

**DISOFRACTA: PRÁCTICAS AUDIOVISUALES PARA LA PARIDAD DE MUJERES
Y PERSONAS DE LOS SECTORES LGTBIQ EN BOGOTÁ**

Estudiante

Laura Camila Vivas Corchuelo

Trabajo de grado para optar al título de
Maestría en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual

Director

Alejandro Ángel Torres

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

2025

Tabla de contenido

Resumen	1
Abstract	2
Palabras claves.....	3
Motivación.....	4
Marco conceptual	8
Decolonialidad	8
Decolonialidad del género	8
Decolonialidad del género en el audiovisual.....	10
Estado del arte.....	16
La homosexualidad	16
El lesbianismo	23
La transexualidad	26
Representación femenina y cuir	28
Justificación	32
Objetivos	33
Objetivo general	33
Objetivos secundarios	33
Metas	34
Estrategia de implementación.....	35
Metodología.....	35
Mapeo población femenina y diversidad sexual.....	37
Mapeo participación en el audiovisual y empleabilidad de mujeres	38
Mapeo representación de la diversidad sexual	41
Encuesta sobre representación audiovisual en Colombia	44
Bloque 1: Perfil de participantes	45
Bloque 2: Relación con el audiovisual	45
Bloque 3: Percepción sobre representación	46
Bloque 4: Deseos y propuestas para el cambio	47
Análisis de resultados.....	52
Desarrollo Propuesta.....	57
Conversatorio día de la mujer Bogotá Music Video Festival	58

Video musical Lo Personal es Político	61
Proceso de formación cultural Alcaldía de Suba	65
Encuentro en La Habitación Propia.....	70
Formalización de empresa y <i>Brochure</i> de Servicios.....	75
Referentes	77
Productora.....	77
Benchmarking.....	78
Productora	78
Talleres.....	80
Contenido	82
Presupuesto y planeación financiera	84
Presupuesto Productora	¡Error! Marcador no definido.
Presupuesto Encuentro de saberes y Laboratorio.....	¡Error! Marcador no definido.
Presupuesto Canal de comunicación	¡Error! Marcador no definido.
Marco jurídico.....	86
Pluralismo cultural.....	86
Ley de Cultura	86
Derechos de autor	87
Actividad económica.....	88
Signos distintivos.....	89
Sociedad por acciones simplificadas	91
Estrategia de sostenibilidad	91
Conclusiones y resultados esperados	94
Soportes	97
Bibliografía	98

Resumen

Este proyecto propone la creación de una red colaborativa de mujeres y personas cuir, profesionales y estudiantes en áreas audiovisuales, vinculada a una productora que funcione como plataforma de contratación y gestión de proyectos. El objetivo principal es facilitar su participación en iniciativas laborales, formativas y colaborativas que promuevan la paridad en la industria audiovisual de Bogotá.

Diversos estudios acerca de la brecha de representación de las mujeres y las personas cuir en los medios de comunicación y la industria cultural muestran que estas constituyen menos del 30% del personal creativo en las producciones audiovisuales en Colombia. Si bien en los últimos años han surgido algunas iniciativas institucionales y colectivas orientadas a diversificar las narrativas, estas siguen siendo excepcionales frente a una mayoría de producciones que continúan replicando estereotipos y respondiendo a lógicas de creación dominadas por perspectivas masculinas y heteronormativas.

El estado del arte muestra que la representación de personas cuir y mujeres suele restringirse a géneros como el documental o el periodismo social, y se omite en formatos con amplio alcance como la ficción, el contenido infantil, religioso o educativo. Ante esto, se propone un modelo de intervención que articula producción, organización laboral y activismo visual, sustentado en teorías de la decolonialidad del género, el pensamiento cuir y los estudios interseccionales. Estas perspectivas permiten comprender cómo operan las exclusiones estructurales en la cultura visual y promueven metodologías basadas en la colaboración y la redistribución de saberes.

El desarrollo metodológico incluye cinco etapas: (1) el análisis y mapeo estadístico de mujeres y personas cuir vinculadas a la industria audiovisual; (2) el apoyo a procesos de creación colaborativa, como la realización de un video musical, para visibilizar sus miradas y prácticas artísticas; (3) el diseño de metodologías de formación cultural y artística que acerquen a mujeres y personas cuir al campo audiovisual; (4) la realización de un espacio comunitario de cierre y lanzamiento de la productora, que facilite el encuentro y la creación de vínculos colaborativos entre colegas y estudiantes del sector audiovisual femenino y cuir; y, finalmente, (5) el

registro legal y consolidación de una productora audiovisual que funcione como plataforma de contratación y gestión de proyectos para fortalecer la participación laboral de mujeres y personas cuir. Este proyecto busca articular procesos de creación, formación y vinculación comunitaria para fortalecer la presencia de mujeres y personas cuir dentro del ecosistema audiovisual bogotano y nacional.

Abstract

This project proposes the creation of a collaborative network of women and queer individuals—both professionals and students in audiovisual fields—linked to a production company that operates as a platform for hiring and project management. The main goal is to facilitate their participation in work, training, and collaborative initiatives, while promoting gender parity in Bogotá’s audiovisual industry.

The project emerges as a response to the representation gap in media and the cultural industry, as evidenced by various studies showing that women and gender-diverse individuals make up less than 30% of the creative workforce in audiovisual productions in Colombia. Although some institutional and collective initiatives aimed at diversifying narratives have emerged in recent years, they remain the exception compared to the dominant productions that continue to replicate stereotypes and are largely produced from masculine and heteronormative perspectives.

The state-of-the-art analysis shows that the representation of queer individuals and women is often limited to genres such as documentary or social journalism and is largely absent from high-reach formats like fiction, children’s programming, religious, or educational content. In response, the project proposes an intervention model that integrates production, labor organization, and visual activism grounded in theories of gender decoloniality, queer thought and intersectional studies. These frameworks help illuminate how structural exclusions operate in visual culture and support methodologies based on collaboration and the redistribution of knowledge.

The methodological development includes five stages: (1) the analysis and statistical mapping of women and queer individuals involved in the audiovisual industry; (2) the support of collaborative creation processes, such as the production

of a music video, to make their artistic perspectives and practices visible; (3) the design of cultural and artistic training methodologies that bring women and queer people closer to the audiovisual field; (4) the implementation of a community gathering for the closing and launch of the production company, fostering encounters and collaborative bonds among women and queer audiovisual students and professionals; and, finally, (5) the legal registration and consolidation of an audiovisual production company that operates as a platform for project management and fair contracting, strengthening the labor participation of women and queer professionals. This project seeks to articulate processes of creation, training, and community engagement to strengthen the presence of women and queer people within the audiovisual ecosystem of Bogotá and the country.

Palabras claves

Red colaborativa, producción audiovisual, paridad de género, estética cuir, decolonialidad del género, gestión cultural.

Motivación

Mi percepción del audiovisual desde la infancia, las dificultades que he experimentado en el campo laboral y el deseo de construir una red que asegure la empleabilidad —no solo para mí, sino también para mis pares históricamente excluidas de roles creativos y técnicos en el audiovisual— son la motivación para este proyecto cultural.

Desde niña, me han llamado la atención las representaciones diversas en el audiovisual más cercano. Programas como *RuPaul's Drag Race* (2009 – presente) me ayudaron a comprender el género como algo performativo y moldeable, en claro contraste con las narrativas heteronormativas de la televisión colombiana donde mujeres y personas cuir eran encasilladas en estereotipos incómodos que alimentan prejuicios y rechazo social.

Durante mi formación en medios audiovisuales noté la ausencia de un enfoque en la creación femenina y cuir, tanto en los referentes artísticos como en la enseñanza técnica. En ese entorno académico recibí comentarios machistas de mis profesores y compañeros: ‘Dejamos a las mujeres dirigir, pero en el fondo nosotros hacemos lo que queremos’, ‘Las mujeres no hacen cámara porque no tienen fuerza’ o ‘Las mujeres son mandonas, solo pueden hacer producción o deberían dedicarse al arte’. Comentarios que a lo largo de mis años universitarios interioricé como parte de una normalidad a la que debía enfrentarme.

Mi afinidad por lo cuir y lo disidente —aunque en ese momento era una exploración temprana y aún no del todo consciente de mi orientación sexual— ya era visible en los cortometrajes que escribía y grababa. En *Polvo mariposa* (2016) escribí y dirigí una historia de amor entre mujeres, y en *Noventa* (2017), de Daniel Ruíz, puse en el centro de la cámara a una mujer de noventa años con alzhéimer, explorando desde la ficción y el documental otras maneras de representar lo femenino.



Imagen 1. Fotograma del cortometraje dirigida por Laura Vivas. Tomado de Polvo Mariposa, de Laura Vivas (2016) © Politécnico Grancolombiano.

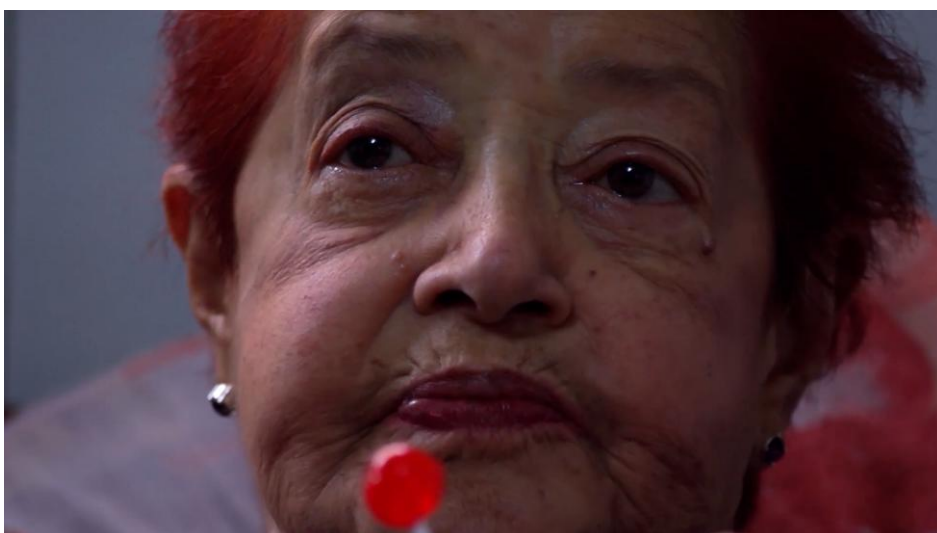


Imagen 2. Fotograma del cortometraje fotografiado por Laura Vivas. Tomado de Noventa, de Daniel Ruíz (2017). © Politécnico Grancolombiano.

Fue precisamente durante estos años formativos cuando comencé a construir un criterio propio sobre lo cuir. Me encontré con obras como *Pink Flamingos* (Waters, 1972), *Laurence Anyways*, (Dolan, 2012), *Las vírgenes suicidas*, (Coppola, 2000) y en el contexto colombiano obras como *El susurro del jaguar* (Guisasola & Jaikiriuma Paetau, 2017), *Amazona* (Weiskopf, 2016), *Si Dios fuera mujer* (Cervera Aguirre, 2021), *La Red* (Cortés Hernández & Red Comunitaria Trans, 2024) y *Transfariana* (Lachaise, 2023) Todas ellas me han inspirado profundamente a seguir esas otras representaciones que han quedado fuera del rayo reflector masivo y mediático.



Imagen 3. Fotograma de la película *Laurence Anyways* de Xavier Dolan (2012) © Lyla Films & MK2 Productions.



Imagen 4. Fotograma de *El susurro del jaguar* de Simon Jikiriuma Paetau & Thais Guisasola (2017) coproducción Brasil-Colombia-Alemania. ©

A través de los conocimientos adquiridos en la maestría en gestión cultural quiero responder a la falta de paridad en el panorama audiovisual desde una perspectiva práctica y centrada en lo comunitario, en donde las mujeres y personas cuir sean protagonistas tanto en la creación como en la representación audiovisual. Para continuar esa exploración de narrativas disidentes anteriormente nombradas, confío en que habitamos un presente más abierto, donde mujeres y personas cuir empiezan a ocupar el centro de historias que llegan al público masivo. Ejemplo de ello son *The Substance* (Fargeat, 2024) o series como *Pose* (Murphy, Falchuk & Canals, 2018-2021).

Por mi parte, deseo dedicar mi vida a crear una plataforma de encuentro para que mujeres y personas cuir, a través del audiovisual, puedan expresar sus sentimientos, fantasías, miedos e inquietudes. Solo al vernos podemos existir plenamente en un país para contrarrestar las narrativas dominadas por la heteronormatividad binaria, colonial y católica que atraviesa tanto los medios de comunicación masivos como las vidas cotidianas de las personas.

Marco conceptual

La comprensión de las causas ideológicas que han llevado a la discriminación de mujeres y personas cuir en diversos ámbitos de la construcción individual y social nos permite dilucidar su interacción en el sector audiovisual, y así comprender cómo se ha moldeado una historia mayoritariamente escrita desde una perspectiva heteropatriarcal que distorsiona su imagen y libertad de expresión.

Decolonialidad

Una de las muchas aristas desde las cuales se puede comenzar a comprender este fenómeno es mediante la noción de colonialismo, explicada por Ochy Curiel en el video *¿Qué es la decolonialidad?* (Maestría en Discapacidad e Inclusión Social, Universidad Nacional de Colombia, 2020). En esta intervención, Curiel señala que, si bien la colonización fue el evento que ocurrió en 1492 con la llegada de los españoles a América, el colonialismo es el sistema de repercusiones que ha derivado en una estructura de poder basada en el modelo del hombre blanco, heterosexual y cisgénero que discrimina a los cuerpos racializados y no binarios, otorgando poder únicamente a quienes cumplen con esas condiciones y generando sociedades profundamente inequitativas en términos de oportunidades y representación.

Decolonialidad del género

De esta se deriva la decolonialidad del género, una propuesta que sostiene que las categorías de género fueron moldeadas y utilizadas por los sistemas coloniales para justificar y perpetuar la dominación y explotación. María Lugones (2008), una de las autoras que aborda este concepto, argumenta que las personas traídas como esclavas durante la colonización no fueron conceptualizadas como mujeres según las normas europeas de feminidad, sino como hembras destinadas a la reproducción y al trabajo forzado en el contexto colonial.

El respaldo histórico de esta perspectiva se encuentra en las Leyes de Burgos de 1512, el primer código laboral escrito en América. Este regulaba el comportamiento

de los indígenas y establecía labores diferenciadas según género (Sánchez, 2012). Esta evidencia respalda la idea de que el género es una imposición colonial, en que las normas de comportamiento y trabajo estaban dictadas por intereses políticos y económicos.

Otro componente clave de la decolonialidad del género es su cuestionamiento de la estructura binaria en que la posición masculina secuestra la política, exacerbando la jerarquía patriarcal ya existente en el mundo tribal. Para Rita Segato (2003), en su libro *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, esta jerarquía siempre ha existido. En el caso tribal, este patriarcado era de baja intensidad en comparación con el patriarcado colonial moderno que obedece una lógica de alta intensidad, traducida en misoginia y letalidad.

Para Segato estas divisiones de género devienen de la idea del sexo enmarcada en la lógica colonial de un carácter del 'mal moral', justifican una intervención del Estado desde una perspectiva estatal-empresarial-mediático-cristiana y promueven una mirada pornográfica hacia el cuerpo. Una mirada que dicta su comportamiento. Segato explica cómo el género y la raza *biologizan* la desigualdad en un sistema patriarcal que rotula categorías y jerarquías, generando así un mundo binario donde la diferencia y la división de categorías por sexo intentan crear una representatividad universal, excluyendo al otro que no es masculino, blanco, propietario, letrado y *pater familia* (Segato, 2003).

Estas concepciones logran mover los hilos invisibles de la estructura social promoviendo un lugar desfavorable para las personas racializadas y generizadas, fomentando conductas misóginas y homofóbicas. Por ello las relaciones de género y sexualidad no son de interés privado y exclusivo de la intimidad, ya que la vida contemporánea contempla ámbitos territoriales, rituales, artísticos, lúdicos y productivos diferenciados por el género y la orientación sexual, y que por ende requieren ser representados.

Decolonialidad del género en el audiovisual

En el contexto audiovisual, la decolonialidad del género ha dado forma a la representación y valoración de los cuerpos y voces femeninas y cuir. Ha cuestionado también los estándares eurocéntricos de feminidad y masculinidad que excluyen expresiones y realidades diversas, y que perpetúan divisiones binarias de género que relegan a las mujeres y personas cuir a roles y narrativas estereotipadas. La imposición colonial del género se refleja en la ausencia de diversidad, representación y participación auténtica en las producciones audiovisuales, en donde lo femenino y lo cuir son voces subordinadas o ignoradas en favor de una visión dominante heteronormativa y androcéntrica. Esta discriminación invisibiliza las identidades no conformes y limita el acceso a oportunidades creativas y de liderazgo en la industria audiovisual.

En este contexto, y para abordar con claridad la diversidad de identidades y orientaciones, me remito inicialmente al marco normativo de la Alcaldía Mayor de Bogotá, contenido en el ítem 'Línea técnica de la política pública' del IDPAC (2017). Allí se profundizan las definiciones de sexo, género, identidades de género y orientación sexual:

El sexo se define como una categoría construida culturalmente, que desde el siglo XVIII se entiende en la cultura occidental a partir de nociones biológicas que dividen a los seres humanos entre mujeres y hombres, esta definición presentada del sexo como una categoría biológica, determinada por características primarias y secundarias, refleja una visión esencialista arraigada en la cultura occidental [...] El género constituye un mecanismo de control y una convención que pretende asignar un lugar jerárquico a las personas en función de cómo es percibido su sexo. El género es una construcción social. Lo masculino está asociado a ciertas funciones reproductivas y también a cierto aspecto fenotípico, en el que se ha basado la división sexual del trabajo (Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Planeación, 2017, p. 10).

La identidad de género se refiere a la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente profundamente se considera, entre ellas se encuentran:

- Cisgénero a las personas cuya identidad de género concuerdan con el género asignado al nacer
- Transgénero: persona que se ubica o transita entre lo masculino y lo femenino
- Transformista: personas que asumen de forma esporádica, y en situaciones específicas, vestimentas, ademanes y roles tanto masculinos como femeninos en el ámbito de lo social, lo cultural o lo político
- Travesti: persona que hace uso de prendas y reproduce roles y ademanes asociados al género opuesto al que se le asignó socialmente, de una manera más permanente
- Transexual: persona que asume un género que no corresponde al que se le asignó socialmente. No hay apropiación de la genitalidad o del sexo asignado al nacer y generalmente pueden devenir o devienen en procesos de reasignación sexual parciales o totales
- Trans: apuesta o construcción de identidad política, donde las personas asumen, se construyen y autodeterminan como trans para hablar de la experiencia de tránsito entre los sexos y el género. Dicha postura se constituye en una propuesta cultural y política frente a la opresión de los sistemas sexo-género hegemónicos

La orientación sexual se define como la dirección del deseo erótico o afectivo entre las personas, en función de su sexo o género, refiriéndose a la capacidad de cada persona de sentir una profunda atracción emocional, afectiva y sexual por pares de un género diferente al suyo, o de su mismo género, o de más de un género, así como a la opción de mantener relaciones íntimas y sexuales con otros u otras, entre ellas se encuentran (Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Planeación, 2017):

- Homosexual: designa a las personas cuyos deseos afectivos o eróticos se dirigen o materializan con personas de su mismo sexo-género
- Lesbiana: categoría política con la que se identifican las mujeres homosexuales.

- Gay: categoría política con la que se identifican los hombres homosexuales
- Heterosexual: designa a las personas cuyo deseo afectivo o erótico se dirige hacia o materializa con personas de sexo-género distinto al que se asume como propio
- Bisexual: designa a las personas cuyos deseos afectivos o eróticos se dirigen hacia o materializan tanto con personas de su mismo sexo-género como con personas de sexo género distinto al que se asume como propio

En *El género en disputa*, Judith Butler desarrolla ideas críticas y activas sobre el sexo, el género y la orientación sexual. Esta referencia nos permite teorizar sobre estos conceptos más allá de las preconcepciones heteronormativas impuestas por el colonialismo anteriormente citado y del cual deriva la institución social. Si bien el sexo se diferencia del género, como un supuesto biológico al nacer, y el género como una construcción social, como propone el marco del IDPAC (2017), Butler propone que el sexo y el género son uno solo, ya que:

El sistema binario del género sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él [...] Si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada sexo, esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal (Butler, 2016, pp. 54-55).

Esto permite entender por qué en la sociedad la performatividad del género se vincula de inmediato con el sexo y con la biología como destino, promoviendo una heterosexualidad normada. Como resultado, los conceptos de hombre y mujer se vuelven indisociables, representando tanto al sexo como al género como una única categoría. Como señala Beauvoir (1949), esta forma de convertir a la biología en un destino es una consecuencia de definir a la mujer como 'el otro', como aquellos que los hombres no son: "La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial, frente a lo esencial. Él es el Sujeto, ella lo Absoluto; ella es lo otro" (p. 18).

La posición del 'otro' propuesta por Beauvoir ofrece una explicación de la situación de desventaja en la que se encuentran las mujeres. Según esta perspectiva,

la estructura social está diseñada por y para el Sujeto, proporcionando oportunidades principalmente a los hombres. Esta estructura social se combina con una visión biológica que considera el destino de las mujeres como predefinido. Beauvoir sostiene que la única vía para que las mujeres entren a la sociedad es a través de su relación con los hombres, ya sea como hijas, esposas o madres. No resulta sorprendente, entonces, que los estereotipos femeninos representados en pantalla reflejen estas mismas ideas, quizá como un mecanismo para mantener el *statu quo* o simplemente porque ese es el papel asignado a las mujeres en la vida de los hombres, quienes son los que predominantemente escriben las historias.

Para complejizar la identidad de género, es necesario reflexionar sobre su representación en pantalla, comenzando por entender que el género es un constructo social y cultural. Tal como lo explica Butler, es un fenómeno variable y contextual que “no designa a un ser sustantivo, sino a un punto de unión relativo entre conjuntos de relaciones culturales e históricas” (Butler, 2006, p. 61). Se puede comprender la coalición emergente de distintas identidades de género, un concepto que se transforma constantemente y que obedece a su tiempo y contexto:

El género es una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. Así, una coalición abierta creará identidades que alternadamente se instauran y se abandonan en función de los objetivos del momento (Butler, 2006, p. 70).

Pero el sexo, el género y la orientación sexual parecen presentar un principio de causalidad a los ojos de la sociedad, como explica Butler: “Los géneros inteligibles son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (Butler, 2006, p. 72). Estas relaciones están reforzadas por las reglas de la heterosexualidad, en donde las personas encasilladas en hombres y mujeres sienten atracción entre ellos, y todas las personas fuera de este deseo no pueden existir.

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre femenino y masculino, entendidos estos

conceptos como atributos que designan hombre y mujer. La matriz cultural exige que algunos tipos de identidades no puedan existir (Butler, 2006, p. 72).

El género entonces se entiende como una serie de actos repetidos en el tiempo y validados dentro de una esfera social:

El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas, dentro de un marco regulador muy estricto, que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser. Una genealogía política de ontologías del género deconstruirá la apariencia sustantiva en sus acciones constitutivas y situará esos actos dentro de los marcos obligatorios establecidos por las diferentes fuerzas que supervisan la apariencia social del género (Butler, 2006, p. 72).

Se puede concluir, por tanto, que la representación de género en pantalla responde a la causalidad de la tríada de sexo, género y orientación sexual. Esta tríada, obligada dentro de la heteronormatividad, se ha centrado en representar y reforzar el género a través de actos repetidos en el tiempo, los cuales establecen un orden social derivado de la colonialidad que excluye lo no binario y lo no heterosexual.

Complejizar la construcción de la representación de género no ha sido un proceso sencillo para una productora que busca centrar su propuesta en ello, como lo hace Disofracta. Cuestionar y romper la tríada sexo, género y orientación sexual, profundamente arraigada en la sociedad que habitamos, particularmente en la latinoamericana, convierte esta labor en un ejercicio continuo atravesado por la pregunta de si es posible narrar desde un lugar verdaderamente liberado de esos marcos normativos o si inevitablemente seguimos operando dentro de estructuras que condicionan lo que mostramos y cómo lo mostramos.

Desmontarla abre la posibilidad de que cada sujeto construya una identidad de género distinta a la biología asignada al nacer, o que comprenda su orientación más allá de la heteronormatividad. Ese gesto permite al sujeto ser libre, al menos para comprenderse de manera profunda. Representar esta complejidad en pantalla genera agencia política, impulsa un pensamiento crítico sobre el ser y posibilita el encuentro con la diferencia, una diferencia válida y legítima.

En esa supuesta minoría, o quizá en una mayoría no participativa, se evidencia cómo el sistema se sostiene al constreñir al sujeto diverso, ubicándolo en una posición de desventaja que luego es reforzada por la discriminación. Comprender y narrar estas tensiones es un acto de resistencia y transformación.

Estado del arte

Al analizar el panorama general de la representación femenina y de la diversidad sexual en los medios audiovisuales tradicionales, podría argumentarse que la mayoría de estas representaciones son creadas por personas ajenas a la experiencia femenina y cuir, lo que resultaría en narrativas imprecisas y poco auténticas, perpetuando estereotipos erróneos sobre las mujeres y la diversidad sexual. Esta hipótesis se basa en la idea de que, al no contar con una representación adecuada, se continúa reproduciendo una visión distorsionada de estos grupos.

Por otro lado, podría afirmarse que aquellas producciones realizadas con la participación activa de mujeres y personas cuir tienden a ofrecer una representación más fiel y asertiva, promoviendo el autoestima y empoderamiento de estas comunidades. Esta suposición deriva de la observación según la cual, al tener un control más directo sobre sus representaciones, se presenta una visión más auténtica y liberadora.

La homosexualidad

Uno de los primeros lugares de indagación sobre la representación de la diversidad sexual son los medios de comunicación masiva. Durante esta investigación, encontré dos trabajos de grado que abordan este tema: *Representaciones quei que aparecen en las series y telenovelas colombianas: imaginarios homosexuales* de Yeferson Mancilla Escobar y *Sacando el televisor del closet: la visibilidad del sujeto gay y la sujeta lesbiana desde las representaciones en series y telenovelas colombianas* de Andrés Mauricio Alegría Polanía. En ambos casos los autores reconocen a sí mismas como homosexuales y estos trabajos se enmarcan en un lugar de introspección en que se manifiesta la importancia de verse representados en pantalla a lo largo de su vida, y que ahora desde la academia revisan de manera crítica.

La primera serie nombrada por Andrés Mauricio Alegría Polanía (2017) *El Divino* (Amuchástegui, 1987), es una de las primeras representaciones de la homosexualidad en una miniserie. Esta es la adaptación del libro homónimo de Gustavo Álvarez Gardeazabal, donde Mauro, un narcotraficante con fijaciones

sexuales por otros hombres, tiene relaciones afectivas con capataces, peluqueros y habitantes de El Ricaurte (un municipio del Valle del Cauca). La serie presenta al personaje de Eurípides, interpretado por el actor Carlos Barbosa, un estilista de peluquería amanerado, definido por Mancilla como 'la loca' (2022, p. 52).



Imagen 5. Fotograma de la telenovela *El Divino*, dirigida por Kepa Amuchastegui (1987) © Punch Producciones.

A propósito de su personaje Eurípides, Kepa Amuchastegui le cuenta a Andrés Mauricio Alegría:

Sí era un gay, pero era un gay tan maravilloso, tan querible, que, pues todo el mundo lo quiso mucho, todo el mundo lo recuerda hoy en día, pero yo me cuidé mucho en no estigmatizar, en no ridiculizar demasiado al personaje, era un personaje cómico desde luego, producía risa, era divertido, pero en el muy buen sentido de la palabra (Alegría, 2017, p. 29).

Continúa hablando sobre la censura del personaje de Orbein con el cual Mauro, el personaje principal, tenía una relación amorosa en el libro de Gardeazabal:

Entonces hubo un bajonazo y a partir de ese momento yo le propuse a Caracol que yo asumía la escritura de los libretos, pero en procura de una historia más liviana, más ligera, más comedia que el drama que era en realidad el libro en su versión original, pero eso desde luego que no fue del gusto para nada del maestro Álvarez Gardeazabal y creo que todavía hoy en día me odia algo, por allá al fondo, porque yo asumí pues la escritura del proyecto y sí lo cambié

radicalmente, sobre todo la relación de El Divino con Orbein, esto pues se cambió sustancialmente pero no me parecía definitivamente, y hoy en día creo que tampoco me parecería una manera de hacer televisión. De pronto hoy en día sí, pero en aquella época no me parecía prudente ni para el público ni para los personajes mismos de la telenovela, es decir, para los gais de la telenovela, no me parecía justo ni apropiado en ese momento (Alegría, 2017, p. 30).

En el caso de Gustavo Álvarez Gardeazabal, quien fue el libretista de la primera parte de la miniserie y autor del libro, dice que era necesario hacer concesiones para al menos tener un personaje gay:

De la misma manera, es la primera vez en la telenovela colombiana que aparece el homosexualismo de frente, es la primera vez que se le da una categoría de respeto, como lo puse allí, tocado de humor, por su puesto para poder que me aceptaran un solo personaje no podía poner al otro (Alegría, 2017, p. 30).

Daniel Winograd, vicepresidente y ejecutivo de Caracol, señala que la censura provenía de un comité:

Había un comité de censura. Todo lo que se iba a programar, incluso cuando se daban las licitaciones que eran cada cuatro años, ese comité, que estaba confirmado por un representante de los curas, un representante de los padres de familia [entre otros que el entrevistado no recuerda], pero uno tenía que ir allá a explicar que era lo que iba a montar y [este comité] lo aprobaba o no lo aprobaba. Eso también obligaba, por códigos que uno trataba de ser muy blanco, porque o sino pues no se lo aprobaban [...] (Alegría, 2017, p. 32).

Estos testimonios además de denotar la dificultad de la adaptación de una novela con personajes homosexuales, también muestra el nivel de censura al que se sometían los realizadores. Primero, el director decide matizar al personaje de Eurípides y la historia de El Divino dándole un tono cómico, otorgándole, quizá inconscientemente, un pase proclamando que 'mientras el homosexual sea gracioso e inofensivo puede pertenecer a la sociedad' y además puede identificarse rápidamente por sus comportamientos amanerados, voz aguda, y vocación a las labores de la belleza. Por otro lado, el libretista reconoce la dificultad de equilibrar la

orientación sexual de sus personajes con el tema del narcotráfico, y opta por sacrificar su esencia, cediendo el control al director. Este último altera los valores fundamentales de la obra, traicionando su visión de autor y compromiso con una representación auténtica de la homosexualidad.

Finalmente, el vicepresidente se ampara en un comité de censura encargado de velar por la 'buena moral', compuesto por curas y padres de familia. Este comité aparentemente aprobó la versión estereotipada del homosexual como recurso cómico, lo que podemos deducir ya que no representaba una amenaza para el orden social establecido. El estereotipo del estilista se consolidó con el tiempo, convirtiéndose en una forma de diferenciación de lo 'normal'. Según Alegría, posteriormente se fortaleció el estigma de las personas homosexuales como 'enfermos' o portadores de VIH/SIDA, más tarde, los medios de comunicación les brindaron espacio para entrevistas "debido a la amplia cobertura de la crisis de salud". (Alegría, 2017, pp. 41-44).

La Constitución de 1991 abrió más espacios a la representación homosexual. Entre los personajes de esa época, sobresale Hugo Lombardi, interpretado por Julián Arango en *Yo soy Betty, la fea* (Gaitán, 1999-2000). Para Yeferson Mancilla, Hugo es un gay liberado, pero despectivo y abusivo, un homosexual sexista y un machista con plumas (Mancilla, 2022).



Imagen 6. Fotograma de la telenovela *Yo soy Betty, la fea*, creada por Fernando Gaitán y dirigida por María José Posada (1999) © RCN Televisión.

La presencia de Hugo Lombardi como homosexual está vinculado a su rol de antagonista. Como señala Schildcrout (2014), la homosexualidad ha sido relacionada con la maldad, dado que ejemplifican la destrucción del individuo, relaciones, familias y sociedades (p.131). Así, Hugo Lombardi es un personaje carece de desarrollo y existe solo para reforzar los estereotipos de belleza y mantener el orden de las clases sociales.

En cuanto a la representación de parejas homosexuales, es preciso remitirse a la serie *Aquí no hay quien viva* (Osorio, 2008-2009), basada en la serie española homónima creada por Iñaki Ariztimuño y Alberto Caballero. En *Aquí no hay quien viva* aparece una pareja conformada por 'Fer', interpretado por Jorge Enrique Abello, y 'Mauri', interpretado por Patrick Delmas, quien fue premiado como mejor actor de reparto en los premios *TV y Novelas* 2009 (Mancilla, 2022).

Además de encarnar el estereotipo del homosexual amanerado, representado en los tonos pastel del personaje de Mauri, es relevante señalar que Jorge Enrique Abello experimentó una evidente incomodidad al interpretar los manierismos de su personaje Fer (Mancilla, 2022, pp. 112-114). Esta situación evidencia una problemática en la representación de la diversidad sexual en los medios, donde los personajes homosexuales suelen ser reducidos a caricaturas. La incomodidad del actor al asumir estos gestos revela una falta de naturalidad y compromiso con una representación auténtica, perpetuando visiones limitadas y poco realistas de la comunidad LGBTIQ+.

Como señala Macilla, (2022), en ningún momento la telenovela muestra el matrimonio de la pareja, lo cual, sumado a su escenificación exclusivamente en el apartamento compartido, relega la representación de la homosexualidad al espacio privado y refuerza la idea de que las personas homosexuales solo pueden existir mientras no tengan ninguna representación afectiva explícita.



Imagen 7. Fotograma de la telenovela *Aquí no hay quien viva*, creada por I. Ariztimuño, A. Caballero y L. Caballero, dirigida por S. Osorio (2008). © RCN Televisión.

El último estereotipo que describe Yeferson Mancilla Escobar (2022) es el 'gay enclosetado' (p. 125), aquel personaje que no tiene ningún asomo de feminidad, que mantiene en secreto una relación con otro hombre y que deriva en un engaño para la pareja mujer de este hombre, resultando en finales trágicos donde los hombres terminan rindiéndose a un destino heteronormativo o donde sus parejas son asesinadas.

Ejemplo de ello es la producción *El último matrimonio feliz* (Orejuela, 2008–2009). En esta serie el personaje secundario Harold Peralta es un estilista de barrio interpretado por José Luis Paniagua, (nuevamente encasillado en el rol de estilista, pero esta vez con manierismos afeminados más atenuados y un poder económico relevante) que se encuentra enamorado de Alcides Niño, interpretado por Juan David Galindo, albañil del negocio de finca raíz donde se desarrolla la trama principal. Alcides tiene sentimientos por Harold pero argumenta que su relación podría afectar su vínculo con sus padres, por ello comienza a salir con Ángela, interpretada por Estefanía Borge, empleada de Harold en la peluquería.

Aunque el personaje de Alcides no encarna al 'macho' (Mancilla, 2022, p. 115), su incapacidad para expresar abiertamente su orientación sexual lo condena a la heteronormatividad, llevándolo a tomar la decisión de casarse con Ángela. Por otro lado, Harold, al no poder tener una relación con Alcides, conoce a Daniel, interpretado por Felipe Calero, un gay que no se identifica como 'loca', lo que acentúa su carácter

de gay homofóbico (Mancilla, 2022, p. 120). El personaje de Daniel termina siendo asesinado, víctima de un homicidio por cuentagotas.



Imagen 8. Fotograma de la telenovela *El último matrimonio feliz*, dirigida por L. Orejuela, 2008, RCN Televisión. © RCN Televisión.

En esta narrativa es posible observar que los escenarios posibles para los personajes homosexuales condenados a la heteronormatividad son la muerte, el matrimonio o la infelicidad. Aunque Mancilla (2022) aclara que Harold, al final de la serie, parece tener un cierre rodeado de sus amigas, esto no atenúa el nivel de dramatismo con el que están cargadas las relaciones afectivas de los hombres homosexuales.

Uno de los casos más alentadores que recupera Mancilla es la serie *Secretos del paraíso* (Sánchez, 2014-2015), dirigida por Pepe Sánchez y adaptada por Natalia Ospina y Camila Bruges, basada en *La maldición del paraíso* de Mónica Agudelo. En esta versión, se introduce una pareja gay formada por Julián Márquez, interpretado por Carlos Torres, y Daniel, interpretado por Mateo Rueda. Ambos personajes se enamoran en un contexto empresarial. La homosexualidad reprimida de Julián lo lleva a agredir a Daniel cuando este le toma la mano, una agresión que poco a poco se transforma en un deseo reprimido. Este conflicto interno impulsa a Julián a casarse con una mujer, cumpliendo nuevamente con el destino heteronormativo, pero finalmente logra romper el compromiso al declarar, el día de su boda, que ama a Daniel. Así, ambos personajes terminan viviendo juntos, alcanzando un final liberador.

Al realizar esta revisión sobre la representación de la homosexualidad en los medios de comunicación colombianos, especialmente en las novelas, se identifica un común denominador: la construcción de un arquetipo limitado y repetitivo. La homosexualidad suele representarse a través de hombres de voces agudas, amanerados, encasillados en oficios como la peluquería y el estilismo, y restringidos a roles de villanos o de mártires eternos.

Por ello, para Disofracta es fundamental representar la homosexualidad más allá de estos estereotipos, explorando sus deseos, sueños y complejidades desde una mirada más amplia y humana.

El lesbianismo

Alegría recupera el hito que marcó una especie de histeria colectiva generada por las escenas entre Inés Hinojosa, interpretada por Amparo Grisales, y Juanita Hinojosa, interpretada por Margarita Rosa de Francisco, en la novela *Los pecados de Inés Hinojosa* (Triana, 1988), basada en el libro homónimo de Próspero Morales Padilla. La escena en cuestión es aquella en la que ellas se acarician o untan ungüentos mutuamente en sus cuerpos desnudos o semidesnudos (p.48) y que, para el público, tanto como para Giraldo (2020) fue un momento clave para la representación lésbica en los medios.



Imagen 9. Fotograma de la telenovela *Los pecados de Inés Hinojosa*, dirigida por J. A. Triana (1988). © Producciones JES.

Aunque los personajes no se reconocían a sí mismas como lesbianas, no tenían sexo entre ellas y sus interacciones eran episodios aislados de la trama, el lesbianismo se comenzó a vincular con la hipersexualización del cuerpo femenino, apuntando al goce masculino y reduciendo su interacción al ámbito erótico. Además, esta connotación sexual que se le da al personaje de Inés Hinojosa, quien usa su belleza para dominar a los hombres, "la une al significado de que las lesbianas son seres malos y que el poder de la mujer está en su apariencia física" (Alegría, 2017, p. 51).

El siguiente ejemplo es *Sangre de lobos* (Mallarino, 1991), creada por Bernardo Romero Pereiro, dirigida por Víctor Mallarino y escrita por Mónica Agudelo y Claudia Amparo Forero. Esta serie presenta el personaje de Martha María, interpretada por María Fernanda Martínez, asistente y mejor amiga de la protagonista Silvia Martínez, interpretada por Aura Cristina Geithner. Dando paso al estereotipo de "la lesbiana invisible" (Alegría, 2017, p. 60).



Imagen 10. Fotograma de la telenovela *Sangre de lobos*, dirigida por V. Mallarino, 1991, Producciones JES. © Producciones JES.

Para Alegría el tratamiento de este personaje denota el uso de mecanismos de exclusión propios de modelos hegemónicos y cita a Gimeno, quien enfatiza que la identidad lésbica:

Se invisibiliza, se borra, se oculta, de manera que se puede llegar a afirmar que el principal problema del lesbianismo es que parece no existir. Así, la lesbiana sólo existe en la ausencia; es un ser que transita entre una existencia

fantasmática y una existencia entre sombras, sin llegar a adquirir nunca corporeidad visible (Gimeno, citado por Alegría, 2017, p. 73).

Como subraya Alegría, en el caso de Martha, quien enamorada de su jefe renuncia a su deseo y termina casándose y divorciándose de su amigo Carlos José Millán, interpretado por Alejandro Martínez, sumando una hija a la relación y reforzando el estereotipo de ‘condición natural’ y heterosexualidad obligatoria de las mujeres al ser destinadas a procrear. Por medio de varias entrevistas a personas influyentes en los medios de comunicación, Alegría encuentra que el personaje es recordado como triste, solitario, abnegado, amargado y carente de profundidad (pp. 62-64). Un agravante que puede estar vinculado con que la actriz no se identificaba como lesbiana y, además, en entrevistas resaltaba otros aspectos del personaje para que no fuera encasillada con un personaje lésbico (p. 65). A partir de esto es posible inferir que desconocía los elementos determinantes de esta orientación sexual, restándole veracidad a su interpretación y falta de responsabilidad política con el personaje.

El siguiente caso que recoge Alegría es *Perfume de agonía* (Amuchástegui, 1997), una historia que tenía como eje central el romance entre una secuestrada llamada Helena, interpretada por Alejandra Borrero, y una guerrillera lesbiana llamada Elvira, interpretada por Marcela Gallego. Este fue objeto de censura por INEXTRA, principal patrocinador de producciones JES, conllevando a la pérdida de 50 millones de pesos en pauta (Alegría, 2017, p. 67). Lo cual demuestra cómo cualquier asomo de diferencia respecto a los gestos no heteronormativos es prontamente silenciado y aniquilado de la esfera pública.

En el caso del lesbianismo, el arquetipo construido suele responder al deseo de la mirada masculina que busca erotizar las relaciones entre mujeres. También se repite el patrón del final catastrófico: aunque no siempre implique la muerte física de la protagonista, sí opera una muerte simbólica al eliminar su orientación sexual, relegándola al olvido o presentándola como objeto de rechazo social. Para Disofracta es de vital importancia distanciarse de estas narrativas en torno al sujeto lésbico y explorar otras formas de ser: relatos donde las mujeres y personas cuir puedan habitar sus afectos, identidades y experiencias desde la autonomía, el deseo, la alegría, la

contradicción y la diversidad de caminos posibles. Se busca así construir narrativas que no solo cuestionen los estereotipos existentes, sino que amplíen el imaginario sobre lo que significa vivir y amar desde lo lésbico.

La transexualidad

Una de las primeras figuras trans en la historia de la televisión colombiana es el personaje de Laisa, interpretada por Endry Cardeño en la telenovela *Los Reyes* (Ribero, 2005–2009), dirigida por Mario Ribero y basada en la serie *Los Roldán*, creada por Marcelo Tinelli y Sebastián Ortega. Esta serie en Colombia logra marcar un rating de 13,3 puntos de audiencia o alrededor de 1,3 millones de personas.

Laisa viste faldas cortas y escotes como una constante afirmación de su género. Si bien se aleja de los lugares de la prostitución que suelen ocupar los personajes trans en las narrativas, para Marcelo Carosi (2022), en su ensayo titulado *Una mujer loca y no una loca mujer: la trampa de representar la vida trans-travesti en la televisión colombiana de los 2000*: “el enfoque televisivo de vestir al travesti de *glamour* se presenta lejos de la realidad de la comunidad LGBTIQ+, y más bien lo acerca a la hiper feminización” (p. 42).



Imagen 11. Fotograma de la telenovela *Los Reyes*. Tomado de *Los Reyes*, dirigida por M. Ribero, 2005, RCN Televisión. © RCN Televisión.

Esto le permite al público relacionar a Laisa con una mujer biológica y le otorga un pase, lo que Carosi (2022) asocia con el concepto de *trapdoor*, una ‘puerta trampa’

que reduce la experiencia de vida trans a la normalización, despolitizándola para su consumo irreflexivo. Para Carosi, Laisa

[...] nunca fue concebido para cuestionar las ideas preconcebidas sobre diferencia sexual y género, sino que su mayor interés es alcanzar el arquetipo de mujer expresado en una apariencia ultrafemenina asida a los ideales burgueses de belleza y uso del cuerpo de la mujer (2022, p. 43).

Laisa también interpreta una *femme fatale*, un estereotipo en que su belleza y sexualidad se transforman en armas de manipulación, lo que le permite engañar a Iriarte, interpretado por Diego Trujillo, el ‘macho cabrío’, haciendo que se enamore de ella y pase por alto el hecho de que Laisa es trans. La tensión que crea este secreto en la novela, donde un hombre cisgénero no se da cuenta durante un tiempo prolongado de que se está enamorando de una mujer trans, lleva a un constante *edging* donde los personajes siempre están al borde de intimar, pero son siempre interrumpidos, llegando al extremo de nunca darse un beso en pantalla, llevando una relación idílica, casi adolescente, cuando las representaciones heterosexuales no llegan a un nivel tan alto de mojigatería.

El hecho de que la concepción de la vida trans sea un ‘engaño por descubrir’ promueve la violencia que deben atravesar las mujeres trans al tener relaciones afectivas con hombres heterosexuales, que van desde los insultos hasta ser consideradas experiencias exóticas y sentir vergüenza al salir con ellas en público.

Para la narrativa de la novela funciona como un mecanismo dramático donde se espera que el impostor sea desenmascarado. El público espera constantemente “*the moment of truth*” (Carosi, 2022, p. 44), el momento en que Iriarte descubre el sexo biológico de Laisa. Esto sucede en el último capítulo de la novela, donde Iriarte decide huir de Laisa, solo para regresar a ella al ser perseguido por fraude. No es claro si Iriarte la acepta como es o simplemente prefiere huir con una mujer trans a una isla donde nadie pueda verlos, que ir a la cárcel.

La novela explica la identidad de Laisa a través de Cheo, amigo de Edilberto, en una escena donde Laisa es detenida por la policía por portar una cédula con sexo masculino. Cheo relata que el joven Raúl, antes de ser Laisa, viajó a Italia y fue abusado

por su entrenador de fútbol, regresando luego como Laisa. Esto sugiere al público que ser trans es consecuencia de una violación, reforzando esta idea con el uso constante de su *deadname* (nombre muerto), en un intento de justificar su 'trastorno'. Para Carosi (2022), Laisa no está en control de su relato, dado que nunca se le da la posibilidad de explicar desde sus palabras su transición o si quiera nombrar la palabra transexual. Laisa está irremediablemente excluida de la comunidad cuir y, al cruzar constantemente la línea del género, se convierte en una policía sexual que hace cumplir la ley patriarcal de la representación de género.

En cuanto a la transexualidad, al menos la transexualidad femenina, persiste un intenso deseo social de que sea un sujeto "cis passing". Encapsulada en la obligación de cumplir con el arquetipo de lo femenino, la identidad trans se desdibuja y se aleja de la rebeldía que implica romper la construcción de género que históricamente ha acompañado la experiencia de vida trans. Para Disofracta es clave que la transexualidad se represente desde la autenticidad de sus procesos, reconociendo sus luchas, potencias, corporalidades diversas y formas múltiples de habitar el género sin la presión de ajustarse a estándares normativos. Se busca visibilizar narrativas que dignifiquen sus experiencias, sus deseos y su agencia, reivindicando la complejidad y riqueza de las vidas trans más allá del "pasar" o no por cis.

Representación femenina y cuir

Contravía Films, productora de Oscar Ruiz Navia, nos entrega dos películas dirigidas por mujeres que logran mostrar de forma exitosa la representación femenina alejada de los arquetipos anteriormente mencionados: *Flores*, un cortometraje dirigido por Marcela Gómez Montoya, y *Dopamina*, largometraje dirigido por Natalia Imery Almario. Ambas analizadas por Mariana Torres en *Análisis de la representación de personajes femeninos en dos películas de directoras caleñas: Flores y Dopamina*.

En *Flores* (Gómez Montoya, 2015) se narra la historia de Valeria, una joven adulta que llega desde Cali a la casa de su tía en Bogotá. Desempleada, se encarga de cuidar a su sobrina medio tiempo. Valeria, que está embarazada, guarda como único recuerdo de su hogar unas semillas, lo que da paso a una reflexión sobre la maternidad y, finalmente, sobre su decisión de abortar.



Imagen 12. Fotograma de *Flores* [cortometraje], dirigido por Marcela Gómez Montoya (2015).
© Óscar Ruiz Navia.

Lo interesante de este cortometraje es cómo destaca la perspectiva femenina. La historia está enmarcada desde un aspecto generacional: una mujer que ya ha tenido una hija, pero ahora enfrenta la menopausia y cuida exhaustivamente de sus plantas (la tía de Valeria); su hija Suzy, una mujer que debe trabajar y dejar a su hija al cuidado de su prima; y la protagonista, Valeria, que atraviesa el angustiante momento de decidir si ser madre o abortar.

Como resalta Torres (2022), la narrativa nunca se ve interrumpida por la intervención de un hombre. El padre de Valeria es desconocido, y Valeria informa por teléfono a alguien que ha decidido abortar. El esposo de la tía y padre de Suzy está ausente, al igual que el padre del niño que Valeria cuida. Esto invita a reflexionar sobre la figura paterna y, más importante, sobre cómo las mujeres definen la maternidad por sí mismas. Las plantas juegan un papel fundamental en la metáfora visual, como se ve en los planos que compara Torres (2022, p. 58), simbolizando seres que también pueden ser maternados. Representan el instinto de maternidad, pero desde una perspectiva que no necesariamente implica procrear, sino que es una decisión propia de la persona gestante.

Dopamina (Imery Almario, 2021) se adentra en la privacidad familiar al relacionar el conflicto a partir del cual la protagonista decidió declararse lesbiana: la enfermedad de su padre, el Parkinson, una enfermedad caracterizada por una deficiencia de dopamina. La directora utiliza esto como un recurso narrativo donde las

conexiones neurales se activan a través del diálogo y la sanación a través de la palabra y el agua.



Imagen 13. Fotograma del cortometraje *Dopamina*. Tomado de *Dopamina*, escrito y dirigido por Natalia Imery Almario (2021). © Óscar Ruiz Navia.

Este caso reafirma cómo, cuando las personas pertenecen a la comunidad y están interesadas en la representación de las historias que les conciernen, lo hacen con naturalidad y autenticidad. Un ejemplo de ello es la forma en que se muestra la relación con su pareja actual: las escenas de intimidad, aunque ocurren en la cama, no están sexualizadas en ningún momento; en lugar de eso reflejan un momento privado.

El largometraje también aborda conversaciones sobre la orientación sexual dentro del ámbito familiar, las tensiones generacionales y las nuevas formas de relacionarse afectivamente. Las metáforas visuales de las conexiones neuronales junto al agua permiten abordar estas temáticas de manera poética, alejándose de los estereotipos a los que estamos acostumbrados en la televisión.

La representación de la identidad trans es una discusión reciente que también se manifiesta en el cine, especialmente en el ámbito del documental. Para ello, haré uso del artículo *Las mujeres trans en el cine documental latinoamericano: el caso de La señorita María, la falda de la montaña y Naomi Campbell* (Clavijo Gonzales, 2020), que analiza dos producciones clave: *La señorita María, la falda de la montaña* (Mendoza, 2017), dirigida por Rubén Mendoza, y *Naomi Campbell* (Videla & Donoso, 2013), codirigida por Nicolás Videla y Camila José Donoso.



Imagen 14. Fotograma del documental *La señorita María, la falda de la montaña*, dirigido por Rubén Mendoza (2017). © Rubén Mendoza.

Aunque ambas pertenecen al mismo género, como resalta Paola Clavijo (2022, p. 8), *Señorita María* es la película que ha recibido nueve premios, los cuales parecen estar relacionados con su enfoque exotista sobre la vida de una mujer trans en un entorno rural, un personaje que no tiene injerencia en su narrativa, pero que no impide su relevancia en los mercados internacionales de circulación cinematográfica. En contraste, *Naomi Campbell* muestra a una protagonista con mayor influencia en la narrativa y complicidad con los productores (Clavijo Gonzales, 2022, p. 8), quien elige cómo quiere ser representada, al punto de decidir ficcionalizar su personaje, alterando el guion para que un público más amplio pueda identificarse con su proceso de reasignación de sexo, oportunidad que se le fue negada a la *Señorita María*.

En esta última sección del estado del arte, se propone una brújula que orienta hacia dónde inclinarse para Disofracta. Allí, la feminidad aparece representada a través de la poesía y la contrariedad en el caso de Flores, donde el embarazo no se muestra únicamente como un lugar romántico de la maternidad, sino como un territorio complejo atravesado por las dificultades materiales, emocionales y sociales que viven las mujeres.

También se resalta la representación de la relación familiar del sujeto lésbico como un espacio de cuidado, escucha y comunicación que busca construir un nuevo sentido de familia más allá de los modelos tradicionales. Por último, en *Naomi Campbell* se evidencia la potencia de entregar la narración a la persona trans, quien decide desplazar el foco autobiográfico hacia uno ficcional basado en su propia experiencia. Esto respeta el lugar desde donde desea ser narrada y la posibilidad de construir la

historia donde considera prudente, ampliando así el potencial narrativo y político de su voz.

Justificación

En un contexto en que las narrativas dominantes en el ámbito audiovisual perpetúan con frecuencia perspectivas hegemónicas, se hace imprescindible fomentar espacios de creación que prioricen la representación auténtica de temáticas femeninas y cuir. Lo cuir se entiende como un concepto relacionado con identidades de género u orientaciones sexuales que no se corresponden con las ideas establecidas sobre sexualidad y género, especialmente las heteronormativas.

Disofracta responde a una evidente carencia en los medios audiovisuales y a la creciente necesidad de participación de mujeres y personas cuir en la industria. Este proyecto se fundamenta en teorías sobre la decolonialidad del género, que subrayan la importancia de reescribir narrativas desde una perspectiva interseccional. Esto permite abordar las complejidades del género y la sexualidad en el audiovisual, abriendo nuevas formas de explorar identidad, pertenencia y resistencia a través del arte. La representación aquí es no solo narrativa, sino una herramienta discursiva que valida experiencias históricamente marginadas o distorsionadas.

El análisis del estado del arte evidencia que, aunque existen iniciativas para diversificar las narrativas, estas suelen perpetuar estereotipos y arquetipos desde perspectivas masculinas, invisibilizando a mujeres y personas cuir. Por eso es crucial fomentar espacios que posibiliten la producción de contenido y la reflexión crítica y colectiva sobre la memoria visual para reescribir imaginarios culturales desde las propias voces disidentes.

En ese sentido, Disofracta propone crear una red colaborativa de mujeres y personas cuir profesionales y estudiantes en áreas audiovisuales, para facilitar su vinculación en proyectos pagos, colaborativos o formativos. Este espacio permitirá reconocer sus habilidades e intereses, establecer un canal de comunicación activo para el intercambio de oportunidades y propiciar encuentros de trueque de saberes para fortalecer el reconocimiento mutuo y el *networking*.

Además, el proyecto desarrollará un proceso de creación audiovisual colectiva que materialice las miradas y sentires de la red, generando un producto que funcione como carta de presentación y soporte para su visibilización y aplicación a convocatorias. Finalmente, la consolidación de una productora audiovisual como plataforma de contratación y gestión garantizará la continuidad del flujo laboral y creativo, respaldando la inserción y permanencia de estas personas en la industria audiovisual.

Este enfoque busca llenar un vacío en el mercado audiovisual y fortalecer una comunidad creativa diversa, capaz de incidir cultural y socialmente en Bogotá. La creación de esta red y la profesionalización mediante espacios formativos y productivos responden a la necesidad urgente de visibilizar y apoyar el talento femenino y cuir, abriendo caminos para su participación sostenida y generando un referente para la producción audiovisual con perspectiva de género y diversidad.

Objetivos

Objetivo general

Consolidar una productora audiovisual femenina y cuir mediante su registro en Cámara de Comercio y la elaboración de un *brochure* de servicios que integre procesos de creación audiovisual, la realización de talleres formativos y la generación de espacios de encuentro comunitario, con el propósito de fortalecer la participación de mujeres y personas cuir en la industria audiovisual de Bogotá.

Objetivos secundarios

1. Apoyar procesos de creación colaborativa que integren a mujeres y personas cuir, como la realización de un video musical, para visibilizar sus miradas y prácticas artísticas.
2. Desarrollar y aplicar metodologías de formación cultural y artística que acerquen a mujeres y personas cuir al campo audiovisual, concretando un espacio de formación artística, fortaleciendo la articulación entre lo académico y lo territorial.

3. Diseñar y llevar a cabo un espacio comunitario de cierre y lanzamiento de la productora, que permita el encuentro entre colegas y estudiantes del sector audiovisual femenino y cuir, con el propósito de generar vínculos colaborativos.

4. Registrar una productora audiovisual que funcione a futuro como plataforma de contratación y gestión de proyectos, con el fin de respaldar los procesos laborales de la red de artistas y profesionales cuir, y así fortalecer su participación en la industria audiovisual.

Metas

1. Apoyar en la creación del video musical *Lo personal es político*, liderado por mujeres, logrando la participación de al menos 5 colaboradoras en áreas técnicas y creativas, apoyando la creación de una pieza audiovisual terminada y publicada en plataformas digitales.
2. Implementar un ciclo de talleres de guion, grabación, edición y difusión en la Casa LGBTIQ+ de Suba durante 4 meses, con la participación total de al menos 15 personas, alcanzando una asistencia sostenida, aunque variable, y documentando el proceso mediante registros fotográficos y audiovisuales.
3. Realizar un evento comunitario en la cafetería La Habitación Propia, con una asistencia de al menos 20 personas, generando intercambios, contactos y posibilidades de colaboración, acompañados de un registro audiovisual para difusión y memoria del lanzamiento de Disofracta.
4. Registrar formalmente a Disofracta como productora audiovisual en la Cámara de Comercio y elaborar un *brochure* de servicios con 3 líneas de oferta (creación audiovisual, formación y eventos comunitarios), basado en la experiencia del video musical, los talleres y el evento comunitario.

Estrategia de implementación

Metodología

A continuación, se describe la metodología de innovación social propuesta por el Departamento Administrativo para la Prosperidad Social (2021), la cual se estructura en tres fases que permiten abordar los problemas de manera integral y participativa. Esta metodología se enfoca en un proceso iterativo que busca generar soluciones efectivas a partir de la recolección de información, la creatividad en la generación de alternativas y la validación constante a través de la experimentación.

La metodología se divide en tres fases principales, cada una con etapas específicas que permiten abordar el problema de manera detallada y efectiva. La primera fase consiste en comprender el problema. En ella, se recopila información tanto cuantitativa como cualitativa sobre las circunstancias que lo rodean, e identifica a los actores directos e indirectos involucrados. Esta fase se desglosa en tres etapas: mapear, preguntar y analizar. La segunda fase consiste en generar alternativas. En ella se organiza la información recolectada y se proponen soluciones. Se estructura en tres etapas: inspirar, crear y desarrollar. La tercera fase, prototipar, consiste en poner a prueba la solución en diferentes contextos para evaluar si cumple con los objetivos iniciales y genera los impactos esperados, o si es necesario realizar ajustes.

Esta última fase es crucial, ya que permite detectar fallas de manera temprana y a escala controlada, facilitando la iteración constante y la creación de prototipos en distintas escalas. La fase de prototipado se compone de cuatro etapas: “construir, experimentar, iterar e incorporar” (Departamento Administrativo para la Prosperidad Social, 2021, p. 16).

Centrada en procesos participativos y en la validación de soluciones a través de la experimentación con los actores involucrados, esta metodología encuentra afinidad con el enfoque de la antropología por demanda, propuesto por Rita Segato. La autora plantea la necesidad de colocar a las comunidades en el centro del proceso creativo, no como objetos de estudio, sino como sujetos activos que interpelan al

investigador y exigen una “caja de herramientas” útil para su propio proceso histórico (Segato, 2003).

Este planteamiento inspira la metodología que Disofracta busca implementar en la creación audiovisual con comunidades cuir y femeninas: una metodología en la que sean ellas quienes orienten la investigación y la producción, definiendo las preguntas, los enfoques y las narrativas desde sus propias realidades. Así, se propone una práctica que trasciende la representación tradicional para convertirse en una herramienta de transformación social.

La escucha empática y la interpretación sensible se vuelven ejes centrales del proceso metodológico, reconociendo los desafíos particulares que enfrentan las mujeres y las personas cuir. Esta perspectiva reivindica sus derechos históricamente arrebatados, y convierte la representación audiovisual en un acto de justicia y agencia colectiva. En este sentido, la propuesta metodológica de Disofracta también se vincula con la idea de una antropología litigante en la que el audiovisual no solo representa o documenta, sino que interpela y transforma. Es una apuesta ética y política por disputar el sentido común, reconfigurar las estructuras de poder simbólico y aportar a la construcción de un campo audiovisual más justo, plural y situado.

Basado en lo anterior, la metodología consiste, en primer lugar, en realizar un mapeo de la población femenina y de la diversidad sexual a partir de los datos del DANE y, paralelamente, en revisar la participación de mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+ en la producción audiovisual mediante estudios académicos. A ello se suma una encuesta dirigida a mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+ cercanas al proceso de Disofracta, en la que se indagan sus percepciones sobre la representación femenina y cuir en el audiovisual colombiano. Con esta información se construye una tabla de resultados que permite cruzar los datos del DANE, los análisis académicos y las experiencias particulares recogidas.

El análisis de esta tabla da paso a la segunda fase de la metodología, la implementación. Esta etapa contempla la ejecución de tres líneas de trabajo: la práctica de creación audiovisual basada en el formato de video musical, una serie de talleres orientados a acercar a las participantes al lenguaje audiovisual y un encuentro donde mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+ puedan tejer alianzas, compartir

saberes y potenciar procesos creativos. Todo esto se articula dentro de la productora, que funciona como el espacio que reúne, impulsa y proyecta estos ejercicios en el tiempo.

La tercera fase corresponde al análisis de los resultados, en la cual se examinan los hallazgos obtenidos durante el pilotaje de las propuestas. En esta etapa se evalúa el funcionamiento de cada una de las acciones implementadas, identificando aciertos, dificultades, impactos y oportunidades de mejora. A partir de este análisis se formulan conclusiones que permiten comprender el alcance real de la metodología, su pertinencia para las comunidades involucradas y los ajustes necesarios para fortalecerla. Esta fase no solo busca cerrar el proceso, sino refinar y consolidar una metodología que pueda ser replicada, ampliada o adaptada en el ejercicio de producción de Disofracta.

1.1 Mapeo población femenina y diversidad sexual

Para Disofracta es clave reconocer la población femenina y cuir del país a igual que la ciudad como un primer rastreo de la población. En el caso de la población femenina en Colombia, según el Censo Nacional de Población y Vivienda 2018, de 44.164.417 personas censadas en el país, el 51,2% son mujeres (24.708.349), frente a un 48,8% de hombres (23.550.145). Por ello, por cada 100 hombres hay 104,7 mujeres, mientras que por cada 100 mujeres hay 95,5 hombres (DANE, 2018).

En Bogotá, la población de mujeres supera el 50% del total. El promedio es de un 51% de mujeres en la población general. De los 7.181.469 habitantes de la ciudad, 3.433.586 son hombres (47,8%) y 3.747.883 son mujeres (52,2%) (Secretaría Distrital de Planeación, 2024).

Con respecto a la comunidad LGBTIQ+ a nivel nacional, según los resultados de la Encuesta de Convivencia y Seguridad Ciudadana (ECSC) de 2019, al menos 872.585 personas se identificaron como parte de los sectores sociales LGBTIQ+, lo que representa el 1,8% de la población total del país, conformada por personas cuya identidad de género u orientación sexual difiere de lo binario o heterosexual (DANE, 2019).

Con relación a la ciudad de Bogotá, en la Encuesta Multipropósito 2017 del Observatorio de la PPLGBTIQ+, se identificó que 1.569 personas se reconocen como pertenecientes a algún sector LGBTIQ+, lo cual representa el 0,9% de los encuestados. Aunque esta encuesta no da cuenta de la totalidad de la comunidad, su muestreo refleja la presencia de esta población en diversos barrios de la ciudad. El 69,5% de los entrevistados que se identificaron como parte de los sectores LGBTIQ+ se reconocieron como homosexuales, es decir, 1.090 personas. Las localidades de Los Mártires (123 personas) y Chapinero (109 personas) tuvieron la mayor participación, mientras que en las localidades con menos número de personas identificadas como homosexuales son Rafael Uribe Uribe y Antonio Nariño, con 18 personas en cada una (Observatorio de la PP LGBTIQ+, 2017).

1.2 Mapeo participación en el audiovisual y empleabilidad de mujeres

Teniendo en cuenta estos datos sobre la presencia de mujeres y personas cuir a nivel nacional, metropolitano y barrial, es válido preguntarse por su papel en la creación y representación en la pantalla. Como ejemplo, podemos considerar la investigación de Gerylee Polanco y Paola Castaño de *Killary CineLab*, la cual revela la baja participación de mujeres en la creación cinematográfica desde 1960 hasta 2018:

Según los datos presentados, de las 3,280 personas enlistadas en los equipos técnicos, el 72% son hombres y solo el 28% son mujeres. Las cifras también demuestran que la participación de las mujeres en roles clave es escasa: las guionistas representan el 17%, las productoras el 28%, las directoras de fotografía el 6%, las sonidistas el 10%, las directoras de arte el 39% y las montajistas el 23%, lo que evidencia la falta de representación de las mujeres en diversas áreas de la creación (Polanco & Castaño, 2018).

Otra fuente sobre la participación de mujeres en el audiovisual se encuentra en el documento *El estado del arte de las áreas audiovisuales en Bogotá D.C.* de Ramírez y Beltrán (2009), donde se pueden obtener algunas cifras sobre los grupos etarios femeninos y su presencia en el sector:

En cuanto a la edad, del total de 57 personas encuestadas del sector audiovisual, la mayoría pertenece al rango de 26 a 35 años, representando un 48%. Los mayores de 50 años constituyen el 18% y las personas de 18 a 25 años representan el 11%. En términos de género, las mujeres equivalen al 47,5% de la muestra, en comparación con un 52,55% de hombres [...] La mayoría de los roles en la realización audiovisual siguen siendo dominados por los hombres. En dirección, el 97% de los encuestados son hombres frente a un 78% de mujeres. En el área de cámara, hay un 64% de hombres frente a un 41% de mujeres, y en sonido, un 50% son hombres frente a un 30% de mujeres. [...] Otras áreas muestran disparidades similares: en guion, los hombres representan el 77% y las mujeres el 71%. En dirección de fotografía, un 17% son hombres frente a un 11% de mujeres. En edición, un 73% son hombres frente a un 63% de mujeres. Sin embargo, en el área de arte, tradicionalmente femenino, hay un 10% en ambos sexos y la única área mayoritariamente femenina es la producción, con un 74% de mujeres en comparación con un 73% de hombres (pp. 36-54).

Por otro lado, se puede apreciar que este sector es altamente capacitado:

Un 83% se consideran profesionales en el área audiovisual, con el 39% de mujeres y el 40% de hombres. Del total, el 44% ha realizado estudios de pregrado en programas formales de audiovisual y el 56% ha recibido formación en áreas afines como comunicación social, diseño gráfico y publicidad [...] Además, es un sector en constante actualización, ya que el 66% de los realizadores encuestados han realizado al menos un curso de actualización o profundización en el campo audiovisual a través de talleres, seminarios y foros (Ramírez y Beltrán, 2009, pp. 43-44).

Teniendo en cuenta estas cifras, estos talentos necesitan ser aprovechados y agrupados ya que “el 76,79 % de los realizadores son independientes, frente a un 23,21 % de empleados, donde el 32,55 % de los realizadores autónomos reciben el 100 % de sus ingresos laborales, pero un 37,20 % recibe apenas el 50 % o menos” (Ramírez y Beltrán, 2009, p. 37).

En el caso de la comunidad LGBTQ+, según datos del documento *Diagnóstico y recomendaciones para la inclusión laboral de los sectores sociales LGBTQ+*, elaborado por la Dirección de Diversidad Sexual de la Secretaría Distrital de Planeación en el año 2023, se presentan estadísticas basadas en una muestra de 579 personas encuestadas pertenecientes a esta comunidad. El informe proporciona información relevante sobre su participación en los ámbitos educativo y laboral:

En términos del nivel educativo, el 19% de las personas no culminaron el bachillerato; este porcentaje es mayor en las personas trans, ya que el 32% no logró culminar el bachillerato. Así mismo, solo el 26% de personas trans logró acceder a la educación posmedia en comparación con un 46% de personas de los otros sectores LGBTQ+ [...] Por otro lado, solo el 4% de la población trans alcanzó educación universitaria, mientras que solo el 1% cuenta con posgrado. Entre las mujeres lesbianas y bisexuales, el 29% terminó educación media, el 20% alcanzó educación universitaria y el 30% posee un nivel técnico. El 27% de los hombres gays obtienen títulos universitarios (Secretaría Distrital de Planeación, p. 25).

Para Disofracta es clave desarrollar un espacio libre de violencia y atento a la formalización laboral, ya que uno de los componentes transversales que impiden el acceso al trabajo para las personas de la comunidad son los comportamientos discriminatorios arraigados a nivel social e institucional en los que el:

[...] 58% de las personas encuestadas han experimentado acoso verbal, el 50% acoso físico, el 34% amenazas de contacto físico y el 22% violencia física. Estas acciones son provocadas por personas desconocidas (64%), policías (28%), jefes y colegas de trabajo (22%), familia (22%), amistades (15%), personal de la salud (13%) y personal de enseñanza (9%) (Secretaría Distrital de Planeación, p. 39).

Por ello es importante crear espacios donde la comunidad LGBTQ+ tenga presencia en la creación audiovisual, permitiendo que el proceso se apoye en los profesionales formados en el sector. Estos profesionales apalancarán la participación de personas LGBTQ+ con interés en la creación audiovisual, ofreciendo así una alternativa divergente de empleo y brindando un espacio de cuidado y no

discriminación donde los relatos emergen desde una perspectiva alejada del enfoque colonial y heteropatriarcal que ha predominado en los medios de comunicación audiovisual.

Esto es relevante, ya que, en el caso de las personas cuir, no existe una cifra específica que documente su participación en la industria audiovisual. Sin embargo, sí es posible examinar su representación en pantalla. Esta representación, con frecuencia, se ajusta a estereotipos patriarcales y perpetúa una visión limitada de la diversidad sexual. Como señalan Karol Valderrama Burgos y Javier Pérez Osorio (2021) en su artículo *Momentos cuir en el cine colombiano*, esta representación suele estar mediada por discursos dominantes que excluyen miradas alternativas o disidentes: “La representación cuir a menudo se ha reducido a elementos como el incesto, el crimen o la fantasía, lo que refleja una perspectiva esencialista que resalta diferencias basadas en clase, etnia o género, en lugar de abrazar la diversidad” (Valderrama & Pérez, 2021, s.p.).

Este problema se manifiesta en la mayoría de los medios en los que la representación de género y diversidad sexual a menudo se convierte en objeto de burla, evidenciando la falta de participación de la comunidad cuir en la creación audiovisual. La relevancia de la participación de la comunidad trans en la creación audiovisual es destacada por Daniela Maldonado, fundadora de la Red Comunitaria Trans, quien, en una entrevista resalta:

Es importante que seamos nosotras quienes nos narremos, y hemos logrado hacerlo al darnos cuenta de que podemos expresar nuestra propia perspectiva. Nos parece fascinante desestabilizar el orden, algo que nuestra identidad desafía constantemente, pero ahora lo hacemos a través de la expresión artística (Vargas León, 2022).

1.3 Mapeo representación de la diversidad sexual

Al revisar las cifras del estudio *Representaciones sociales en la televisión abierta colombiana 2022*, realizado por la Comisión de Regulación de Comunicaciones, en el apartado sobre la representación social de la población

sexualmente diversa se observa la presencia de la población. Se evidenció en 86 de los 2680 contenidos analizados es decir representa un 3%, donde adicionalmente 47 de 1663 contenidos de noticias y opinión, entrevistas magazín, documental y religiosos observados se identificaron menciones relacionadas con población sexualmente diversa, correspondientes nuevamente al 3% (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2022, p. 8).

Esto determina una baja en la creación de contenido con presencia de la población sexualmente diversa, aunque la población se estima que representa al 1.6% de la población, este es un dato incierto debido al estigma que conforma representarse sexualmente diverso. Por otro lado:

Al segmentarse por tipos de contenido se establece que es el género de no ficción el que más tiene representaciones de esta población, con 62 contenidos, dentro de los cuales noticias y opinión tuvo el mayor número, con 20. Los que menos tuvieron fueron los deportivos, con solo un contenido, y en los religiosos no se registró ninguno [...] Luego están los contenidos de ficción, con 18 contenidos donde se registró la población, e infantiles, con 11 contenidos. Llama la atención que formatos como realities, musicales, deportivos o religiosos no registraron ninguna mención (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2022, p. 8).

Estas cifras determinan un campo de creación que Disofracta puede tomar dado su baja presencia en contenidos deportivos, religiosos e infantiles. Este estudio también muestra los canales que representan con mayor frecuencia a la población sexualmente diversa, siendo el Canal RCN con un 15%, City TV con un 13% y Canal Capital con un 12% (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2022, p. 9).

Esto podría sugerir que estas cadenas tienen ciertos intereses en la representación, especialmente el Canal RCN, que ha sido mencionado varias veces en este documento por sus producciones. Se muestra que de las identidades diversas las personas gais ocupan el 50%, las personas trans el 33%, las lesbianas el 21 % y las personas bisexuales un 8%. (p. 10) Esto demuestra un lugar de creación para Disofracta donde muestra una falta de relatos de las personas bisexuales en la televisión abierta nacional.

En las variables sociodemográficas, la población sexualmente diversa se caracteriza por variables socio demográficas como 88% blancos y mestizos, 48% se identifican como mujeres, 31% se identifican como hombres, 33% como mujer u hombre trans, 60% se encuentran en la etapa adultas de sus vidas (27 a 59 años), 56% son representados como universitarios (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2022, p. 10). Estos datos muestran que sería importante la representación de personas negras e indígenas y otras etapas de la vida diferentes a los 27 a 59 años.

En los contenidos de no ficción, a la población sexualmente diversa se le asigna principalmente el rol de entrevistados; esto se presentó en el 69% de las representaciones identificadas. Para los contenidos de ficción se observó que el 48% de las representaciones sociales identificadas se asocian a personajes antagonistas, 27% a protagonistas y 26% a personajes secundarios (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2022, p. 11).

Las cifras que indican que casi la mitad de los personajes de orientación sexual diversa sean relacionados con ser antagonistas, denotan la necesidad de que las historias se centren en estos personajes y sus narrativas adquieran mayor relevancia. Cuando se analiza que profesión o actividad se les asigna, se observa que destacan roles como amigo/a (13%) y estudiante (11%), seguidos por variedad de roles donde “valiente”, que, a pesar de no ser un rol en el sentido estricto de la palabra, es un descriptor que para población homosexual femenina ocupa el primer lugar. Diseñador de modas es un rol asignado a los hombres homosexuales (gay), con un 15% de observaciones. En los dos contenidos donde se observa presencia de mujeres homosexuales, a dos de ellas se les asigna el rol de trabajadora sexual (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2022, p. 11).

De cara a estas cifras, podemos sugerir otros roles diferentes al de amigo, estudiante, diseñador de modas, o trabajadora sexual que dan posibilidad a otras narrativas. De los 170 temas mencionados en referencia a este grupo poblacional en los contenidos de no ficción, el 23% estuvo relacionado con temas de diversidad sexual. Luego, con porcentajes inferiores al 10%, se registran temas como educación

y crianza, violencia, valores (tema relevante en los contenidos infantiles de no ficción), arte y música (Comisión de Regulación de las Comunicaciones, 2022, p. 13).

El estudio también resalta que la mayoría de los contenidos están sujetos a espacios controlados para entrevistas y dista de representar la cotidianidad de las personas. Esto sugiere que esto podría ser ejemplificado por Disofracta. Por último, los dos temas predominantes son los de inclusión social o rechazo hacia la población. En donde en la valoración positiva se encuentran los temas de aceptación, aunque haya diferencia sus opiniones son tenidas en cuenta, al igual que el reconocimiento de sus habilidades e inteligencia. La valoración negativa se encuentra donde son considerados diferentes, rechazo e incomprensión, todo esto en diferentes niveles para cada categoría de gay, lesbiana, bisexual y transexual (p.16).

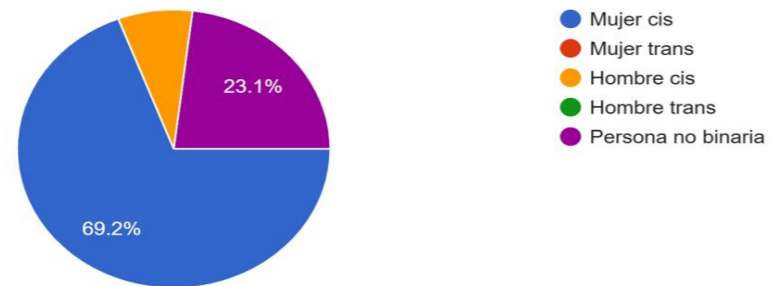
1.4 Encuesta sobre representación audiovisual en Colombia

Como parte del desarrollo de esta metodología, se diseñó y aplicó una encuesta con el objetivo de recopilar percepciones, experiencias y opiniones de personas vinculadas al campo audiovisual en torno a la representación de lo femenino y lo cuir en espacios de creación, producción y circulación. Este instrumento busca identificar barreras, necesidades, intereses y posibilidades para la construcción de un espacio seguro, representativo y laboralmente viable.

La encuesta fue distribuida de manera virtual entre profesionales, estudiantes, y personas interesadas en el campo, y estuvo activa durante el mes de abril de 2025. Los resultados obtenidos aportan información cualitativa y cuantitativa que sirve como base para sustentar las decisiones metodológicas, conceptuales y estratégicas de este proyecto. A continuación, la presentamos dividida en bloques: el perfil de los participantes, su relación con el audiovisual, su percepción sobre la representación y sus deseos para el cambio.

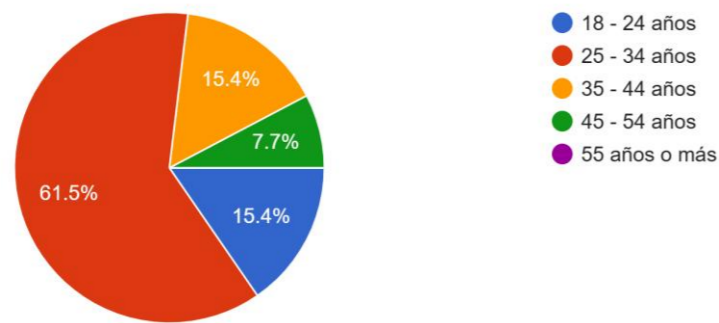
Bloque 1: Perfil de participantes

¿Cuál es tu identidad de género?
13 responses



Gráfica 1. Perfil de participantes. Identidad de género. Fuente: elaboración propia.

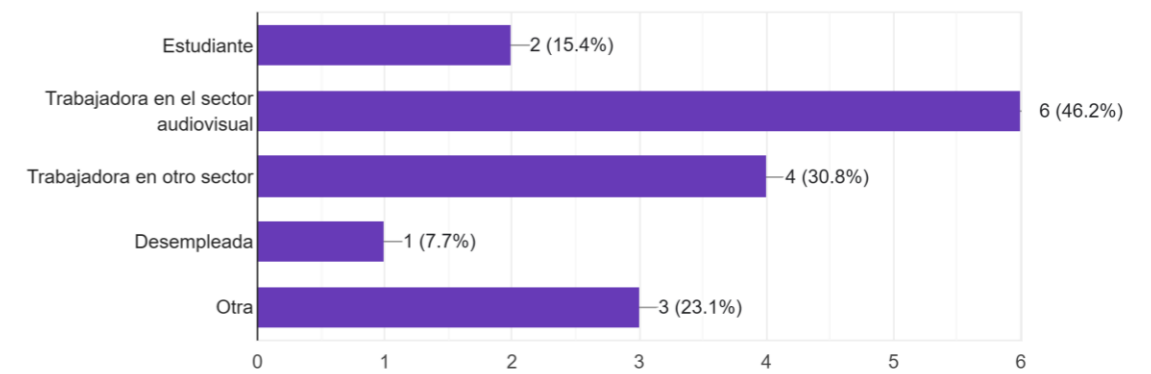
¿Cuál es tu edad?
13 responses



Gráfica 2. Perfil de participantes. Edad. Fuente: elaboración propia.

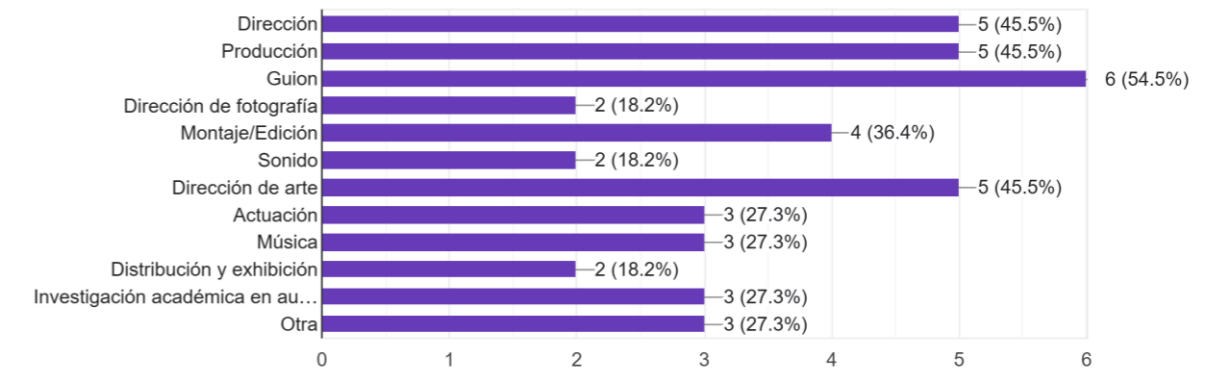
Bloque 2: Relación con el audiovisual

¿A qué te dedicas principalmente?
13 responses



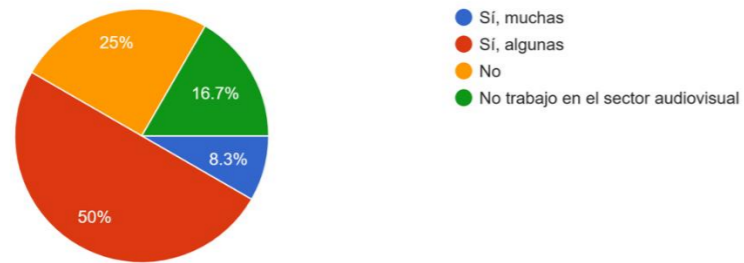
Gráfica 3. Perfil de participantes. Relación con el audiovisual. Fuente: elaboración propia.

Si trabajas o estudias en el sector audiovisual, ¿en qué áreas has estado involucrada?
11 responses



Gráfica 4. Perfil de participantes. Área de trabajo. Fuente: elaboración propia.

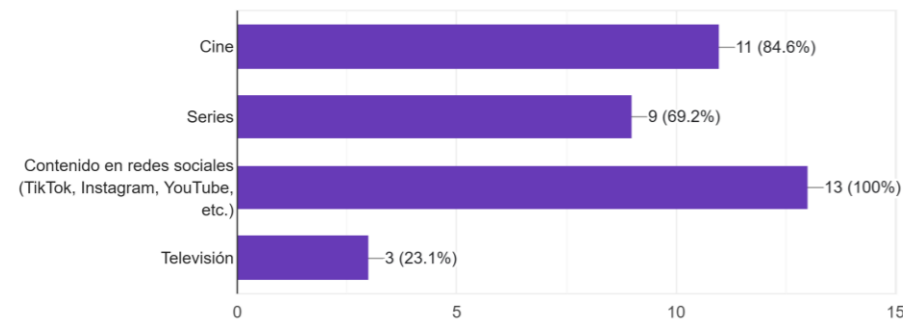
Si trabajas en el sector audiovisual, ¿has enfrentado barreras por tu identidad de género o sexual?
12 respuestas



Gráfica 5. Perfil de participantes. Barreras por identidad de género o sexual. Fuente: elaboración propia.

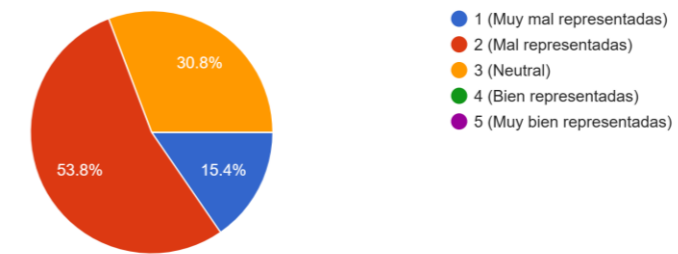
Bloque 3: Percepción sobre representación

¿Qué tipo de contenido audiovisual consumes con mayor frecuencia?
13 respuestas



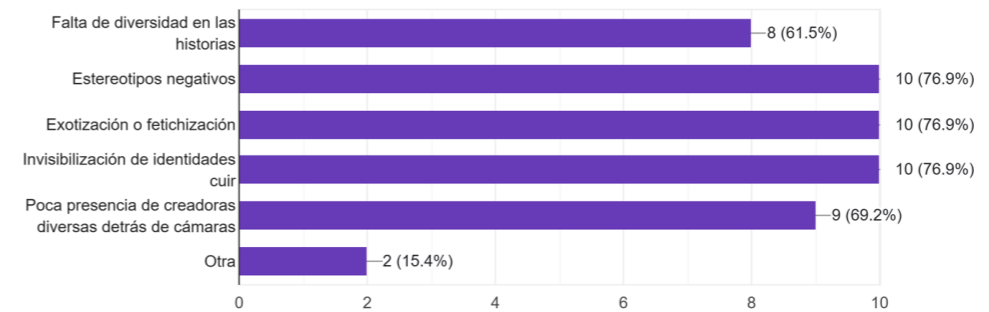
Gráfica 6. Percepción sobre representación. Consumo. Fuente: elaboración propia.

¿Cómo sientes que las mujeres y personas cuir están representadas en los medios audiovisuales en Colombia?
13 respuestas

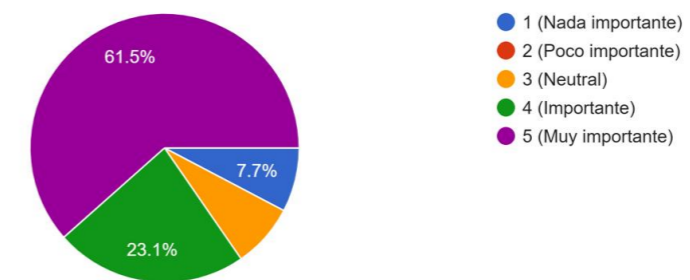


Gráfica 7. Percepción sobre representación. Representación. Fuente: elaboración propia.

¿Qué aspectos de la representación actual te parecen problemáticos?
13 respuestas



¿Qué tan importante es para ti que las producciones sean creadas por mujeres y personas cuir?
13 respuestas



Gráfica 8 y 9. Percepción sobre representación. Problemáticas. Fuente: elaboración propia.

Bloque 4: Deseos y propuestas para el cambio

Las respuestas a la pregunta ‘¿Qué cambios te gustaría ver en la industria audiovisual para que sea más participativa?’, evidencian tanto demandas concretas como tensiones conceptuales sobre los alcances de la representación, el acceso al trabajo, las condiciones de producción y el papel de las instituciones mediáticas. A continuación, se examinan los temas más recurrentes y los posicionamientos emergentes a partir del corpus.

La representación como disputa simbólica y política

Una de las demandas más reiteradas es la necesidad de una representación más amplia y justa de mujeres y personas cuir, tanto en los relatos como en los equipos de producción. Esto se expresa en afirmaciones como: “Más representación de mujeres y personas cuir, más diversidad en las historias”, una frase que sintetiza el deseo de ver reflejadas otras corporalidades, experiencias y narrativas en el universo audiovisual, superando la hegemonía masculina, cisheterosexual y blanca.

Sin embargo, este llamado a la representación no se limita al plano simbólico. Aparecen tensiones frente a cómo y para qué se representan ciertas identidades. Por ejemplo, se cuestiona que la industria utilice personajes LGBTIQ+ como inclusión obligatoria o decorativa, proponiendo medidas como que “se deba incluir por norma al menos un personaje LGBTIQ+ en cualquier representación audiovisual”. Esta sugerencia es provocadora porque tensiona el debate entre cuotas y libertad creativa, abriendo preguntas sobre si la obligatoriedad favorece una inclusión sustantiva o si perpetúa formas de exotización.

Otra voz complementa esta crítica con una reflexión más compleja: “Es fundamental que no se limite a ningún creador o creadora a hablar únicamente desde su realidad, sino que se entienda que la creación audiovisual, como cualquier arte, tiene fronteras tan amplias como la imaginación”. Aquí se plantea que imponer restricciones temáticas por identidad puede transformarse en una nueva forma de marginalización, donde las personas cuir solo son legitimadas si narran su dolor o su experiencia personal, sin libertad para imaginar otros mundos. En suma, las

respuestas no solo piden aparecer más en pantalla, sino también disputar los marcos desde los cuales se representa lo cuir y lo femenino, abogando por una libertad creativa que no esté atada al mandato de la autenticidad identitaria.

Condiciones materiales y mecanismos de participación

Otro eje clave es la necesidad de cambiar las estructuras de acceso y participación en la industria. Las respuestas muestran una profunda conciencia de las barreras burocráticas, técnicas y económicas que excluyen a mujeres y personas cuir, sobre todo a quienes están iniciando su carrera. En palabras de una de las personas encuestadas: “Mejores pagos, mayor accesibilidad y asesoría para el logro de estímulos y licitaciones. Facilidades para la creación de empresa”. Esta afirmación revela que la inclusión no solo se juega en la representación, sino en el acceso real a los recursos que permiten producir.

El llamado a reformar las políticas públicas es otro aspecto destacado. Se plantea, por ejemplo, implementar “mecanismos para mayor participación de las políticas audiovisuales, script doctor con público, crear espacios para el análisis de la formación de público y de equipo técnico”. Esta propuesta busca democratizar la creación desde el diseño de las políticas, involucrando a las audiencias y a los equipos técnicos en la toma de decisiones, no solo como usuarios finales sino como agentes activos del ecosistema audiovisual.

Otro aspecto reiterado es la crítica a la precarización laboral: “Creo que a lxs estudiantes se les debería otorgar más oportunidades de un trabajo real sin necesidad de ser unas prácticas sin pago”. La normalización del trabajo no remunerado como vía de entrada a la industria afecta de manera desproporcionada a quienes no cuentan con redes de apoyo económico, limitando las posibilidades de profesionalización, especialmente entre mujeres y personas cuir.

Redistribución del poder en las prácticas de producción

La transformación participativa de la industria también pasa por redistribuir el poder en los procesos creativos y productivos. Varias respuestas exigen que “mujeres y personas cuir estén detrás de la cámara y en posiciones de liderazgo”. Este

planteamiento propone ir más allá de la representación para incidir en la toma de decisiones, en la dirección de proyectos y en la gestión de recursos.

Además, se subraya la necesidad de fortalecer la presencia femenina y cuir en áreas técnicas: “Más presencia en áreas técnicas como sonido, edición y vfx, igualdad de oportunidades, ambientes de trabajo seguro en las producciones audiovisuales (no acoso)”. Esta observación señala dos problemáticas: la baja participación en ciertos roles y la persistencia de ambientes hostiles o violentos. La propuesta de generar entornos seguros incluye medidas específicas como “más coordinadoras de intimidad que sean obligatorias en cualquier escena sexual o íntima”, mostrando una sensibilidad por la protección de los cuerpos, la ética del consentimiento y la transformación cultural de los rodajes.

Las respuestas visibilizan que la inclusión no puede ser únicamente una cuestión de presencia simbólica, sino también de poder, de condiciones laborales, de prácticas colaborativas y de estructuras institucionales que reconozcan y valoren otros saberes.

Crítica radical al modelo de medios dominantes

Entre las respuestas más críticas aparece una mirada disruptiva sobre el sistema mediático actual. Una voz afirma con contundencia: “Me gustaría destruir la industria. Que no se hagan más producciones en 10 años. Que haya una ley de responsabilidad de contenidos. Que los contenidos circulen en canales masivos. Que RCN y Caracol no sean gratis, que deban ser pagos”. Este tipo de intervenciones, aunque provocadoras, permiten leer el profundo malestar con los modelos de producción, distribución y consumo vigentes, y abren la puerta a imaginar alternativas que cuestionen la lógica mercantilista de los medios.

Dentro de estas propuestas radicales también se encuentra la necesidad de repensar las narrativas familiares y las estéticas dominantes: “Más cine familiar con historias polígamas y personajes CUIR sin exotización”. Aquí se llama a la transformación no solo los contenidos, sino las formas de circulación, la relación con las audiencias y las estéticas de lo masivo.

Las respuestas recopiladas frente a la pregunta ‘¿Cómo te gustaría que fueran representadas las mujeres y personas cuir en el audiovisual colombiano?’ evidencian una comprensión amplia, crítica y profundamente situada de los desafíos en torno a la representación de mujeres y personas cuir en el audiovisual colombiano.

Representar sin encasillar: contra los estereotipos y la unicidad

Uno de los ejes más potentes de las respuestas es el rechazo a las representaciones reduccionistas, estigmatizantes o basadas en clichés. En este sentido, se afirma que las mujeres y personas cuir deberían aparecer “por medio de historias alejadas de los estereotipos asignados torpemente por la comunidad cis”, lo que deja en evidencia cómo ciertas formas de representación responden a un imaginario externo, muchas veces prejuicioso y superficial.

Esta crítica se amplía al señalar que los personajes suelen estar “sesgados por estereotipos o simples cuitas de género”, siendo relegados a papeles funcionales, planos y predecibles. En oposición, se propone construir personajes “ambiguos y mutables. No tan predecibles y básicos”, desafiando la linealidad narrativa y abriendo espacio a subjetividades complejas, contradictorias, y con profundidad emocional y simbólica.

Más allá del estereotipo, también se demanda la salida del encierro temático. Se expresa el deseo de “contar más allá de lo marginado, mostrar diversidad en otras regiones del país, historias que exploren la vida cotidiana en diferentes contextos”. Esta perspectiva implica descentralizar los relatos y ampliar las geografías de la representación, reconociendo que lo cuir y lo femenino no habitan únicamente en lo urbano, en la victimización o en la lucha política explícita, sino también en lo cotidiano, lo íntimo y lo común.

Diversidad de formas, voces y miradas

Uno de los planteamientos más reflexivos del corpus afirma: “Más que definir cómo deberían ser representadas las mujeres y las personas cuir, lo que realmente me importa es que no haya una única forma de representación”. Esta idea tensiona la lógica normativa que a veces emerge incluso desde discursos progresistas, donde se corre el riesgo de reemplazar una visión hegemónica por otra forma cerrada de

corrección política. La misma respuesta continúa: “Es fundamental fomentar la idea de que ser mujer o ser una persona cuir implica posibilidades infinitas, y que no existe una manera única de ver, pensar o crear por pertenecer a un género o identidad determinada”. Este fragmento abre una reflexión fundamental para el campo audiovisual: las identidades no son esencias fijas ni categorías cerradas, sino territorios móviles que deben representarse desde su diversidad interna, sin congelarlas ni convertirlas en etiquetas visuales.

Desde esta perspectiva, se propone una apuesta por la libertad de creación y el respeto a la multiplicidad de experiencias. Es en este punto donde aparece la exigencia de “dar espacio a otra manera de ver la realidad”, como ejercicio político y estético que desestabiliza el canon visual dominante.

Representación desde dentro: miradas propias, voces propias

Varias respuestas reclaman que la representación no se limite a incluir cuerpos o identidades diversas en pantalla, sino que esas representaciones sean construidas “desde sus propios ojos y voces”. Esta afirmación subraya la urgencia de generar procesos de creación autorales, situados y no mediados por una mirada ajena, en los que las personas cuir y mujeres sean protagonistas tanto delante como detrás de la cámara. En sintonía con esto, otra respuesta propone que las identidades sean mostradas como “completamente independientes de las condiciones narrativas cinematográficas”, es decir, que no estén determinadas por arquetipos heredados del cine hegemónico. Se reivindica, en cambio, una representación que surja “por un ejercicio de autoconstrucción”, una forma de autoría identitaria que se aleje de los modelos prefabricados y permita imaginar otros modos de ser y existir en el mundo.

De esta manera, las representaciones no solo serían más auténticas, sino que se alejarían de las dinámicas de exotización, patologización o victimización, permitiendo que las propias comunidades definan sus relatos.

Políticas públicas y circulación cultural

Algunas respuestas hacen énfasis en el rol de las políticas culturales para favorecer estas representaciones alternativas. Por ejemplo, se sugiere que haya “mayor representación y apoyo tal vez desde programas culturales de entidades del

gobierno”. Este señalamiento apunta a la necesidad de que los organismos públicos no solo financien contenidos inclusivos, sino que también impulsen espacios de formación, exhibición y circulación que visibilicen otras miradas.

Desde esta perspectiva, el audiovisual se entiende no solo como una práctica artística o una industria cultural, sino también como una herramienta política que puede influir en la transformación de imaginarios sociales y en la construcción de una ciudadanía más inclusiva y plural.

Reivindicación estética y narrativa

En algunas respuestas aparece un deseo de desplazar las formas tradicionales de narrar. Se menciona, por ejemplo, la importancia de representar a estas identidades en múltiples niveles de la obra audiovisual: “en historias, ideas, música, estética”. Esta afirmación invita a pensar la representación no solo en términos del guion o los personajes, sino como una propuesta integral que atraviesa la forma narrativa, los sonidos, el montaje, la atmósfera y la estética visual.

En esa línea crítica, se advierte también contra la apropiación de discursos desde lógicas ajenas: “hay que narrar sobre realidades latinoamericanas, no desde una perspectiva de feminismo y activismo queer blanco”. Esta observación pone en tensión la importación de agendas foráneas que no siempre responden a las realidades del Sur Global. Se exige, en cambio, una representación situada, crítica, interseccional y atenta a los contextos históricos, culturales y sociales de Colombia y América Latina.

1.5 Análisis de resultados

Categoría	Hallazgo Clave	Implicación para Disofracta
Demografía Nacional	Las mujeres son el 51,2% de la población colombiana.	Disofracta tiene una base significativa de población femenina para impulsar representación.

Demografía en Bogotá	Las mujeres representan el 52,2% de la población bogotana.	Bogotá es un epicentro para activar redes femeninas en lo audiovisual.
Población LGBTQ+ en Colombia	1,8% de la población nacional se reconoce como parte del sector LGBTQ+ (2019).	Existe una población importante que requiere espacios seguros de representación y empleo.
Población LGBTQ+ en Bogotá	0,9% se identifica como LGBTQ+ según encuesta de 2017. Chapinero y Mártires concentran más presencia.	Foco territorial para actividades y creación de contenido desde/disidente.
Participación de mujeres en el cine	Solo 28% de los cargos técnicos son ocupados por mujeres (Killary CineLab, 2018).	Necesidad de aumentar presencia femenina en dirección, fotografía y sonido.
Roles clave en audiovisual	Guion (17%), dirección de foto (6%), sonido (10%), edición (23%) son ocupados por mujeres.	Disofracta puede ofrecer formación y oportunidades en estos roles menos ocupados.
Grupo etario dominante	El 48% de trabajadoras en audiovisual tienen entre 26-35 años.	Priorizar estrategias que conecten con esta franja etaria para mayor impacto.
Educación y profesionalización	83% de trabajadores/as se consideran profesionales.	Alto nivel formativo en el sector: posibilidad de convocatorias de calidad.

Condiciones laborales	76,8% de los realizadores son independientes; 37,2% gana menos del 50% de sus ingresos del audiovisual.	Necesidad de formalizar el trabajo independiente.
Educación población trans	Solo 4% accede a la universidad, 1% tiene posgrado.	Disofracta debe ofrecer formación accesible y apoyar el ingreso laboral del sector trans.
Violencias contra población LGBTIQ+	58% ha sufrido acoso verbal, 50% físico, 22% violencia laboral.	Urge crear entornos seguros y sin discriminación dentro del audiovisual.
Representación LGBTIQ+ en medios	Solo el 3% de contenidos de TV analizados tiene presencia LGBTIQ+.	Brecha enorme que Disofracta puede ocupar con relatos no hegemónicos.
Géneros con menor presencia cuir	Deportes, religiosos e infantiles no presentan casi representación.	Oportunidad creativa para explorar formatos poco tocados por la diversidad.
Canales con más representación LGBTIQ+	Canal RCN (15%), CityTV (13%), Canal Capital (12%).	Posibles aliados o referentes para creación y circulación de contenido diverso.

Tabla 1. Análisis de resultados de la encuesta sobre representación audiovisual en Colombia. Fuente: elaboración propia.

El cruce de datos provenientes del DANE, estudios académicos y la encuesta realizada a mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+ muestra un panorama complejo sobre la representación y participación de estos grupos en el campo audiovisual colombiano. El análisis permite identificar patrones estructurales,

brechas sostenidas y oportunidades estratégicas que orientan la metodología y las decisiones de Disofracta.

En primer lugar, la demografía nacional y bogotana confirma que las mujeres constituyen más de la mitad de la población (51,2% a nivel nacional y 52,2% en Bogotá). Esto evidencia que existe una base poblacional amplia, históricamente desplazada del foco de la representación en pantalla, lo cual justifica la necesidad de diseñar estrategias específicas para su visibilización. La concentración de población LGBTIQ+ en Bogotá, especialmente en Chapinero y Los Mártires, señala territorios donde la creación de redes, talleres y acciones comunitarias puede tener mayor impacto. Sin embargo, el contraste entre el 1,8% que se reconoce como LGBTIQ+ a nivel nacional y el 0,9% reportado en Bogotá demuestra un subregistro significativo asociado al miedo a la discriminación, lo cual refuerza la urgencia de construir espacios seguros donde las personas puedan expresarse sin riesgo.

Los datos sobre participación en el sector audiovisual revelan una brecha de género persistente: solo el 28% de los cargos técnicos son ocupados por mujeres, y en roles clave la desigualdad es aún más marcada, como en dirección de fotografía (6%) o sonido (10%). Esta distribución desigual sugiere que la exclusión no es cuantitativa y cualitativa. Es decir, las mujeres tienen menos acceso a los roles que históricamente definen el lenguaje audiovisual y la toma de decisiones creativas. Esto reafirma la pertinencia de que Disofracta priorice talleres y procesos formativos orientados específicamente a estas áreas críticas, dada su baja ocupación. Además, el dato de que el 48% de las trabajadoras del sector se encuentra entre los 26 y 35 años muestra que se trata de un sector joven, lo que permite enfocar las estrategias de formación y encuentro hacia una población con alta disposición al cambio y a la experimentación creativa.

Respecto a las condiciones laborales, el predominio del trabajo independiente (76,8%) y el hecho de que más de un tercio obtiene menos del 50% de sus ingresos del audiovisual evidencian precarización. Este hallazgo se articula con los objetivos de Disofracta, ya que construir un espacio que promueva prácticas laborales más estables y solidarias no solo responde a una necesidad económica del sector, sino también ética y política.

Los datos sobre la población trans resultan particularmente alarmantes: solo el 4% accede a educación universitaria y apenas el 1% logra estudios de posgrado. Esta desigualdad profunda implica que no basta con ofrecer espacios de creación, es necesario promover mecanismos de acceso formativo que reduzcan las barreras de entrada y garanticen condiciones reales de participación. El audiovisual puede convertirse aquí en una herramienta de re-existencia para comunidades atravesadas por violencias sistemáticas.

Las cifras sobre violencia contra la población LGBTIQ+ (58% acoso verbal, 50% violencia física, 22% violencia laboral) revelan un contexto social hostil que afecta directamente la seguridad, permanencia y visibilidad de estas identidades en el sector audiovisual. Esto subraya la importancia de que Disofracta se constituya como un espacio seguro, no solo en sus prácticas internas sino también en sus narrativas, proponiendo relatos que desactiven los discursos que sostienen esa violencia.

Finalmente, la representación en medios demuestra una brecha profunda: solo el 3% de los contenidos televisivos incluyen personajes o temáticas LGBTIQ+. Esta cifra, sumada a la ausencia de diversidad en géneros como el deportivo, religioso e infantil, muestra que la televisión colombiana continúa estructurándose desde una mirada hegemónica y normativa. Para Disofracta esto se traduce tanto en un desafío como en una oportunidad, la de producir contenidos que ocupen ese vacío simbólico y permitan expandir las posibilidades narrativas y estéticas más allá de los márgenes tradicionales.

En conjunto, el análisis de estos datos permitió orientar la toma de decisiones que dieron forma a la metodología de este proyecto. Las tres líneas de acción — video musical, talleres y encuentros— responden directamente a las brechas identificadas: la necesidad de formación técnica, la urgencia de espacios seguros, la falta de representación y el deseo de consolidar redes comunitarias. Este proceso de lectura crítica de la información no solo fundamenta las acciones de Disofracta, sino que demuestra que la creación audiovisual puede funcionar como una herramienta de transformación simbólica y material para mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+.

2. Implementación de la propuesta

El proyecto se enmarca en un proceso de fortalecimiento de la producción audiovisual liderada por mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+ con el fin de abrir espacios de creación que cuestionen las dinámicas tradicionales de la industria y fomenten iniciativas de paridad de género en la industria audiovisual.

En primer lugar, se brindó apoyo a la creación del video musical *Lo personal es político*. Una propuesta liderada por mujeres que puso en el centro la importancia de visibilizar la diversidad en la producción cultural. Aunque la producción del videoclip no estuvo a cargo de Disofracta directamente, el acompañamiento realizado resultó clave, ya que su valor diferencial radicó en haber sido gestado por mujeres y personas LGBTIQ+. Esto representa un aporte importante a la paridad dentro del ámbito audiovisual, históricamente dominado por miradas masculinas y heteronormativas. La participación equitativa de mujeres y personas disidentes enriquece las narrativas y asegura la construcción de representaciones más justas, plurales y cercanas a las realidades diversas de la sociedad.

En segundo lugar, se inició la implementación del taller de guion, grabación, edición y difusión en la Casa LGBTI Laura Weinstein, que lleva por nombre Cine Diverso. El espacio arrancó con la participación de seis personas, cifra que se espera mantener y duplicar a lo largo de los cuatro meses de ejecución. Estos talleres buscan ofrecer un espacio de formación artística que acerque a mujeres y personas cuir al audiovisual no solo como herramienta de expresión, memoria y transformación social, sino también como una posibilidad concreta de empleo y desarrollo económico.

De igual forma, se proyecta la realización de un evento de lanzamiento en la cafetería *La Habitación Propia*, con la participación de al menos 20 personas, que permitirá socializar los resultados del proceso y fortalecer la visibilidad del trabajo desarrollado. Finalmente, se plantea la construcción de un *brochure* de servicios de la productora, que sistematice la experiencia adquirida en la creación del video musical, los talleres en la Casa LGBTIQ+ y el evento de lanzamiento. Este documento será una herramienta de gestión y contratación de futuros proyectos, consolidando la

sostenibilidad de la productora y posicionándola como un actor clave en la producción audiovisual con perspectiva de género y diversidad sexual.

2.1 Antecedentes de la implementación de la propuesta: Conversatorio día de la mujer Bogotá Music Video Festival

En el marco del Bogotá Music Video Festival, con motivo de la celebración de su décimo aniversario y el lanzamiento oficial de la convocatoria para el año 2025, el 20 de marzo a las 6 pm se llevó a cabo una muestra de videoclips con liderazgo femenino. La selección incluyó:

- Tunnel Lights – Chelsea Wolfe
- De la Fuente – Flor de Jamaica
- CLIMAX – Junior Zamora ft. Rap Bang Club
- La Putana – La Butacada Guaricha, Adriana Lizcano y Edson Velandia
- Te voy a matar y El Caso 003478 – Proyecto Humo
- Te Pierdo – Mr. Bleat
- Kodak – Zuco OMG
- Carcaj de Flechas Blancas – Animal Blanco
- Your Room – Briela Scott

El conversatorio contó con la participación de las panelistas Lina Rivera, productora y directora de *Cineopía*, una productora que explora la fantasía y la ciencia ficción desde una mirada femenina, y editora del video musical *Your Room* de Briela Scott; Iska Lozano, productora y gestora cultural, lideresa de la *Casa Cultural Mucho Con Demasiado House*, y directora de los videos musicales *Te voy a matar* y *El Caso 003478* de Proyecto Humo; Cintia Obando, realizadora audiovisual para medios de comunicación digital, editora y directora del video musical *Carcaj de Flechas Blancas* de Animal Blanco; y Ana Balbino, directora de *That Nice Video Store*, una productora audiovisual que apuesta por la alta factura fotográfica, y productora del video musical *Kodak* de Zuco OMG. Durante el encuentro, se abordaron preguntas clave como:

- ¿Cuáles consideran que son los principales retos que enfrentan las mujeres y personas disidentes en la producción audiovisual y la industria musical?

- ¿Qué iniciativas les parecen fundamentales para aumentar la participación de mujeres y personas cuir en estos espacios?
- ¿Cómo perciben la representación de las mujeres y el rol que ocupan dentro de la producción audiovisual?

Iska hizo énfasis en el cine comunitario, destacando la relevancia de la Red Comunitaria Trans como un ejemplo de colectividad que se ha preocupado por su propia representación. Destaca que la red ha sido una fuerza creativa con varias películas estrenadas sobre temáticas trans, enalteciendo el papel de las putas y la lucha trans liderada por Daniela Maldonado. Desde esta perspectiva, se piensa una producción de impacto, reconociendo el valor transformador del audiovisual, reflexionando sobre a quiénes se puede invitar a participar, apuntando a ocupar otros espacios y buscando una visibilización de las personas cuir más alta que nunca.

En el mismo sentido, Iska compartió una visión marcada por el optimismo, una necesidad de no encerrarse en estructuras rígidas, sino de abrirse a lo que están haciendo otras y otros. Hizo énfasis en la importancia de mantener viva la pregunta ‘¿Quién es usted?’, como un camino que lleva a cuestionar la esencia propia, intervenir desde la raíz y transformar desde todos los quehaceres.

Cintia abordó cómo la mirada masculina continúa vinculada a las posiciones de poder. A pesar del esfuerzo y la calidad del trabajo de las mujeres, persiste un nivel de desconfianza tanto interno como externo hacia sus capacidades. También señaló la necesidad de ser conscientes del consumo masivo y cómo este reproduce representaciones estereotipadas del género y la sexualidad, muchas veces ligadas a géneros musicales populares como el reguetón o la música popular. Estas imágenes, normalizadas por la cultura de masas, refuerzan imaginarios que deben ser desmontados desde una mirada crítica.

Desde la experiencia de Lina en el ámbito audiovisual, destacó la urgencia de cuestionarse constantemente el ‘por qué’ y el ‘cómo’ de lo que se representa. Cambiar la narrativa implica repensar los dispositivos simbólicos, como la ropa, que puede convertirse en una declaración política. Mencionó como ejemplo el trabajo de un artista que crea vestimenta de metal para personas trans, como una forma de aludir a la violencia física que enfrentan, convirtiendo el cuerpo en un espacio de resistencia

visual. También compartió experiencias en el ámbito publicitario, donde aún predominan lógicas machistas en la figura del cliente. Sin embargo, se reconocen pequeños pasos hacia nuevas temáticas y formas de representación más inclusivas y diversas.

Daniela, por su parte, habló del reto de desvincular el género del talento, de creer en su propia voz con convicción, entendiendo que esa autenticidad habla por sí misma. Su intervención estuvo permeada por un optimismo que revela una transformación en curso, una que abre espacio a la diversidad dentro del campo audiovisual. Como cierre, desde la moderación se extendió una invitación al público a consumir contenido realizado por mujeres y personas cuir, reconociendo que dentro de la industria existen múltiples formas de resistencia. Se destaca que son varias las personas que, desde distintos frentes, trabajan para abrir caminos a las generaciones venideras, sembrando otras formas de narrar, mirar y habitar el mundo audiovisual.



Imagen 15. De derecha a izquierda, Laura Vivas, Iska Lozano, Cintia Obando, Lina Rivera y Daniela Balbino, ©Tercer Canal, 2025.



Imagen 16. En el centro de derecha a izquierda Mc Beca y Mc Belle. © Tercer Canal 2025.



Imagen 17. De derecha a izquierda, Laura Vivas, Iska Lozano, Cintia Obando, Lina Rivera y Daniela Balbino, ©Tercer Canal, 2025.

2.3 Video musical *Lo Personal es Político*

Esta iniciativa, propuesta por McBelle, asistente a la charla del Bogotá Music Video Festival y ganadora de uno de los estímulos de Cultura Local de la localidad Rafael Uribe, plantea la realización del video musical *Lo Personal Es Político*, con la finalidad de construir una narrativa desde lo femenino y lo diverso. La propuesta responde a la experiencia de la artista como víctima de violencias machistas dentro de la escena Hip Hop, buscando enaltecer la imagen de la mujer, su rol en el género musical, su presencia en el barrio y, además, expresar un marcado interés por la defensa y denuncia del genocidio que actualmente ocurre en Palestina.



Imagen 18. Fotograma del video musical Lo Personal Es Político de Mc Belle, dirigida por Iska Emilio Lozano, (2025) © Mucho con Demasiado House y Ruido Hip Hop.

Uno de los principios fundamentales de este proyecto fue que estuviera liderado por mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+. En este sentido, fue dirigido y producido por Iska Emilio Lozano, con dirección de fotografía de Amarilla Ávila, dirección de arte de Marisol Rocha Morales, asistencia de dirección de Laura Camila Vivas y asistencia de producción de Angie Cárdenas. Si bien Disofracta no produjo el video, sí acompañó el proceso desde la asistencia de dirección, fortaleciendo la realización y consolidándose como un ejemplo de trabajo colectivo liderado por mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+.

El proceso de trabajo fue transversal. Iska consultó con su equipo el guion y la puesta en escena, lo cual permitió un desarrollo colectivo y respetuoso de las propuestas artísticas de cada integrante. Destaca el rol de Amarilla Ávila en la dirección de fotografía, un cargo habitualmente ocupado por hombres, que asumió con firmeza y precisión, demostrando tanto la fuerza física necesaria para operar y cargar equipos como la capacidad de dirigir de manera asertiva a su asistente de fotografía. Igualmente, el trabajo de Marisol Rocha fue esencial: como directora de arte, logró materializar la propuesta estética de Iska Lozano. De la misma manera, la asistencia de producción de Angie Cárdenas resultó imprescindible para el desarrollo del rodaje, garantizando la organización logística, la gestión de recursos y el acompañamiento cercano a cada área creativa, lo que aportó solidez y orden a todo el proceso.



Imagen 19. Detrás de cámaras de Lo personal es político. En la imagen, Amarilla Ávila, fotógrafa y directora de fotografía, junto a Mc Belle. © Mucho con Demasiado House y Ruido Hip Hop.

La grabación se realizó a mediados de junio de 2025, en la casa de Ruido Hip Hop del barrio El Pesebre. El video musical fue estrenado el 22 de junio de 2025 en el canal oficial de Mc Belle. Durante el rodaje, el equipo se cuidó mutuamente y contó con el apoyo de la comunidad del sector, que brindó atención y solidaridad. A pesar de disponer únicamente de un presupuesto inicial de un millón de pesos, otorgado por la Beca de Cultura Local, complementado con al menos tres millones de pesos propios de la directora y productora Iska Lozano, el esfuerzo colectivo y comunitario permitió alcanzar un resultado de alta calidad, utilizando además equipos de gama profesional.



Imagen 20. Fotograma del video musical Lo Personal Es Político de Mc Belle, dirigida por Iska Emilio Lozano, 2025. © Mucho con Demasiado House y Ruido Hip Hop.



Imagen 21. Fotograma del video musical Lo Personal Es Político de Mc Belle, dirigida por Iska Emilio Lozano, 2025, © Mucho con Demasiado House y Ruido Hip Hop.

La primera parte del video presenta una sátira a los líderes masculinos del mundo, mientras que la segunda parte muestra un espacio de empoderamiento para la rapera desde su texto barrial. La dirección de una persona diversa, unida a la visión de la artista femenina, dio como resultado una crítica contundente al machismo, al genocidio y a las violencias contra las mujeres. Estos temas fueron abordados con especial cuidado por el equipo, tanto en el rodaje como en las conversaciones durante los descansos, donde se compartieron experiencias de violencias vividas en otros sets de grabación: desde la vulnerabilidad ante el consumo de alcohol en contextos de celebración, hasta las dudas sobre la posibilidad real de ascender en roles tradicionalmente asignados a los hombres. El resultado final fue un video musical que cuestiona directamente las construcciones machistas, situando a la artista mujer en un espacio de poder dentro de su propio barrio y género musical. Además, el proyecto logró destacar en el panorama de la producción audiovisual al ser seleccionado en la competencia nacional de videoclips de Bogoshorts 2025. Durante la producción se evidenció una comunicación efectiva entre mujeres y personas diversas a cargo de los departamentos creativos, las decisiones fueron respetadas y, a pesar de las dificultades, se mantuvo un ambiente de colaboración, respeto y valoración por el trabajo de cada integrante. La presencia de mujeres frente a la cámara estuvo guiada por la artista, y sus decisiones sobre la imagen y la narrativa visual fueron tenidas en cuenta en todo momento.

No obstante, el proyecto también reveló aspectos por mejorar. La reducción de personal en el equipo técnico —resultado de un presupuesto limitado— llevó a que

varias personas asumieran múltiples roles, lo cual derivó en jornadas extensas y altos niveles de agotamiento. Contar con un mayor apoyo financiero o con patrocinios que respalden propuestas lideradas por mujeres y personas diversas habría permitido optimizar los procesos, distribuir mejor las cargas laborales y fortalecer aún más la calidad del resultado final.



Imagen 22. Fotograma del video musical Lo Personal Es Político de Mc Belle, dirigida por Iska Emilio Lozano, 2025, © Mucho con Demasiado House y Ruido Hip Hop.

2.4 Proceso de formación cultural Alcaldía de Suba

La Alcaldía Local de Suba abrió la convocatoria para formadores culturales el 16 de mayo de 2025, con el objetivo de ofrecer espacios culturales y artísticos en la localidad. Como requisito, se debía presentar una propuesta de cuatro talleres para un periodo de seis meses. En este marco, Disofracia presentó una metodología de creación audiovisual basada en las investigaciones desarrolladas por la productora, la cual fue seleccionada por la Alcaldía de Suba y actualmente se implementa como dos de los cuatro talleres en la localidad, el Laboratorio Audiovisual Femenino y Cuir en Suba: Cine Diverso y el laboratorio Cine Comunitario: Pantalla Colectiva.

El objetivo general de este espacio fue generar un proceso formativo y creativo en la localidad de Suba, en el cual mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+ pudieran adquirir herramientas audiovisuales para narrar sus historias desde una perspectiva propia, crítica y transformadora:

- Fortaleciendo la autonomía narrativa de mujeres y disidencias de género

- Impulsando la producción de contenidos audiovisuales con enfoque comunitario, interseccional y decolonial
- Fomentando el trabajo en red y la creación colectiva como resistencia simbólica y política

Se garantizó la realización de cuatro procesos de formación (talleres), con una duración mínima de 4 horas semanales durante 4 meses.

- **Mes 1.** Taller de narrativas personales. Exploración de vivencias y construcción de guiones desde la identidad, el cuerpo, la memoria y el territorio
- **Mes 2.** taller producción audiovisual comunitaria. Herramientas básicas de grabación, sonido, iluminación y dirección
- **Mes 3.** taller de edición y montaje con perspectiva de género. Introducción a programas de edición accesibles como Premiere y CapCut para procesos de montaje narrativo
- **Mes 4.** Distribución y exhibición alternativa. Estrategias de difusión no hegemónicas (festivales independientes, redes sociales, proyecciones locales)

Este proceso está proyectado para realizarse entre agosto y diciembre de 2025, principalmente en la Casa LGBT Laura Weinstein y la JAC de San Carlos de Tibabuyes, en la localidad de Suba. El trabajo con la comunidad refleja el compromiso de Disofracta por brindar herramientas audiovisuales que permitan a la comunidad narrarse a sí misma, proyectarse como una oportunidad de desarrollo profesional y generar metodologías de trabajo aplicables a mujeres y a las personas de los sectores LGBTIQ+.

Durante los meses de implementación del taller de Cine Diverso se crearon dos historias de ficción: una en *stop motion* y otra en formato audiovisual tradicional. Las temáticas de ambas piezas surgieron de la emocionalidad de los integrantes, explorando cómo lidian con sus emociones positivas y negativas y cómo se aceptan a sí mismas con sus claros y oscuros. Los talleres contaron con participación itinerante y base fija:

- Para Pantalla Colectiva, participaron de manera itinerante 15 personas, con una base fija de 7 participantes.

- Para Cine Diverso, hubo 20 participantes itinerantes y una base fija de 7 personas.

Al analizar estas puestas en escena, se evidencia la representación de las luchas internas que atraviesan muchas personas de los sectores LGBTIQ+. Los personajes creados son maleables, sin etiquetas fijas y sin características estereotípicamente cis-heteronormativas. Carecen de género definido y se componen de amalgamas de colores que transitan por diversas experiencias de vida.

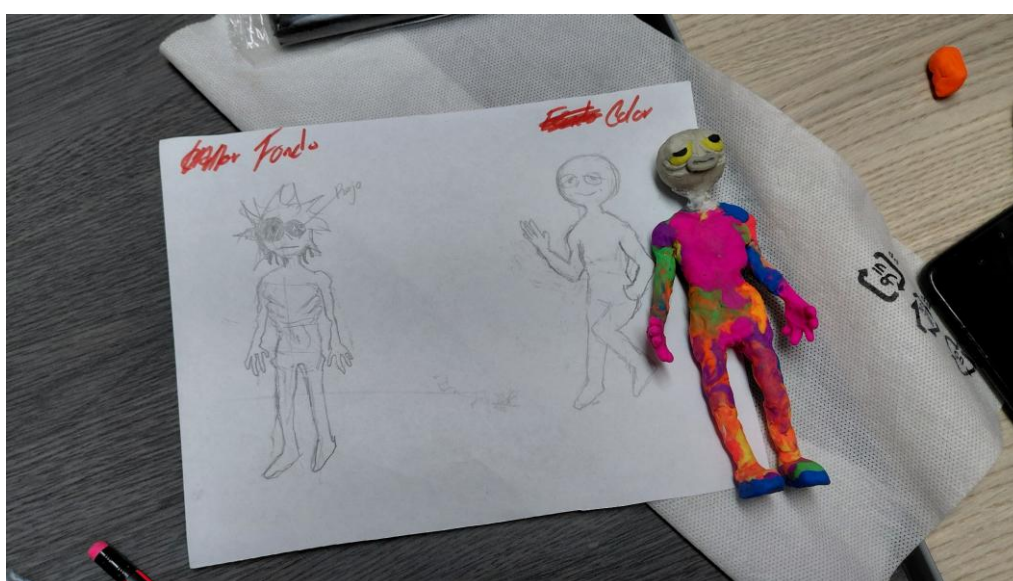


Imagen 23. Proceso de formación cultural en Suba. Fuente: archivo Disofracta

Más allá de centrarse exclusivamente en temáticas de sexualidad o en los arquetipos comúnmente asociados a la población LGBTIQ+, las producciones realizadas revelan una multiplicidad del sentir. Emergió una sensibilidad colectiva guiada por los participantes, donde prima la exploración emocional, la búsqueda de identidad y la posibilidad de representarse sin límites ni moldes predeterminados. Asimismo, se forjaron lazos de afecto y colaboración, consolidando un entorno de confianza que permitió a los participantes abrirse y compartir sus experiencias. Esto fue posible gracias al apoyo y acompañamiento del equipo psicosocial de la Casa LGBTI Laura Weinstein, que brinda un ambiente seguro y acogedor para todo el proceso.



Para la implementación del taller es fundamental mantener una revisión constante de las personas que se dedican a dictar talleres audiovisuales con un enfoque diferencial dirigido a mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+. Esto no solo implica analizar el contenido que se construye alrededor de los personajes y sus historias, sino también cuestionar, desde la creación misma, las formas narrativas y audiovisuales que reproducimos. Además, se considera seguir trabajando con los estudiantes que muestran interés en la creación audiovisual, con el fin de acompañarles en la postulación a convocatorias y continuar promoviendo la creación audiovisual cuir y vincularlos a los procesos de Disofracta.

Durante el proceso formativo con Pantalla Colectiva, se acompañó el liderazgo creativo de una mujer cuya historia de vida ha estado marcada profundamente por experiencias de violencia. A partir de este acompañamiento, desarrolló y escribió Zoe, un cortometraje que surge como un ejercicio de memoria, resistencia y reflexión frente al duelo por la muerte de sus amigos en el barrio de La Gaitana.

La historia se sitúa en dos tiempos. En 1996, Zoé, una adolescente de 16 años, observa a sus dos amigos —Richar (18) y Pedro (15)— tocar guitarra mientras conversan sobre los sueños que empezaron a imaginar luego de la visita de unos

cineastas que los grabaron. Treinta años después, Zoé regresa al mismo parque donde solían encontrarse y se encuentra con Blanquita, la madre de Richar y Pedro, una mujer de 75 años que acaba de salir de la misa en conmemoración de la masacre en la que murieron sus hijos. A partir de este reencuentro y una mirada a la escultura de La Gaitana, Zoé explora la muerte como un territorio simbólico donde también puede habitar la esperanza.

El taller permitió que esta participante transformara su dolor en una narrativa poderosa, construyendo un espacio seguro para la creación colectiva y el ejercicio de la memoria. Además, le brindó la oportunidad de indagar sobre la creación audiovisual, pensarse como realizadora y considerar el cine como una posibilidad tanto laboral como de realización personal.



Imagen 24. Equipo filmación Gaitana. Fuente: archivo Disofracta.

Disofracta acompañó el proceso, facilitando la construcción de redes en el contexto de clase y demostrando cómo estos ejercicios de creación pueden consolidarse para buscar financiación a futuro y continuar produciendo contenidos desde la sensibilidad femenina, promoviendo nuevas narrativas y espacios de participación cultural.

En mi experiencia como maestra, encontré dificultades al impartir las clases teóricas de audiovisual, ya que muchas de las metodologías que he aprendido terminan replicando modelos heredados de una educación heteronormada y jerárquica. Sin una reflexión profunda es fácil caer en la repetición de estructuras hegemónicas como el “camino del héroe”, los roles tradicionales dentro de un equipo de producción o incluso el tipo de planos y la gramática audiovisual que históricamente han respondido a una mirada masculina y normativa.

Por ello, uno de los elementos a mejorar en futuros procesos es la necesidad de formarse y rodearse de pedagogías y referentes que permitan pensar narrativas más libres, flexibles y no lineales; narrativas que reconozcan la particularidad del sentir cuir y que abran espacio a nuevas formas de contar, producir y ver. Esto implica revisar los propios hábitos creativos, cuestionar las jerarquías dentro del aula y propiciar que los participantes experimenten con estructuras distintas, colectivas, circulares y sensibles a sus propias vivencias.

2.5 Encuentro en La Habitación Propia

Como parte de la estrategia de cierre y consolidación del proyecto, se realiza un encuentro comunitario en la cafetería La Habitación Propia, concebido como un espacio de visibilización, *networking* y construcción colectiva entre mujeres y personas cuir vinculadas al ámbito audiovisual.



Imagen 25. Encuentro en La habitación propia.

La Habitación Propia es un lugar gestionado por Carolina Castro, gestora cultural que, desde hace un año, trabaja en la descentralización de la cultura en la localidad de Suba. En este espacio, la literatura, las artes visuales y las prácticas artísticas independientes conviven para fortalecer el tejido cultural local y, sobre todo, para impulsar el trabajo de las mujeres en la cultura. Reconocer y habitar este lugar como sede del encuentro hace parte de las alianzas estratégicas de Disofracta con mujeres y personas cuir de la localidad de Suba, fortaleciendo una red de apoyo y colaboración entre agentes culturales.

El evento articula a quienes han participado en procesos previos —como el videoclip, los talleres en la Casa LGBTI y diversas colaboraciones— con estudiantes, artistas y profesionales del sector, generando un espacio de intercambio, reconocimiento mutuo y proyección conjunta. Asisten en total 15 personas, entre quienes se encuentran trabajadoras de la literatura, la música, el audiovisual, los títeres y la data *science*: 7 mujeres, 7 hombres y una persona no binaria.



Imagen 26. Encuentro en La habitación propia.

El encuentro mantiene un tono cercano, iniciando con una bienvenida acompañada de música y café. Se presenta a Disofracta como productora audiovisual y se comparten las experiencias que han dado forma a su metodología —la colaboración en **Lo Personal es Político** y los talleres formativos en la Casa LGBTI Laura Weinstein— destacando la participación femenina y cuir como una apuesta política por la paridad y la diversidad en la industria. La dinámica central consiste en un networking, donde las y los participantes se presentan al micrófono compartiendo:

- Su nombre.
- Su experiencia o especialidad.
- Los proyectos que desean impulsar.
- Las necesidades técnicas o creativas que tienen.



Imagen 27. Encuentro en La habitación propia.

De manera paralela, se dispone un mural colectivo con post-its y tarjetas donde las personas asistentes dejan ideas, propuestas y posibles colaboraciones, construyendo un mapa visual de afinidades. Este insumo servirá como base para planear contenidos conjuntos y gestionar recursos desde la productora.

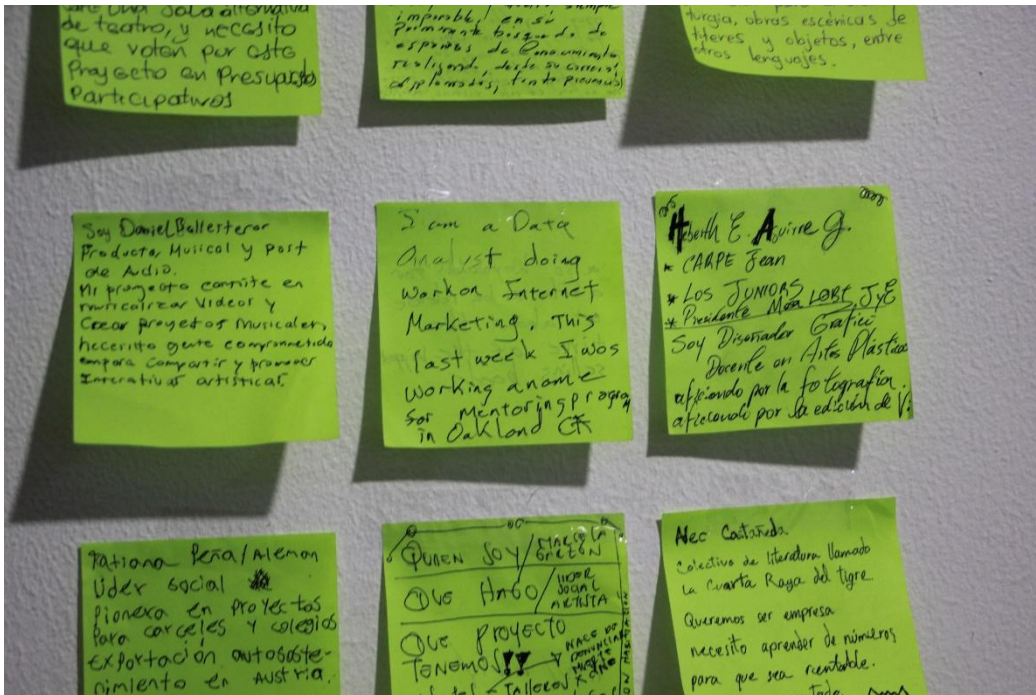


Imagen 28. Post It. Encuentro en La habitación propia.

El evento concluyó con la presentación de la propuesta para conformar el directorio de Disofracta, el cual reunirá los perfiles de colaboradoras y colaboradores diversos que aportan a la paridad en la industria y que será publicado en la página web del proyecto. Durante el encuentro se conocieron proyectos de cortometrajes, *live sessions*, iniciativas literarias y de títeres, así como alianzas vinculadas a la *data science* y a la gestión de recursos públicos.



Imagen 29. Asistentes en La habitación propia.

Con este encuentro se celebra el cierre del proceso de formación y colaboración, consolidando a Disofracta como un punto de referencia en la creación audiovisual con perspectiva de género y diversidad, e impulsando la gestación de nuevos contenidos y alianzas. Este ejercicio evidenció la necesidad de mantener un espacio de reunión constante que siga tejiendo lazos de afecto y cooperación entre agentes culturales femeninos y cuir, garantizando así la continuidad en la creación de proyectos culturales. Esto señala la importancia de proyectar estos encuentros con una periodicidad mensual, así como iniciar la búsqueda de financiación que permita sostenerlos y fortalecer su impacto en el tiempo.

2.6 Formalización de empresa y *brochure* de Servicios.

Como parte del proceso metodológico, el 8 de octubre de 2025 se formaliza la productora Disofracta mediante su registro en la Cámara de Comercio. Este paso garantiza la legalidad y el reconocimiento institucional de la productora, además de fortalecer su capacidad de gestión, contratación y participación en convocatorias, fondos y alianzas estratégicas dentro del sector audiovisual y cultural. En los anexos se incluye la matrícula mercantil y el certificado de existencia y representación legal.

Paralelamente, se elabora un *brochure* de servicios que sintetiza la oferta de la productora, construido a partir de las experiencias y aprendizajes de sus proyectos iniciales: la colaboración en la realización de un video musical, los talleres desarrollados en la Casa LGBTI y el evento de lanzamiento con formato de speed meeting creativo. Este material funciona como herramienta de difusión y promoción, posicionando a Disofracta como un referente en la producción de contenidos audiovisuales con enfoque en lo femenino y lo cuir. El *brochure* puede consultarse en el dominio: <https://Disofracta.wixsite.com/femcuirvisual>



Imágenes 30, 31 32 y 33. Disofracta web.

3. Análisis

Referentes

Productora

Como parte del proceso que impulsa este encuentro, se consolida también la conformación de una productora audiovisual colaborativa integrada por mujeres y personas cuir. Esta productora nace del deseo de sostener en el tiempo las redes tejidas durante el trueque de saberes y el laboratorio de creación, promoviendo una estructura de trabajo horizontal que priorice la participación activa, la co-creación y la sostenibilidad de sus integrantes. Los primeros ejercicios realizados en el marco del encuentro —como las piezas audiovisuales experimentales, manifiestos o cápsulas documentales— formarán parte del portafolio inicial de la productora, el cual servirá como carta de presentación para futuras alianzas, convocatorias, circuitos de exhibición y proyectos comunitarios.

Este portafolio no solo busca evidenciar el potencial creativo y político del trabajo colectivo, sino también posicionarse como una plataforma de servicios audiovisuales con una perspectiva crítica y disidente. Entre los servicios que ofrecerá la productora se encuentran: la producción y realización audiovisual con enfoque social y comunitario, la creación de contenidos digitales con perspectiva de género y diversidad, el registro documental de eventos culturales, educativos o políticos, la edición y posproducción con acompañamiento creativo, las consultorías narrativas y talleres de formación en herramientas técnicas y lenguajes audiovisuales, así como diseño de piezas comunicativas para colectivos, organizaciones y proyectos independientes.

De este modo, la productora se proyecta como un espacio vivo de creación y circulación de saberes, donde convergen la formación continua, el trabajo remunerado y el activismo cultural. A partir de este modelo híbrido, se busca impulsar propuestas que integren tanto el desarrollo de proyectos artísticos como acciones educativas, fomentando la participación de sus integrantes en procesos formativos y

laborales bajo principios de equidad, autonomía y representación digna. Esta visión no sólo responde a una necesidad material de sostenibilidad, sino también a un compromiso ético y estético con formas de producción que cuestionan las jerarquías tradicionales de la industria audiovisual y promueven narrativas otras, construidas desde lo femenino y lo cuir.

Benchmarking

Productora

Ovella Blava significa "oveja azul" en catalán. Esta es una productora audiovisual fundada en Barcelona en el año 2010. La oveja simboliza la mujer y la unión en rebaño, mientras que el color azul representa la distinción y la particularidad de cada mujer, además de estar asociado con los sueños, la serenidad y la calma.

Su objetivo es ofrecer historias que representen a la mujer de manera respetuosa y auténtica. Está conformada por tres mujeres: Ruth Caudeli (directora de cine, guionista, productora y docente), Ana María Otálora (actriz, cantante y productora) y Silvia Santamaría (actriz, productora, montajista y docente), quienes crean e invitan a otras mujeres y hombres a crear junto a ellas.

Su último largometraje, *La Última Estación* (2024), pone en tensión las relaciones entre actrices y el director, donde identifican una serie de interacciones violentas en una obra de teatro. *Petit Mal* (2022), por su parte, aborda las tensiones del poliamor entre mujeres, con ello podemos afirmar que la filmografía de Ovella Blava combina temáticas cuir con una imagen de alta factura, usando narrativas prestadas del falso documental y un tono pop (*Ovella Blava*, 2010).

Mujeres Al Borde nace en Bogotá en abril de 2001, liderado por Clau Corredor y Ana Lucía Ramírez, ofrecen servicios que van desde la formación y la asesoría hasta la producción artística y el acompañamiento comunitario, con un enfoque que desafía las normas establecidas y promueve la justicia social y la visibilidad de las disidencias sexuales y de género.

Su filmografía (2001-2024) está conformada por 40 títulos de diversos géneros y formatos que abordan temáticas como la desobediencia, el placer y la creatividad. La primera década de producciones AL BORDE (2001-2011) tuvo como escenario protagónico a Bogotá, haciendo un significativo aporte a la existencia simbólica y la memoria de las disidencias sexo género de la ciudad. A partir del 2011, tejieron alianzas en América del Sur, estimulando narrativas autobiográficas de ficción y no ficción en comunidades trans y sexodisidentes en territorios como: Chile, Paraguay, Argentina, Ecuador y México.

Su trabajo se reconoce por una apuesta disidente, contestataria y rebelde, con un enfoque directo y auténtico en el documental. Apuestan por romper las convenciones del cine tradicional, eligiendo historias que no solo buscan reflejar la realidad, sino también cuestionarla, subvertirla y ofrecer nuevas perspectivas. Sus producciones se caracterizan por un estilo crudo y sin adornos, que pone en primer plano las voces y experiencias de las comunidades, especialmente aquellas del espectro cuir, transfeminista y de género no binario (Mujeres Al Borde, 2001).

Para finalizar, resulta pertinente situar a Disofracta dentro de un panorama regional más amplio mediante la referencia a iniciativas latinoamericanas que han consolidado modelos de trabajo afines y que permiten comprenderla como parte de un movimiento creciente en el continente. En Argentina, Mujeres Audiovisuales (MUA) se ha convertido en una red de articulación profesional de mujeres en el cine y la producción audiovisual. A través de su plataforma mujeresaudiovisuales.org, MUA impulsa la visibilización de realizadoras, ofrece una base de datos colaborativa y promueve políticas de equidad en la industria. Su trabajo ha demostrado que la profesionalización, el acompañamiento entre pares y la incidencia política pueden transformar de manera concreta las condiciones laborales del sector.

Por su parte, en Brasil, Mulheres do Audiovisual Brasil se ha consolidado como una plataforma relevante para visibilizar y fortalecer el trabajo de mujeres en el sector. Nacida como respuesta a la falta de reconocimiento histórico y contemporáneo, la plataforma reúne producciones realizadas por mujeres y funciona como un archivo vivo de su participación en la cinematografía brasileña. Además, facilita la circulación laboral, promueve espacios formativos y aporta a la construcción de nuevas narrativas

que cuestionan las lógicas hegemónicas del audiovisual. Su modelo demuestra la importancia de crear redes sólidas y sostenibles para enfrentar la desigualdad de género en el campo audiovisual.

Talleres

En términos de creación de laboratorio, es importante tomar referentes que pongan la perspectiva de género y la creación en comunidad. Uno de ellos es *Killary Cinelab*, un laboratorio cinematográfico con perspectiva de género que abarca las áreas de la formación, investigación y visibilización de mujeres cineastas a nivel nacional, pero con especial atención en Cali, Valle del Cauca (Killary Cinelab, 2024).

Killary CineLab es una de las organizaciones fundacionales del Movimiento de Mujeres del Sector Audiovisual de Colombia (MUSA), un espacio de participación, debate e impulso de acciones que buscan impactar todos los ámbitos del ecosistema audiovisual. Su objetivo es promover, desde este sector, la restitución de los derechos de las mujeres en sus diversas dimensiones sociales, culturales y económicas.

Dentro de sus proyectos de formación resaltan el ‘Desafío G: Bootcamp sobre cine con perspectivas de género’, donde los asistentes obtuvieron formación en teorías fílmicas feministas y cuir, así como generalidades de los estudios de género y su aplicación a relatos audiovisuales.

También cuenta con ‘Rompe el cristal’, una incubadora de guiones para integrar la perspectiva de género con el objetivo de aportar a equilibrar la participación y visibilización de las mujeres creadoras. La incubadora reconoce la necesidad de formar a las actuales y futuras generaciones de cineastas en la concepción de historias con perspectiva de género.

Para la producción comunitaria se toman referentes que entregan los dispositivos a la comunidad como una nueva forma de narrarse. Es el caso de ‘Animasolab, Laboratorio de cine y animación en la escuela’, donde los niños usan sus celulares para crear animaciones. Mallivi Melo, docente del colegio La Victoria, de la localidad de San Cristóbal, relata:

Mis niñas y niños de grados sexto trabajan creación audiovisual a partir de títeres, los de grado octavo lo hacen a partir de teatro de sombras, en noveno hacemos cine de papel, en décimo desarrollamos la técnica de stop motion y con los estudiantes de grado once trabajamos cine experimental (Compartir Palabra Maestra, 2024).

Haciendo del cine un espacio de enunciación, como lo demuestran algunos testimonios de los niños que participan de los talleres: “He sido muy feliz acá. He podido contar muchas historias, me he divertido y he recibido el apoyo de la profe, de mis compañeros y de mi familia, que nota mi entusiasmo’, señala Karolaim Rojas, estudiante de grado décimo” (Compartir Palabra Maestra, 2024).

Gabriela Romero, por su parte, indica que lo mejor de conformar el proyecto es sentir que está en el lugar adecuado: “Es lindo conocer personas que tienen mis mismos gustos por el arte, por el cine y por la animación. La profe Mallivi es una inspiración y me dio la oportunidad de hacer lo que más me apasiona: dibujar” (Compartir Palabra Maestra, 2024).

Otro referente clave es Alirio González, fundador de la Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes, ubicada al occidente del departamento del Caquetá. Desde 2005 han participado personas de los 8 hasta los 60 años, y han pasado al menos unos 70 estudiantes, donde los niños y jóvenes tienen un papel fundamental en la construcción del relato audiovisual, teniendo en cuenta sus expectativas, sueños, necesidades e intereses (Ortiz, 2022).

Resaltan producciones como ‘Telegordo’, que acompaña a un grupo de niños donde, en ocho semanas, deben grabar ocho películas para renovar la fachada de la escuela; ‘Relatos de adultos contados por niños’, derivado de una investigación de la Comisión de la Verdad sobre las implicaciones del conflicto armado en el territorio; y ‘Cómo suena Colombia’, donde niños de varias regiones del país dieron sus testimonios recopilando información acerca de la música tradicional (Ortiz, 2022). La escuela ha permitido, por un lado, profesionalizar a las personas en creación cinematográfica y, por otro, cambiar el imaginario del Caquetá involucrado con el conflicto y mostrarlo de manera diferente a como se ha hecho tradicionalmente.

Mujeres al Borde también propone talleres de Cine Comunitario Transfeminista y la Escuela Audiovisual AL BORDE (2011-2019). Los talleres de creación audiovisual autobiográfica de Mujeres Al Borde han facilitado exploraciones creativas en diversos países de Latinoamérica, el Caribe y España, con un enfoque interseccional. Estos talleres han impactado principalmente a comunidades LGBTIQ+ y se han extendido a otros movimientos sociales, como mujeres sobrevivientes de ataques con agentes químicos, defensores de derechos humanos, mujeres en lucha contra la trata, personas migrantes y cineastas decoloniales.

La Escuela Audiovisual AL BORDE, una escuela itinerante, contrasexual y comunitaria de realización documental y 'activismo' audiovisual, es un espacio de rebeldía colectiva, política y creativa, dirigido a activistas LBTIQ+ en América del Sur. Desde su creación en 2011, ha formado a más de 8,000 personas en América del Sur y también ha proyectado sus documentales en más de 120 festivales de cine a nivel mundial. La Escuela ha sido reconocida en eventos como la 21 Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO) y el Festival de Cine de la Diversidad de Venezuela (FESTDVQ), obteniendo Menciones Especiales por su valor cinematográfico y la pertinencia de sus temáticas.

Contenido

Kogonoda (2020) es un cineasta surcoreano que realiza un video ensayo para *Sight and Sound* titulado '*Linklater: on cinema and time*', en el que elabora una narrativa a través de varios planos de cinco películas de François Truffaut, las cuales incluyen la actuación de Jean Pierre Léaud. El ensayo examina las dificultades que atraviesa el personaje y el crecimiento del actor mismo, en relación con el trabajo de Richard Linklater y su reflexión sobre el tiempo, la cual se expone en *The Before Trilogy*. Los planos se conectan principalmente por el valor del encuadre y lo que ocurre dentro de él, entrelazados con una narración que reflexiona sobre el paso del tiempo y su relación con el cine, creando una pieza única de ocho minutos.

Una narrativa particularmente relevante es la que propone el cineasta Chris Marker en *Sans Soleil* (Marker, 1983), donde una voz narradora femenina, interpretada por Florence Delay, lee las cartas enviadas por un camarógrafo ficticio.

La película se construye a partir del material filmado por el propio videógrafo en Japón y Guinea-Bissau, junto con imágenes de archivo de diversas fuentes. En Japón, capturó escenas de la vida cotidiana, la tecnología, la cultura pop y los rituales tradicionales, mientras que en Guinea-Bissau documentó el periodo posterior a la independencia del país, reflejando su interés en los movimientos revolucionarios africanos. A través de la yuxtaposición de imágenes y la narración, Sans Soleil invita a reflexionar sobre la memoria humana, la cual está limitada en su capacidad para recordar el contexto y sus matices.



Imagen 34. Fotograma de la película *Sans Soleil*, dirigida por Chris Marker (1983). © Argos Films.

Estos referentes componen una línea narrativa por la cual se guiarán inicialmente la comunicación en redes sociales y la metodología del taller: una reflexión sobre la memoria visual de mujeres y personas cuir, que puede ser reescrita a través del montaje, demostrando su propiedad maleable, como lo demuestran estos dos referentes.

Presupuesto y planeación financiera

TABLA 1. INVERSIÓN INICIAL – INFRAESTRUCTURA TÉCNICA

Categoría	Equipo base	Cantidad	Valor unitario (COP)	Total (COP)	Vida útil estimada (años)
Cámara	Cámara principal	1	\$ 9.800.000	\$ 9.800.000	5
Cámara	Cámara secundaria	1	\$ 4.125.000	\$ 4.125.000	5
Sonido	Grabadora de sonido	1	\$ 1.130.000	\$ 1.130.000	5
Sonido	Micrófono boom	1	\$ 1.200.000	\$ 1.200.000	5
Iluminación	Kit luces básicas	1	\$ 1.200.000	\$ 1.200.000	5
Edición	Computador edición	1	\$ 7.000.000	\$ 7.000.000	4
Edición	Monitor	1	\$ 530.000	\$ 530.000	4
TOTAL INVERSIÓN INICIAL				\$ 24.985.000	

Tabla 1. Presupuesto productora. Fuente: elaboración propia.

TABLA 2. COSTOS OPERATIVOS ANUALES – RECURSOS HUMANOS

Cargo	Valor mensual (COP)	Meses/año	Valor anual (COP)
Director/a	\$ 3.000.000	2	\$ 6.000.000
Productor/a	\$ 3.500.000	6	\$ 21.000.000
Guionista	\$ 2.500.000	2	\$ 5.000.000
Director/a de fotografía	\$ 3.500.000	2	\$ 7.000.000
Operador/a de cámara	\$ 2.200.000	1	\$ 2.200.000
Sonidista	\$ 2.500.000	1	\$ 2.500.000
Postproductor/a de video	\$ 2.000.000	2	\$ 4.000.000
Postproductor/a de sonido	\$ 2.200.000	2	\$ 4.400.000
Comunicador/a	\$ 2.000.000	4	\$ 8.000.000
Formador/a cultural	\$ 2.000.000	6	\$ 12.000.000
TOTAL RECURSOS HUMANOS			\$ 72.100.000

Tabla 2. Presupuesto productora. Fuente: elaboración propia.

TABLA 3. COSTOS ADMINISTRATIVOS Y LEGALES ANUALES

Recurso	Modalidad	Valor mensual	Meses/año	Valor anual (COP)
Contador/a	Outsourcing	\$ 1.500.000,00	2	\$ 3.000.000,00
Abogado/a	Asesoría por demanda	\$ 3.000.000,00	4	\$ 12.000.000,00
Gestión administrativa / RRHH	Honorarios	\$ 2.500.000,00	6	\$ 15.000.000,00
TOTAL ADMINISTRATIVO				\$ 30.000.000,00

Tabla 3. Presupuesto productora. Fuente: elaboración propia.

TABLA 4. MANTENIMIENTO Y REPARACIÓN DE EQUIPOS

Concepto	Base de cálculo	Porcentaje anual	Valor anual
Mantenimiento equipos	Total inversión inicial	5%	\$ 1.249.250
Reparaciones imprevistas	Total inversión inicial	5%	\$ 1.249.250
TOTAL MANTENIMIENTO			\$ 2.498.500

Tabla 4. Presupuesto productora. Fuente: elaboración propia.

TABLA 5. ALQUILER DE EQUIPOS (RECURSOS NO BASE)

Equipo	Cantidad	Valor día	Días estimados/año	Total anual
Cámara adicional	1	\$ 380.000	15	\$ 5.700.000
Kit luces avanzado	1	\$ 112.000	15	\$ 1.680.000
Estabilizador	1	\$ 112.000	15	\$ 1.680.000
Micrófonos adicionales	1	\$ 104.000	15	\$ 1.560.000
TOTAL ALQUILER				\$ 10.620.000

Tabla 5. Presupuesto productora. Fuente: elaboración propia.

TABLA 6. RESUMEN GENERAL – PRODUCTORA

Categoría	Tipo	Total (COP)
Infraestructura técnica	Inversión inicial	\$ 24.985.000
Recursos humanos	Operativo anual	\$ 72.100.000
Administración y legal	Operativo anual	\$ 30.000.000
Mantenimiento equipos	Operativo anual	\$ 2.498.500
Alquiler de equipos	Operativo anual	\$ 10.620.000
TOTAL PROYECTO		\$ 140.203.500

Tabla 6. Presupuesto productora. Fuente: elaboración propia.

Marco jurídico

Pluralismo cultural

Disofracta, se basa en el concepto de pluralismo cultural, un principio central para nuestra visión. Según el artículo 2 de la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la ONU (2001), el pluralismo cultural es la respuesta política ante la diversidad, ya que fomenta los intercambios culturales y el desarrollo de capacidades creativas que enriquecen la vida pública. Disofracta nace con el propósito de crear un espacio laboral, educativo y de difusión para mujeres y personas cuir. Además, el artículo 6 de la misma declaración resalta la importancia de garantizar el acceso a la diversidad cultural mediante la palabra y la imagen, como medios esenciales para la circulación de ideas, la expresión individual y el reconocimiento de voces marginalizadas. Disofracta asume un papel decisivo en la creación de imágenes y narrativas que permiten a las personas que históricamente han sido representadas por otros, auto representarse como parte de su ejercicio cultural.

El artículo también subraya la necesidad de asegurar la igualdad de acceso a las expresiones artísticas, así como al conocimiento científico y tecnológico, pilares fundamentales de la diversidad cultural. En este contexto, el proyecto se posiciona como una plataforma audiovisual que abre caminos para que mujeres y personas cuir accedan a los medios artísticos y tecnológicos, para narrarse a sí mismas y encontrando un espacio genuino de expresión.

Ley de Cultura

La Ley 397 de 1997, conocida como la Ley General de Cultura, establece el marco para la promoción, fomento y salvaguardia del patrimonio cultural en Colombia. Esta ley tiene como objetivo promover la diversidad cultural del país, marco que se conecta directamente con el proyecto audiovisual de Disofracta al resaltar la importancia de visibilizar las experiencias de las personas femeninas y cuir.

La Ley de Cultura da paso a la Ley de Cine de 2003, la cual brinda un conjunto de herramientas para la financiación, producción, distribución y profesionalización del audiovisual. Además de promover incentivos fiscales para atraer a inversores privados, este apoyo da un soporte a la producción cinematográfica del país, de la cual permite a Disofracta desarrollar su misión de crear contenido innovador y representativo.

Derechos de autor

La creación de contenido audiovisual implica necesariamente la generación de obras protegidas por derechos de autor. En Colombia, la Ley 23 de 1982 y la Ley 1450 de 2011 regulan los derechos de autor y la propiedad intelectual, garantizando a los creadores la protección de sus obras.

Es fundamental que todo el contenido generado por Disofracta esté debidamente registrado para garantizar su protección legal, incluyendo grabaciones de video, música original, guiones, entre otros. La Ley 23 de 1982 regula los derechos de autor en Colombia y reconoce dos tipos de derechos sobre las obras: los derechos morales y los derechos patrimoniales. Los primeros son de carácter perpetuo, inalienable, inembargable e imprescriptible, protegiendo la autoría y la integridad de la obra. Los segundos corresponden a los derechos de explotación económica, otorgando un 'monopolio' sobre el uso exclusivo de la obra, es decir, la facultad de autorizar o prohibir su reproducción, distribución, transformación y comunicación pública. Estos derechos son esenciales para el control y la monetización del contenido creado por Disofracta.

Según la Ley 1520 de 2012, la protección de los derechos de propiedad literaria y artística se extiende durante la vida del autor y hasta ochenta años después de su fallecimiento. Para personas jurídicas, el plazo de protección es de setenta años a partir de la divulgación de la obra. Estos derechos patrimoniales son transferibles de varias maneras: entre vivos, conforme a los artículos 182 y 183 de la Ley 23 de 1982; por causa de muerte, de acuerdo con el artículo 29 de la Decisión Andina 351 de 1993; o mediante transferencia a entidades públicas, conocida como transferencia *Ope Legis*, regulada en el artículo 91 de la Ley 23 de 1982. Esto es especialmente

relevante para Disofracta, tanto en la creación como en la adquisición de obras para proyectos audiovisuales, ya que asegura la correcta gestión de los derechos patrimoniales del contenido y posterior explotación económica.

Los derechos conexos, definidos en la Ley 23 de 1982 y en la Ley 44 de 1993, son aquellos derechos afines o vecinos que protegen a los artistas intérpretes y ejecutantes. Estos derechos garantizan que la interpretación de una obra por parte de un artista se mantenga inalterada, beneficiando así a intérpretes musicales y actores del audiovisual. La Decisión Andina 351 de 1993 también regula estos derechos en el contexto regional. Esto permite que Disofracta contemple que tanto los autores como los titulares de derechos conexos merecen una parte de la explotación económica de la obra, distribuida a través de sociedades de gestión colectiva, que administran y distribuyen las regalías correspondientes.

Por último, es fundamental distinguir entre los derechos de reproducción, comunicación pública, transformación y distribución. El derecho de reproducción consiste en la facultad de autorizar o realizar copias de la obra artística en cualquier medio o soporte. El derecho de comunicación pública permite que una pluralidad de personas acceda a la obra sin que sea necesaria la distribución física de ejemplares. El derecho de transformación autoriza la creación de obras derivadas, siempre que se cuente con el consentimiento previo y expreso del autor o sus herederos.

Actividad económica

Para definir la actividad económica de Disofracta tomamos como referencia los códigos de actividad económica de la Cámara de Comercio, adaptándonos así a la realidad del mercado. Disofracta abarca diversas actividades dentro del sector audiovisual, enfocándose en la creación, edición, distribución y exhibición de contenidos para medios como cine, televisión, plataformas digitales y publicidad, de acuerdo con los códigos 9004, 5911, 5912, 5913 y 5914. Además, busca incidir en la enseñanza cultural a través de la formación artística en el ámbito audiovisual, entendiéndola como una herramienta para el desarrollo personal, según lo establecido en el código 8553.

Signos distintivos

De acuerdo con los artículos 134, 135, 136 y 137 de la Decisión 486 de 2000 de la Comisión de la Comunidad Andina, Disofracta se constituye como una marca, acompañada del lema: 'fem cuir visual'. Actualmente, la marca es exclusivamente denominativa, utilizando las tipografías High Cruiser y los colores magenta #e8048c amarillo #fff2000.



Imágenes 35, 36, 37 y 38. Disofracta logos. Fuente: elaboración propia.

+

Para el registro oficial de la marca, se ha verificado que no existe un registro previo en los antecedentes marcarios y para su posterior oficialización, es necesario completar el formulario correspondiente y efectuar el pago de la tasa oficial, lo cual formaliza la protección legal de la marca.

Sociedad por acciones simplificadas

En cuanto a la estructura legal de Disofracta, se proyecta la creación de una sociedad por acciones simplificada (S.A.S.), regulada por la Ley 1258 de 2008. Esta figura jurídica puede constituirse mediante un documento privado o, en caso de que incluya bienes inmuebles, a través de escritura pública. El nombre de la sociedad estará conformado por su razón social seguida de las siglas "S.A.S." Los socios, denominados accionistas, tienen responsabilidad limitada al monto de sus respectivos aportes, lo que garantiza que el patrimonio personal de los socios no esté en riesgo más allá de su inversión. Esta estructura permite flexibilidad, ya que puede constituirse con un solo socio o con un número ilimitado de accionistas.

Para solicitar la matrícula mercantil, esta debe gestionarse en el mes siguiente a la firma del documento privado de constitución. Se requiere el diligenciamiento del Registro Único Empresarial y Social (RUES), un balance de apertura firmado por un contador público, el Registro Único Tributario (RUT), una copia de los servicios públicos, una copia auténtica del documento de constitución de la empresa, el recibo de pago del impuesto de registro a favor de la Gobernación y el pago de los derechos de inscripción liquidados por la Cámara de Comercio.

Estrategia de sostenibilidad

La sostenibilidad de Disofracta no se entiende únicamente como la búsqueda de recursos económicos para operar, sino como la consolidación de una estructura que integra diversificación de ingresos, fortalecimiento de redes y una inserción progresiva en el ecosistema audiovisual y cultural de Bogotá. El proceso realizado durante este año permitió sentar bases concretas para esa sostenibilidad, evidenciando avances reales, aprendizajes y rutas claras a corto y mediano plazo.

Identificación real de fuentes de financiación y metas concretas

Durante el desarrollo del proyecto se realizó una identificación efectiva de fuentes de financiación nacionales e internacionales, seleccionando convocatorias alineadas con los objetivos de Disofracta. Estas fuentes —como *Chicken & Egg Pictures*, *Luminate Group*, *Rockefeller Foundation* y las líneas de apoyo del Ministerio de Cultura y el Idartes— fueron clasificadas según pertinencia temática y calendario. A partir de esto, se plantea una meta concreta: obtener recursos externos que permitan fortalecer dos áreas críticas:

- Adquisición y renovación de equipos técnicos audiovisuales.
- Contratación de personal especializado para proyectos propios y comunitarios.

Sin embargo, comprendiendo que la sostenibilidad no puede depender únicamente de cooperación internacional, se avanzó también en la identificación de convocatorias nacionales altamente pertinentes. Entre ellas se encuentran el Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura, la Línea de Concertación Cultural y el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), que ofrecen financiación para producción, formación y circulación audiovisual.

El avance más importante en esta fase fue la incorporación de Disofracta en el mapa de la contratación pública distrital, una ruta que no había sido explorada anteriormente por la productora. Se identificaron procesos frecuentes de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), Idartes y las Alcaldías Locales —especialmente Suba, Engativá y Teusaquillo— en los que Disofracta puede presentarse como oferente. Estos procesos incluyen contratos para:

- Realización de talleres audiovisuales
- Producción de piezas audiovisuales para eventos culturales
- Registros audiovisuales comunitarios,
- Laboratorios de formación artística
- Iniciativas de comunicación pública con enfoque diferencial

De manera complementaria, se abrió la posibilidad de participar en procesos de Canal Capital y Señal Colombia, donde se contrata regularmente la realización de cápsulas educativas, videoclips, contenidos documentales y piezas de promoción cultural.

Esta combinación de fondos internacionales, convocatorias nacionales y licitaciones distritales establece una ruta concreta de acción, con metas claras y procesos ya iniciados, que posicionan a Disofracta no solo como una productora capaz de buscar recursos, sino como una organización con criterios reales para sostenerse, expandirse y profesionalizarse durante el siguiente año.

Relevancia y posicionamiento en el sector audiovisual

Si bien la productora aún no ha generado ingresos directos, sí ha logrado un avance fundamental para la sostenibilidad a largo plazo: posicionamiento y legitimidad dentro del campo audiovisual. Entre los hitos alcanzados este año se encuentran:

- Participación en el Bogotá Music Video Festival 2025, ampliando la visibilidad de la marca y las redes de colaboración
- Colaboración en el video musical Lo personal es político, seleccionado en la Competencia Nacional de Videoclip del Festival Bogoshorts 2025
- Presencia activa en espacios culturales, comunitarios y académicos donde se presentó y discutió el enfoque de Disofracta

Estos logros son esenciales porque sitúan a la productora como un agente presente, activo y reconocido, condición indispensable para acceder a recursos, alianzas y oportunidades laborales futuras.

Construcción de comunidad y proyección para continuidad

Además de los avances técnicos y de visibilidad, el proceso fortaleció un aspecto central para la sostenibilidad a largo plazo: la creación de vínculos afectivos, colaborativos y pedagógicos entre las participantes del taller. Estos lazos consolidan una comunidad que respalda el proyecto y demanda su continuidad.

Gracias al impacto positivo reportado por las participantes, existe la expectativa de renovar el proceso el próximo año, ampliándolo a nuevas cohortes. De igual forma, se proyecta replicar el ejercicio en otras instituciones, espacios comunitarios y organizaciones interesadas en perspectiva de género y diversidad en el audiovisual.

3. Construcción de comunidad y proyección para continuidad

Además de los avances técnicos y de visibilidad, el proceso fortaleció un aspecto central para la sostenibilidad a largo plazo: la creación de vínculos afectivos, colaborativos y pedagógicos entre las participantes del taller. Estos lazos consolidan una comunidad que respalda el proyecto y demanda su continuidad.

Gracias al impacto positivo reportado por las participantes, existe la expectativa realista de renovar el proceso el próximo año, ampliándolo a nuevas cohortes. De igual forma, se proyecta replicar el ejercicio en otras instituciones, espacios comunitarios y organizaciones interesadas en perspectiva de género y diversidad en el audiovisual.

Conclusiones y resultados esperados

El proceso de creación de esta tesis fue, sin duda, un ejercicio de transformación personal y colectiva, pero también un trabajo de investigación y producción que permitió cumplir los objetivos planteados: consolidar las bases de una productora audiovisual con enfoque en lo femenino y lo cuir; analizar las condiciones estructurales del sector; y diseñar, implementar y evaluar dispositivos de creación que respondieran a estas problemáticas. A lo largo del proyecto se demostraron las brechas de participación para mujeres y personas de los sectores LGBTIQ+ en el campo audiovisual, así como la urgencia de construir espacios seguros, formativos y colaborativos que permitan contrarrestar dichas desigualdades.

En términos de aportes, este trabajo enriquece el campo de los estudios culturales y audiovisuales al articular investigación, creación y gestión cultural desde una perspectiva situada. La revisión de los datos disponibles sobre empleabilidad

femenina y la ausencia de cifras oficiales sobre población que evidencian un vacío en la producción de conocimiento institucional, que este proyecto comienza a abordar al proponer un modelo de productora que no se limita al ejercicio técnico de la imagen, sino que reconoce su dimensión política en la construcción de representaciones. Así, este trabajo aporta un marco conceptual y práctico para pensar la producción audiovisual como un espacio de resistencia, cuidado y redistribución de oportunidades.

En lo práctico, la realización del videoclip *Lo personal es político* ejemplificó la posibilidad de producir con ética y comunidad, cumpliendo el objetivo de generar un producto artístico profesional y, al mismo tiempo, garantizar que una artista mujer — históricamente excluida de este tipo de circuitos— pudiera contar con un equipo liderado por mujeres que respetara su narrativa. El proyecto mostró que la producción audiovisual con enfoque de género no es solo un discurso, sino una metodología concreta de trabajo basada en escucha, corresponsabilidad y consentimiento creativo.

El taller Cine Diverso, implementado en el marco de la contratación pública, también cumplió su objetivo al constituirse como un espacio de creación inicial para personas que no suelen ser contempladas por la oferta institucional. Su alto interés y participación revelan que existe una demanda real por formaciones audiovisuales diversas y accesibles, y abre posibilidades para futuras colaboraciones dentro de Disofracta. Este hallazgo aporta al campo cultural al evidenciar la necesidad de democratizar la formación audiovisual, especialmente en territorios periféricos.

Asimismo, *La habitación propia* se consolidó como un punto de encuentro esencial para el crecimiento del proyecto, confirmando que la sostenibilidad de una productora independiente depende no solo de la oferta de servicios, sino de la construcción de una comunidad creativa activa. Esta experiencia mostró que el fortalecimiento de redes es un componente metodológico indispensable para cualquier proyecto cultural con enfoque de género.

No obstante, este trabajo también enfrenta límites que deben ser nombrados. La falta de estadísticas oficiales sobre personas de los sectores LGBTIQ+ en el campo audiovisual impidió un análisis cuantitativo más robusto. A nivel de gestión, algunos

procesos administrativos y de financiación se encuentran aún en etapas iniciales y requerirán continuidad para consolidarse plenamente. Asimismo, aunque se logró iniciar la conformación de una comunidad, todavía es necesario profundizar en estrategias de sostenibilidad económica y en mecanismos de evaluación a largo plazo.

De estas limitaciones surgen preguntas para investigaciones futuras: ¿Cómo diseñar metodologías de recolección de datos que visibilicen la participación cuir en el audiovisual? ¿Qué modelos de financiamiento híbridos permiten sostener proyectos comunitarios sin sacrificar sus principios éticos? ¿Cómo transformar las prácticas de producción tradicionales para que integren lógicas de cuidado y no violencia? En suma, esta tesis demuestra que la consolidación de una productora audiovisual feminista y cuir no es únicamente un ejercicio de emprendimiento, sino un acto de creación cultural que articula formación, producción y comunidad. Los aprendizajes y vínculos construidos permiten proyectar un crecimiento sostenible y consciente, en que lo femenino y lo cuir no sean excepciones dentro del paisaje audiovisual, sino motores de su transformación.

Soportes

Manual de Marca

<https://bit.ly/ManualdeMarcaDisofracta>

Brochure Web

<https://Disofracta.wixsite.com/femcuirvisual>

Convocatorias participadas

<https://bit.ly/ConvocatoriasDisofracta>

Matricula Mercantil Disofracta

<https://bit.ly/Matriculamerchantildisofracta>

Certificado de inscripción matricula mercantil por acciones simplificadas

<https://bit.ly/InscripcionmatriculaDisofracta>

Árbol de problema

<https://bit.ly/arbolproblemaDisofracta>

Canva

<https://bit.ly/canvaDisofracta>

Mapa de aliados

<https://bit.ly/AliadosDisofracta>

Respuesta encuestas

<https://bit.ly/RespuestaEncuestaRepresentacion>

Selección día de la mujer BMVF

<https://bit.ly/SeleccionBMVF>

Fotografías evento día de la mujer BMVF

<https://bit.ly/FotografiasBMVF>

Bibliografía

- Alegría Polanía, A. M. (2017). *Sacando el televisor del closet: La visibilidad del sujeto gay y la sujeta lesbiana desde las representaciones en series y telenovelas colombianas*. [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/38815>
- Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría Distrital de Planeación. (2017). *Línea técnica política pública LGBTI*. https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/linea_tecnica_idpac_0.pdf
- Amuchástegui, K. (Director). (1987). *El Divino* [Miniserie de televisión]. Producciones Punch.
- Amuchástegui, K. (Director). (1997). *Perfume de agonía* [Telenovela]. Producciones JES.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós Studio.
- Cámara de Comercio de Bogotá. (s. f.). Descripción CIU.
<https://linea.ccb.org.co/descripcionciiu>
- Cinemateca de Bogotá. (s. f.). *Cinemateca Rodante, 11 años fortaleciendo el ser audiovisual*. <https://cinematecadebogota.gov.co/noticia/cinemateca-rodante-11-anos-fortaleciendo-ser-audiovisual>
- Cinemateca de Bogotá. (s. f.). *Cinemateca Rodante: Ser audiovisual*.
<https://cinematecadebogota.gov.co/cinemateca-rodante>
- Clavijo, P. (2021). Las mujeres trans en el cine documental latinoamericano: El caso de La Señorita María, la falda de la montaña y Naomi Campbel. *Nexus*, 29, 1–12.
<https://doi.org/10.25100/nc.v0i29.11634>
- Coppola, S. (Directora). (2000). *The Virgin Suicides* [Película]. American Zoetrope; Muse Productions.
- Corosi, M. (2021). Una mujer loca y no una loca mujer: la trampa de representar la vida trans-travesti en la televisión colombiana de los 2000. *Revistas de Estudios Colombianos*, 58, pp. 41-49.
<https://colombianistas.org/ojs/index.php/rec/article/view/180/190>

Cortés Hernández, J. D. (Director), & Red Comunitaria Trans (Productora). (2024). *La Red* [Documental]. Red Comunitaria Trans.

De Beauvoir, S. (2022). *El segundo sexo*. Penguin Random House.

Departamento Administrativo de la Función Pública. (1995). Ley 80 de 1993.
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337>

Departamento Administrativo de la Función Pública. (2003). Decreto 2170 de 2002.
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=8796>

Departamento Administrativo para la Prosperidad Social. (2023). *Metodología de innovación social: Tercera iteración*. Grupo Interno de Trabajo de Innovación Social.

Observatorio de Desarrollo Económico (2023, 29 de agosto). Diagnóstico y recomendaciones para la inclusión laboral de los sectores sociales LGBTI.
<https://observatorio.desarrolloeconomico.gov.co/mercado-laboral-general/diagnostico-y-recomendaciones-para-la-inclusion-laboral-de-los-sectores>

Dolan, X. (Director). (2012). *Laurence Anyways* [Película]. Lyla Films; MK2 Productions.

Domínguez, M. (2023). Las distribuidoras: Consuelo Castillo, directora de Doc:co. *LatAmcinema*. <https://www.latamcinema.com/entrevistas/las-distribuidoras-consuelo-castillo-directora-de-docco/>

Comisión de Regulación de las Comunicaciones. (2022). Estudio representaciones sociales televisión abierta Colombia 2022. <https://www.crcm.gov.co/es/biblioteca-virtual/estudio-representaciones-sociales-television-abierta-colombia-2022>

Fargeat, C. (Directora). (2024). *The Substance* [Película]. Universal Studios.

BBC News. (2022, 7 de enero). Finding love as a trans woman.
<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60086567>

Gaitán, F. (Guionista). (1999–2000). *Yo soy Betty, la fea* [Telenovela]. RCN Televisión.

Gimeno, B. (2008). *La construcción de la lesbiana perversa*. Editorial Gedisa.

Giraldo, F. (2020). *5 razones por las que Los pecados de Inés de Hinojosa rompió esquemas*. Señal Colombia. <https://www.senalcolombia.tv/serie/pecados-ines-hinojosa-razones>

- Gómez Montoya, M. (Directora). (2015). *Flores* [Cortometraje]. Contravía Films.
- Paetau, S. J., & Guisasola, T. (Directores). (2017). *El susurro del jaguar* [Película].
Coproducción Brasil; Colombia; Alemania.
- Secretaría Distrital de Planeación (s. f.) *Diagnóstico y recomendaciones para la inclusión laboral de los sectores sociales LGBTI*.
https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/diagnostico_recomendaciones_inclusion_laboral_sectores_sociales_lgbti.pdf
- Imery Almario, N. (Directora). (2021). *Dopamina* [Película]. Cumbia Films; Día Fragma
Fábrica de Películas.
- Kogonada. (2020, 10 de febrero). *Linklater: On cinema and time* [Video]. Sight and Sound.
<https://kogonada.com/portfolio/linklater-on-cinema-time>
- Lachaise, J. (Director). (2023). *Transfariana* [Documental]. Les Films d'Ici; Campo Cine;
Miramemira.
- Secretaria de educación del Distrito. (2021). *La maestra que transformó el uso inapropiado del celular en clase en un proyecto de cine*.
https://educacionbogota.edu.co/portal_institucional/noticia/la-maestra-que-transformo-el-uso-inapropiado-del-celular-en-clase-en-un-proyecto-de-cine
- Observatorio de Dinámicas Urbano Regionales (2022). *Las mujeres en cifras: Análisis Bogotá-Región*.
https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/generales/documento_diagnostico_mujeres_en_la_region.pdf
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, pp. 73–101.
<https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Mallarino, V. (Director). (1991). *Sangre de lobos* [Telenovela]. RTI Televisión.
- Mancilla, Y. (2022). *Representaciones que aparecen en las series y telenovelas colombianas, imaginarios homosexuales*. [Tesis de pregrado] Universidad Pedagógica Nacional.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/17719>

- Maestría en Discapacidad e Inclusión Social, Universidad Nacional de Colombia. (2020, 6 de octubre). ¿Qué es la decolonialidad? [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=2non_MMVXGc
- Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Argos Films.
- Mendoza, R. (Director). (2017). *La señorita María, la falda de la montaña* [Documental]. RTVC Play; Dago García Producciones.
- Murphy, R., Falchuk, B., & Canals, S. (Creadores). (2018–2021). *Pose* [Serie de televisión]. FX Productions; 20th Television.
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (2001). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural.
<https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/universal-declaration-cultural-diversity>
- Orejuela, L. (Director). (2008–2009). *El último matrimonio feliz* [Telenovela]. RCN Televisión.
- Ortiz, A. (2022). *Los niños de Caquetá producen sus propias películas para contar la vida en el departamento*. Colombia Visible. <https://colombiavisible.com/los-ninos-de-caqueta-producen-sus-propias-peliculas-para-contar-la-vida-en-el-departamento/>
- Osorio, S. (Director). (2008–2009). *Aquí no hay quien viva* [Serie de televisión]. RCN Televisión.
- Pérez, J. (1991). Régimen legal de Bogotá D.C., Constitución Política 1 de 1991. Asamblea Nacional Constituyente.
<https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4125>
- Polanco Uribe, G. y Castaño Londoño, P. A. (2021). Informe de investigación: La primera, pero no la última. *Línea base sobre la participación de la mujer en el cine colombiano (1960-2018)*. Killarycinelab.
<https://www.killarycinelab.com/actividades/la-primera-pero-no-la-ultima/>
- Ramírez, A. y Beltrán, A. (2009). *Estado del arte: Artes audiovisuales en Bogotá D.C.*
<https://culturaciudadana.gov.co/sites/default/files/2021-11/audiovisuales-bogota-2009.pdf>
- Ribero, M. (Director). (2005–2009). *Los Reyes* [Telenovela]. RCN Televisión.

- RuPaul (Productor ejecutivo y presentador). (2009–presente). *RuPaul's Drag Race* [Serie de televisión]. World of Wonder.
- Sánchez, P. (Director). (2014–2015). *Secretos del paraíso* [Telenovela]. RCN Televisión.
- Sánchez Domingo, R. (2012). Las Leyes de Burgos de 1512 y la doctrina jurídica de la conquista. *Revista Jurídica de Castilla y León*, 28, pp. 1–36.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4225030>
- Schildcrout, J. (2014). *Chapter six: Cuir evil*. Project Muse.
https://muse.jhu.edu/pub/166/oa_monograph/chapter/1434848
- Segato, R. L. (2018). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo Editorial.
- Superintendencia de Industria y Comercio. (s.f.). Marcas. <https://www.sic.gov.co/marcas>
- Torres, M. (2022). *Análisis de la representación de personajes femeninos en dos películas de directoras caleñas: Flores y Dopamina*. [Tesis de pregrado] Universidad del Valle.
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/f6d617d6-8289-41b1-9a78-8b1d67a3872a/content>
- Triana, J. A. (Director). (1988). *Los pecados de Inés Hinojosa* [Miniserie de televisión]. RTI Televisión.
- Valderrama-Burgos, K. y Pérez-Osorio, J. (2021). Momentos “cuir” en el cine colombiano. *Canaguaro*. <https://canaguaro.cinefagos.net/n03/momentos-cuir-en-el-cine-colombiano/>
- Vargas, M. (2022). “No somos una moda”: Entrevista a Daniela Maldonado, Red Comunitaria Trans. *Revista Raya*. <https://revistaraya.com/no-somos-una-moda-entrevista-a-daniela-maldonado-de-la-red-comunitaria-trans.html>
- Videla, N., & Donoso, C. J. (Directores). (2013). *Naomi Campbell* [Documental]. Cusicanqui Films; Mimbres Producciones.
- Waters, J. (Director). (1972). *Pink Flamingos* [Película]. Dreamland Studios.
- Weiskopf, C. (Directora). (2016). *Amazona* [Documental]. Señal Colombia; Caracol Televisión; Gema Films.