



**Representaciones de violencia y memoria: Imágenes de personas sexo-género disidentes  
en tres películas del cine queer colombiano**

Autora

**Maria Nathalia Martínez Molina**

Directora

**Flora Violeta Rodríguez Rondón**

**Magíster en Conflicto, Memoria y Paz**

**Escuela de Ciencias Humanas  
Maestría en Conflicto, Memoria y Paz  
Universidad del Rosario**

**Bogotá - Colombia**

**2026**

## **Representaciones de violencia y memoria: Imágenes de personas sexo-género disidentes en tres películas del cine queer colombiano**

*María Nathalia Martínez Molina*  
*Maestría en Conflicto, Memoria y Paz*  
*Universidad del Rosario*

### **Resumen**

El objetivo principal de este artículo es analizar cómo se representan las violencias hacia las personas que no se ajustan a las normas sexuales o de género en el cine queer colombiano a través de un análisis de tres películas: *La virgen de los sicarios* (Schroeder, 2000), *Señorita María, la falda de la montaña*, (Mendoza, 2017) y *Anhell69* (Montoya, 2023). Se busca entender de qué manera estas narrativas en formato audiovisual contribuyen a la formación de memorias y actos de resistencia simbólica como parte fundamental de la construcción de paz en el contexto colombiano. Este estudio adopta un enfoque cualitativo, interpretativo y hermenéutico para indagar sobre los recursos estéticos, narrativos y políticos que el cine emplea para reafirmar y transformar percepciones relacionadas con la diferencia, la exclusión y la reparación simbólica.

Mediante un análisis documental analítico-interpretativo, se desarrolla una revisión crítica de las películas, explorando temas como memoria, violencia, género y disidencia sexual. Los principales autores que guían este análisis incluyen a Stuart Hall (1997) referente al proceso de la representación cultural y la circulación de significados; Bill Nichols (1991) y Francesco Casetti (2000) en relación con el discurso cinematográfico y el cine como testimonio social; Elizabeth Jelin (2002) sobre el trabajo de la memoria; y Schoonover Galt (2016) acerca del lenguaje propio del cine queer.

Este análisis tiene como objetivo contribuir a la comprensión del cine como un dispositivo de memoria, resistencia cultural y disputa política, que puede visibilizar historias que han sido históricamente marginadas y ayudar en los procesos de reconocimiento, reparación y construcción de paz desde una perspectiva cultural en el contexto colombiano.

## **Palabras clave**

Representación audiovisual, orientación sexual, identidad de género, memorias queer, construcción de paz.

## **Introducción**

En Colombia, un país atravesado por múltiples violencias, la discriminación y el rechazo hacia las personas disidentes sexuales y de género son una constante en sus dinámicas sociales. Las violencias físicas, institucionales y culturales afectan el bienestar individual de estas personas, así como su colectividad y representación ciudadana. Sin embargo, estas violencias han sido escasamente abordadas en las narrativas oficiales sobre el conflicto armado y la construcción de paz, lo que las convierte apenas en un objeto de interés reciente para el Estado colombiano. Aun con la existencia de los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica (*Un carnaval de resistencia*, 2018, *Ser Marica en Medio del Conflicto Armado*, 2019 y *Aniquilar la diferencia*, 2015) y las recomendaciones del apartado *Mi cuerpo es la verdad* del Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022), los fenómenos de violencia hacia las personas con identidades sexo-genéricas disidentes son un campo de investigación por ampliar en el contexto colombiano.

En este sentido, un espacio de representación cultural y disputa de memoria, que expresa tanto las denuncias como la reivindicación de derechos, es el cine, donde se reconfiguran las formas de recordar, narrar y resistir. Desde sus inicios como medio de expresión social, el cine no solo se concibe como una creación artística o un producto industrial, sino también como un instrumento para representar la realidad colectiva (Caseti, 2000). De este modo, este proyecto parte de la consideración de que el cine no constituye un espejo fiel de los hechos, sino un dispositivo cultural y político que construye sentidos sobre lo social y lo humano que influye en las percepciones y dinámicas de los espectadores.

En este marco, desde la perspectiva de Lauretis (1991), el término *queer* se entiende como una posición crítica que desestabiliza la norma y lo establecido frente al sexo y la sexualidad. En el ámbito del cine, dicha perspectiva resulta esencial para comprender nuevas formas estéticas y narrativas que proponen nuevos modos de relacionarse con el espectador. De esta manera, en algunas producciones audiovisuales aspectos como la secuencia narrativa, la fotografía, los planos o el tratamiento del sonido se transforman en lenguajes queer

orientados a comunicar ideas y percepciones disruptivas. Así, el cine queer se define principalmente por sus formas estéticas más que por su contenido temático, lo cual evidencia que la forma también es ideología.

Por lo anterior, es pertinente preguntarse, ¿cómo representa el cine queer colombiano las violencias hacia las personas disidentes sexuales o de género y de qué manera estas narrativas audiovisuales participan en la construcción de memorias alternativas y resistencias simbólicas? Para responder a esta pregunta, se presenta a continuación el análisis de un corpus de tres películas queer colombianas: *La virgen de los sicarios* (2000), *Señorita María, la falda de la montaña* (2017) y *Anhell69* (2023). La selección obedece a que forman parte de un período particular de la historia del país que se caracteriza por la persistencia del conflicto armado evidenciado en la reconfiguración de las violencias, el recrudecimiento de las confrontaciones entre nuevo grupos armados y, simultáneamente, el surgimiento de la construcción de paz como un eje central en la agenda pública nacional.

Como asegura Felipe Caro (2025), a partir del año 2000 las acciones colectivas del movimiento social LGBTIQ+ colombiano incorporarán la construcción de paz como un asunto central, lo que incidirá en la agenda de políticas públicas relacionadas con el tema. Tal es el caso de la creación de *Planeta Paz*, ONG fundada en el año 2000 con el propósito de articular distintos sectores sociales, entre ellos el recién nombrado sector LGBT, en las negociaciones del proceso de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP). Esto marcó un hito en la inclusión de perspectivas disidentes en la construcción de paz en Colombia.

De igual manera, el surgimiento de ONG como *Colombia Diversa*, *Sentido Bisexual* y *el Grupo de Acción y Apoyo a Personas Trans - GAAT*, pusieron sobre la mesa el debate en política pública de los derechos humanos de las poblaciones sexo-género disidentes, incluyendo estas cuestiones en las políticas que el Estado proponía como parte de los procesos de paz. Evidencia de ello es la posterior inclusión de una perspectiva integral de género y sexualidad para el esclarecimiento de la verdad en el conflicto armado colombiano en los diálogos de La Habana (Caro, 2025).

En este sentido, la selección del corpus fílmico permite observar las transformaciones en los imaginarios sobre la disidencia sexo-genérica, la violencia y la memoria en producciones realizadas en Colombia durante el último siglo. Esto, desde la perspectiva de Caro (2025),

resulta especialmente relevante debido a la creciente centralidad de los movimientos disidentes en los procesos de construcción de paz y en la formulación de políticas públicas de alcance nacional.

El presente artículo se estructura en cinco apartados principales. En el primero se desarrolla el marco conceptual sobre cine, representación y producción de sentido, junto con las nociones de memoria, violencia y narrativas contrahegemónicas. En el segundo se aborda la relación entre cine queer, disidencia y construcción de paz en el contexto colombiano. El tercer apartado expone el diseño metodológico y las categorías analíticas empleadas para el análisis del corpus fílmico. En el cuarto se presentan los hallazgos sobre las representaciones de la violencia en las películas seleccionadas. Finalmente, el quinto apartado examina la configuración de memorias queer y las estéticas de resistencia, para concluir con una reflexión sobre el cine como dispositivo de memoria y reparación simbólica en Colombia.

### **Cine, representación y producción de sentido**

El cine, como producción cultural y práctica social, refleja y modela las percepciones que realizadores y espectadores construyen sobre problemáticas sociales a partir de sus propios marcos culturales. Al articular imagen, sonido, montaje y relato, el cine produce modos específicos de ver, sentir y comprender lo social, configurando procesos de representación que generan significados y memorias. De acuerdo con Casetti (2000), el cine puede entenderse como testimonio social, es decir, como un medio que no se limita a reproducir la realidad, sino que participa activamente en la representación simbólica de lo social.

En este sentido, la noción de representación de Stuart Hall (1997) resulta central para comprender el papel del cine en la producción de significados sobre la violencia, la memoria y las disidencias sexuales y de género. Según el autor, la representación no debe entenderse como un reflejo pasivo de la realidad, sino como un proceso activo de producción de sentido, mediante el cual la cultura organiza, clasifica e interpreta el mundo social (Hall, 1997). Desde esta perspectiva, los significados no se configuran de forma previa a su enunciación, sino que se construyen a través de sistemas simbólicos, mediante lenguajes, imágenes y narrativas, atravesados por relaciones de poder.

Así, el cine implica siempre una toma de posición, pues selecciona, jerarquiza y dota de sentido determinadas experiencias, cuerpos y memorias, al tiempo que se excluyen o minimizan otras. En esta línea, Bill Nichols (1991) asegura que toda producción cinematográfica implica un punto de vista que orienta la interpretación del espectador. Las elecciones narrativas y estéticas corresponden a modos específicos de transmitir lo representado, por lo que no existen recursos neutros o aleatorios sin correlación con la perspectiva del realizador. En consecuencia, el cine no solo muestra acciones de violencia o memoria, sino que define cómo estas pueden ser pensadas, sentidas y recordadas.

### **Memoria, violencia y narrativas no hegemónicas**

Desde la perspectiva de Jelin (2002), la memoria se construye en tensión entre relatos hegemónicos e iniciativas contrahegemónicas que buscan cuestionar los relatos dominantes del pasado. Es decir, la memoria, como un campo de disputa simbólica atravesado por relaciones de poder, determina cuáles experiencias son reconocidas, cuáles permanecen en el olvido y bajo qué marcos interpretativos se narran. Así, la memoria no constituye un reflejo neutral del pasado sino una construcción de los hechos, configurada desde perspectivas y narrativas particulares, lo que determina quienes son merecedores de memoria, duelo y reparación.

En Colombia, el contexto histórico ha estado fuertemente marcado por el conflicto armado, por lo que los procesos de memoria han privilegiado ciertos relatos y formas de victimización, dejando de lado otras violencias estructurales y cotidianas, como es el caso de las violencias ejercidas en contra de población sexo-género disidente. Violencias físicas, simbólicas, institucionales y culturales, que han sido naturalizadas en los relatos oficiales al no encajar en las categorías judiciales que tradicionalmente se abordan en el análisis del conflicto armado colombiano.

Con la publicación de algunos informes del Centro Nacional de Memoria Histórica, como *Un carnaval de resistencia* (2018), *Ser Marica en Medio del Conflicto Armado* (2019) y *Aniquilar la diferencia* (2015), los fenómenos de violencia hacia las personas con identidades sexo-género disidentes fueron visibilizados como un campo de investigación necesario de abordar en los procesos de verdad y reparación. Posteriormente, el Informe Final de la Comisión de la Verdad (2022) reconoce a estas personas como víctimas específicas,

invisibilizadas y sistemáticas del conflicto armado colombiano, debido a la imposición violenta de comportamientos cisheteronormativos por parte de grupos armados, estatales, paraestatales e insurgentes; por lo que fueron blanco de persecuciones por considerarse una amenaza para el “orden social”, incluso sin tener participación política alguna.

Al respecto, Serrano (2017) señala que las memorias de las personas que desafían las normas de género y sexualidad y que han sido víctimas del conflicto armado han sido ignoradas en los procesos oficiales de justicia transicional. Y sugiere la importancia de que se reconozcan sus relatos como parte fundamental de las luchas por la reparación simbólica y las garantías de no repetición. Particularmente, el agenciamiento de las víctimas en la construcción de sus propias memorias es fundamental en los procesos de construcción de paz, por lo que las *memorias activistas*, como las denomina este autor, concebidas como prácticas que convierten las memorias subordinadas en verdades socialmente significativas, deben ser incluidas en estas agendas. De lo contrario, el silenciamiento seguirá perpetuando la violencia hacia las víctimas que no cuentan con espacios ni medios de expresión para participar en la construcción de sus propias memorias.

Esta exclusión puede ser comprendida a partir de la teoría del conflicto de Johan Galtung (1990), quien propone una concepción de la violencia que trasciende el daño físico inmediato. Según este autor, la violencia puede ejercerse de forma directa, estructural y cultural, por lo que puede afirmarse que, en el contexto colombiano, la población sexo-género disidente, más allá de ser víctima de hechos aislados, ha sufrido un entramado de violencias estructurales e institucionalizadas que producen desigualdad, exclusión y vulnerabilidad. De esta manera, los efectos inmediatos de la violencia directa y estructural son naturalizados y legitimados mediante la violencia cultural, ya que las prácticas discursivas, religiosas, jurídicas y sociales justifican la discriminación y la exclusión.

Bajo esta perspectiva, la invisibilización sistemática de los relatos y experiencias de las personas sexo-género disidentes son una acción violenta, ya que afecta el reconocimiento, la reparación simbólica y las garantías de no repetición. Tal como afirma Jelin (2002), cuando ciertas memorias son excluidas, ciertas jerarquías morales se refuerzan y establecen cuáles vidas merecen ser recordadas y cuáles olvidadas. Esto permite reconocer las memorias disidentes como relatos contrahegemónicos que desafían los discursos tradicionales. En este contexto, emergen narrativas orientadas a dar voz a quienes han sufrido violencias por fuera

de los marcos heteronormativos, desde los cuales se han definido categorías como ‘víctima’ y ‘victimario’, así como las violencias consideradas dignas de memoria.

Las narrativas emergentes que desafían la lógica cisheteronormada plantean una disputa memorial que pone en el centro de la discusión cuerpos, afectos y experiencias históricamente silenciados. De esta manera, los relatos no sólo representan la violencia, sino que la resignifican desde otras perspectivas, críticas y afectivas, que permiten visibilizar memorias que no han sido plenamente incorporadas en procesos institucionales de memoria. Esto es especialmente relevante en el caso del cine, ya que las memorias producidas operan como prácticas culturales, cuyos recursos estéticos y narrativos contribuyen a desestabilizar los discursos dominantes sobre sexualidad, conflicto y ciudadanía.

### **Cine queer, disidencia y construcción de paz**

El cine, como espacio de representación cultural y de disputa de memoria, expresa tanto las denuncias como la reivindicación de derechos, lo cual reconfigura las formas de recordar, narrar y resistir. Desde sus inicios como medio de expresión social, el cine no solo se concibe como una creación artística o un producto industrial, sino como un instrumento para representar la realidad colectiva (Cassetti, 2000). De este modo, el cine queer brinda la posibilidad de visibilizar y estetizar expresiones disidentes que desafían los estándares impuestos por el capitalismo y la cisheteronormatividad, mediante un lenguaje que es capaz de desestabilizar el orden global (Schoonover & Galt, 2016).

De esta manera, el cine queer se consolida como un escenario de prácticas, afectos y estéticas vinculadas a un contexto histórico, lingüístico y político específico, con el propósito de visibilizar otras realidades que no encajan en marcos cisheteronormados. A través del reconocimiento y la reparación simbólica a los que apuesta el cine queer, se amplían las memorias colectivas de sujetos históricamente subordinados a determinados órdenes hegemónicos, como es el caso del proyecto *heteronacionalista*, que en Colombia ha segregado de manera sistemática a las personas disidentes sexuales y de género (Caro, 2025).

En este contexto, aceptar otras vivencias de violencia, a menudo pasadas por alto y excluidas de las narrativas oficiales, es vital para los esfuerzos de construcción de paz en Colombia. Recuperar relatos que han sido olvidados asegura que las personas sexo-género disidentes

sean tomadas en cuenta en el proceso de reparación y reconciliación, reconociendo la diversidad y el respeto por la otredad. De esta forma, las víctimas pueden asumir un papel central en la reconstrucción de su propia historia y en el proceso de cambio social.

De igual manera, es importante señalar que la construcción de memoria histórica y colectiva que se ha consolidado en el país sobre este sector social es resultado del activismo cultural y político de colectivos defensores de derechos (Bueno, 2020). Ejemplo de estos procesos es el *Ciclo Rosa*, un espacio alternativo de muestras audiovisuales y diálogos alrededor de la visibilidad LGBTIQ+, que tiene como propósito proponer otras miradas en torno a narrativas y disidencias del afecto (Cinemateca de Bogotá, 2023).

Por otro lado, la creación de espacios culturales que subvierten cánones cisheteronormados del arte como *Museo Q* permite recuperar, comunicar y visibilizar las memorias de personas sexo-género disidentes como parte del relato nacional (Museo Q, 2024). En este caso, la memoria se comprende como un proceso dinámico que implica la recuperación, el reconocimiento y la reinterpretación de las experiencias vividas de las personas sexo-género disidentes que históricamente no han contado con espacios de libre expresión, ni mucho menos, con acceso a lenguajes y medios hegemónicos para comunicar sus propias experiencias.

Así, es evidente que el cine queer es un espacio de representación y de disputa simbólica sobre lo que significa ser “diferente”, que le apuesta a la transformación cultural en una sociedad que aún asocia la disidencia sexual con la desviación o la amenaza. En Colombia, la presencia de expresiones queer en el cine ha surgido de manera progresiva en los últimos años. Por esta razón, es más propicio hablar de momentos queer en el cine colombiano, que de historias queer como eje central de las producciones cinematográficas en el último siglo (Osorio y Valderrama, 2021).

También es pertinente recalcar que, según Osorio y Valderrama (2021), las películas colombianas que representan la disidencia sexual o de género suelen moverse entre dos líneas: la visibilización empática y la reproducción de estereotipos. De esta manera, las producciones audiovisuales no son una representación neutral, pues construyen memoria y contribuyen a configurar o reafirmar imaginarios sociales del pasado que perduran en el presente. Aunque el cine colombiano ha comenzado a representar las perspectivas de disidencias sexuales o de género, no se ha explorado lo suficiente de manera crítica cómo

dichas representaciones contribuyen a la construcción de memorias sobre las violencias que han sufrido. Tampoco cómo la reivindicación de los derechos de las disidencias sexo-généricas incide en la construcción de paz, inclusión y reconciliación cultural en una sociedad como la colombiana, marcada por múltiples conflictos.

### **Análisis del corpus fílmico**

Con el propósito de analizar las representaciones de las violencias hacia las personas disidentes sexuales o de género en el cine queer colombiano, dando cuenta de su papel en la configuración de memorias, resistencias culturales y procesos simbólicos de reparación y reconocimiento, el análisis del corpus fílmico se desarrolló desde un enfoque cualitativo, interpretativo y hermenéutico.

Teniendo en cuenta que el cine puede considerarse como testimonio social, que participa en la producción simbólica de la cultura (Casetti, 2000), se analizan las películas no solo como productos artísticos o culturales, sino como textos simbólicos que incluyen discursos, memorias y luchas por el reconocimiento. De esta manera, se reconoce al cine como un espacio cultural de enunciación que consolida y refleja imaginarios tanto de exclusión como de resistencia, reparación y memoria simbólica a través de recursos estéticos y narrativos.

En este orden de ideas, la recolección de información se realizó mediante una revisión documental y bibliográfica sobre violencias y memorias sexo-género disidentes en el contexto colombiano. Esta revisión sirvió de base para el análisis de las películas seleccionadas, tomando como referente tres categorías analíticas: violencia simbólica y heteronormatividad; cuerpos y disidencias queer; memoria cultural y representación.

Este diseño metodológico contempló dos fases de desarrollo: Una primera fase exploratoria, en la que se hizo una revisión documental y conceptual sobre cine queer, violencia, memoria y disidencia sexual en Colombia, que permitió delimitar un corpus de tres películas que representaran violencias o resistencias queer en sus temáticas. Y una segunda fase analítica, que abarcó el análisis audiovisual y hermenéutico para identificar las formas de violencia (simbólica, física, institucional o discursiva) representadas en el corpus de películas. A esta fase también correspondió la descripción de las estrategias estéticas y narrativas utilizadas para ilustrar situaciones en las que se involucran expresiones sexuales y de género disidentes

(montaje, encuadre, color, sonido, metáforas visuales). Asimismo, la categorización y sistematización de los hallazgos en torno a la violencia, la memoria y la resistencia simbólica de las personas sexo-género disidentes representadas en las películas seleccionadas.

Para el análisis de cada película se diseñó el siguiente instrumento:

<b>Categoría</b>	<b>Descripción / Observaciones</b>
Título de la película	
Director/a y año	
País / Productora	
Personajes e identidades sexo-género disidentes	
Rol de las personas sexo-género disidentes frente a las violencias	
Contexto social o histórico representado	
Tipos de violencia presentes (simbólica, física, institucional, discursiva)	
Posición de enunciación y punto de vista narrativo	
Recursos estéticos destacados (imagen, sonido, montaje, color)	
Elementos narrativos destacados	
Representaciones de memoria (individual, colectiva, histórica)	
Representaciones de resistencia (simbólica, cultural, política)	
Imaginarios sociales que se construyen o disputan	
Cine como dispositivo de memoria y reparación simbólica	
Observaciones analíticas adicionales	

La selección de las películas se hizo a partir de una base de datos de cine queer colombiano elaborada a partir de la revisión de literatura. Los tres films seleccionados se caracterizan por narrar historias en diferentes momentos históricos y acudiendo a géneros cinematográficos y apuestas estéticas diversas. Desarrolladas a partir del siglo XXI, estas tres producciones problematizan los imaginarios cisheteronormativos dominantes al inscribir situaciones, cuerpos y pensamientos en escenarios donde la violencia no es un hecho aislado sino una condición estructural de existencia.

La *Virgen de los Sicarios*, considerada la primera película abiertamente LGBTIQ+ de Colombia al centrarse en la historia de un personaje homosexual masculino, marca un nuevo camino en la historia cinematográfica del país (Valderrama y Pérez, 2021). Siguiendo este camino se encuentra *Señorita María, la falda de la montaña*, en la que se documenta la historia de una mujer “trans”<sup>1</sup> en un contexto rural a partir de las percepciones y memorias de los habitantes del municipio. Mientras que *Anhell 69* relata las historias de vida de jóvenes inmersos en escenarios queer de Medellín, destacando factores asociados a la violencia como la estigmatización a personas que viven con VIH, el ‘consumo problemático’ de sustancias psicoactivas, distintas formas de abuso y la prostitución.

En síntesis, estas tres producciones son especialmente relevantes para profundizar en el análisis sobre las formas de violencia, las modalidades de memoria y las estrategias estéticas de resistencia, en la medida en que proponen modos y lenguajes de narración queer. Estos van desde la narración de la violencia urbana a través de personajes homosexuales que trascienden la dicotomía víctima/victimario en la *Virgen de los sicarios*, pasando por la resistencia a la exclusión estructural y cultural de las disidencias de género en contextos rurales en *Señorita María, la falda de la montaña*, hasta la autorrepresentación afectiva y reflexiva de la violencia letal en *Anhell 69*.

### **Representaciones de la violencia en el cine queer colombiano**

El análisis de la representación de las violencias en el corpus fílmico seleccionado puede profundizarse a partir de la tipología de Johan Galtung (1990), quien propone la violencia directa, estructural y cultural, como modos de identificar determinadas agresiones. Esto teniendo en cuenta que, en estas películas, la violencia no aparece como un hecho aislado o incidental, sino como una condición que atraviesa las historias y las posibilidades de las personas sexo-género disidentes en distintos contextos temporales, rurales y urbanos.

La violencia directa, entendida por Galtung (1990) como aquella que se ejerce de forma visible sobre los sujetos es un aspecto central en *La virgen de los sicarios*. Este film,

---

<sup>1</sup> El término trans se emplea como categoría disidente para referirse al personaje de María, considerando que su identidad y expresión de género no coincide con el sexo asignado al nacer. Aún cuando ella no se define a sí misma como una mujer trans. El uso del término no pretende fijar una identidad esencial, sino reconocer experiencias de tránsito y disidencia frente al orden cisheteronormativo.

desarrollado en un entorno urbano marcado por la violencia del sicariato y el narcotráfico de Medellín de los años 1990, sitúa la experiencia queer de los protagonistas en relación con la sentencia de muerte de los jóvenes sicarios que inevitablemente comparten el mismo destino. La violencia se experimenta como una situación transversal entre el contexto social en el que los protagonistas están inmersos y sus dimensiones individuales. Ejemplo de ello, es la relación que establecen Fernando y Alexis, un escritor de mediana edad y un joven sicario, que alrededor del deseo y el afecto ejecutan acciones violentas hacia otras personas y entre ellos mismos.

Los asesinatos en espacios públicos, las amenazas de muerte y la presencia constante de armas configuran una representación explícita de la violencia que concibe al joven sicario como un elemento útil y desechable para las bandas delincuenciales. En este contexto, Alexis encarna la marginalidad, el abandono del Estado, y la falta de oportunidades de una generación que encuentra en las bandas y el sicariato un sentido de pertenencia y un modo para ascender en el estatus social. Esta representación corresponde a la violencia estructural presente en las estructuras sociales, políticas y económicas, que limita las oportunidades de las personas para satisfacer sus necesidades básicas (Galtung, 1990). De allí, se deriva la relación de poder entre los protagonistas, pues se construye sobre brechas económicas, sociales, culturales, etarias y educativas de los mismos.

Por otro lado, Fernando sostiene un discurso intelectual que cuestiona la violencia al asociarla con la barbarie, la ignorancia y la degradación de la sociedad, por lo que se presenta a sí mismo como una persona en contra de la decadencia. Sin embargo, esta postura es contradictoria, ya que normaliza la violencia en situaciones cotidianas, particularmente en sus relaciones afectivas con Alexis y, posteriormente con Wilmer, cuya práctica sistemática de asesinar es asumida por Fernando como un rasgo inevitable. Esta paradoja se enmarca en la violencia cultural que Galtung (1990) define como aquellos sistemas de ideas, valores y narrativas que hacen que la violencia parezca natural y justificada. Esta normalización se evidencia en escenas donde Fernando acompaña a Alexis a cometer asesinatos por molestias triviales, como el ruido de un instrumento, una discusión callejera o una mirada ofensiva.

De este modo, el personaje de Fernando articula su deseo afectivo y sexual hacia jóvenes sicarios con la violencia de una Medellín que inevitablemente condena a muerte a sus generaciones más jóvenes. Así, se construye un imaginario en el que la homosexualidad

queda atrapada entre el desprecio de la sociedad y el deseo erótico de los personajes, lo cual desafía los lineamientos morales de una sociedad profundamente católica. Esta denuncia la hace Fernando mediante narraciones irónicas y cínicas en las que evidencia la normalización de la muerte violenta y el abuso de sustancias, en contraste con el rechazo religioso hacia la homosexualidad, por considerarse una conducta peor que los mismos asesinatos.

Prueba de lo anterior es que, en el contexto urbano representado en la película, los propios sicarios cuentan con la protección de una virgen, mientras que los homosexuales están completamente excluidos de las iglesias. En este sentido, el film se configura como una crítica a una sociedad heteronormada, particularmente desde la perspectiva religiosa, desde la cual es impensable imaginarse un sicario *marica*. Así, la violencia hacia las personas disidentes sexuales y de género no se manifiesta sólo en agresiones físicas, sino también en la producción de sentidos que vinculan la homosexualidad con la marginalidad, el castigo y la muerte.

En contraste, en el documental *Señorita María, la falda de la montaña* la violencia directa no se expresa de manera exhibicionista ni armada, sino a través de un conjunto de agresiones cotidianas, verbales y simbólicas, como los comentarios descalificadores que María Luisa, una campesina trans, recibe por parte de los habitantes de su pueblo natal, Boavita - Boyacá, donde cotidianamente adultos y niños profieren burlas e insultos en contra de ella. La negación absoluta de las disidencias sexo-genéricas en un contexto rural fuertemente marcado por la moral religiosa conlleva al juicio generalizado y naturalizado hacía las expresiones disidentes de género de María.

Si bien no se evidencian agresiones físicas, es evidente la vulnerabilidad a la que está expuesta María al estar en riesgo constante debido a su aislamiento, a la hostilidad social y a la falta de protección institucional, lo que deja entrever una violencia cultural latente. En este sentido, María es víctima de un sistema que no le ofrece garantías para expresar libremente su disidencia de género, por lo que es constantemente juzgada desde una comunidad que condena cualquier expresión fuera del marco cisheteronormativo como una amenaza y un comportamiento antinatural. Ejemplo de ello, es que las personas que intervienen en el documental, incluso el realizador, se refieren a María con el pronombre masculino *él*, lo cual convierte el lenguaje en una herramienta de violencia, ya que niega su identidad.

En cuanto a la violencia estructural, María se enfrenta a la exigencia social de abandonar su forma de vestir, su identidad y su manera de habitar el cuerpo, para encajar en los estereotipos sexuales y de género que la religión y el heteropatriarcado imponen. En el ámbito educativo, por ejemplo, se le negó la posibilidad de culminar sus estudios por recomendación de una docente. Así, en la historia de María la violencia no se expresa en la confrontación física, sino a través de un conjunto de agresiones cotidianas, verbales y simbólicas, que hacen parte de prácticas sistemáticas que disciplinan la subjetividad y consolidan un orden de género considerado “natural”.

De este modo, la violencia opera como un mecanismo de vigilancia y control sobre la disidencia de género mediante la humillación y la intimidación. Esto es evidente en los testimonios de las personas entrevistadas, quienes explican los comportamientos de María a partir de relatos ficticios como la relación incestuosa de sus padres, el abandono de su madre y los abusos sufridos en la infancia. Estos discursos tienen efectos tangibles en la vida de María, pues han reforzado el miedo y la vulnerabilidad de una persona disidente de género en un territorio sin ningún apoyo institucional.

Esta forma de violencia revela cómo las personas disidentes sexuales y de género pueden ser agredidas en espacios cotidianos, y cómo estas agresiones contribuyen a la exclusión social y al silenciamiento de sus propias memorias, pues en el documental los relatos de María son omitidos al narrar su propia historia, inscribiendo la disidencia de género como una falta que debe ser corregida o castigada. En esta misma vía, se entiende la violencia estructural, presente en *Anhell 69*, cuyas historias se desarrollan en un contexto urbano de la Medellín contemporánea, en el que se denuncia la estigmatización permanente hacia personas sexo-género disidentes al asociarlas con situaciones de vulnerabilidad como el diagnóstico de VIH y las adicciones a sustancias psicoactivas.

Así mismo, el abandono estatal se presenta como la principal forma de violencia estructural, por lo que factores socioeconómicos como la pobreza, el desempleo y la falta de oportunidades son consideradas por los participantes del ensayo documental *Anhell 69* como las principales limitantes para proyectar su vida a futuro. En este sentido, es destacable que las personas disidentes que relatan sus historias en el documental comparten ciertas características sociales como pertenecer a familias monoparentales, en las que sus madres son cabezas de hogar, por lo que la carencia económica es transversal en sus historias.

Respecto a la violencia directa, uno de los elementos centrales en *Anhell 69* es el señalamiento social hacia las disidencias y prácticas queer, que se traduce en rechazo, miedo y censura. En los relatos de los personajes se cuentan experiencias de discriminación, exclusión, abuso, agresiones y violencias letales, vinculadas a su orientación sexual, su expresión de género o su pertenencia a grupos identitarios disidentes. Aunque estas agresiones no siempre se reconocen de forma literal por parte de los protagonistas, sí son descritas de manera reflexiva por la voz en off que construyen el universo narrativo del film, lo cual evidencia una violencia directa cotidiana que es esperada e inevitable para los participantes.

Tal como lo muestra el informe *Un carnaval de resistencia...* en el caso del reinado trans del río Tuluñ en Chaparral, Tolima, estas violencias forman un “*continuum*” que no se limita a hechos aislados, sino que entreteje agresiones desde el círculo familiar que escala hasta las instituciones, generando una condición estructural de marginación (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018). Por tanto, la violencia cultural se evidencia en la amenaza incesante de la muerte, no sólo como consecuencia del conflicto armado y la confrontación entre bandas delincuenciales, sino también como producto de la transgresión de imaginarios heredados como la familia tradicional, la cisheterosexualidad obligatoria y la moral religiosa. En este sentido, *Anhell 69* cuestiona los preceptos socialmente impuestos apelando a la autorrepresentación queer, la *performance* y la discontinuidad narrativa, denunciando cómo estos estereotipos culturales generan miedo, culpa y autoexclusión.

En este sentido, los lenguajes y las autorrepresentaciones de las personas participantes en *Anhell 69* son fundamentales para comprender su autodeterminación y lugar de enunciación en la sociedad a la que pertenecen, ya que el desencanto, la ironía y la vulnerabilidad constituyen sus principales sentires frente a las agresiones que no provienen exclusivamente de un otro identificable, sino de un entorno social que normaliza el desprecio y la desaparición de las vidas queer.

Por lo anterior, es evidente que la violencia representada en las películas no se reduce a episodios aislados de agresión, sino que se configura como una experiencia relacional que afecta la autopercepción y la afectividad de los sujetos disidentes. Mientras *La virgen de los sicarios* ilustra una violencia física, visible y exaltada por los excesos del contexto del

narcotráfico, *Señorita María, la falda de la montaña* se orienta hacia representaciones culturales enmarcadas en la moral religiosa del sector rural, en contraste con *Anhell 69*, donde la violencia letal recae sobre las personas disidentes que se posicionan como detractoras de la institucionalidad cisheteronormada. Este tránsito desde la representación de la violencia como evento excepcional hacia su comprensión como condición que atraviesa cuerpos y subjetividades, permite entenderla no sólo como un hecho puntual, sino como una experiencia constitutiva de la vida y la memoria.

### **Memorias queer y estéticas de resistencia**

Desde la perspectiva de Jelin (2002), la memoria se configura como un proceso social conflictivo y situado, en el que distintos actores disputan el sentido de los acontecimientos. En este sentido, las historias de vida sexo-género disidentes representadas en el corpus fílmico pueden considerarse construcciones de memoria queer, en tanto desafían las narrativas hegemónicas del conflicto armado y del proyecto *heteronacionalista* (Caro, 2025), al inscribir en el relato cinematográfico experiencias históricamente marginadas.

Estas representaciones pueden concebirse, además, como memorias activistas (Serrano, 2017), en tanto no se limitan a recordar el pasado, sino que se consolidan como una práctica política orientada a visibilizar y denunciar dinámicas históricas de exclusión que han producido el silenciamiento de las disidencias sexuales y de género. Así, las memorias activistas no solo encarnan experiencias individuales y colectivas, sino que buscan transformar condiciones de vulnerabilidad del presente desde la expresión de formas legítimas de denuncia y resistencia.

En este marco, la memoria urbana de una sociedad profundamente violenta se construye en la *Virgen de los sicarios* a través de la voz de Fernando, quien reconstruye la Medellín de 1990 desde una mirada pesimista y desencantada. Esto es un acto de memoria situada, ya que condiciones como la edad, la posición social y el género influyen en la interpretación que hace Fernando de las experiencias sexo-género disidentes, lo cual marca una diferencia narrativa en contraste con la experiencia afectiva y generacional de los jóvenes sicarios.

La ciudad es narrada como un espacio saturado de iglesias, sicarios y ruinas que confluyen en la muerte, lo cual no se origina en una memoria neutral, sino en una evocación que Fernando

construye de un pasado idealizado, de una Medellín sin violencia, en contraste con un presente violento. En este contexto, las relaciones afectivas entre Fernando, Alexis y Wilmer inscriben el deseo homosexual en la memoria del conflicto urbano. Así, la experiencia dolorosa de la muerte de sus amantes se vincula con los afectos queer en un entorno urbano y heteropatriarcal, produciendo una memoria de la disidencia sexual en un contexto de precariedad económica, sicariato y falta de oportunidades para jóvenes marginalizados.

En este sentido, *La virgen de los sicarios* construye una memoria queer, marginada y clandestina, en el marco de una ciudad consumida por el narcotráfico y la confrontación armada. Se trata de una memoria atravesada por violencias estructurales, el deseo y la prohibición, en oposición a un orden heteronormativo, religioso y aparentemente estable. De igual manera, el film propone personajes queer que transgreden la lógica de las relaciones románticas propias de estructuras heteronormativas, al representar vínculos sexuales y afectivos entre personas pertenecientes a clases sociales, edades, contextos sociales y niveles educativos opuestos.

Respecto a las estrategias estéticas, son pertinentes los aportes de Mota (2024), quien destaca que los recursos estéticos en las producciones audiovisuales también son elementos queer, ya que introducen lenguajes que irrumpen con la linealidad y la superficialidad de los relatos cisheteronormados. En este sentido, resulta destacable en la *Virgen de los sicarios* la voz extradiegética de Fernando, por medio de la cual se plasma su experiencia queer en medio de una violencia urbana que silencia y desconoce otras masculinidades. Así, esta voz en off de Fernando es en sí misma un lenguaje queer, ya que posibilita la enunciación explícita de sus reflexiones y pensamientos, marcando una diferencia frente a otras formas narrativas predominantes en el cine.

Por otro lado, la narración de Fernando construye una memoria sobre una Medellín enmarcada en la violencia, el sicariato, las drogas, la pobreza, la falta de oportunidades y la prostitución. En este contexto, se evidencian vacíos estructurales y se cuestiona una moral religiosa que desampara y castiga la diferencia, pero que, a su vez, bendice las balas y tolera la violencia y el consumo de drogas. Fernando, por su parte, resignifica o *mariqueea* las imágenes religiosas, que dejan de ser percibidas como símbolos exclusivos de devoción, para ser contempladas de una manera profana atravesada por la sensualidad y el deseo.

Adicionalmente, la temporalidad también tiene un papel relevante en la construcción de las memorias propuestas en el corpus fílmico (Mota, 2024). En el caso de *La virgen de los sicarios*, la temporalidad fracturada se manifiesta desde el primer encuentro entre Fernando y Alexis, quienes se encuentran en un cuarto lleno de relojes de distintos tipos, cada uno marcando una hora diferente. Esta escena ofrece una metáfora del tiempo como una dimensión caótica, inconsistente y en permanente conflicto, que refleja el contexto de esa Medellín de los años noventa. Como señala Mota (2024), una temporalidad característica de los relatos audiovisuales queer.

En contraste, en *Señorita María, la falda de la montaña* el tiempo se representa de manera lenta y lineal en el devenir cotidiano. A través de acciones como recorrer la montaña, habitar el campo, relacionarse con los animales y transitar por el pueblo, se ilustra un ejercicio constante de resistencia frente a la cisheteronormatividad de un pueblo conservador. Este ritmo temporal es completamente opuesto al de *Anhell 69*, donde la temporalidad se presenta de manera no lineal y las experiencias del pasado y del futuro son evocadas desde el presente, configurando una mirada fragmentada marcada por la pérdida y la anticipación de la muerte.

Otro recurso a partir del cual se configura la memoria son los paisajes visuales en los que se desarrollan las historias. En el caso de *Señorita María*, por ejemplo, los paisajes naturales no se presentan de manera fortuita, sino que dan cuenta de disidencias y memorias no normativas en la ruralidad, que trascienden el espectro urbano en el que suelen enmarcarse estas experiencias. De esta manera, la representación del cuerpo de María no se construye desde un lugar de victimización, sino que se dignifica a través de su relación con los animales, la naturaleza y las personas de su entorno. Así, se plasman formas de resistencia que se expresan en la resiliencia y el deseo de continuar viviendo, sostenidas por la fe interior que guía su afirmación como mujer.

En este film, la montaña, los caminos, la neblina y el transcurrir pausado del tiempo en el campo no solo funcionan como escenario, sino como un archivo territorial de memoria. En este contexto rural, enmarcado por la moral religiosa, se consolida la ambivalencia en la historia de María: por un lado, es un espacio de exclusión y señalamiento; por otro, es el territorio donde ha construido su existencia y su sistema de creencias. Esta tensión se evidencia en la elección de su nombre, María, en alusión a la Virgen, así como en las plegarias dirigidas a Dios pidiéndole el “cuerpo correcto” y un hombre. En concordancia con

Jelin (2002), el paisaje se convierte en soporte material de la memoria, en tanto encarna marcas del pasado y acompaña la narración desde el presente.

En el plano visual, los encuadres en los que María se integra al entorno rural mientras realiza actividades cotidianas —como ordeñar y alimentar animales— inscriben la memoria como parte de la naturaleza, que, lejos de expulsarla, la acoge. De este modo, el film plasma una relación estética de resistencia, al disputar la idea de que la disidencia pertenece exclusivamente al ámbito juvenil y urbano, así como al de la antinaturalidad. El documental no se limita a recordar agresiones, sino que reafirma una presencia disidente en un espacio históricamente regulado por la moral religiosa y la cisheteronormatividad.

Por su parte, *Anhell 69* construye una atmósfera distópica en la que la memoria queer se configura a través de una estética de lo espectral, las siluetas fantasmagóricas se presentan ante los jóvenes disidentes como un recordatorio de que la muerte es una posibilidad del día a día. La narrativa de Theo Montoya y los paisajes visuales representan una Medellín fragmentada, nocturna, envuelta en luces tenues y cambiantes que desdibujan los contornos de los cuerpos para ilustrar una masa amorfa que finalmente comparte como destino la desaparición. Este tratamiento visual no solo funciona como atmósfera estética, sino que consolida una memoria atravesada por la pérdida y el duelo.

Lugares abandonados funcionan como escenarios nocturnos de una juventud disidente que permanece en el límite entre la presencia y la desaparición. En ese caso, la ciudad no se reconoce como el principal escenario de caos, como ocurre en *La virgen de los sicarios*, sino como un territorio atravesado por la precariedad emocional y material. Las conversaciones íntimas con jóvenes disidentes durante audiciones y ensayos son evocación constante de sus amigos fallecidos, por lo que la espectralidad emerge como un recurso cinematográfico que representa a una generación que convive con fantasmas. La memoria queer, en este contexto, no se configura únicamente como una evocación del pasado, sino como presencia persistente de aquello que falta, es decir, de la ausencia.

Si en *Señorita María* el paisaje natural dignifica y reafirma la continuidad de la vida, en *Anhell 69* el paisaje urbano nocturno construye una memoria anticipada, en la que el futuro se percibe bajo la única certeza de la muerte. La estética de lo espectral y la impermanencia de los protagonistas transforman la ciudad en un archivo vivo de pérdidas, donde las imágenes

no documentan de manera objetiva, sino que comunican la vulnerabilidad de toda una generación. De este modo, la memoria queer es afectiva y situada (Jelin, 2002), pues los recuerdos se evocan a partir de los actos de violencia del presente, que son preservados en grabaciones frente a la inevitabilidad de la desaparición futura.

Por otro lado, los cuerpos y testimonios marcados por la amenaza del VIH evidencian el estigma, los prejuicios y el temor constante que enfrentan los jóvenes que conviven con este diagnóstico. Sin embargo, lejos de representarlos desde una perspectiva victimista, *Anhell 69* muestra cómo la vulnerabilidad también posibilita la construcción de redes de apoyo, en las que los cuerpos se vinculan colectivamente como forma de resistencia. Este aspecto es determinante para comprender la dimensión colectiva de la memoria, pues en medio de espacios que representan riesgos como la fiesta, la calle y los encuentros sexuales, la realización del documental se configura como un espacio de encuentro donde se tejen vínculos de apoyo y se construyen memorias compartidas.

En este contexto, en el que confluyen la libertad, la promiscuidad, la vulnerabilidad, el riesgo y la precariedad, la memoria queer se construye a través del duelo: recordar a quienes ya no están para aprender a convivir con la certeza de la muerte. Así, los recuerdos narrados en *Anhell 69* constituyen, ante todo, un acto político de resistencia frente al exterminio sistemático y naturalizado de las personas disidentes. Por ello, es posible concebir esta obra como una propuesta que rompe con las narrativas tradicionales sobre las disidencias sexuales y de género, mediante una estética queer que introduce nuevas temporalidades, relatos y perspectivas en torno a la vulnerabilidad y la finitud de toda una generación disidente.

### **Cine queer colombiano como dispositivo de memoria y construcción de paz queer**

Siguiendo los postulados de Casseti (2000), el cine es un dispositivo cultural que produce sentidos mediante puestas en escena, fotografías, sonidos y encuadres. Es decir, es una experiencia comunicativa visual y afectiva que el realizador crea y produce para el espectador. En esta línea, el cine queer no se define exclusivamente por incluir personajes LGBTIQ+, sino por su capacidad de desestabilizar regímenes normativos sexuales y de género al insertar formas alternativas de mirar, narrar y organizar la experiencia, cuestionando la centralidad de la cisheterosexualidad (Schoonover y Galt, 2016).

Por lo anterior, el cine queer colombiano puede entenderse no sólo como representación estética de las disidencias sexuales y de género, sino también como dispositivo cultural que interviene activamente en los procesos de construcción de paz. Siguiendo a Lederach (2005), la consolidación de una paz sostenible requiere la capacidad de imaginar relaciones sociales que trascienden los patrones de violencia heredados. Así, estas películas contribuyen a la construcción de paz al ampliar los marcos de referencia, activar una imaginación moral disidente y producir memoria desde experiencias históricamente excluidas del proyecto heteronacionalista.

Las películas, en el caso colombiano, no solo incluyen personajes disidentes, sino que configuran un campo simbólico diferente desde el cual se representan otras concepciones de la violencia y la nación. En *Señorita María*, por ejemplo, centrar la narración en una mujer trans campesina desplaza el eje urbano desde el que tradicionalmente se representan las disidencias. En *Anhell 69*, la autorrepresentación performativa de los jóvenes irrumpe con los formatos testimoniales clásicos, una decisión que evita la victimización tradicional de las personas disidentes en contextos de violencia, para resignificar sus propios relatos y perspectivas. En la *Virgen de los sicarios*, el deseo homosexual entre dos hombres de contextos opuestos se convierte en relato principal en un contexto de violencia urbana, transgrediendo la masculinidad hegemónica asociada a la figura del sicario.

Los aportes de Judith Butler (2010) son pertinentes para comprender el alcance político de estas representaciones. Según la autora, los marcos normativos establecen qué vidas son reconocidas como plenamente humanas; es decir, cuales son consideradas valiosas o *llorables* y cuales muertes son naturalizadas por considerarse una amenaza. Así, se instaaura una jerarquía que determina cuáles muertes merecen duelo público y cuáles son relegadas al silencio. Esta situación es evidente en Colombia, donde las violencias y muertes contra personas disidentes han sido históricamente invisibilizadas en la memoria oficial del conflicto armado.

En este contexto interviene el cine queer que, en el caso del corpus seleccionado, convierte la muerte y la violencia contra las disidencias sexo-genéricas en ejes estructurales del relato. En *Anhell 69*, el registro de las voces y testimonios de jóvenes precarizados reconoce estas vidas como llorables, atribuyéndose una dimensión humana y afectiva que les ha sido negada. Así,

el documental se configura ante todo como un archivo afectivo que sienta una posición política mediante la restitución simbólica.

En este mismo sentido, *La virgen de los sicarios* representa una dimensión íntima, sensual y afectiva de la muerte que suele ser naturalizada y justificada en contextos de violencia urbana. La desechabilidad del joven dentro de las lógicas de las bandas criminales contrasta con el dolor y la melancolía de Fernando ante la pérdida anunciada de sus jóvenes amantes. Desde la perspectiva de Butler (2010), el film expone un régimen donde esas vidas no son plenamente llorables en el espacio público. La película, al convertirlas en centro narrativo, las visibiliza.

Por su parte, *Señorita María* amplía el marco de lo reconocible dentro del imaginario heteronacional al visibilizar la autodeterminación de María como mujer, pese a ser catalogada como hombre por los demás. Desde la perspectiva de Butler (2010), su historia demuestra que el reconocimiento no se reduce a un gesto abstracto de tolerancia, sino que depende de un marco normativo que define si una vida puede sostenerse socialmente sin quedar expuesta a la negación estructural. Así, al mostrar la cotidianidad de María en el contexto rural, el film inscribe su identidad como digna y plenamente humana pese al rechazo social.

De esta manera, el cine queer no sólo documenta la violencia, sino que cuestiona quién merece memoria, duelo y dignidad mediante intervenciones estéticas, políticas y culturales, que transforman las formas de ver, sentir y habitar el mundo (Schoonover y Galt, 2016). Este planteamiento dialoga con la teoría de Lederach (2005), quien considera que la construcción de paz no se limita al silenciamiento de las armas, sino que requiere una “imaginación moral” capaz de proponer relaciones sociales que trasciendan los patrones de violencia heredados. En este sentido, el cine queer colombiano amplía los marcos normativos y configura un imaginario moral que reconoce las memorias activistas de las personas disidentes.

En consecuencia, concebir una paz que ignore la exclusión estructural y cultural de las personas sexo-género disidentes sería una paz incompleta. De ahí la pertinencia del concepto de ‘paz queer’, entendido no como la ausencia de conflicto, sino como una transformación de los marcos cisheteronormativos que sitúa en el centro las experiencias y luchas de las personas disidentes en contextos violentos (Ritholtz et al., 2023). Por lo tanto, la consecución

de una paz queer exige desmontar las violencias directas, estructurales y culturales que históricamente han sido legitimadas por creencias religiosas y morales.

En este sentido, las películas analizadas evidencian brechas en la construcción de una paz queer en el contexto colombiano. *La virgen de los sicarios* expone la precariedad diferencial de la juventud marginada y homosexual, evidenciando la necesidad de transformar los marcos normativos de desechabilidad. *Señorita María* muestra que la paz queer implica reconocimiento territorial y comunitario de las identidades de género diversas en la ruralidad. Mientras que *Anhell69* señala que, incluso en el escenario posterior al Acuerdo de Paz, persisten formas de violencia estructural que discrimina a las juventudes queer.

Estos films, aunque no producen paz en un sentido instrumental, operan como dispositivos culturales que amplían los marcos de inteligibilidad. Lo que permite desestabilizar las jerarquías cisheteronormativas de representación al inscribir memorias activistas en el diálogo público. Así, contribuyen a transformar las condiciones simbólicas necesarias para la construcción de una paz queer.

En *Anhell 69* es evidente que el relato se construye desde la muerte y la ausencia, convirtiendo el duelo en memoria activista. En este film las fotografías, audiciones, ensayos y conversaciones son archivo afectivo que preserva la memoria generacional frente a la violencia estructural y cultural que persiste más allá del conflicto armado formal. En términos de construcción de paz, esto es fundamental, pues no puede haber paz si las vidas disidentes continúan siendo invisibilizadas o naturalizadas como pérdidas inevitables.

En contraste, *Señorita María* elabora una memoria que no gira en torno a la muerte, sino a la persistencia de la vida en condiciones de exclusión. Aunque la película no plantea una memoria activista explícita, sí visibiliza la violencia cultural y estructural que sufre María, reconociendo que la exclusión de las personas trans forma parte del contexto social del país. Este reconocimiento de la disidencia en relación con el territorio amplía la concepción del proyecto nacional y, por tanto, contribuye a la paz queer.

Finalmente, desde la perspectiva de Butler (2010), podría decirse que *La Virgen de los sicarios* expone un régimen donde las vidas de jóvenes marginalizados no son plenamente llorables. En este contexto, las memorias afectivas de Fernando, aunque atravesadas por

estereotipos heteronormativos, tienen un alcance político: fuerzan a mirar aquello que la ciudad ha convertido en parte del paisaje cotidiano. Así, el film construye una memoria activista que cuestiona las bases morales del orden social y abre una fisura en la normalización de la violencia.

En consecuencia, estas producciones no solo representan disidencias, sino que intervienen en el campo simbólico donde se definen las condiciones de la convivencia democrática. Desde la perspectiva de Lederach (2005), construir una paz sostenible exige la capacidad de imaginar relaciones sociales distintas a aquellas que han reproducido violencia. Las memorias activistas (Serrano, 2017) que articulan estas películas contribuyen precisamente a ampliar esa imaginación. De esta manera, el cine queer colombiano puede considerarse dispositivo de paz en la medida en que disputa los marcos simbólicos que determinan quiénes son reconocidos como personas dignas de ser lloradas, de ser recordadas y de proyectar un futuro.

## **Conclusiones**

El análisis de *La virgen de los sicarios*, *Señorita María* y *Anhell69* permite afirmar que el cine queer colombiano del siglo XXI no se limita a representar disidencias sexo-genéricas, sino que configura un campo estético y político donde se reconocen las diferentes formas de la violencia, construye memoria e imagina la paz. Mediante diferentes lenguajes estéticos y narrativos las películas articulan tres dimensiones: la visibilización de violencias múltiples, la producción de memorias queer y la promoción de una paz que incluya en la transformación relacional y cultural las necesidades y experiencias disidentes.

Respecto a la violencia, la teoría de Galtung (1990) permite evidenciar que las violencias contra personas disidentes no son hechos aislados, sino entramados que atraviesan los cuerpos, el territorio y la nación. Tal es el caso de la violencia directa de la *Virgen de los sicarios*, donde la juventud marginada y homosexual es desechable, mientras que en *Señorita María*, la violencia estructural y cultural se manifiesta en el abandono estatal y la regulación moral de las disidencias. En *Anhell 69* la violencia es acumulativa, donde la pobreza, la enfermedad y la muerte temprana son resultado de la violencia directa, cultural y estructural.

Siguiendo el concepto de memoria como campo de disputa de Jelin (2002), puede concluirse que estos films no solo documentan los efectos de la violencia, sino que producen memorias queer con una clara postura política. Desde la memoria afectiva y trágica de *La virgen de los*

*sicarios*, pasando por la memoria testimonial en *Señorita María*; hasta la memoria generacional y anticipativa en *Anhell 69*, los tres films construyen relato desde cuerpos históricamente marginados del proyecto cisheteronacional. De este modo, funcionan como archivos de memorias activistas que inscriben en el espacio público experiencias y narrativas disidentes, afirmando una posición política frente al orden dominante (Serrano, 2017).

Por otro lado, bajo la consideración de que la memoria no es una construcción neutral, puede afirmarse que las películas analizadas son un dispositivo cultural que contribuye a la construcción de paz queer, entendida esta como una paz que exige reconocimiento pleno, dignidad material y transformación simbólica. Las representaciones de las disidencias sexo-genéricas en los films no se reducen a la visibilización de las violencias sufridas, sino que activan una imaginación moral que transforma los marcos culturales cisheteronormativos al reconfigurar quién pertenece al proyecto nacional y bajo qué condiciones.

En síntesis, puede concluirse que el cine queer colombiano funciona como dispositivo de memoria y construcción de paz en la medida en que produce memorias que disputan el relato hegemónico del conflicto y amplía los marcos de reconocimiento al inscribir vidas históricamente excluidas en el espacio público. Esto en un país marcado por décadas de conflicto armado y profundas desigualdades sociales constituyen aportes concretos a la transformación cultural hacia una paz queer sostenible.

En cuanto a la proyección investigativa, el presente estudio abre diversas líneas futuras. En relación con la educación y la pedagogía de la memoria, resulta pertinente explorar cómo estas producciones audiovisuales brindan espacios de reflexión sobre diversidad, conflicto y construcción de paz en escenarios escolares. Por otro lado, la circulación de productos audiovisuales queer en espacios culturales permite analizar la recepción del público y su impacto social más allá del ámbito académico. Finalmente, es necesario continuar ampliando el análisis del corpus audiovisual, incorporando nuevas películas y producciones emergentes que permitan identificar transformaciones recientes en la representación de las disidencias sexo-genéricas en Colombia. Lo anterior, plantea un campo interdisciplinar propicio para fortalecer el diálogo entre cine, conflicto, memoria y paz en el contexto latinoamericano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarenga, B. (2024). Hearing queer temporalities: The audiovisual disjunction in *Blue* (1993) and *The Terence Davies Trilogy* (1983). *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 48(4), 206–218. <https://doi.org/10.18261/tfk.48.4.3>
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós.
- Bueno, P. (2020). *The LGBTI movement's spiral trajectory: From peace processes to legal and juridical gains and back again*. The Astraea Lesbian Foundation for Justice.
- Caro, F. (2025). *La conquista de los corazones: historia de la protesta LGBTIQ+ en Colombia, 1979-2019*. Editorial Universidad del Rosario.
- Casetti, F. (2000). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Nathan.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2015). *Aniquilar la diferencia: Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. CNMH, UARIV, USAID, OIM.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2018). *Un carnaval de resistencia: Memorias del reinado trans del río Tuluní*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2019). *Ser marica en medio del conflicto armado: Memorias de sectores LGBT en el Magdalena Medio*. CNMH.
- Cinemateca de Bogotá. (2023). *Ciclo Rosa: un diálogo con la diversidad*. <https://cinematecadebogota.gov.co/noticia/ciclo-rosa-dialogo-diversidad>
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Hay futuro si hay verdad: Informe final*.
- De Lauretis, T. (1991). Queer theory: Lesbian and gay sexualities. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2).
- Galtung, J. (1990). Cultural violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291–305.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.

- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Lederach, J. (2005). *La imaginación moral: El arte y el alma de la construcción de la paz*. Grupo Editorial Norma.
- Mendoza, R. (Director). (2017). *Señorita María, la falda de la montaña* [Película]. Colombia.
- Montoya, T. (Director). (2023). *Anhell69* [Película]. Colombia.
- Mota, B. (2024). Hearing queer temporalities: The audiovisual disjunction in *Blue* (1993) and *The Terence Davies Trilogy* (1983). *Tidsskrift for kønnforskning*, 48(4), 206–218. <https://doi.org/10.18261/tfk.48.4.3>
- Museo Q [Editorial]. (2024). *Anales del Museo Q*, 1.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Ritholtz, S., Serrano, J., Hagen, J., y Judge, M. (2023). En construcción: hacia una teoría y una praxis de la construcción de paz queer/cuir. *Revista de Estudios Sociales*, 83, 1–22. <https://doi.org/10.7440/res83.2023.01>
- Sáez, J. (2017). Queer. En R. Lucas Platero Méndez, M. Rosón Villena, & E. Ortega Arjonilla (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 381–389). Edicions Bellaterra.
- Schoonover, K., y Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. Duke University Press.
- Schroeder, B. (Director). (2000). *La virgen de los sicarios* [Película]. Francia/Colombia.
- Serrano, J. (2017). ¿Qué le pueden decir las orientaciones sexuales y las identidades de género a la justicia transicional? En A. Castillejo Cuéllar (Ed.), *La ilusión de la justicia transicional: Perspectivas críticas desde el Sur global* (pp. 173–194). Universidad de los Andes. <https://doi.org/10.7440/2017.25>
- Valderrama-Burgos, K., y Pérez-Osorio, J. (2021). Momentos “queer” en el cine colombiano. *Canaguaro: Revista de cine colombiano*, (3). <https://canaguaro.cinefagos.net/n03/momentos-queer-en-el-cine-colombiano/>