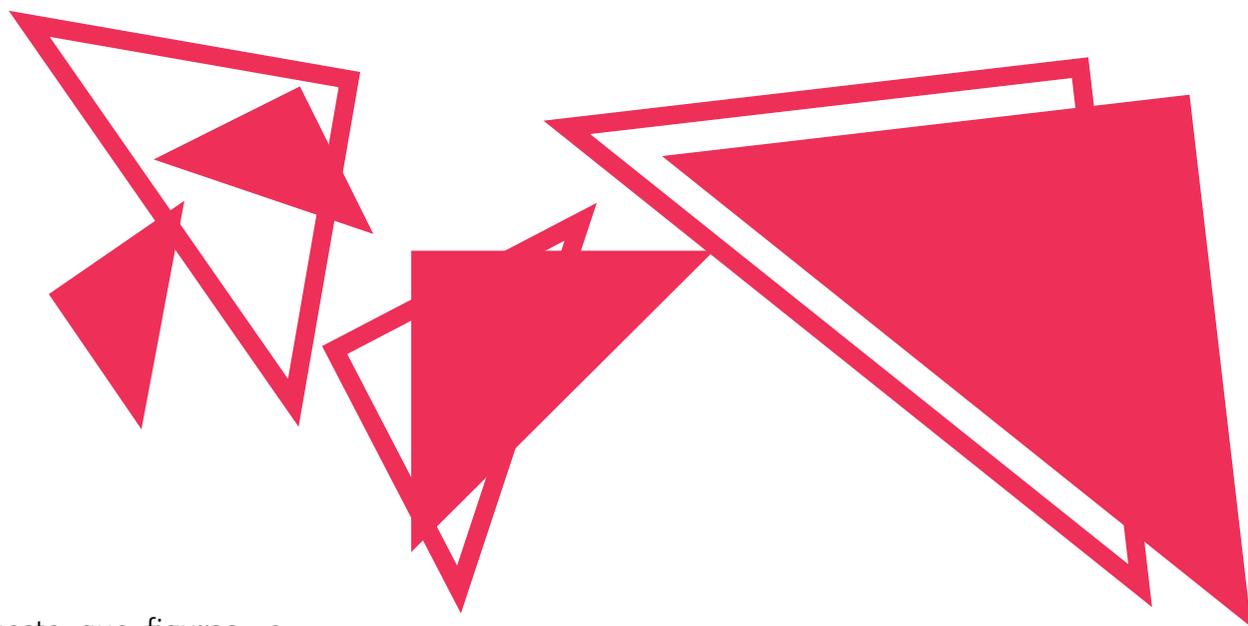
El hecho de que se deba tantas partes de la propia identidad personal (Forenza, 2017) a una imagen suena algo bizarra, pero en realidad se encuentra dentro de todos los códigos de cultura visual en la que nos encontramos viviendo en la actualidad. Una de las características de mayor peso visual dentro de la conversación sobre estas íconos es la moda como herramienta de comunicación. El poder ver a la artista del momento en un atuendo de archivo Mugler o Versace no solo llena esa estética idealizada que se tiene en mente,

sino que también alimenta el mito de la cultura visual de valor que se encuentra en constante cambio debido al flujo de información en los medios. Pero no podemos pretender que el simple hecho de ver a una mujer utilizando un diseño de una casa de alta costura es suficiente para llevarla al altar de ícono pop y pilar de identidad de las personas cuir. Todo esto hace parte del código (Eco, 1992) que se maneja por parte de estas personas. Es el mismo que se ha construido por décadas desde que Madonna usó por primera vez un Jean-Paul Gaultier, o Cher un vestido de Bob Mackie. La familiarización de las íconos de la mano de símbolos reconocibles y reproducibles ha permitido la elevación de “estrella de entretenimiento” a “ícono pop”.

Todo lo anterior suena mucho más sencillo de lo que en realidad es. La creación de un ícono cultural es un trabajo de mucho cuidado sobre la percepción y las relaciones de éste con otros elementos culturales. Como ilustra Mary F. Rogers en su estudio sobre Barbie:



[Ser] Un ícono cultural significa, entonces, que una pieza de la cultura - un objeto cultural que ejemplifica algún conjunto de valores, creencias y normas en una sociedad - consigue un fuerte control sobre una parte considerable de la población. [...] Un ícono cultural se enreda fuertemente en la vida cotidiana y las relaciones sociales de una parte importante de la población; Incluso puede ocupar un lugar central en los casos extremos extremos, ya que algunos seguidores se vuelven fanáticos y algunos entusiastas se vuelven adictos.» (Rogers 1998)



Por supuesto que figuras -o de manera más apropiada para mi estudio, imágenes- como las de Barbie o Madonna traen consigo una alta cantidad de atención por su éxito comercial, pero también por la constancia de su presencia dentro del ojo público y la conciencia colectiva de su trabajo. Este es un tipo de aspecto que facilita la abstracción de la persona dentro de la imagen. Facilita la paradoja de la ícono en sentido de su punto de vista propio y la adaptabilidad a los contextos en donde la cultura termina de arrojarlas.

Gracias a esta conjugación de factores - signos reconocibles y reproducibles, sensibilidades estéticas, los elementos camp de su presencia, etc. - dentro de un código definido - las experiencias de vida de personas LGBTQ+ dentro de una cultura visual altamente alimentada la sensibilidad del entretenimiento pop - nos encontramos con la presencia y testimonio de las personas en las que en medio del Ecuador podemos nombrar a Madonna, Alanis Morissette, Raffaella Carrá y Bjork como las mejores amigas de infancia, y las mujeres que forman la sensibilidad visual homosexual (Ebensperger, 2016), o que la obra de poesía definida de la carrera de escritor sea básicamente una carta de amor a Kylie Minogue (Killian, 2008). Esta es la manera en la que se crean los íconos pop cuir. Desinformadas completamente de la persona que le da vida, pero sin aplanar su existencia. Al contrario, llenándolas de vidas y significados que forman identidades desde lo visual.

El panorama descrito para el trabajo en acción

Este es un análisis detallado de las nociones teóricas que alcanzan a permear la problemática de mi investigación. Como objetivo pertinente para el esclarecimiento de las formas en las que las personas interactúan y diseñan las imágenes de íconos pop es necesaria la interacción colectiva con el código formado por las comunidades de la ciudad. Con esto quiero sentar el precedente del trabajo de creación en conjunto, que representa el punto central del actuar de diseño por el que defino las acciones comunitarias de la población cuir alrededor de las imágenes descritas acá. Las posibilidades de estudio se encuentran definidas por las formas en las que ya se utilizan metodologías de diseño por las comunidades, sin recibir este nombre. El nombramiento de estas prácticas como propiamente procesos de diseño representa un cambio en la mirada de ellas como constructoras de comunidad. Las acciones necesarias para el reforzamiento de

las comunidades relacionales reciben un tinte no solo comunitario, sino de masterización y experticia que dignifica la manera en la que se hace por parte de estas personas.

Como punto final de este análisis no puedo dejar de mencionar la persistencia de las comunidades cuir en medio de una contemporaneidad con un clima social en alta de corrientes conservadoras que cada vez más expresan el desacuerdo con la propia existencia de todxs lxs que abiertamente viven de manera auténtica. El valor de la cultura visual de estas comunidades es poder combatir la institucionalidad y validez de la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980). La violencia de esta institucionalidad es la que nos lleva a la construcción de paraísos utópicos llenos de imágenes y culturas que se acaparen de los conjuntos de valores que permitan que las personas cuir puedan respirar y reconocer el valor de su propio trabajo.



*

Al final de este análisis no puedo dejar de resaltar la importancia del diseño dentro de esta mezcla tan valiosa que he desarrollado en este escrito. Desde las nociones teóricas de diseño que dejan claras las acciones por las cuales podemos nombrar a nuestras íconos pop como eso, hasta el trabajo de la apropiación como eje central de la acción del diseño para tocar de manera directa a las personas de las comunidades LGBTQ+; es claro el papel central de las imágenes dentro de las acciones comunitarias que

permiten las alianzas que salvan vidas y protegen las identidades disidentes. Esto es trabajo arduo y necesario para la existencia de las comunidades de personas LGBTQ+. Es trabajo comunitario y alimenta de manera callada y activa a los movimientos sociales y las posibilidades de cambios que estos presentan de la mano de las acciones visuales. Este es el punto final para el que la cultura visual y las posibilidades de un futuro cuir se hacen reales y nos permean de manera permanente en nuestro diario vivir.

Referencias

- Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Barcelona: Paidós.
- Ebensperger, G. (2016). *Gay Gigante: Una Historia Sobre el Miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Eco, U. (1992). *Apocalípticos E integrados*. Madrid: Lumen.
- Forenza, B. (2017). "Exploring the affirmative role of gay icons in coming out". En *Psychology of Popular Media Culture*, 6(4), pp. 338–347. <https://doi.org/10.1037/ppm0000117>
- Gusfield, J. R. (1975). *Community: A Critical Response*. Nueva York: Harper & Row.
- Gil Hernández, F. (2022). *Estamos aquí: cartografías de sexualidades disidentes en Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jennex, C. (2017). "Diva worship and the sonic search for queer utopia". En *Popular Music and Society*, 36(3), pp. 65–81.
- Killian, K. (2008). *Action Kylie*. Nueva York: In Girum Imus Nocte Et Consumimur.
- Koestenbaum, W. (1993). *The queen's throat: Opera, homosexuality, and the mystery of desire*. Nueva York: Poseidon Press.
- McMillan, D. W., & Chavis, D. M. (1986). "Sense of community: A definition and theory". En *Journal of Community Psychology*, 14(1), pp. 6-23.
- Muñoz, J. E. (2014). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. Nueva York: New York University Press.
- O'Halloran, K. (2017). "RuPaul's drag race and the reconceptualization of queer communities and publics". En Brennan, N. y Gudelunas, D. (eds.). *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. Nueva York: Springer International Publishing, pp. 213–228.
- Rich, A. (1980). "Compulsory heterosexuality and lesbian existence". En *Signs*, 5(4), pp. 631-660.
- Rogers, M. F. F. (1998). *Barbie Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Sontag, S. (1964). *Notes on Camp*. Londres: Penguin Classics.
- Stryker, S. (2008). *Transgender History*. Berkeley: Seal Press.
- Uribe, M. A. (2023). "Espacios colectivos en la red: ciberetnografía de las comunidades queer en Tumblr". En *Revista Feminista Aracne*, 1, 26–55. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/aracne/issue/view/4234>
- Vélez, J. I. (2020). *La barbarie que no vimos: Fotografía y memoria en Colombia*. Medellín: Universidad EAFIT.
- World of Wonder. (2021). *Drag Race Italia*. Paramount+.