

# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

## **TESIS**

**LA PERFORMANCE COMO  
BIORESISTENCIA EN LA  
VIOLENCIA HACIA LAS MUJERES  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

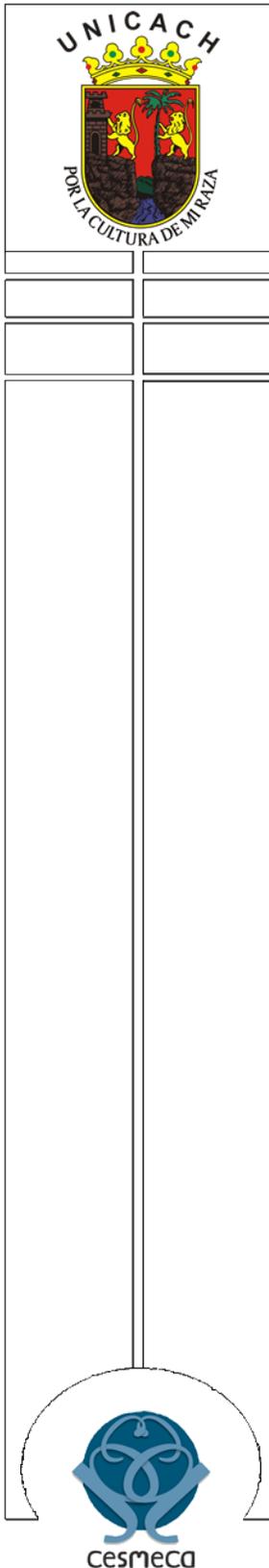
**MAESTRA EN ESTUDIOS E  
INTERVENCIÓN FEMINISTA**

**PRESENTA  
LUCERO MARTINEZ BATISTA**

**DIRECTORA  
DRA. INÉS CASTRO APREZA**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Enero de 2022



# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

## **TESIS**

**LA PERFORMANCE COMO  
BIORESISTENCIA EN LA  
VIOLENCIA HACIA LAS MUJERES  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

**MAESTRA EN ESTUDIOS E  
INTERVENCIÓN FEMINISTA**

**PRESENTA  
LUCERO MARTINEZ BATISTA**

**COMITÉ TUTORIAL  
DRA. INÉS CASTRO APREZA  
DRA. MARIA TERESA GARZÓN MARTINEZ  
DRA. PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS (UV)**

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

Enero de 2022



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

## DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 27 de enero de 2022

Oficio No. DGIP/085/2022

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

**C. Lucero Martínez Batista**

Candidata al Grado de Maestra en Estudios e Intervención Feministas

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

UNICACH

PRESENTE

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado *La performance como bioresistencia en la violencia hacia las mujeres*, cuya directora de tesis es la Dra. María Inés Castro Apreza, quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección General a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el Grado de Maestra en Estudios e Intervención Feministas.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección General de un ejemplar empastado.

ATENTAMENTE

"POR LA CULTURA DE MI RAZA"

DRA. CAROLINA ORANTES GARCÍA  
DIRECTORA GENERAL



DIRECCIÓN GENERAL DE  
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

Mtra. Karla Lizbeth Somosa Ibarra, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

Archivo/minutario.



COG/eco/igp/gtr

Dirección General de  
**Investigación  
y Posgrado**

2022 Año de Ricardo Flores Magón  
PRECURSOR DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Dirección General de Investigación y Posgrado  
Libramiento Norte Poniente No. 1150  
Colonia Lajas Maciel. CP 29039.  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.  
Tel (961)6170440 Ext.4360  
investigacionyposgrado@unicach.mx

## **Dedicatoria**

A mi mamá Lucy, mar cálido que me enseñó cómo navegar en libertad y seguridad, aunque afuera hubiese tormenta.

A mi Avita Gloria, puerto de mi existencia, árbol de mango que me cobija y protege.

A mi hermana Joss por su apoyo incondicional y por impulsarme a siempre creer en mí.

A Mestre Cavalo (1964-2021) mentor y padre espiritual quien me ayudó a conectar con mi cuerpo a través de la capoeira, con mis ancestros y raíces negras.

## **Agradecimientos**

Dra. Inés Castro Apreza: Por tu atenta escucha y acompañamiento en todos los autodescubrimientos y aprendizajes que trajo consigo este trabajo recepcional, por ser amiga, por ser directriz, por tu comprensión, abrazo y disponibilidad, por ayudarme a crecer como investigadora feminista.

Dra. Paloma López Medina Ávalos por tu cariño, compromiso y accesibilidad para acompañarme, por ser mentora y fortalecerme en crecer como actriz y creadora escénica.

Dra. María Teresa Garzón Martínez por tus enseñanzas de vida, por la imaginación y acción que imprimiste en mí para crear y creer que otros mundos feministas son posibles.

A Sofía de la O, David Espíndola mi equipo de trabajo, por apostarle a este proyecto y acompañarme/nos, por todo el amor, por el abrazo colectivo y por construir un espacio seguro desde la ternura radical.

Paco de la O, gracias por ayudarme a la grabación de la performance “Corposentires encarnados” por tu disposición, apoyo y escucha atenta.

A todas las personas que colaboraron conmigo para la creación de la videoperformance, nada de esto hubiese sido posible sin su ayuda.

A mis amigxs, a la Colectiva Ko’olelm donde siempre encuentro un hogar, palabras de aliento y calidez para resistir a través del abrazo colectivo y el acuerpamiento.

Agradezco al Posgrado en Estudios e Intervención Feministas del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, por darme la oportunidad de hacer mi investigación creación feminista, a través de dicha institución, pude tramitar mi beca CONACYT.

Gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por haberme otorgado una beca durante dos años (2020 y 2021) para realizar esta investigación.

## Índice de contenido

INTRODUCCIÓN .....	11
CAPÍTULO 1.....	16
DE LA DOMINACIÓN DE LA MATERIALIDAD DE LOS CUERPOS Y LA FEMINIDAD A LOS CORPOSENTIRES EN DIVERSIDAD .....	16
LA DOMINACIÓN DE LA MATERIALIDAD DE LOS CUERPOS.....	17
LA FEMINIDAD COMO VIGILANCIA BIOPOLÍTICA DE LOS CUERPAS .....	22
REAPROPIACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL CUERPO A TRAVES DE LA CUERPA Y DE LA CUERPA AL CORPOSENTIR.....	27
LA CUERPA .....	33
CORPOSENTIRES EN DIVERSIDAD .....	34
LA PERFORMANCE FEMINISTA.....	42
CONCLUSIONES .....	56
CAPÍTULO 2 .....	58
TERNURA RADICAL CONTRA EL SISTEMA PATRIARCAL .....	58
LA INVESTIGACIÓN CREACIÓN FEMINISTA.....	58
LA TERNURA ES RADICAL.....	61
HACER MIENTRAS LO PIENSO .....	65
CONVERSATORIA .....	66
VIDEOPERFORMANCE CORPOSENTIRES ANCESTRALES: INVOCACIÓN A LA BRUJA .....	69
SESIÓN FOTOGRÁFICA EN LA PITAYA, VERACRUZ.....	70
RECOPIACIÓN DE FOTOGRAFÍAS AL DESNUDO DE CUERPAS DIVERSAS NO HEGEMÓNICAS.....	71
VIDEOPERFORMANCE: <i>CORPOSENTIRES ENCARNADOS</i> .....	72
GIRA AUTOGESTIVA <i>CORPOSENTIRES ENCARNADOS: HABITANDO MI CUERPA DISIDENTE</i> .....	74
CAPÍTULO 3 .....	80
HILANDO REDES DESDE EL AFECTO COLECTIVO.....	80
MI POSICIONAMIENTO POLÍTICO.....	80

<b>VIDEOPERFORMANCE <i>CORPOSENTIRES ANCESTRALES: INVOCACIÓN A LA BRUJA</i> .....</b>	<b>99</b>
<b>MI CARNE EN FOTOGRAFÍA: DE LA QUE SOY Y DE CÓMO ME REINTERPRETO A TRAVÉS DE MIS PROPIAS IMÁGENES .....</b>	<b>103</b>
<b><i>WORK IN PROGRESS: LA ESCUCHA Y EMPATÍA RADICAL DESDE MI HABITACIÓN</i> .....</b>	<b>112</b>
<b>SENTIPENSARES PARA COMPARTIR .....</b>	<b>114</b>
<b>LA CREACIÓN MUSICAL .....</b>	<b>118</b>
<b>PREPARARSE PARA LA FUNCIÓN .....</b>	<b>119</b>
<b>VIDEOPERFORMANCE: <i>CORPOSENTIRES ENCARNADOS</i> .....</b>	<b>124</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>136</b>
<b>CONCLUSIONES FINALES.....</b>	<b>138</b>
<b>DE LAS LUCEROS QUE FUI, QUE SOY, QUE YA NO SOY Y DE LAS LUCEROS QUE VOY DECONSTRUYENDO .....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>143</b>
<b>ENTREVISTA A LÍA GARCÍA, LA NOVIA SIRENA.....</b>	<b>143</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>152</b>

## Índice de fotografías

Foto 1. Cartel de presentación en “Casa Animala”, Oaxaca, Oaxaca.....	77
Foto 2. Cartel de taller en “La promesa”, Lima, Perú.....	77
Foto 3. Cartel de presentación en La okupa feminista, CDMX. ....	78
Foto 4. Cartel de presentación en La Comuna LenchaTrans, CDMX.....	78
Foto 5. Cartel de presentación en Espacio Nómada, Xalapa, Ver. ....	79
Foto 6. Presentación en “Diálogos interdisciplinarios por la paz”, Xalapa, Veracruz.	89
Foto 7. Presentación de “Diálogos interdisciplinarios por la paz” 2, Xalapa, Veracruz. .....	90
Foto 8. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 1.....	91
Foto 9. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 2.....	92
Foto 10. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 3. ....	93
Foto 11. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 4. ....	94
Foto 12. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 5. ....	95
Foto 13. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 6. ....	96
Foto 14. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 7. ....	97
Foto 15. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 8. ....	98
Foto 16. "Hay historia en mi epidermis" .....	104
Foto 17. La Pitaya, Veracruz.....	106
Foto 18. "Annie comenzó a hacer unas fotos de prueba" .....	106
Foto 19. “Fui poco a poco regresando a mi estado natural” .....	107
Foto 20. “¿Quién soy yo a través de esta carne?” .....	108
Foto 21. “Lleva tiempo sentirse cómoda en el corposentir que habitamos” .....	109
Foto 22 “¿Todes sentiremos esto al momento de desnudarnos?” .....	109
Foto 23 “Esta travesía de imágenes me condujo a verme con detenimiento” .....	110
Foto 24 “Enuncia a través de las imágenes” .....	111
Foto 25. Compartir .....	122

Navegar dentro del mar del proceso creativo es sumergirse al abisal de lo inexplorado, no sabemos qué es lo que podemos encontrar en esa capa de mar interna tan profunda que nos constituye como investigadoras-creadoras en el feminismo. Es encontrarse también con días perfectamente soleados, despejados y cálidos, pero también es atravesar la penumbra sin algún atisbo de claridad que indique hacia donde hay que dirigirse, a veces sólo basta la intuición y las estrellas para dar este salto de fe de hacia dónde se encaminará nuestra investigación.

Este salto de fe es una apuesta del todo por el todo, porque implica creer en nosotras mismas y tal vez es ahí donde radique la mayor dificultad, nadie nos enseña a creer que lo que hacemos es valioso, importante y/o trascendente. En una sociedad heteropatriarcal, donde aprendemos a ser lo antagónico, debemos fortalecernos y encontrar herramientas, generar redes que nos sitúen en reconocer que tenemos relevancia; que efectivamente sí somos protagonistas de nuestra vida, de nuestros haceres, de nuestra investigación. A mí los feminismos me ayudaron a reforzarme y reconocirme así.

Finalmente, somos humanas que generamos conocimiento dentro de la academia, y como activistas, creadoras escénicas, investigadoras, es importante jamás olvidar que, hay toda una vida que nos permea en experiencias y sensaciones, y que justo por eso, no podemos separar nuestra investigación de las que somos; aprendí a validar mis emociones, aprendí el valor del autocuidado dentro de la investigación: está bien no sentirse bien, está bien sentirse triste, es válido estar cansada, está bien sentirse abrumada y es necesario tomarse un respiro para volver a encontrarse y continuar.

Nuestro trabajo creativo es una extensión, una radiografía que deja entrever qué es lo que ocurre en la complejidad emocional, intelectual y corporal que nos constituye.

Durante este proceso de investigación-creación pasé por muchos estados emocionales, cambiante siempre en conjunción con las fases lunares. Como luna llena en algunos momentos, con tanta plenitud y certeza de lo que estaba haciendo y escribiendo; después como luna menguante, bajando un poco el ritmo para ir asentando todo lo creado y lo que se había escrito; y también a veces como luna nueva, con

ausencia de luz, y sí, también con sensación de encontrarme perdida entre todo el universo de cosas que amalgaman mi investigación. Es ahí donde sabes que estás cruzando ese punto más oscuro y frío de la noche que anuncia que el amanecer está a unos cuantos minutos.

Respira profundo y continúa, ya viene la luz.

# INTRODUCCIÓN

El pre-inicio de este viaje comienza en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en marzo de 2019 cuando apenas llevaba un par de meses cursando la Maestría en Estudios e Intervención feminista, el inicio de este viaje comienza justo después de saber que nos atravesaría un contexto pandémico de COVID-19 y que por esta razón, casi como por maldición darwiniana, todo lo que tenía planeado para mi proyecto tendría que adaptarse, o perecer.

El proyecto original se centraba en realizar un taller de acompañamiento feminista, que tuviese como herramienta principal la performance y así abrazar el camino de las participantes en la realización de su propio trabajo performativo. Pero esto no fue posible por las condiciones sanitarias y por lo arriesgado de concentrar personas en un espacio para generar nuestro grupo. Consistía en congregar a mujeres atravesadas por la violencia, gordofobia, racismo, entre otras, justo para hacer una performance a través de las herramientas del psicodrama, sociodrama y sociología clínica, metodologías con las que trabajé en mi tesis de licenciatura titulada “Flores del corazón: Taller teatral para la autoconcientización de la violencia” en la Universidad Veracruzana en 2016, que arrojarían un trabajo colectivo donde se hablara a través del movimiento y de la cuerpa sobre diversas violencias que atraviesan la carne.

La propuesta original de mi proyecto tenía la intención de crear espacios para el encuentro, intercambio, profesionalización y difusión de diferentes expresiones artísticas, así como redes de solidaridad entre mujeres, derivación de las historias de vida, proyectos parentales y conversatorios.

Es aquí donde mi trabajo sufre la primera transformación, porque tuve que tomarme de la mano y realizar mi propio acompañamiento, transformar todas las peripecias de la pandemia y convertirlas en una oportunidad de autodescubrimiento y creación. Escribo esto siendo consciente del privilegio que me atraviesa al tener una beca que cubre necesidades básicas, porque el contexto de pandemia trajo consigo desestabilidad socioeconómica y defunciones para las familias mexicanas y latinoamericanas.

En este punto también sufrí un poco de las peripecias de la pandemia al tener contagio por COVID-19, que no fue tan grave y pude sortear gracias a mi cuerpa fuerte; las secuelas que esto trajo se traducen en falta de concentración y en dificultad al recordar palabras y situaciones, aunado a un poco de dislexia, parece que tengo una afección en mi memoria a corto plazo. Escribir este producto teórico con las secuelas COVID está requiriendo el doble de esfuerzo y concentración.

Esto transformó mi investigación, ya no trabajé con personas, eso era imposible por el contexto pandémico. Sin embargo, me centré en un proceso de autodescubrimiento y exploración que además el contexto de estar en un posgrado de estudios e intervención feminista me permitió, así que me concentré en trabajar con las herramientas que tenía: registro fotográfico, herramientas para realizar la performance y con mi grupo de trabajo, que varios de ellos eran mis *roomates*. Ahondaré en este proceso en el capítulo final.

La importancia de que este proyecto fuera posible se erigió principalmente en tejer redes de apoyo dentro de un contexto de segregación social que si de por sí ya existía, con la pandemia se volvió abismal, porque para muchos fue enfrentarse a la soledad, pero para mí, fue habitar una soledad dentro del proceso creativo que me hizo saberme acompañada de quienes creyeron y participaron en mi proyecto. Así que como estrategia para transitar esta pandemia tuve que transformar todos los altibajos emocionales y de incertidumbre que acarrea el habitar un presente y futuro pandémico incierto y convertirlos en arte, teniendo como resultado la videoperformance *Corposentires Encarnados*.

El documento recepcional que tienes en tus manos es un trabajo de investigación-creación feminista escrito en primera persona, lo anterior porque la experiencia es de suma importancia para la epistemología feminista como Antivilo (2013) afirma:

Consideramos que la experiencia es un concepto decisivo para la teoría feminista y también para la teoría de la narratividad. Ambas parten de la premisa de que para los hombres y las mujeres, las formas diferenciadas de la subjetividad tienen una especificidad que implica modos diferentes de vivencias. Para el caso especial de las mujeres —significa recomenzar desde la existencia real de las mujeres, y en primer lugar de lo que significa para ellas ser mujeres, es decir, de cómo se construye, en los discursos y en la conciencia, una identidad sexuada, a la cual politizar -podríamos agregar. A partir de la especificidad de las experiencias de las

mujeres, se ha comenzado a tomarla para hablar de primera persona. Así vemos que el concepto de experiencia es importante para el feminismo, ya que sirve como una herramienta para trabajar temas centrales que han sacado a la luz las teóricas feministas, tales como subjetividad, cuerpo, sexualidad y práctica política (Antivilo, 2013: 49).

La tesis que leerás a continuación contiene algunas partes escritas en lenguaje no binario porque trabajamos con una transmasculinidad y porque además en el propio proceso de autodescubrimiento y de resignificación de mi piel e identidad, también encuentro eco nombrándome desde ahí. Este texto acompaña a la serie de videoperformances titulada: “Corposentires: Habitando mi cuerpo disidente”, que contiene “Corposentires ancestrales: Invocación a la bruja” y “Corposentires encarnados”. El “Corposentir” es una de las principales categorías de análisis sobre la cual se erige mi trabajo, categoría de mi autoría que muestra la manera en la que me vinculo con mi carne y la nombro para resignificarla, rehacerla y hacerla mía.

A través de estas letras se pretende exponer la problemática de violencia que vivimos las mujeres diversas y las disidencias sexogenéricas, dentro de nuestras corporalidades, además que invita a acercarse y recorrer mi universo interno a través de este proceso de autodescubrimiento como mujer afrodescendiente, gorda y disidente sexual. Mirar y visibilizar, señalar la visión cosificada que la masculinidad hetero-cis ejerce sobre las cuerpos con vulva, rechazar este ejercicio de poder que se transforma en violencia hacia nosotras y nosotres, donde se reinterpreta el “ser mujer” desde la propia corporalidad a través de esa lente heteropatriarcal; son los objetivos que tiene principalmente este trabajo de investigación-creación feminista. Apuesta a ser una denuncia que encuentra eco y curso en las artes escénicas y en el feminismo.

Esta investigación-creación ha tomado muchos matices, la situación pandémica por COVID-19 que nos atraviesa, cambió por completo el cauce que existía: de acompañar a un grupo de mujeres, a través de un taller que tenía como metodología de acción al psicodrama y la sociología clínica, para culminar en una performance colectiva.

Yo no tenía la intención de volverme protagonista de este escrito, tampoco quería ser la voz de las otras. Sin embargo, siempre he encontrado mi sentido de vida a través de los proyectos comunitarios y/o colectivos, porque no sólo me implican a mí, sino a un grupo de personas donde se tejen estrategias para generar mundos más empáticos y libres de violencia. Este accionar en colectividad me nutre, me da sensación de pertenencia y hace que pueda reconocirme en la mirada de las y les otras.

Pero también hablar de una misma es importante, es hasta ahora que la tan sonada frase “lo personal es político”, ha cobrado un sentido real en mí. Al estar dentro de un Posgrado en Estudios e Intervención Feministas, que apuesta a visibilizar el conocimiento producido por mujeres, es importante hablar de una misma, de las experiencias, novelas familiares, historias de vida que nos atraviesan como mujeres diversas, sólo de esta manera podremos reconocer que pese a que hemos sido construidas socialmente como mujeres, esa no es la principal violencia que nos atraviesa. Escribir sobre mí, hablar de mí, fue reconocer que las violencias que atravesaban mi cuerpo, no sólo se reducían a poseer una vulva, sino a ser mujer gorda, prieta y afrodescendiente.

Este reconocirme en mí, en mi carne prieta, en mi carne gorda, para después poder conectar con las otras, con les otras; y sabernos atravesades y atravesadas, sí por diferentes violencias, pero también sabernos acompañadas y acompañades a través del afecto colectivo y de la ternura radical; fue la principal motivación para realizar esta investigación-creación feminista.

En el primer capítulo de este trabajo recepcional, encontramos cómo se va construyendo la categoría de cuerpo desde una perspectiva heteropatriarcal en relación con las biopolíticas. También hablaremos sobre la concepción de género, y cómo todo esto deviene en la construcción de feminidad. Hablaremos sobre la categoría de cuerpo, de dónde nace y para qué y cómo ésta torna hacia la categoría de análisis “corposentir”, misma que es de suma importancia en este trabajo como lo escribí con anterioridad.

También hablaré sobre “El performance” y el giro importante que da hacia “La performance feminista”, base fundamental para mi creación escénica. Hablaremos del trabajo de varias performanceras latinoamericanas como Mónica Mayer, Regina José

Galindo, Marina Abramovic, Diana Torres, Rocío Boliver, Ana Mendieta, Lorena Woolfer, Lia García “La novia Sirena”, y sobre ellas ahondaremos en la importancia que tiene tener una postura política en las prácticas artísticas feministas.

En el segundo capítulo, nos adentraremos en las metodologías que se utilizaron en este trabajo y ahondaremos sobre lo que es una investigación-creación, modalidad sobre la cual se erige todo mi trabajo. También hablaré sobre todas las peripecias y cambio de estructura que trajo consigo la pandemia de COVID-19 en mi proyecto y de las técnicas para recabar información que utilicé para apoyarme, como conversatorios, charlas informales y entrevistas.

En el tercer y último capítulo hablaremos de todos los antecedentes para llegar a la videoperformance: “Corposentires encarnados”, y las diferentes paradas en este viaje que tuve que realizar para llegar a la videoperformance final.

En el apartado de conclusiones, encontraremos todo mi aprendizaje final en este trayecto, que trajo consigo mi trabajo recepcional y este posgrado en estudios e intervención feminista, así como las enseñanzas, teóricas, metodológicas y políticas que trajo consigo todo este proyecto de investigación creación.

# CAPÍTULO 1

## DE LA DOMINACIÓN DE LA MATERIALIDAD DE LOS CUERPOS Y LA FEMINIDAD A LOS CORPOSENTIRES EN DIVERSIDAD

Este capítulo está compuesto de varios niveles y transiciones. Inicialmente hablaremos del patriarcado y del heteropatriarcado y de cómo se ha instaurado un régimen de dominación en la manera de concebir las materialidades corporales dentro de los binarismos de género. Pasaremos posteriormente a la performatividad de género propuesta por Judith Butler y Paul B. Preciado quienes explican cómo es que el género se vuelve un performance en el gran teatro del mundo y cómo los binarismos de género se refuerzan a través de esta actuación generando las identidades de hombre y mujer; posteriormente desembocaremos también en cómo se hace la transición del cuerpo a la cuerpa y de cómo es que ocurre esta reapropiación que se ve reflejada en la manera en cómo nombramos la carne que habitamos. Hablo de la “cuerpa” –feminizando el término- en el momento en que me refiero a procesos feministas autónomos, en este caso la Performance, tal como lo hacen muchas mujeres jóvenes feministas.

Hablaré también del “corposentir”, categoría de análisis importante en la columna vertebral de este trabajo. Después de una revisión general al respecto, me percaté de que no había nadie que al momento hablara de tal categoría, de manera que considero que es una de mis aportaciones a las investigaciones feministas. Después pasamos a hablar sobre “el performance” –en masculino- desde la concepción de Ericka Fischer, y de cómo se transiciona a la performance feminista, en femenino, para lo cual nos apoyaremos en Julia Antivilo y varias artistas performanceras: Mónica Mayer, Regina José Galindo, Marina Abramovic, Diana Torres, Rocío Boliver, Ana Mendieta, Lorena Woolfer, Lia Garcia La Novia Sirena, y sobre ellas ahondaremos en la importancia que tiene tener un posicionamiento político feminista en las prácticas

artísticas. Precisamente de esto trata mi trabajo: la performance feminista que propongo tiene un posicionamiento político-epistémico desde mi autoreconocimiento como mujer afrodescendiente, feminista, militante, que busca crear consciencia y práctica política entre otras mujeres y personas no binarias.

## **LA DOMINACIÓN DE LA MATERIALIDAD DE LOS CUERPOS**

Varias autoras son clave para adentrarnos en la discusión del patriarcado, como Celia Amorós, Kate Millet y Gayle Rubin, entre otras feministas de Occidente. En América Latina encontramos a la feminista comunitaria Julieta Paredes, quien habla del entronque patriarcal para referir la existencia de un patriarcado antes de la llegada de los españoles y el que estos mismos trajeron a Abya Yala; y Rita Laura Segato para quien es posible hablar de patriarcado de baja intensidad en el periodo pre-colonialista. Para los fines de este trabajo me centro en tres autoras: la historiadora anglosajona Gerda Lerner, la teórica lesbiana feminista Gayle Rubin y la feminista radical estadounidense Kate Millet. Esta autora es para mí importante, además, porque es de las primeras feministas que hace una crítica literaria feminista a la obra escrita por “grandes” autores hombres que son, claramente, patriarcales.

Para Gerda Lerner (1986) el patriarcado es una creación histórica elaborada por hombres y mujeres en un proceso que tardó en Mesopotamia casi 2.500 años en completarse. Su obra mostró así que el patriarcado como categoría no es ahistórica – una crítica extendida durante algún tiempo con respecto a la misma-, sino que adopta formas y prácticas determinadas en sociedades distintas. La autora, precisamente, señala en su momento que habían sido descuidados los estudios históricos feministas. Para Lerner, la unidad básica de su organización era la familia patriarcal, que expresaba y generaba constantemente sus normas, valores y que tenía principalmente como jefe de familia un varón:

Patriarcado, en su definición más amplia, es la definición y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia y la ampliación de ese dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general. Ello implica que los varones tienen el poder en todas las

instituciones importantes de la sociedad y que se priva a las mujeres de acceder a él. No implica que las mujeres no tengan ningún tipo de poder o que se las haya privado por completo de derechos, influencia o recursos. (Lerner, 1986: 340-341)

Kate Millet, por su parte, señala que el sexo reviste un cariz político que a menudo pasa inadvertido. En su obra *Política Sexual*, publicada en 1970 en inglés, analiza literatura en la que las narraciones sexuales conceden importancia a las nociones de ascendiente y poder: “el coito no se realiza en el vacío; aunque parece constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmo representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura” (Millet, 1995: 67). Para Kate Millet, la política es el conjunto de relaciones y compromisos estructurado de acuerdo con el poder a partir de lo cual un grupo de personas queda bajo el poder de otro grupo. Por ello la autora refiere que el sexo tiene un cariz político:

Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven. (Millet, 1995: 70).

La obra de Kate Millet nos proporciona un esqueleto para analizar los tentáculos del patriarcado, al proponer observar, en una sociedad determinada, los aspectos ideológicos, los aspectos biológicos, los aspectos sociológicos, la influencia de la clase social, los aspectos económicos y educacionales, la fuerza, los aspectos antropológicos (mito y religión) y los aspectos psicológicos (Millet, 1995: 71- 124). Es cierto que su mirada analítica es abarcadora y que, incluso, podríamos añadir otros aspectos de la vida social; su propuesta es importante porque nos da pistas sobre qué aspectos analizar y cómo, por un lado, y señalar la historicidad del patriarcado, esto es, tiene un origen, un desarrollo, características propias en cada sociedad determinada. Si bien el patriarcado es una constante social arraigada, Millet observa que el patriarcado muestra “una notable diversidad, tanto histórica como geográfica”.

En 1975, Gayle Rubin publica su texto sobre “El tráfico de mujeres. Notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, traducido al español diez años después. En ese texto, Rubin analiza los mecanismos histórico-sociales por los cuales se producen el género y la heterosexualidad obligatoria. Para ello, Gayle Rubin propone la categoría de sistema sexo-género: “es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986: 97). A diferencia de la categoría feminista “patriarcado” –central en el pensamiento y la acción feminista-, esta otra de “sistema sexo-género” ya no se escucha ni se cita tanto, pero el artículo de Rubin sigue siendo una importante fuente para comprender las maneras en que las teorías feministas abordan los orígenes de la opresión de la mujer. Sobre esto, Gayle Rubin pone el acento en el tipo de relaciones sociales humanas e históricas, y no en características biológicas (por ejemplo, la procreación, el amamantamiento y la maternidad). Una de las grandes críticas de la autora es que los sistemas de parentesco alientan la heterosexualidad en detrimento de la homosexualidad: son mujeres las que se intercambian entre grupos, hay mujeres que no se pueden poseer, y en dicho intercambio se establecen normas explícitas sobre a quiénes van a pertenecer (a cuáles hombres) y también la imposibilidad de ellas para poder elegir (por ejemplo, en dicho sistema de intercambio no podrían, aunque quisieran hacerlo, elegir a otra mujer).

(...) una exégesis de las teorías de Levi-Strauss sobre el parentesco permite derivar algunas generalidades básicas sobre la organización de la sexualidad humana, a saber: el tabú del incesto, la heterosexualidad obligatoria y la división asimétrica de los sexos. La asimetría del género –la diferencia entre el que intercambia y la que es intercambiada- implica la coerción de la sexualidad femenina. (Rubin, 1986: 117)

En este contexto, las mujeres no podemos tener muchas ideas propias respecto de con quién queremos compartir una vida, una relación amorosa, etc. El control sobre las mujeres lesbianas, por tanto, es aún mayor que el de otras mujeres que desean estar con un hombre (o varios). Por ello, Rubin sostiene que el sistema sexo-género oprime tanto a mujeres como a “minorías sexuales”: la autora se refiere a “mujeres

homosexuales”, pero podemos precisar diciendo lesbianas, gays, homosexuales, transgénero, transexuales, queer. Así, el patriarcado entronca con el heteropatriarcado o tal vez hayan sido lo mismo durante mucho tiempo.

Por su parte, Monique Wittig (1992: 45) llega al punto de hablar del “pensamiento heterosexual” como “un campo político importante en el que lo que se juega es el poder o más bien un entrelazamiento de poderes porque hay una multiplicidad de lenguajes que producen constantemente un efecto en la realidad social”. Eso es lo que ocurre con el heteropatriarcado, la construcción social de una realidad donde la norma aceptada y aceptable es la relación entre mujeres y hombres excluye otras relaciones homosexuales, lésbicas y transexuales:

Los discursos que nos oprimen muy en particular a las lesbianas, mujeres y a los hombres homosexuales dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad... Estos discursos de heterosexualidad nos oprimen en la medida en que nos niegan toda posibilidad de hablar si no es en sus propios términos... Estos discursos nos niegan toda posibilidad de crear nuestras propias categorías. (Wittig, 1992: 49)

Las corporalidades son dominadas mediante la imposición de que a un sexo corresponde un género femenino o masculino. El heteropatriarcado posee como primer territorio de dominio los cuerpos y a partir de ello, genera una vigilancia autoritaria sobre prácticas asociadas a la sexualidad. Como afirma Kate Millet (2010), la ideología patriarcal está fuertemente arraigada en las culturas, a lo que debiéramos agregar también las corporalidades en tanto que éstas son la materialidad primigenia por donde circula y se instaura el poder.

La lectura de Monique Wittig me ha parecido fundamental porque me ayuda a comprender la importancia de la crítica al lenguaje existente y las categorías existentes, entre ellas el heteropatriarcado. Como dice Louise Turcotte en el prólogo de la obra de Monique Wittig:

Solo la destrucción de las categorías existentes puede conducir a un cambio real. Esto es lo que hemos logrado entender gracias al trabajo de Monique Wittig: no se trata de reemplazar “mujer” por “lesbiana”, sino de utilizar nuestra posición estratégica para destruir el sistema heterosexual. “Nosotras (las lesbianas)

somos esclavas fugitivas... desertoras de nuestra clase"... Esta frase crucial nos descubre la dimensión política del punto de vista lesbiano". (Turcotte, en Wittig, 2006: 12)

Se entiende que los cuerpos poseen narraciones socioculturales que sostienen las relaciones entre hombres y mujeres, se cimentan desde la asignación de sexos que potencian la construcción de los géneros heteronormativos y con ello, un despliegue de desigualdades que se acentúan a través de diversos condicionamientos sociales como la jerarquización social, los cuerpos racializados, entre otros. Por consiguiente, hablar de heteropatriarcado es hablar de las relaciones jerárquicas y desiguales entre los géneros, mismas que tienen su génesis en la heterosexualidad, de carácter obligatorio. Para Gerda Lerner (1990), la heterosexualidad se articula en la familia tradicional lo que genera conservar y normalizar el sistema patriarcal.

Sobre toda esta base es que me propuse iniciar con la categoría patriarcado, seguir con la de heteropatriarcado y crear mi propia categoría "corposentir" como una herramienta política en la performance feminista. Sin embargo, quiero detenerme porque es muy necesario en la categoría de "género".

Tradicionalmente, se consideraba a la categoría de género como la construcción social de la diferencia sexual, de la materialidad corporal de hombres y mujeres basada en los genitales básicamente, que deriva en jerarquizaciones y desigualdades profundas. En tanto, el sexo era considerado justamente solo relativo a la genitalidad y con ello a la designación del "ser hombre" y "ser mujer" sobre tal materialidad corporal. En los últimos tiempos, sin embargo, una de las grandes críticas a la diferencia establecida entre sexo y género –el primero como "biológico" y el segundo como "cultural"–, tanto en Occidente como en América Latina, es que el sexo también es cultural e histórico. La influencia ha sido tal entonces sobre esta presunta distinción entre la cultura y la biología (o naturaleza) que por eso me atrevo a hablar de la "dominación de la materialidad de las corporalidades", es decir, que el patriarcado impone la heterosexualidad como la única forma posible de relaciones humanas.

La performance feminista que propongo recoge todos estos planteamientos teóricos feministas, y busca cuestionar la mirada sobre "los cuerpos" de las mujeres y de personas no binarias. Paso ahora a la crítica de la feminidad.

## **LA FEMINIDAD COMO VIGILANCIA BIOPOLÍTICA DE LOS CUERPAS**

Es necesario replantearnos y cuestionarnos las formas socioculturales en las que somos percibidas y -lo más importante aún- hacerlo desde el posicionamiento feminista: ¿Cuál es nuestra autopercepción? De esta manera podemos accionar, transformar y quebrantar los viejos paradigmas que se amurallan en nosotras limitándonos a experimentar la vida en todas sus formas, limitándonos a existir en libertad. ¿Cuál es nuestra identidad? ¿Cómo legitimo viejos cánones culturales de opresión? ¿Qué acciones me conducen a mi deconstrucción? La Investigación Feminista se distingue de otras –incluidas las investigaciones con perspectiva de género– al proponer acción política directa y no solamente un “estudio” o “análisis” distintivo. Hacerlo, además, desde teorías y epistemologías elaboradas por mujeres, como una estrategia política reivindicativa frente a la invisibilización de las mujeres. Máxime cuando podemos demostrar que varias ideas significativas socialmente reconocidas con autoría masculina, en realidad han sido dichas antes por mujeres.

Es importante reconocer que una primera respuesta a este cúmulo de preguntas sería la relación que sostienen las biopolíticas patriarcales ante la construcción de la feminidad que se nos es impuesta a los cuerpos con vulva. El cuerpo es una carne que es significada por el patriarcado y que funciona a partir de sus propias lógicas de poder a través del género y la feminidad, moldeados por la materialidad de las corporalidades. Lo anterior construye y representa cuerpos que son administrados y moldeados para convertirse en cuerpos que importan –para tomar las palabras de Judith Butler–; esta misma lógica deviene en construir otros cuerpos que no importan (cuerpos gordos, cuerpos negros, cuerpos no binarios, cuerpos trans). En el caso de las mujeres, el cuerpo que importa sería el de la mujer blanca heterosexual con capacidad reproductiva que está encerrada en lo privado en una posición subordinada.

Las mujeres a través de la historia hemos sido relegadas a los espacios privados-domésticos, no hemos sido mencionadas en la historia hegemónica que ha sido escrita por el machismo, hemos sido omitidas y nuestro espacio ocupacional se limita a la sombra y a las biopolíticas que condicionan nuestras corporalidades. Esas biopolíticas

están diseñadas y manejadas por distintos poderes patriarcales y androcéntricos.

Michelle Perrot (2009), en su libro *Mi Historia de las Mujeres*, en el apartado de *El Cuerpo*, destaca que la historia de las mujeres es, hoy por hoy, algo obvio, ya que se hace desde hace algún tiempo. Sin embargo, durante largo tiempo no se hacía tal historia, pero los historiadores y las historiadoras han cobrado conciencia al respecto: “y la diferencia de los sexos que marca a los cuerpos es un aspecto mayor de esa historia” (Perrot, 2009: 51).

Perrot señala cómo a lo largo de la historia de las mujeres hemos sido condicionadas a una constante vigilancia corporal, que ha sido normalizada y que a su vez, dictamina y cambia conforme a las épocas el uso y apariencia que se le debe dar a las corporalidades femeninas, determinando inclusive la longevidad. Añade que no es un hecho natural sino cultural y de comportamiento, ya que lo biológico se disuelve en lo existencial (Perrot, 2009: 52). “La mujer es ante todo una imagen. Un rostro, un cuerpo, vestido o desnudo. La mujer es apariencias” (Perrot, 2009: 62). La cabellera es un signo de la belleza y de la seducción femenina, asociada a la feminidad esperada de la mujer: “el cabello es la mujer, la carne, la feminidad, la tentación, la seducción, el pecado”, aunque la variabilidad depende de la sociedad y la época:

“El peinado es, como consecuencia, una encrucijada de conveniencias, distinción y moda.

En el siglo XIX, una mujer “como se debe” se cubre la cabeza: una mujer de pelo suelto es popular, incluso vulgar; en los mercados se distingue a las burguesas, que hacen las compras de sombrero, de las vendedoras, en general con la cabeza descubierta” (Perrot, 2009: 74).

En otros momentos, cortarse el cabello será signo de liberación, sobre todo en el siglo XX. Ahora bien, el cabello entre mujeres racializadas y de pueblos originarios cobra una importancia capital, por distintas razones. El cabello afro es reivindicado actualmente por mujeres afrodescendientes frente a una larga historia de racismo que asocia la blancura, el cabello lacio y los ojos claros con la belleza, y al contrario: el cabello grueso, rizado, la piel morena y los ojos oscuros han sido signos de fealdad. Ciertamente, el capitalismo cambia para sobrevivir y dominar mentes y corazones en el mundo, de ahí que, ahora, la belleza no pueda ser asociada estrictamente a la piel

blanca, el cabello rubio y los ojos azules.

El ser mujer principalmente constituye un cuerpo significado, que desde una mirada biologicista determinista nos condiciona únicamente a la capacidad reproductiva y al hecho de poseer un útero; si el cometido no se logra, no seremos “mujeres realizadas”. Pero no sólo maternamos infancias, también maternamos a una sociedad que exige nos hagamos cargo de los cariños y de los afectos, de las transformaciones sociales. Con el movimiento feminista podemos observar cuando en redes sociales se cuestiona nuestra presencia “¿Dónde están las feministas cuando aparecen hombres muertos o desaparecidos?” y desde ahí se sigue exigiendo que como mujeres “base nuclear de la familia” cuidemos y nos hagamos responsables de nuestro entorno.

Desde mi propia experiencia pensaba en cómo las mujeres nos seguimos organizando para hacer cambios sociales dentro de nuestras comunidades. Mi viaje a Lima, Perú, entre abril y junio de 2021, me hizo reflexionar sobre varios aspectos vitales, entre ellos, el papel fundamental que tenemos las mujeres latinoamericanas en las transformaciones sociales. Me encontré con un proyecto comunal que se realiza en la periferia de la ciudad, en Lima, se organizan “ollas comunes” que son una especie de comedores comunitarios situados en los “apus” o cerros que por supuesto están lideradas por mujeres organizadas que, ante un clima de pobreza y hambre, encontraron que la mejor manera de supervivencia era apostando a la comunidad. Ellas cocinan, recaudan fondos, reparten la comida, se organizan porque se espera eso, que las mujeres resolvamos todos los problemas que existen en nuestro alrededor.

Las mujeres se encuentran caminando en la acera, inmersas en la vida cotidiana, yendo al mercado, cocinando en sus casas, siendo transeúntes de una realidad automática, que deja pasar la vida a través de una sociedad de consumo, donde no se nos observa como sujetos políticos, sino como cuerpos sexuados y objetivizados.

¿Qué nos hace ser mujeres? En una sociedad de consumo capitalista no basta con poseer órganos sexuales femeninos, además se debe poseer “feminidad”. Así pues, la feminidad consiste en satisfacer ideales de imagen, apariencia y de comportamiento con base en las necesidades masculinas, que definirán si la hembra es lo suficientemente apta

para “ser mujer”, porque bajo una lógica capitalista-machista, la hembra debe convertirse en una mujer exitosa. Marcela Lagarde, teórica feminista, da una definición de feminidad:

La distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género y a cada mujer. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres. (Lagarde, 1990: 2)

Sobre la identidad femenina y cómo nos reconstruimos para romper viejos paradigmas, Marcela Lagarde dice que los cambios ocurridos en la feminidad han generado miedo. Son miedos colectivos e individuales a que los cambios en las mujeres y la feminidad, así como la presión para que cambien a su vez los hombres y la masculinidad, signifiquen así mismo la pérdida de la feminidad y de la masculinidad como han sido reproducidos hasta ahora en roles binarios de género. El mito sobre el origen y la definición naturales de los géneros traduce estos cambios como muerte genérica y no permite imaginar que la diversidad en libertad enriquece las experiencias y la historia. Las diferencias construidas socialmente que existen entre hombres y mujeres son abismales, estamos condicionados por las experiencias vivenciales experimentadas, patrones de conducta adquiridos, estratos socioeconómicos, capital cultural y espacios geográficos, aunado a ello, las características psicológicas y biológicas.

La feminidad no es algo que responde a ninguna esencia natural; el resultado de lo que la mujer es, desemboca de las ideas, prácticas y prenociones discursivas sobre la feminidad, que varían en distintas líneas temporales y culturales (Tubert, 2010); por lo consiguiente, no es algo que permanezca fijo en el tiempo. Lo femenino se impone a través de las estructuras de poder regidas por las normas binarias de los sexos; pero también por la negación a esas normas, ya que la construcción de la feminidad, antes que responder a lo masculino, tiene que ver con las acciones de las mujeres ante las normas establecidas. Así,

la feminidad es traducida como una posición marginal constituida por relaciones de dominación que las mismas mujeres reproducimos inconscientemente desde una posición de subordinación.

En esta sociedad heteropatriarcal, las mujeres estamos sujetas al orden jerárquico corporal que controla y disciplina. Desde que se nace, hombres y mujeres nos constituimos como cuerpos significados y como sujetos condicionados por una cultura androcéntrica en una dinámica socialmente impuesta que otorga ventajas y poder a lo masculino. Esto último, condiciona a que nos constituyamos desde la misma feminidad como alteridad subordinada y dominada, situando a las identidades masculinas en una posición de dominio y hegemonía, de esta manera, las facultades para accionar, crear y dominar se asignan a los hombres; mientras a las mujeres, se nos asignan roles sumisos, de sensibilidad extrema, así como de incompetencia y debilidad, cómo afirma Perrot (2009):

Aunque deseado, a lo largo de la historia el cuerpo de las mujeres también es un cuerpo dominado, sometido, a menudo apropiado incluso en su sexualidad. Cuerpo comprado, también, a través de la prostitución... La gama de las violencias ejercidas sobre las mujeres es a la vez variada y letánica. Lo que cambia es la mirada sobre ellas, el umbral de tolerancia de la sociedad y el de las mujeres, la historia de su queja. ¿Cuándo y cómo las vemos nosotros? ¿Se consideran ellas víctimas? (Perrot, 2009: 98)

De esta manera la importancia de generar cuestionamientos y, *por tanto*, *consciencia*, sobre las biopolíticas impuestas en nuestras cuerpos ayuda a generar estrategias para dismantelar todas las prenociones culturales impuestas, saber cuáles son las funciones del “ser femenina” y saber en realidad para quiénes sirven y a disposición de quiénes están. Y así establecer puentes de diálogo con nosotras mismas y con las otras.

Toda acción tiene un significado, y en este punto subrayo la importancia de cuestionar todas nuestras prácticas cotidianas desde la lente feminista para sobre eso poder elegir y habitarlos de una forma más genuina y soberana, sobre todo con plena consciencia de nuestro ser y hacer. En este camino, la performance feminista ha sido una estrategia de vida y de supervivencia que me ha ayudado a resignificarme y sobre todo a elegir de qué manera elijo habitar-me.

## REAPROPIACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL CUERPO A TRAVÉS DE LA CUERPA Y DE LA CUERPA AL CORPOSENTIR

### Presentes

*Llegamos aquí presurosas...  
Hemos venido, convocadas por un sueño.  
Las mujeres recorremos las plazas del mundo  
desplegando palabras. Hemos llegado de todas partes  
unas tristes, otras alegres, algunas rotas.  
Trazando arcoíris con nuestros colores de piel,  
constelaciones con nuestras miradas.  
Nos encontramos proclamando la soberanía de nuestros cuerpos,  
defendiendo la libertad de nuestros pasos.  
Haciendo resonar nuestra voz de continente a continente.  
Transgrediendo mandatos, construyendo metáforas amables  
con la fuerza de nuestros deseos.  
Enlazándonos, más allá de nuestra edad y nuestras nacionalidades.  
Acarreando esperanzas en la desesperanza.  
Tejiendo redes, laboriosas arañas.  
Construyendo ciudadanía centímetro a centímetro.  
Transformando la realidad con nuestros caminares,  
incursionando el viento vestidas de cometas,  
despeinadas de flores, deliberadas, presentes en esta marcha por la vida*

“Presentes” – Guisela López

En este apartado retomé a Judith Butler y a Paul Preciado autora y autor importantes en las últimas tres décadas que cuestionan el binarismo de género asociado a la categoría de género y que hacen propuestas de diversidad de géneros. En mi investigación Butler y Preciado son importantes porque me permiten hablar de corposentires en diversidad y repensar la dominación biopolítica que se ejerce en las corporalidades con vulva. La teoría

performativa de género propuesta por Judith Butler se ha convertido en un referente importante para explicar que los entes sociales nos designamos como “mujeres” u hombres, al estar condicionados a una diferencia sexual legitimada por la sociedad. Partiendo de esta configuración de pensamientos, encontramos que la realidad social está dividida en dos: en lo masculino y lo femenino, todo esto se construye en esquemas normativos y sociales del género, que se reproducen en atributos naturalizados, y no naturales de las corporalidades sexuadas.

Como consecuencia, todo ente social se conforma en la repetición impuesta de los constructos de género que tienen su origen y reafirmación en las antípodas de la diferencia sexual. Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo. Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos. Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de «hombres» dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las «mujeres» interpreten sólo cuerpos femeninos (Butler, 1999: 57)

El género es utilizado como una categoría para visibilizar las distintas formas del ser y estar dentro de diversas corporalidades, parece que invita a reinventar y a deconstruir los binarismos esencialistas sobre los cuales se han erigido todas las corporalidades existentes, funciona para cuestionarnos sobre los esencialismos que devienen de las genitalidades y de sistemas de occidente que reproducen esquemas de opresión dentro de la categoría “mujeres”:

La hipótesis de un sistema binario de géneros 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. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer (Butler, 1999: 55)

Otro de los importantes autores de esta perspectiva es Paul B. Preciado. Antes de extenderme en su obra, empiezo por una anécdota, para tratar de entender la identidad de los hombres cis género y cómo esto tiene total relación con la performatividad como afirma Judith Butler. Mi *roomate* (con quien compartía en Lima, Perú, durante mi estancia en este país) y yo, decidimos performar nuestras cuerpas femeninas para dar paso a esta construcción masculina que pudimos experimentar a través de un cambio de ropa y del vendado de nuestro busto además de un calcetín en nuestra entrepierna.

Nuestro compañero de casa, una transmascunidad nos ayudó en toda esta transformación, así fuimos cambiando nuestra apariencia física y con ello, nuestra forma de caminar y hablar. Salimos a caminar por las calles de Barranco, en un distrito de Lima, y fue complicado llevar esta performatividad de movimiento al espacio público, hay una contradicción constante que se antepone ante esta nueva forma de ser y sentirse en las calles, ante la mirada inquisitiva de los hombres con los que nos encontrábamos, porque, claro, no nos reconocían como uno de ellos.

Pensaba en lo que decía Paul Preciado (2020) cuando mencionaba que con su transición podía ver a los hombres a los ojos sin la necesidad de bajar la mirada ni desviarla, y sostenerla sin siquiera sonreír. A diferencia de él, yo siempre he podido sostener la mirada ante los hombres hetero-cis, pero fue interesante navegar en esas nuevas sensaciones corporales, porque, por un momento, ya no era Lucero en la calle, ahora encarnaba un personaje masculino con el cual no lograba identificarme:

Lo primero que aprendí como hombre trans fue a caminar por la calle siendo mirado por los otros como si fuera un hombre más entre los hombres. Aprendí a mirar de frente y hacia arriba en lugar de mover los ojos hacia los lados y hacia abajo. Aprendí a sostener la mirada de otros hombres sin bajar los ojos y sin sonreír. Pero en ese aprendizaje nada fue tan importante como entender que, como supuestamente «hombre» y supuestamente «blanco», en un mundo patriarca-colonial, podía acceder por primera vez al privilegio de la universalidad (Preciado, 2020: 37).

Para nosotras esto no fue posible, habitar nuevas maneras de estar en el espacio público dentro de una supuesta masculinidad que hemos tratado de imitar fue incómodo, mi roommate y yo pensábamos constantemente en lo nefasto de ser hombre hetero-cis dentro una masculinidad que oprime. ¿Quién quiere ser hombre hetero-cis? Nuestra manera de caminar llevaba toda la energía a la entrepierna, al calcetín que habíamos puesto ahí, nuestros hombros se relajaron y parecía que nuestras cuerpas se expandían en la calle, como si de pronto hubiésemos aumentado de peso, toda la cuerpa pesaba, parecía y se sentía aletargada, incómoda.

Si se entiende al género como una performance, por ende, debe existir como en todo acto teatral o performativo un espectador, y en el caso de las masculinidades hetero-cis, este espectador serían las mujeres a quienes se les debe mostrar qué tan viriles son. Los hombres en compañía de otros hombres tienen comportamientos homoafectivos, mismos que no replican en presencia de las mujeres. Hace un par de semanas fui a rapar una parte de mi cabello a la barbería que es para hombres situada bajo el lugar que rento aquí en Lima, el barbero un venezolano llamado David, de unos 28 años fue quien me atendió, lo realizó con mucha delicadeza, con mucho tacto y mucho cuidado. Me pregunté si el trato que me brindaba era porque me leía como mujer, pero al observar la misma práctica en otros hombres a quienes atendió me di cuenta que las acciones eran exactamente las mismas. Me pregunto entonces: ¿Cómo los hombres hetero-cis pueden dejar que otros hombres tengan tratos tan cercanos y delicados sin que se cuestione su heterosexualidad? Paul preciado afirma:

Pero, aunque les parezca mentira, nada me resultó tan difícil como acostumbrarme al hedor y la suciedad de los baños de hombres. Me martirizaban el olor, los chorros de orina que se distribuían de igual manera dentro y fuera de los retretes, y a pesar de mis buenas intenciones pasaron semanas antes de que lograra vencer esa repulsión. Hasta que me di cuenta de que esa suciedad y esa pestilencia correspondían a una forma de relación estrictamente homosocial: los hombres habían creado un círculo fétido para ahuyentar de él a las supuestas mujeres y dentro de ese círculo, en secreto, eran libres de mirarse los genitales, libres de tocarse, libres de bañarse en sus propios fluidos, fuera de toda representación heterosexual. Mientras las mujeres entraban en los baños para rehacer su mascarada heterosexual, los hombres iban allí para

olvidarse de su heterosexualidad por un momento y afirmar un escondido goce de estar solos, sin esos extraños áter egos que eran las mujeres y de los que se acompañaban después socialmente para ejercer una función reproductiva y heteroconsensual (Preciado, 2020: 37 ).

El sexo aparece como un determinismo cultural opuesto a un determinismo sexual que a su vez es construido como género, es decir, nosotras performamos nuestra identidad a partir de categorías sexuales que nos subordinan y que para que éstas funcionen se requiere un amplio trabajo de reproducción y de repetición. El sexo como una consecuencia del lenguaje, y el género a su vez, podría ser una herramienta de cuestionamiento sobre sistemas esencialistas binarios.

De acuerdo a lo que afirma Butler (1999) el género no es algo fundamental ni el sexo es algo natural, el considerar el sexo como algo no construido sino como un hecho biológico y preliminar a la cultura, es el efecto del género traducido a cuestiones performativas y normativas, es decir, como prácticas rituales, discursivas con acumulación histórica y poder de vinculación. Entonces el género no sería la interpretación cultural que emitimos de la diferencia sexual, sino una legitimación y repetición obligada de cánones que en un contexto histórico-cultural conllevan a la traducción de lo femenino y masculino. Así los sujetos se erigen y obtienen inteligibilidad sociocultural de las acciones en vinculación a los dogmas de género:

En algunos estudios, la afirmación de que género está construido sugiere cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Cuando la cultura pertinente que «construye» el género se entiende en función de dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación en que «biología es destino». En tal caso, la cultura, y no la biología, se convierte en destino. (Buttler, 1999: 57)

Por lo anterior, me parece significativo visibilizar que las feministas estamos apropiándonos y radicalizando el lenguaje porque no nos sentimos identificadas con el cómo se nos nombra. Y es en ese proceso de recuperarnos y de renombrarnos donde hacemos iconoclasia con el constructo de *cuerpo*, lo intervenimos, lo pintamos, lo

demolemos como estatuilla colonial carente de sentido, lo volvemos a construir, lo enunciamos y lo convertimos en instrumento político para encarnar **NUESTRA CUERPA**, que es una resignificación en lo público de lo corporal a través del lenguaje. Somos las feministas de la última ola quienes hablamos de “la cuerpa”, no ya de “el cuerpo”, y con ello radicalizamos no solamente el lenguaje, sino sobre todo las implicaciones limitantes -es decir, políticas- del mismo.

Las corporalidades son esencialmente efímeras y atemporales, se limitan a los espacios y tiempos, son siempre vulnerables y es justo en la resignificación de esa vulnerabilidad donde se vuelven potencialmente fuertes. Se constituyen en un espacio físico donde interactúan constantemente con otros cuerpos, esa interrelación ejerce un sistema de comunicación donde nuestra carne adquiere significados, que hacen que tengamos una interpretación de nosotras mismas y a su vez de los otros a través de las imágenes que percibimos, todo esto está mediado por la cultura. Como afirma Marta Lamas (2000): “El ámbito cultural, más que un territorio, es un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona” (Lamas, 2000: 5)

¿Cómo me observo a mí misma, qué ven cuando me ven, si nunca me enseñaron a ver ni a nombrar una cuerpa cómo la mía? Lo que se nombra existe y se visibiliza, lo que no se nombra no existe y se margina: “Lo característico de los seres humanos es el lenguaje, que implica una función simbolizadora. El lenguaje es un medio fundamental para estructurarnos psíquica y culturalmente: para volvernos sujetos y seres sociales” (Lamas, 2000: 6).

Personalmente, nunca me sentí en totalidad habitando este cuerpo, y no era necesariamente porque no me identificara con él, no me identificaba con la idea de la mujer que debe habitar el cuerpo, esta idea que nos limita a rehabetar la carne libremente a través de la idealización de lo que una mujer debe ser. La palabra cuerpo sólo nombra a ciertas corporalidades y nuevamente sitúa en el papel protagónico a los cuerpos masculinos, cuerpos que se adueñan de los libros de biología, de los espacios públicos, dejando en la periferia a las cuerpas femeninas y de las disidencias sexuales.

## LA CUERPA

¿Cómo renombrarme para sentirme más en mí? La primera vez que escuché la palabra cuerpa fue en una jornada cultural en el Foro Multicultural Patio de Estrella en Córdoba, Veracruz, una amiga feminista lesbiana enunciaba con vehemencia que había que “Defender el territorio físico que habitamos como defendemos nuestras cuerpas”. De primera instancia la palabra “cuerpa” me resultó incómoda de escuchar y es en esa incomodidad donde me adentré: Lo incómodo, a decir verdad, es obligarnos a salir del “tiene que ser”, lo incómodo es no atrevernos a explorar la carne en las diversas maneras de estar, lo incómodo es enunciarlos desde el lugar de la diferencia y además de una diferencia no elegida por nosotras. Buscamos elegir, sí, ser lo otro, pero a través de la resignificación y no de la imposición.

“¿Por qué cuerpa y no cuerpo?” Me pregunta mi primo blanco gay que vive en Noruega: “Esta modificación del lenguaje es innecesaria, por qué cambiar algo que en sus inicios es correcto, si quieren ser inclusivas, esas no son las formas”. ¿Cuáles son las formas? La feminización del lenguaje, renombrar las cuerpas, re-apropiarnos de las cuerpas, enunciarlas y hacerlas nuestras para visibilizarlas es incómodo de oír en un mundo donde lo masculino siempre ha imperado. La cuerpa surge en las calles, se pone la cuerpa para la manifestación, se pone la cuerpa para las hermanas, para las amigas, para los amores. La cuerpa abraza y genera vínculos a través de la ternura radical, es territorio de luchas y de resistencias, empezar a nombrarla es empezar a habitarla, y habitarla es dignidad.

Cuando la cuerpa colectiva toma la calle, en conjunto se conforma una cuerpa política, y es entonces cuando podemos observar que pese a las diversas aristas de violencia que nos atraviesan, el conjunto de voces genera la sinergia de una misma voz, sin dejar de defender las interseccionalidades de las diversas presencias que conforman esa cuerpa colectiva. Así mismo, se reafirma su existencia en conjunto como una vida corporal diversa que genera estrategias de resistencia al congregarse como cuerpas que detienen el tráfico, que gritan, que rayan, que rompen, que hacen iconoclasia, que reclaman la resolución de injusticias sociales, de desaparecidas, de feminicidios.

No tiene que existir un solo mensaje; sin embargo, es una misma voz en voces diversas. Estas cuerpos congregadas ejercen poder performativo de transformación en el ámbito público, esto quiere decir que nos adueñamos de la calle: Es un “estamos aquí” que se lee en la presencia de esa cuerpo colectiva y que sigue diciendo “No que no, sí que sí, ya volvimos a salir”. Esto es un “No tendrán nunca más la comodidad de nuestro silencio” y se materializa en un “Si tocan a una, respondemos todas”. El conjunto comunal de las cuerpos es una acción directa de la voluntad colectiva y una herramienta de denuncia -es decir, política- para visibilizar de forma corporal, que existe una inconformidad social con las necropolíticas del estado que no garantizan derechos humanos, a las mujeres ni a las disidencias sexuales. Las instituciones políticas y públicas están obligadas a representar al pueblo y deben hacerlo de manera que establezcan la igualdad como un postulado de la existencia social y política.

Cuando lo anterior no ocurre, y las cuerpos se vuelven desechables, son interpeladas como desechables, privadas de seguridad social, de empleo, hasta de la propia seguridad que debiese existir en el hogar; las cuerpos colectivas tendrán otra función y no solamente la de expresar el enojo ante un panorama desolador, sino la de reivindicarnos en nuestra propia organización social, a través de proyectos colectivos, a través de proyectos comunales, tejiendo redes desde la política de los afectos para poder sortear y acuerparnos ante las necropolíticas del estado.

Las cuerpos son territorios que comienzan a visibilizarse y a evidenciar que existimos en una sociedad que continuamente tiene necesidad de borrarlos y de no escuchar nuestras voces ni de cómo elegimos renombrarnos. Pasar del cuerpo a la cuerpo es un paso más a ser dueñas soberanas de nuestra piel. En la feminización del lenguaje que las jóvenes feministas hacemos desde algún tiempo estamos buscando y conquistando al mismo tiempo la re-apropiación de la piel que habitamos.

## **CORPOSENTIRES EN DIVERSIDAD**

Las siguientes líneas pretenden explicar la categoría de análisis a la que

denomino *corposentir*, en primera instancia, entendida como la reapropiación y recuperación de nuestros cuerpos, esto es mirarnos en un espejo, reconocernos y así repensar nuestras genealogías históricas, políticas, raciales, además de las construcciones de género, para deconstruir lo que haya que deconstruir a través de las diversidades existentes en los cuerpos. El *corposentir* es también denuncia y visibilización sobre todas las violencias instauradas en la piel. Somos todas estas pieles racializadas, no heteronormadas, corporalidades gordas, trans, no binarias, somos todo aquello que rompe al sistema heteropatriarcal, encarnamos la resistencia, somos todo aquello que es incómodo de ver.

El *corposentir* es un concepto que va mutando constantemente, no es un concepto que deba permanecer estático, al contrario, tiene la posibilidad de cambiar y transicionar dado que todas las corporalidades son diversas, no es una categoría fija con un solo significado.

Se debatirá, además, cómo todos estos *corposentires* deben ser condicionados a cánones de belleza occidentales, impuestos por un sistema heteronormado y patriarcal que dictamina las identidades de las mujeres en su corporalidad y cómo deben ser ajustadas a biopolíticas de consumo masculinas. Por biopolítica se entiende al conjunto de mecanismos por los cuales se ejerce un control de las corporalidades femeninas a través de los rasgos biológicos para generar estrategias de poder y dominación (Foucault, 2007).

Las corporalidades de las mujeres latinoamericanas narran en sus texturas, en sus formas, en su color, diversas vivencias, genealogías de dolor, de racialización, de sexualización, de luchas, resistencias, genealogías de discriminación y de dominación patriarcal. Cada una de esas narraciones se queda cicatrizada en la carne que habitamos y adquiere diversos matices de interpretación tanto a nivel individual como en la manera en la que somos interpretadas y construidas por la otredad. Resistimos en el cuerpo y luchamos en la carne cuando nos enunciamos desde la diferencia, cuando visibilizamos nuevas maneras de existir a través de la piel; la importancia de habitar nuestros cuerpos a través de nombrarles nuestros, deconstruir la propia manera de vernos a través del *corposentir*. ¿Cómo lo deconstruimos? ¿Cómo lo volvemos un *corposentir*? La performance, el teatro es un camino para llegar ahí, sin embargo, las

maneras de transitarlo, son múltiples.

El cúmulo de interpretaciones sobre cómo nos construyen los otros y sobre cómo nos construimos nos ciega, nos quita una visión clara y limpia sobre los cuerpos que encarnamos. Todas estas paráfrasis sobre las corporalidades femeninas, interpretaciones con carga misógina, tienen su génesis en la construcción hegemónica biologicista de occidente. Como asegura María Femenías en el texto *Epistemología feminista*: “Nuestra posición respecto de cuestiones de sexo-género, nos lleva a resaltar que estamos tratando con estructuras socio-culturales patriarcales de larga tradición histórica, que conforman en los sujetos una suerte de sistema de creencias del orden de “lo normal”, “lo obvio”, “lo natural”, que se desliza a posiciones intersubjetivas y estructurales, que exceden el ámbito psicológico, pero que producen fuertes preconceptos invisibles para quien los detenta.” (Femenías, 2017: 6)

La raíz de todos los modelos de pensamiento que tenemos arraigados al inconsciente sobre la construcción “natural” de la corporalidad femenina, son el resultado de biopolíticas sociales, económicas y de género, el modo en el que nos percibimos es el resultado de un largo proceso cultural que ha colocado a las mujeres como objetos de consumo sexual para el patriarcado, donde se exige cumplamos con ciertos parámetros estéticos para ser socialmente “aceptadas” esto último lleva implícito el ser consumidas y compradas para volvernos propiedad privada: hija de, madre de, esposa de. Como afirma Bauman, se consume tecnología, se consume moda, se consumen cuerpos estilizados y perfectos, para después ser desechados y continuar consumiendo:

Los productos nuevos necesitan nuevos deseos y necesidades. El advenimiento del consumismo anuncia una era de productos que vienen de fábrica con “obsolescencia incorporada” una era marcada por el crecimiento exponencial de la industria de eliminación de desechos... La inestabilidad de los deseos, la insaciabilidad de las necesidades, y la resultante tendencia al consumismo instantáneo y a la instantánea eliminación de sus elementos están en perfecta sintonía con el entorno líquido en el que se inscriben hoy por hoy. (Bauman, 1991: 51).

Cómo consecuencia, al ser condicionadas para la disposición y obediencia hacia los hombres, a través de la historia hemos sido relegadas a los espacios privados-domésticos, no hemos sido mencionadas en una historia escrita predominantemente por hombres, desde una perspectiva patriarcal y la mayor parte de las veces misógina, hemos sido omitidas y nuestro espacio ocupacional se limita a la sombra, como asegura Simone de Beauvoir:

Las mujeres no han sido hasta fechas relativamente cercanas consideradas sujetos históricos por la ciencia historiográfica, por consiguiente, no han sido objetos de conocimiento dignos de mención. Las mujeres al no estar visibles en la pasarela de la historia se han configurado como seres extraños, sin vida propia, sin historia. ¿Qué se sabe de las mujeres?, sus huellas están presentes pero sus voces ahogadas en el escenario de la historia han sido suplantadas por las voces de los hombres. Sabemos lo que los hombres han querido transmitir de ellas y su quehacer (Beauvoir, 1981:3)

La identidad corpórea de las mujeres ha estado unida a la reproducción, a sus “labores”, al cuidado y a la atención de los demás, al uso que pueden tener de nuestros cuerpos, de ahí el sentirnos ajenas a nuestra carne, ya que siempre hemos estado a la disposición, servicio y complacencia de la otredad, como madres, amas de casa y esclavas sexuales, esto incide de manera negativa en nuestra vida personal, social y política (Wolf, 1991). Todo lo anterior es la base fundamental en la cual las mujeres construimos nuestras identidades corpóreas, es necesario replantearnos y cuestionarnos las formas socioculturales en las que somos percibidas y lo más importante aún: ¿Cuál es nuestra autopercepción? De esta manera podremos accionar, transformar y quebrantar los viejos paradigmas que se amurallan en nosotras limitándonos a experimentar la vida en todas sus formas, limitándonos a existir en libertad.

La razón metonímica, como Boaventura (2013) lo manifiesta, sería una explicación a las imposiciones corporales de Occidente. Se trata de entender a las partes de la realidad de elementos que se encuentran subordinados a una única totalidad

que los encierra. Las partes no pueden ser concebidas ni tienen permiso de existir fuera de esa totalidad, en este caso, las corporalidades de mujeres negras, afrodescendientes y latinas, no somos vistas como modelos estéticos a seguir ni mucho menos como algo digno de existir, por las formas y tonalidades que definen nuestras pieles, ergo, no podemos ser legitimadas dentro de esa estética.

Esta razón metonímica tiende a crear dicotomías que pareciesen órdenes horizontales pero que en realidad se convierten en jerarquizaciones verticales en donde una de las partes es subordinada a la otra, norte / sur, hombre / mujer, blanco / negro, civilizado / primitivo, en las corporalidades, estas dicotomías se reproducen de igual manera. Gorda/flaca, bonita/fea, normal/anormal, alta/enana, blanca/negra, y es en espacio socialmente moldeado donde se introyecta perfectamente la foucaultiana visión del cuerpo como lugar donde el poder ejerce orden, control, vigilancia, violencia, componentes esenciales de la biopolítica. Como afirma Josepa Bru:

Parece perfectamente vigente y pertinente la consideración geográfica del cuerpo como lugar colonizado, traspasado, modelado por el poder pero que, a su vez, a través de un proceso transescalar de autoconciencia, resignificación y reapropiación, contiene el embrión para ofrecerle resistencia (Bru, 2006: 487).

De esta manera, Boaventura (2013) hace hincapié en des-pensar, des-residualizar, des-racializar, des-localizar y des-producir, con esto, el autor hace alusión a que se debe comenzar a entender al mundo desde otros filtros de realidad, desde una visión destotalizadora de Occidente, donde lo distinto no esté destinado a opresiones y violencias simbólicas, lo diferente no necesariamente debiese traer consigo desigualdades. De ahí la necesidad de reivindicar los cuerpos, de hacerlos nuestros, de reconocerlos, abrazarlos, re-corporizarlos, volvernos a encontrar con ellos para saberlos nuestros.

El eje que integra las diversas aproximaciones desde una epistemología feminista es una crítica a una mirada naturalista del cuerpo como meramente biológico. El corposentir, así también, es un espacio de inscripción de imperativos culturales, de marcas materiales y del ejercicio de la propia agencia. La cuerpa es materia e historia,

virtualizable y política. De allí la relevancia de examinarlo críticamente desde diversas miradas feministas pero también de campos afines como la danza, teatro y la performance para experimentar la carne en el movimiento, en las emociones y así, finalmente tener una experiencia más cercana sobre quienes somos al habitar nuestras corporalidades.

El teatro fue una herramienta importante para cuestionar todas estas prenociones corpóreas adquiridas, para comenzar a vivirme, y finalmente terminar esta guerra conmigo, porque la batalla que hay que dar, no es contra nosotras, sino contra toda esta cultura misógina donde aprendimos a odiarnos.

### **CUERPOS Y ESPACIOS**

CUERPOS A QUIENES LOS ESPACIOS NO LES HACEN SITIO.

TIENEN QUE OCUPARLOS CON VIOLENTA OBSTINACIÓN. CON REBELDE PACIENCIA. O RENDIRSE.

CUERPOS PERVIVIENTES DE BATALLAS, CUERPOS TESTIGOS DE CATÁSTROFES, ACCIDENTES O MALTRATOS, CUERPOS BIODEGRADADOS POR EL DESIGNIO DE LA ENFERMEDAD, CUERPOS A LOS QUE SE LES HAN DIAGNOSTICADO GRAVES FALLOS EN EL SISTEMA.

CUERPOS TULLIDOS, MUTILADOS, DESFIGURADOS, DESPEDAZADOS, DECONSTRUIDOS, FORMATEADOS FUERA DE LOS ESTÁNDARES ACEPTABLES.

CUERPOS QUE SIEMPRE ESTARÁN FUERA. QUE SON EL AFUERA, CUERPOS RECHAZADOS, HUMILLADOS, ESTIGMATIZADOS, DESPROTEGIDOS CONTRA LA REPULSIÓN, CONTRA EL GESTO INVOLUNTARIO DEL MIEDO. CUERPOS IMPROPIOS.

(...)

ANA ROSETTI

Nuestros corposentires, la materialidad en la que nos constituimos como mujeres, no son sólo materia: con ellos y a través de ellos, generamos discursos sobre quiénes somos y cómo nos representamos. Estos discursos son a la vez individuales, sociales y simbólicos, componen la búsqueda de nuestra posición en el mundo social. Para mí es importante renombrar a mi cuerpo de una manera diferente a la impuesta hegemonicamente porque de esta forma, lo hago mío. El corposentir es la simbiosis de la carne que habitamos con las emociones que nos conforman y que, a su vez, contiene los sentipensares es el medio sensible donde experimentamos nuestras realidades estrictamente relacionadas a las opresiones de un sistema heteropatriarcal. Sheila

Jeffreys (1996) define a este sistema político sexual como uno que impone el dominio masculino y la misoginia y que por tanto, tiene en la imposición de la heterosexualidad su principal arraigo, siendo la heterosexualidad la génesis del patriarcado. Ambos conceptos ejercen simbiosis y por lo tanto no pueden separarse, por ello hablar de heteropatriarcado es enfatizar su hermandad, como apunta Monique Witting:

Las categorías de las que se trata funcionan como conceptos primitivos en un conglomerado de toda clase de disciplinas, teorías, corrientes, ideas, que yo llamaría "el pensamiento heterocentrado" (en referencia al "pensamiento salvaje" de Lévi Strauss). Se trata de "hombre", "mujer", "diferencia" y de toda la serie de conceptos que se hallan afectados por este marcaje, incluidos conceptos tales como "historia", "cultura" y "real". Y por mucho que se haya admitido en estos últimos años que no hay naturaleza, que todo es cultura, sigue habiendo en el seno de esta cultura un núcleo de naturaleza que resiste al examen, una relación que reviste un carácter de ineluctabilidad en la cultura como en la naturaleza: es la relación heterosexual o relación obligatoria entre el "hombre" y la "mujer". (Witting, 2006: 6)

El corposentir es un lugar histórico de resistencia ocupacional, es el lugar de respuestas para comprender la complejidad de las intersecciones de las opresiones, el lugar para hacer otra forma de política. Como dice Rita Segato (2016) "La red de los cuerpos pasa a ser el territorio (...). El territorio, en otras palabras, está dado por los cuerpos. (...) la jurisdicción es el propio cuerpo y en el cuerpo" es una lucha encarnada que hay que asumir. Como territorio de lucha y de defensa, donde encarnamos y hacemos política, es necesario crear estrategias de protección para nuestro territorio corporal, preparar al corposentir para la guerra mediática que nos rodea constantemente, hacer consciente la carne como nuestra y por fin erradicar ese sistema de creencias introyectado donde se piensa aún que los corposentires femeninos son espacios públicos, parques de diversiones de libre acceso con buzón de quejas y sugerencias.

Toda esta guerra tiene armas de destrucción masivas-virales, aparentemente invisibles, pero que atacan nuestras mentes, nuestras almas, nuestros ojos y los

enferman para impedir que observemos la hermosa imperfección con la que fuimos creados ,creadas, nos enferman para que vivamos tristes, apáticas, apatíques, insatisfechas, insatisfechos y en constante odio hacía nosotres. Al sistema le funcionamos mejor temerosos y tristes.

Esta clase de virus se traduce en información que alojamos diariamente en nuestro inconsciente, que va desde cómo solucionar nuestro problema de desperfectos en la piel, a cómo erradicar esas molestas arrugas y patas de gallo y cómo blanquear partes obscurecidas de la cuerpa, hasta productos para la eliminación de vello y sin fin de fajas y pastillas milagrosas para la eliminación de la grasa corporal. Parece que nunca nada es suficiente para alcanzar ese ideal de belleza que se nos ha impuesto:

Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotros/as mismos/as por medio de los especialistas. Y la retórica que los interpreta, revistiéndose de mitos, recurriendo a enigmas, procediendo por acumulaciones de metáforas, cuyo poder de seducción no subestimo, tiene como función poetizar el carácter obligatorio del tú serás heterosexual o no serás. En efecto, la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro diferente en todos los niveles” (Witting, 2006: 8)

Nuestros corposentires se re-presentan socialmente a la par de objetos simbólicos como el maquillaje, la ropa, accesorios, entre otros complementos de esa índole. Éstos artilugios construyen ideales corporales que pueden ser descifrados claramente en términos de poder y estatus social; la tendencia a apropiarse de estándares que legitimen la normatividad hetero-hegemónica es claramente un efecto de lo que Foucault (1984) llamó “biopoder”, un poder que se establece sobre “tecnologías del yo” (Foucault, 2015). Y con esto hace alusión a cómo el sujeto es dividido en el interior de sí mismo y dividido de los otros convirtiéndolo de esta manera en un objeto.

La diversidad de los corposentires es algo que ha estado siempre presente en las múltiples formas de existencia, no hay realidad que no contenga aspectos múltiples y son en esas diferencias donde encontramos la riqueza de multiplicidad. La alteridad

muestra rostros y corposentires diversos que invitan a girar la mirada hacia otras realidades, hacia nuestros rostros, hacia nuestro cuidado, y hacia el respeto de las diferencias.

Entonces podríamos decir que el corposentir, la cuerpa es una performance feminista que busca usurpar el control biopolítico a las entidades estatales que lo poseen, evidenciando y resignificando a lo diverso, a lo otro como la evidencia de la ineficacia de un sistema totalitarista y homogéneo. Retomar nuestro poder radica en convertir a lo otro en un nos-otros, para re-pensar, re-significar, re-actuar un mundo con corposentires libres de ser y existir desde una soberanía civil más autónoma.

## **LA PERFORMANCE FEMINISTA**

*“A la performance no hay que inscribirla a ninguna teoría ni a nada, porque si no la estamos disciplinando”*  
Lía García, La novia Sirena

*El performance*, enunciado así en masculino, tiene como principal eje el cuerpo blanco masculino y heterosexual, desde esa materialidad corporal desde la que se erige adquiere diferentes significados. Dentro de las artes escénicas androcéntricas occidentales, se vuelve protagonista y parámetro que determina lo que es arte o no, invisibiliza a las mujeres y a todo aquél cuerpo que no cumpla con las regulaciones de lo que un cuerpo aceptable para hacer danza o teatro es.

Dentro de las ciencias sociales humanísticas se vuelve medida que legitima lo que es conocimiento o no, regulando quien está apto para producirlo a través de las normas del llamado “método científico”, se performa a la académica, se performa al investigador. De ahí la importancia y esencialidad de observar a través de la lente de las artes escénicas feministas esta transición tan importante que elijo hacer de “El performance” a “La performance”.

Para escribir sobre esta transición de primera instancia, trataremos “el performance” desde la teoría estética propuesta por Erika Fischer donde habla sobre el giro performativo que ocurre en los 60’s:

A principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un

generalizado e insoslayable giro performativo que no sólo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el llamado arte de acción y de la performance. Desde entonces las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más tenues, se han tendido progresivamente a la creación no tanto de obras de arte cuanto de acontecimientos, que se empezaron a realizar con llamativa frecuencia en forma de realización estética. (Fischer, 2011:37)

De ahí que la performance hace parte de este giro performativo dado que incluye a quien está espectando como protagonista del hecho artístico. Luego entonces, no solo se diluyen las fronteras entre las múltiples artes, sino que la separación intérprete-espectador también se evapora. Esta transición será de suma relevancia en muchas actividades artísticas, como el teatro y la literatura y de gran relevancia para las prácticas artísticas feministas, desde donde abordaré mi trabajo performativo.

Sobre esto Fischer afirma: “El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos.” (Fischer, 2011:42). El espectador no se despersonaliza de la obra, no la observa como algo ajeno así mismo, al contrario le da un significado para sí dentro de su imaginario.

De esta manera ocurre una simbiosis entre espectador y público, el aprendizaje, la reflexión se construye desde la relación que se gesta entre los dos. Fischer reafirma: “En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores.” (Fischer, 2011: 42)

La teoría de Fischer se centra en los actos performativos corporales, jerarquiza a los procesos de los cuerpos, y aporta una nueva mirada a la estética de lo performativo ya que juega, transmite significado y sobre todo, crea un área artística subjetiva. El performance, no es un acto tangible, tampoco es una obra, es un proceso

artístico que ocurre, y en el cual se comprenden tanto el espectador como el intérprete. La idea de los cuerpos como consecuencias sociohistóricas y las acciones del cotidiano como elementos de la ejecución escénica, se ajustan a la esencia de la estética de lo performativo.

El performance rompe la cuarta pared propiciando un espacio para el encuentro. Tenemos, entonces, que otra de sus características en esa relación que se genera entre sujetos es que siempre existen acciones y reacciones, con las cuales cuenta la acción, pero que no siempre se pueden prever. A esto, es a lo que se le llama improvisación. Las reacciones de los espectadores ante lo que sucede determinan el cauce de la acción. Para Fischer “No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapaban a la capacidad de reflexión” (Fischer, 2011: 34)

Por otra parte, Mónica Mayer (2009), artista feminista de larga trayectoria, al hacer un recuento testimonial sobre “los ires y los venires del arte feminista” en México, señala varios problemas que se han afrontado con matices similares en todas las áreas del conocimiento y de las prácticas artísticas. Las mujeres hemos sido invisibilizadas, o bien un objeto que se añade a un conjunto para cubrir “una cuota”. En ese recorrido que Mónica Mayer realiza pone de manifiesto los primeros intentos en los años setenta del siglo XX de algunas mujeres artistas para visibilizar otro tipo de arte. De acuerdo con Mayer, hay al menos dos momentos distinguibles en las artes escénicas y en general el arte feminista: en el primero fue importante ser “estridentes y denunciar la opresión de la mujer” (Mayer, 2009: 194), en otro, hubo un intento por “educar”, incluso en contextos extremos con el de hombres reclusos a quienes se les invita a ser parte de una reflexión y crítica de cómo han sido construidos ellos y las mujeres. En este último caso, la denuncia le cedió el paso a la educación (Mayer, 2009: 204). El arte feminista es un arte político, esencialmente:

El arte refleja lo que somos, pero también nos ayuda a alcanzar nuestros anhelos y a que las ideas se afiancen en las emociones y viceversa. El arte es a la sociedad lo que el sueño al cuerpo: un espacio irreprimible en el que conviven la experiencia (pasado) y el deseo (futuro), lo que resulta básico para que se generen cambios profundos en el presente. Yo creo que por eso, de manera casi intuitiva, desde los

inicios del movimiento feminista —cuyas batallas se libran tanto en la vida pública como en la privada— sus actividades tuvieron una fuerte carga artística y en muchas marchas, plantones y manifestaciones hubo teatro o performance. Además, un buen número de artistas nos unimos a la militancia feminista o colaboramos con la causa a través de imágenes para volantes o carteles. Otras empezamos a cuestionar al patriarcado desde la trinchera del arte. (Mayer, 2009: 192- 193)

La importancia de resignificar a “el performance” a través de “la performance” y sobre eso ir despatriarcalizando y deconstruyendo las prácticas artísticas es fundamental para ir retomando nuestro espacio en el mundo. Julia Antivilo (2014) hace énfasis sobre esto:

Para el caso del arte feminista latinoamericano, este objetivo de constitución de campo no solo incide en la promoción de un saber, sino que también implica una acción de transformación social y política a través del arte. Este nuevo campo podría aportar a la consolidación de una episteme feminista basada en la propiedad del conocimiento sobre nuestros cuerpos que somos, tenemos y podemos gobernar nosotras mismas. (Antivilo, 2014: 40)

No todas las performances que son hechas por mujeres son performances feministas, es importante el piso político sobre el cual se erige nuestro trabajo artístico, y es ahí a la tradición artística a la que me adhiero dentro de las prácticas artísticas feministas. Julia Antivilo (2013) enuncia que para entender las artes feministas es necesario observarlas como un espacio que ha sido resignificado artística y culturalmente por nosotras las mujeres para enunciar claramente la posición política feminista donde nos centramos y que posee como materia prima nuestro cuerpo.

Un ejemplo perfecto es Marina Abramovic de origen serbio, ella no adhiere su obra a las prácticas artísticas feministas, a través de una supuesta “objetividad” no toma una postura política. En una entrevista menciona que “Nací en un cuerpo de mujer, pero el arte no tiene sexo, es universal, no importa si hay un hombre o una mujer. Mi arte, el arte que yo hago no es un arte femenino o un arte de mujer. Yo nunca quise ser feminista, porque como mujeres ya somos tremendamente superiores a los hombres” (Abramovic, 2021). Sobre esto Antivilo (2013) afirma:

La Teoría Crítica Feminista nos ayuda a visibilizar el impacto político y cultural de la producción de arte feminista. Esta perspectiva teórica ha permitido trabajar en torno al reconocimiento de la discriminación sistemática que existe contra las mujeres en el mundo del arte. También desarticula la llamada objetividad desde donde se insiste que el buen arte no tiene sexo, demostrando que ese argumento se basa en rehuir el debate central que debiera develar cómo actúan los mecanismos sociales y culturales del mundo, no solo del arte, a través de los cuales se discrimina según el género, sexo, clase y raza. Por ello es tan importante la decisión de tomar, por ejemplo, como categoría curatorial el sexo para visibilizar y poner de manifiesto que la mirada hegemónica masculina no es ajena al arte, más bien lo estructura en tanto a las evidencias que muestra este campo, específicamente con respecto a la ausencia de las mujeres en la historia del arte, en galerías y museos, etc. (Antivilo, 2013: 49)

Sin embargo, Abramovic es una de las figuras más conocidas mundialmente dentro del performance de los años setenta. No sólo por el carácter fuerte y transgresor de sus piezas performativas, sino también por el papel de la mujer dentro del arte como sujeto y no como musa. Las mujeres en lo que respecta al arte y a las narrativas de éste, hemos sido constituidas a lo largo de la historia como objetos para el deleite de la mirada de los hombres, siempre como musas pero difícilmente vistas cómo sujetos políticos que no sólo inspiran, sino que también producen. Nuestra cuerpo es carne, y otorga presencia, dignidad y visibilidad en el “Aquí y ahora”.

Abramovic fue un parteaguas también para que muchas mujeres comenzaran a utilizar su cuerpo como canal para el arte, generando además que el público participara de la obra a través de reacciones físicas, emocionales o sensitivas. El impacto de sus piezas performativas incentivaba a los espectadores a reaccionar interrumpiendo en varios momentos el performance al ver lo que sucedía. Aznar (2000) hace referencia a esto: “En 1974, Marina Abramovic permitió en Ritmo que una sala llena de espectadores de una galería de Nápoles la maltratara a voluntad durante seis horas.” (Aznar, 2000: 70). El performance paró cuando uno de los espectadores pone un arma en la mano de Marina.

Otro performance importante de Marina Abramovic que aborda Fischer en su

libro de la estética de lo performativo (2014) tiene por nombre *Lips of thomas* (1975) donde a través del desarrollo de la performance va dejando su cuerpo al desnudo mientras bebe a la par de una botella de vino un frasco de miel, pasando posteriormente a grabarse una estrella de 5 picos en el abdomen con una navaja, para continuar de rodillas autolatigándose hasta sangrar. Para culminar con el hecho performativo, la artista se recuesta sobre una cruz de hielo hasta quedar inerte. La performance termina al igual que la anterior cuando algunos de los espectadores la ayudan a levantarse “incapaces de soportar por más tiempo su suplicio” (Fischer, 2011: 24)

Pese a lo anterior y sobre la brecha que abrió, ella sigue trabajando desde “el performace” y no desde “La performance”. Para mí fue un referente en mis inicios como performer antes de tener un posicionamiento político dentro de las artes feministas. Muchas de las artistas que mencionaré a continuación no se declaran como feministas, sin embargo son importantes como referentes a mi trabajo performativo, porque fueron mis primeros pasos para acercarme a la performance.

En México una de las primeras artistas que utilizó su cuerpo como materia viva y lienzo para nombrarse fue Frida Kahlo (Ciudad de México 1907-1954). Como afirma Mónica Mayer (2009):

Parece que Frida es al arte de las mujeres lo que la imagen de la Guadalupana a la Independencia de México: una imagen potente e ineludible que convoca y aglutina. Y no es de sorprender. Si el feminismo se cimentó en la idea de que lo personal es político, no es casual que haya escogido a Kahlo como uno de sus grandes iconos, ya que desde décadas antes, a través de su obra, ella había planteado que lo personal es artístico. (Mayer, 2009, 192)

Actualmente encontramos propuestas que también son lienzos desde la carne y que además recuperan el posporno de los 90’s y la tradición punk de los 70’ como el trabajo de Diana Torres quien reinventa y elabora una nueva estética llamada *Pornoterrorismo*: «Lo pornográfico me interesa porque veo en el cuerpo y en la sexualidad armas muy poderosas para destruir este sistema, lo pornográfico es la forma de representar ese cuerpo y esa sexualidad. Hoy en día cualquier representación que no respete las reglas prácticas y estéticas, es terrorista» (Torres en Noyola, 2015).

Sobre esta misma línea de resignificación de la sexualidad femenina

encontramos a la performancera mexicana Rocío Boliver conocida también como “La congelada de uva” (1992) donde siguiendo una serie de acciones lee en voz alta un texto con contenido sexual de su autoría como “A la conquista del chocho mis valientes” seguido a esto se masturba en público introduciéndose en la vagina una paleta de hielo sabor uva. Reapropiarse de su sexualidad y hacerla pública fueron la base de muchas de sus performances como táctica estética:

Exhibe su cuerpo desnudo de manera explícita, abyecta y grotesca, como un reto a la hipocresía reinante (...) Confronta el voyerismo en un exhibicionismo franco y desinhibido que da visibilidad a todas sus partes del cuerpo, pero privilegia sus órganos sexuales a los que siempre pone en primer plano (Alcazar, 2014: 3340)

En su objetivo por desbaratar las imposiciones patriarcales donde se ha construido la sexualidad femenina, Boliver transita procesos de reapropiación como el de “puta” al que le da un valor como una acción subversiva. A través de prácticas donde se le observa con objetos que introduce en su ano y vagina, Boliver afirma que así se puede des-eroritzar estos órganos y así derrumbar las imposiciones sobre el cuerpo de las mujeres.

Esta clase de manifestaciones artísticas buscan plasmar y visibilizar la concepción moralista que se tiene sobre la sexualidad y que tiene como principal objetivo visibilizar a la cuerpo como territorio conquistado y resignificado. El careo que se ejerce directamente con el espectador, permite a quien ejecute la obra, romper en ese tiempo-espacio cualquier convención social moralista.

La violencia es el cáncer de este siglo y sobre estas estrategias de dominación se ha construido la cultura patriarcal. Una serie de prácticas performativas nacen desde los 70's para denunciar esta problemática que condenaba y afectaba la vida de las mujeres desde diversas aristas pero que supuraba desde la misma herida pútrida. Encontramos a Ana Mendieta (1972) artista cubana que residía en Nueva York quien presentó *Cristal sobre cuerpo*, para María Ruido (2000:8) la artista traspasa los límites de la epidermis al oprimirla y agredirla simbólicamente contra un vidrio, un objeto transparente y aparentemente invisible (como las mismas ideologías que perpetúan las tecnologías de las biopolíticas), pero eficientemente rígido y perdurable.

Mendieta denuncia a través de sus actos performativos las violaciones sexuales, en 1973 elabora una pieza llamada *Autorretrato* donde plasma con sangre una agresión sexual de una manera literal. En otra de sus piezas performativas llamada *Gente mirando sangre*, hace una recreación en donde las personas que transitaban la acera se encontraban con un rastro de sangre que se encontraba en una calle, indicio de una agresión sexual. En *Mujer atada* aparece con pies y manos sujetos a una cuerda que pasa por su espalda donde trataba de liberarse con mucho esfuerzo. Por último tenemos *Escena de una violación* donde muestra su cuerpo desnudo atado y sujeto a una especie de mesa, María Ruido opina (2003:34) sobre esto: Ambas escenificaciones nos confrontan, en su misma calidad de reconstrucción distanciada, marcadamente no-realista, con nuestro papel de cómplices y actores de la violencia cotidiana.

Encontramos también el trabajo de Lorena Wolfer(1997) performancera mexicana donde genera una escena en la que los espectadores están escuchando un discurso de un senador norteamericano que hace alusión a la guerra contra el narco en México, para dar paso y convertir un espacio en un quirófano. Wolfer aparece al centro atada y recostada en una camilla, mientras una bolsa de sangre se derrama gota a gota por su abdomen, radiografía de la cuerpo-territorio de las mujeres que se desangran.

Tenemos también la obra de Regina José Galindo quien es una referente importante de la performance Latinoamericana, hace uso de su cuerpo viva y política a través de las manifestaciones contra las violencias cometidas en las mujeres a través de su obra que en su mayoría narran en carne viva, vejaciones, mutilaciones y conflictos políticos armados.

Podemos ver como en su obra *Dolor en un pañuelo* (1999) nos habla de una cuerpo que es violentada, desde la descripción que ella realiza en su sitio web: “amarrada a una cama vertical se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala”. Desde esta descripción vemos cómo aparecen las denuncias hacia la violencia en las mujeres y por ende, cómo en las narrativas de Regina José Galindo, se observa que al poner su carne-cuerpa individual, que en el desarrollo de la pieza es maltratada, hace un reflejo del dolor de la carne-cuerpa colectiva. La cuerpo de Galindo en el acto performativo contiene las otras cuerpos de las mujeres torturadas que se leen a través de las noticias proyectadas en su

piel. Guatemala, para Galindo, es motivo y consecuencia de sus obras, “Lo que yo trabajo es tan radical porque soy guatemalteca. Surge de dónde procedo, de qué estoy hecha, de qué imágenes estoy formada. Todo responde a que soy guatemalteca, si hubiera nacido en otro punto del mundo definitivamente mi obra sería distinta” (Galindo, 2005)

Sobre estas piezas debo decir que si bien representan un hito dentro de la performance latinoamericana, se debe tener sumo cuidado de no generar una estetización y normalización de la violencia a través de las prácticas performativas. Como artistas performanceras feministas creo es de suma importancia cuestionar el piso político sobre el cual se erigen nuestras prácticas y que ninguna de ellas reproduzca la violencia estructural: Machismo, racismo, clasismo, etc.

Pongo sobre la mesa también, ahora que escribo sobre Regina José Galindo, una pieza performativa llamada “Angelina” (2001) de esta misma autora, donde adquiere la identidad de una trabajadora doméstica durante un mes, realizando todas sus actividades cotidianas con el uniforme característico de las trabajadoras domésticas para “visibilizar” las discriminaciones y situaciones incómodas por las cuales pasan estas mujeres. Si bien esta pieza puede tener intenciones buenas, me parece extractivista y revictimizante, porque ella no era empleada doméstica y poseía la capacidad de abandonar esa condición cuando lo eligiese.

La metáfora de la cuerpa en las obras de Galindo, Wolfer y Mendieta tratan como argumento semiótico las agresiones sexuales como texto que marca una diferencia importante a mi parecer dentro de las performanceras latinoamericanas. La performance además se utiliza como argumento y manifiesto crítico que devela los conflictos armados que Latinoamérica posee, los territorios geográficos conquistados y colonizados que van a la par de los feminicidios y de la conquista de las cuerpas como prolongación de la conquista territorial.

Entonces, entendemos por “La performance feminista” al acto escénico que se posiciona dentro de las prácticas escénicas feministas y que además tiene como principal objetivo el uso de la cuerpa como primordial mecanismo político para denunciar y evidenciar las violencias que nos impone un régimen machista y heteropatriarcal que

condiciona nuestra sexualidad, identidad sexual, orientación sexual y forma de vivir el mundo.

Viglio (2014) sobre esto escribe:

A partir de la década del 70 surgió en América Latina, bajo la clara influencia del feminismo, la conformación de una autoconciencia de varias artistas que, tanto individual como colectivamente, conformaron un fenómeno sociohistórico, artístico y político. Por su parte, las feministas, utilizando como herramienta de concientización a través del arte, denunciaron la condición de las mujeres en el conjunto de las relaciones de producción y de reproducción en el que estaban insertas a la fuerza. Cuestionaron el cómo las instituciones políticas, culturales e incluso jurídicas las modelaban y normaban dentro de las sociedades latinoamericanas marcadas por un machismo singular. Todo ello fue y sigue siendo materia prima para las creaciones de las artistas feministas. El discurso visual irreverente y subversivo del arte feminista, desde esos años hasta hoy, expone temas como el erotismo femenino, interpelando a la sociedad a través de temas como el derecho al placer y al autoplacer. Derecho que reivindican, a su vez, una sexualidad sin obligatoriedad a la reproducción y/o a la heteronormatividad, también el derecho al aborto, el rechazo a todas las formas de violencia hacia las mujeres, la alienación del trabajo doméstico, la crítica a la representación de las mujeres por los medios de comunicación masiva, entre otras reivindicaciones (Viglio, 2013: 49).

Y es que retomar la historia de nuestras vidas, comenzar a narrarlas sería el primer principio para comenzar a habitarnos soberanas y dueñas de nosotras. La performance feminista cautiva al mostrar cómo la cuerpo puede convertirse en una expresión libertaria dentro de una sociedad que tradicionalmente ha condicionado a la carne reduciéndola a objeto. La performance feminista nos ha permitido expresarnos directamente y sin trabas para reflexionar sobre lo que significa ser mujer y artista. Dado que la cuerpo es la materia prima de nuestro trabajo, las artistas de la performance abordamos nuestra problemática personal, política y social desde nuestra corporalidad. Dejamos de ser musas para reflexionar, desde nuestra propia cuerpo, sobre la identidad, la sexualidad y nuestra vida cotidiana. La cuerpo se convierte en el instrumento y el medio físico para la creación.

Por otro lado, tenemos también el trabajo de Lía García la novia Sirena mujer trans feminista que construye sus trabajos performativos desde la categoría “ternura radical” misma que define como:

“Es una denuncia política, algo tan complejo de entender, tan complejo de abrazar que en esos años... nadie hablaba de ternura. Yo fui la primera que dije la ternura tiene que salir del espacio privado y tiene que llegar al espacio público como una posibilidad de militancia política, no podemos dejarla en la casa (...); pensar que la ternura es una experiencia íntima, no. Tenemos que sacarla a las calles y hacer que la gente enterezca, porque la gente está muy triste, la gente necesita recordar cuando eran pequeñas, pequeños, pequeños, conmovearse. Porque también pasaba eso en mis performances, porque están íntimamente atravesados por la posibilidad de emocionarnos, de conovernos, de derramar lágrimas y ahí es donde se manifiesta la ternura y qué interesante, porque se piensa que en este país lo que es efectivo es la rabia, la acción directa vinculada a los golpes, vinculada a romperlo todo. Y está bien lo legítimo, abrazo esa lucha, pero en mi caso es el abrazo, es la caricia, es el beso, es la mirada y eso es profundamente político y es acción directa porque me parece que vulnerarnos en este mundo es un acto rebelde porque ¿Quién quiere vulnerarse? Estamos atravesadas por una colonización y un racismo que nos ha dicho que todo tiene que ser hacia dentro que la sanación viene desde afuera que hay que curarnos nosotras solas. Y es una postura antirracista la performance de la ternura radical porque rompe el esquema del pensamiento del pienso, luego existo y se convierte en sientto, luego puedo ser. (Entrevista a Lía García, 2021)<sup>1</sup>

Lía es fuente de inspiración para mí, porque siempre me recuerda el sentido de por qué hacemos lo que hacemos desde las prácticas artísticas feministas. Me recuerda la importancia de politizar los afectos y desde ahí generar nuevos mundos, la ternura radical también es una apuesta que sigo para la construcción de mis trabajos performativos, es una forma de trasgresión desde el afecto, desde la sanación. La performance feminista que yo

---

<sup>1</sup> La transcripción completa de la entrevista la puedes encontrar en anexos.

realizo es autosanadora, poder compartir los procesos para llegar a una misma a través del arte que generamos abre brecha para militar desde la tristeza también.

En esta entrevista que Lía García me concedió, le preguntaba sobre sus inicios dentro de la performance, y es que sus performances van totalmente relacionadas a su transición de género y desde ahí nacen sus dos piezas performativas más relevantes: *Lía García la novia* (2011) *Lía García la quinceñera* (2011) donde visibiliza a través de la cuerpa la celebración y la alegría para abrazar su carne. Sobre esto Lía comenta: “Lía García la novia Sirena, la celebración” :

Yo quería hacer una gran celebración de mi transición, una gran fiesta y que la gente pudiera conocer mi historia y de las personas que estaban alrededor de mí, desde una fiesta, por eso la novia, la quinceñera, que fueron estos rituales afectivos en los cuales yo me presentaba ante la sociedad como un cuerpo que necesitaba ser deseado, abrazado, querido, pensado. Entonces la novia trans, ese proyecto de esa novia que aparecía como testiga de su compromiso consigo misma como una novia trans que le interesaba enlazar vidas en un mundo tan individualista, como una novia trans que le interesaba hacer del amor una política de transformación y de búsqueda de justicia lejana a los discursos coloniales del amor y una novia trans que criticaba también el racismo que vivimos aquí las mujeres trans afrodescendientes en mi caso, porque estábamos muy invisibilizadas en aquellos años. (Entrevista Lía García, 2021)

De esta manera Lía García performa el género en el gran escenario del mundo utilizando la carne que no sólo la acompaña a través de las calles sino que desde la performance feminista se vuelve una herramienta de visibilización de todas las violencias que se ejercen en las cuerpas trans. En las performances de Lía, podemos ver cómo analiza su contexto social como una cuerpa simbólica que manifiesta problemáticas vinculadas con la identidad, con el género y con su historia de vida; además que se posiciona como protagonista central de una obra que evidencia, que su carne existe y vive en ese momento. Como apunta Mayer (2009):

En un performance una está desde el arte ahí, con su sexo, raza y edad. El hecho de que la artista esté presente también impide la tendencia a borrar a las

mujeres, la cual sigue operando, ya que —a diferencia de la observación de un cuadro— al ver un performance no hay manera de asumir que se trata del trabajo de un hombre. Además, el performance y el feminismo se empataron muy bien porque el primero estaba tratando de borrar la línea entre la vida y el arte y el segundo entre lo personal y lo político. En el fondo ambos luchaban contra nuestra asquerosa maña de fragmentar y compartimentalizar la realidad. El anhelo era hacer visible esa otra mitad del cielo que nos correspondía (Mayer, 2009: 194)

Lía García encarna la performance, no hay una separación de sus piezas performativas con la que ella es. Como afirma Mayer “ Lo personal es artístico” y en Lía García esto hace bastante sentido ya que la performance que realiza vincula la cuerpa-carne con el arte, y ésta a su vez hace metástasis con lo político, y la cuerpa-carne-política es una manifestación esencialmente feminista: “Cuando el cuerpo es un tema central y no solo un tema, sino que se convierte en sujeto... el performance se constituye en una plataforma importante, en un lenguaje propicio para la acción política feminista.” (Castro Sánchez, 2018: 26).

Es importante visibilizar la estrecha relación que existe entre el uso político de las cuerpas y cómo éstas a su vez son interpretadas y resignificadas por quienes presencian la performance. Es aquí donde ésta toma su propia esencia con la capacidad de movilizar cuerpos individuales y colectivos reconociendo al arte como catapulta que logra mostrar y transmitir, pero, sobre todo, incidir en las transformaciones sociales. Y es que, como artistas feministas, es sumamente importante enunciar y visibilizar las problemáticas que nos atraviesan, porque lo que se enuncia existe. Cada cuerpa tiene algo que decir, cada forma de expresión sostiene una convulsión interna y una relación con el mundo que debe resignificar. Esta resignificación, en este tiempo, pasa por corporeizar lo público-político y entablar una relación corporal-global.

El acto performativo es político porque implica el cuerpo-espacio donde es ejercida la opresión y reclamada la reflexión y la denuncia legítima (Castro Sánchez, 2018: 45). Sobre esto Lía García afirma:

(...) Para mí la performance, para Lía García La novia Sirena, es una herida y el

mejor mensaje de una herida es que se trata de algo abierto: Salgo, entro, salgo y vuelvo a salir y cuando te digo también que es una cicatriz me refiero a que una performance devela que entramos a la herida y que estamos haciéndole preguntas a la herida, tratando de entenderla y que el proceso de cicatrización no tiene que ver con algo cerrado. Al contrario, estamos en la herida cuando vamos a la cicatriz: aquí dolió, aquí sanó, aquí se transformará y la performance duele y la performance sana y la performance transforma. Entonces por eso es cicatriz-herida es complejo, pero entiendo la cicatriz como una extensión de la herida y viceversa y a la herida como una extensión de la cicatriz. Y eso es la performance porque la performance a mí me duele y estoy hablando de un dolor político, de un dolor encarnado donde está la memoria de mis ancestras. Y que en Latinoamérica lo tenemos que entender ya no como ese relato católico donde nos han dicho que es un dolor que te martiriza que te pone en el lugar de víctima, sino como un dolor desde donde nace la resistencia. Entonces, nombro y enuncio mi arte también como una performance intensa de la ternura radical (Entrevista Lía García, 2021)

Nuestra cuerpo viva es sujeta de la acción y base fundamental de la obra, donde se explora a través de nuestra piel significada, elementos íntimos que reflejan problemáticas sociales y culturales; es la acción de la acción, el momento vívido donde la cuerpo también se transforma en significante, en una cuerpo simbólica que habla con la misma piel sobre quien es, sobre su genealogía, sobre su identidad. La performance habla desde la cuerpo, desde el cosentir un lenguaje crudo sin anestesia donde se proclama que la cuerpo debe dejar de ser estigmatizada y objetivizada:

Una estrategia de resistencia desde los movimientos sociales para contrarrestar los procesos de estigmatización que vacían de contenido sus demandas en las lógicas del mercado informativo, es el uso del cuerpo como expresión artística en el performance, que, en algunos casos, por ejemplo, utiliza el desnudo para comunicar lo que la protesta no consigue. (Torres Sanmiguel, 2013 :3)

Esto sería una apuesta a la escena social donde se reclama la necesidad de

intervención política para la ruptura de normas, para cuestionar los discursos dominantes heteropatriarcales, y así, a través de las cuerpos hacer frente común a un sistema que nos condiciona y oprime. Es importante hacer uso de las corporalidades para la transmisión de memoria colectiva y así perpetuar todas las vivencias individuales y de la comunidad y la performance feminista es el cauce que nos llevará a una transformación social.

## CONCLUSIONES

Para concluir con este primer capítulo, planteo que entendemos que cuerpo es aquella carne que es significada por el patriarcado y que reproduce lógicas de poder a través de los mecanismos de género y feminidad. Esto traerá consigo corporalidades que serán moldeadas para convertirse en cuerpos que importan para dar paso también a la otra antípoda de cuerpos que no importan: Cuerpos gordos, cuerpos negros, cuerpos indígenas, cuerpos no binarios, cuerpos intersex, cuerpos trans, etc) En el caso de los cuerpos con vulva, serán las que se identifiquen como mujeres blancas, heterosexuales, que puedan procrear y que se limiten a la vida privada doméstica.

Por cuerpo entendemos esa resignificación que las feministas hacemos del cuerpo desde el lenguaje a la carne para visibilizar que estamos reapropiándonos de nuestra propia historia, para visibilizar que sí, que estamos radicalizando el lenguaje porque no nos hace sentido la forma en la que el patriarcado nos ha nombrado. Hacemos iconoclasia con el constructo de *cuerpo*, lo intervenimos, lo pintamos, lo demolemos como estatuilla colonial carente de sentido, lo volvemos a construir, lo enunciamos y lo convertimos en instrumento político para encarnar nuestra cuerpo.

La cuerpo surge en las calles, se pone la cuerpo para la manifestación, se pone la cuerpo para las hermanas, para las amigas, para los amores. La cuerpo abraza y genera vínculos a través de la ternura radical, es territorio de luchas y de resistencias, empezar a nombrarla, es empezar a habitarla, y habitarla es dignidad.

La cuerpo es la brecha que se abre para que el *corposentir* exista, eje fundamental de todo mi trabajo de investigación creación, y es que el *corposentir* es la simbiosis de la carne que habitamos con las emociones que nos conforman y que, a su vez, contiene los

sentipensares. Es el medio sensible donde experimentamos nuestras realidades estrictamente relacionadas a las opresiones de un sistema heteropatriarcal.

Desde el corposentir es desde donde yo construyo la performance feminista. La performance diferencia de “El performance” porque es un acto escénico que se posiciona dentro de las prácticas escénicas feministas y que además tiene como principal objetivo el uso de la cuerpa, del corposentir, como primordial mecanismo político para denunciar y evidenciar las violencias que nos impone un régimen machista y heteropatriarcal que condiciona nuestra sexualidad, identidad sexual, orientación sexual y forma de vivir el mundo.

Los pasos que he transitado del cuerpo a la cuerpa, de la cuerpa al corposentir, del corposentir a la performance feminista son el resultado teórico que concluyen este capítulo.

# CAPÍTULO 2

## TERNURA RADICAL CONTRA EL SISTEMA PATRIARCAL

En este capítulo hablaremos de las herramientas metodológicas de las que me apoyo para realizar este trabajo de investigación-creación feminista que tiene como columna vertebral el concepto de la “Ternura radical”, abordado por Lía García, Dani d’Emilia y Daniel B. Coleman (2015):

“Ternura radical” es un término que se utiliza desde hace más de diez años como parte de la pedagogía-performance radical de La Pocha Nostra. Como performerxs y pedagogs integrantes del colectivo, con este manifiesto queremos honrar este término y su utilización en distintos proyectos y comunidades alrededor del mundo. Esta versión es nuestra interpretación del término, resultado de un jam poético en el que nos preguntamos acerca de lo que la ternura radical significa para nosotrxs, en nuestras vidas y trabajo tanto dentro como afuera del colectivo: ¿Cómo puede la ternura ser radical en nuestras alianzas, nuestras comunidades efímeras y nuestras relaciones interpersonales? (Ternura radical es..., 2015)

Lo anterior funge como metodología para la creación de la videoperformance *Corposentires encarnados*. Además, también abordaremos lo que es una intervención feminista y cómo se realizó la proyección de la videoperformance en diferentes espacios culturales y casas transfeministas en México y Perú.

### LA INVESTIGACIÓN CREACIÓN FEMINISTA

La actual investigación-creación feminista encuentra su sentido en la experiencia de habitar mi corposentir, al cual traduzco como: un espacio de luchas y resistencias, de heridas y cicatrices, de dolores, de amores, de resignificaciones y apropiaciones como mujer pansexual y afrodescendiente que es creadora e investigadora dentro de “La

performance feminista”. El *corposentir* se hace presente para enunciarme, para nombrarme y abrazarme ajena a todos los cánones estéticos de belleza dentro de una heteronorma y dentro de un heteropatriarcado.

Trabajar y llevar el proceso dentro de una investigación-creación, a decir verdad, ha conllevado un doble esfuerzo. El de entregar un texto académico a la par de la entrega de tres productos artísticos que coexisten y dependen absolutamente los unos de los otros. Martha Lucía Barriga (2011) afirma que:

Primero que todo, que él educador-artista-investigador-universitario parece trabajar, por un lado, con el proceso creativo de su obra; y por otro, con la construcción de una reflexión sistemática sobre ese proceso. Se trata de dos operaciones que sin ser antagónicas entre sí, son excluyentes en la medida en que el discurso o la palabra no pueden dar cuenta de la complejidad de los fenómenos que intervienen y participan del acto creativo (Barriga, 2011: 321).

Los procesos creativos nunca son lineales, por ende, dentro de la investigación-creación feminista no se puede apostar a una estrategia única (proceso de creación, “método científico”). Dentro de este camino a transitar he implementado todas las herramientas y recursos que están en mis posibilidades: conocimiento, experiencia, intuición, creatividad. Sin embargo, cada uno de estos pasos no son en sí mismos un objetivo, sino un medio para alcanzar los objetivos de la investigación-creación feminista que me llevará a la generación de nuevo conocimiento.

Por nuevo conocimiento se entiende un resultado que no existía y que contribuye al crecimiento (mejora) de la disciplina dentro de la cual se genera, en este caso las prácticas artísticas feministas. La creación de los productos artísticos, en especial la videoperformance titulada *Corposentires encarnados*, parte de un piso sensible, que conecta las distintas maneras en las que se avista la realidad como mujer creadora, de ahí que el espectador generará interpretaciones de los contextos que le interpelan. Estas interpretaciones que se lanzan sobre el producto sensible son base indispensable para la creación de nuevas obras, visibilizan los capitales simbólicos y culturales y son tierra fértil para el análisis de los contextos socioculturales contemporáneos.

Según Roberto Fajardo González (2007), acerca de la investigación-creación, quien investiga se ve estimulado a desarrollar un campo de conocimiento que sin ser contrario a lo que hace como arte, sí es necesario y parcialmente extraño a la intimidad de su operación poética:

A nivel universitario y académico se espera una determinada construcción sistemática del conocimiento, tanto a nivel de la producción como de la reflexión, condición fundamental para la investigación dentro de la universidad. Paradójicamente la condición académica no es una condición necesaria ni normativa para producir la obra de arte; sin embargo, una vez que la obra de arte adquiere su existencia social, su análisis y consideración desde una perspectiva académica exige parámetros que resultan necesarios establecer y conocer. (Fajardo, 2007: 34)

Pese a la infravaloración que se tiene sobre las artes, al grado de que a veces se les considera solo como entretenimiento, o como relleno en festivales o congresos académicos, la apuesta de la investigación-creación dentro de contextos academicistas que validan únicamente el “método científico” es una apuesta que busca encontrar nuevas maneras de hacer investigación dentro de una epistemología feminista. En la médula de esta epistemología feminista se encuentra la búsqueda por validar todo el conocimiento que se genera a través de la genealogía de la experiencia (Espinosa, 2019). Luego entonces, como afirma Mónica Mayer: “lo personal es artístico” (2009). De esta manera, la investigación-creación feminista parece la manera más sensata de abrazar a las epistemologías feministas. Puesto que arroja un producto sensible, un producto artístico que está irrefutablemente conectado con la experiencia de la creadora per se. Es una manera de poder materializar y de acercarse al mundo interno de quien elabora la pieza artística no sólo a través de un texto, sino a través de la mirada que conecta con emociones directas de quien observa la pieza.

Esto es apenas un preámbulo de la investigación-creación, ahondaré en ella en el tercer capítulo. Por el momento, puede ayudar una definición personal de lo que he realizado: la investigación-creación es entendida por varios autores como una serie de acciones investigativas con multiplicidad de aproximaciones creativas y modos de pensar,

que conectan la creación con la generación de conocimiento, desde múltiples aristas y espacios (académicos, culturales, políticos, científicos, etcétera) (Ballesteros y Beltrán, 2018; López-Cano y San Cristóbal, 2014). Este concepto incluye a los componentes de la práctica y del discurso mediante un proceso centrado en el individuo que le otorga un carácter sensible en donde se involucra la interpretación, la creación y la creatividad (Feral, 2009: 53). También crea puentes entre la investigación y los campos de las artes, las ciencias sociales, y otras áreas del conocimiento junto con sus aplicaciones.

Es pertinente esclarecer que la investigación-creación no es un modelo que posea un orden o jerarquía en su aplicación, o que indique una serie de pasos a seguir. En cambio, sí implica muchas posibilidades de vinculación entre lo creativo y lo investigativo. Por lo anterior, sus aportes fundamentales se encuentran en la capacidad renovadora de la educación y su impacto en la sociedad, diferenciándose de los procesos tradicionales, tanto a nivel de prácticas educativas y académicas, como de innovación en el sector productivo e institucional (Ballesteros y Beltrán, 2018; Hernández, 2014).

La investigación-creación es, por tanto, el proceso mediante el cual se crea nuevo conocimiento a través de la creación de obras, performances, piezas artísticas, esculturas y productos sensibles. Esa existencia del producto artístico en la cultura es lo que permite que, sin ningún criterio de utilidad o referencia, lo estético impacte en la sensibilidad y las emociones, construyendo horizontes de sentido que funcionan como marco para cualquier proceso de generación de conocimiento.

## **LA TERNURA ES RADICAL**

Las herramientas usadas dentro del desarrollo metodológico acorde a La Ternura radical como una ética y una de metodología de investigación-creación feminista que utilicé en esta investigación son: conversatorias, registro fotográfico, entrevistas informales, convocatoria abierta al público en general para recopilar imágenes y sesiones de fotos.

“Ternura radical contra el sistema patriarcal” tiene como objetivo principal hacer una práctica activista-corporal, que implique un trabajo emocional de manera política. Pese a que el feminismo reivindica los afectos y el autocuidado, los espacios no siempre poseen las condiciones para la simbiosis de los cuerpos. Esto genera una separación, un no

reconocimiento con la otredad; de aquí la importancia de generar espacios conscientes del autocuidado y reconocimiento de los otros.

La ternura radical es algo que siempre se está construyendo, no es una metodología que tenga un cerco y se limite a una línea de acción en específico. Parte de la manera en la que desarrollé mi proceso de investigación-creación feminista, es mi aportación a la metodología de la “Ternura radical”. Este proceso tampoco ha sido lineal, como investigadora-creadora escénica mi línea de pensamiento encuentra sentido en el “hacer-haciendo”, o en “el hacer mientras lo pienso”. Lo cual no conlleva necesariamente una secuencia de acciones; se trata, más bien, de una especie de viaje por el tiempo. Un tiempo que no es lineal y que no sigue convencionalismos, un viaje por el tiempo de mis propias luceros: de la que soy, de la que fui y de la que quizá seré. Todo este trabajo de investigación-creación tiene un cauce en el devenir de mi vida y en las maneras en las que me he conformado. El reto es tratar de desmenuzar todo un proceso creativo intangible y un ápice de materialidad en lo que a continuación escribiré.

Ahora bien, la ternura radical se define cómo:

Ternura radical es ser crítico y amoroso, al mismo tiempo

ternura radical es entender cómo utilizar la fuerza como una caricia

ternura radical es saber acompañarnos entre amigos y amantes, a distintas distancias y velocidades

ternura radical es escribir este texto al mismo tiempo desde dos continentes lejanos

...desde la misma cama

escribiendo al acariciar

ternura radical es saber decir que no

es cargar el peso de otro cuerpo como si fuera tuyo

...es compartir el sudor con un extraño

ternura radical es bailar entre cuerpos disidentes en un taller

...estar encimados y mantener la sonrisa y la fiesta

ternura radical es dejarse mirar; dejarse llevar

ternura radical es no desplomarse frente a nuestras contradicciones

ternura radical es no permitir que los demonios existenciales se conviertan en cinismos permanentes

es no ser siempre las mismas, los mismos, les mismos  
es encarnar In Lak'ech...  
porque tu eres mi otro yo  
y viceversa  
ternura radical es no tenerle miedo al miedo  
ternura radical es vivir el amor efímero  
es inventar otras temporalidades  
ternura radical es abrazar la fragilidad  
es enfrentar la neurosis de lxs demás con creatividad  
ternura radical es encarnar gestos performativos que normalmente  
rechazarías  
ternura radical es asumir el liderazgo cuando tu comunidad te lo pide,  
aunque no sepas qué hacer, ¡ni como hacerlo!  
ternura radical es prestarle tus tripas a los demás  
es ponerte el coño de tu amante como bigote  
es arriesgarse a amar a contra pelo  
ternura radical es creer en la arquitectura de los afectos  
es encontrarnos desde los músculos más cercanos al hueso  
es creer en el efecto político de los movimientos internos  
ternura radical es no insistir en ser el centro de atención  
es tener visión periférica; creer en lo que no es visible  
ternura radical es hacer del temblor un baile y del suspiro un mantra  
es disentir con el máximo respeto  
...transitar en espacios que no entiendes

ternura radical es aceptar lo ambiguo  
es no pensar dándole vueltas a tu ombligo  
es romper con patrones afectivos, sin expectativas claras  
ternura radical es compartir sueños, locura  
sintonizar, no solo empatizar  
es encontrar una galaxia en los ojos de otrx y no dejar de mirar  
es leer el cuerpo del otrx como un palimpsesto  
ternura radical es canalizar energías irresistibles y convertirlas en  
encarnaciones indominables  
es activar la memoria sensorial

es reconocer al otro por su olor  
ternura radical es sentir la posibilidad en cada duda  
es dejarse atravesar por lo desconocido  
ternura radical es darle la opción a un narcisista de acoplarse, o re/pensarse  
ternura radical es acariciar espinas  
ternura radical es convivir con la falta  
es mirar a las cosas a la cara con el cariño de quien las quiere ver  
es sostenerse desde distintos lugares, aunque no todos sean *hermosos*  
ternura radical es un concepto apropiable y mutante  
ternura radical es algo que no hace falta definir (*Ternura radical es...*, 2015).

Las condiciones para construir espacios seguros deben ser creadas, nunca se generarán enunciándolas sólo a través de las palabras, su aparición debe respaldarse en acciones. Lo anterior se genera a través de la búsqueda de dinámicas artísticas (como la danza y el teatro), para así darle una forma consistente que incida en temas como los transfeminismos, feminismos interseccionales, además de trabajar con cuestiones de raza, género, diversidad corporal, salud, enfermedad, temas transfronterizos, memoria corporal y reconocimientos de potencia y dolor que llevamos en nuestra historia corporal.

Lo que se desea lograr a través de esta apuesta que se va construyendo constantemente, es dotarnos de herramientas para aprender a respetar las diferencias, para aprender a ser radicales, para retornos en estos procesos, y para aprender a ser tiernos y cuidarnos a través de esos desafíos.

La ternura radical encuentra sentido también en los procesos instintivos que devienen de una política de los afectos y estos procesos no son lineales ni se adhieren a una tradición o marco metodológico. La ternura radical es un concepto flexible que siempre se está construyendo, al cual se le aportan diversos matices y modos de accionar. Lo que se leerá a continuación es mi aportación a esta metodología de acción.

Escribir sobre procesos creativos es de suma complejidad, ya que éstos nunca son lineales ni se adhieren a un tiempo convencional. Mi trabajo artístico fue así, deviene de las diferentes Luceros existentes: La que fui, la que no fui, la que soy, la que seré y la que quizá nunca sea. Lo que leerás a continuación es este intento de traducir lo intangible a lo

tangible a través de las letras, una apuesta que intenta materializar mi mundo interno a través de mis procesos creativos.

## **HACER MIENTRAS LO PIENSO**

La aportación metodológica que hago a la metodología de la ternura radical en este proceso de investigación-creación feminista la denomino: “hacer-haciéndolo” o “hacer mientras lo pienso”, que corresponde exclusivamente a un reaccionar intuitivo sobre las interrogativas que surgieron en el proceso. Esto conlleva una acción-reacción para tratar de responder a mis procesos internos que se traducen en preguntas, las cuales respondo a través de un producto artístico.

“Hacer mientras lo pienso”, “o hacer-haciéndolo”, tiene como premisa seguir el impulso creativo, continuar con la inercia que te mueve (también conocida como inspiración), para la creación del producto artístico.

Para dicho proceso, es importante que no se dude en lo absoluto de lo que se esté haciendo, aunque aparentemente no exista un sentido o una dirección clara de hacia dónde se va. Aquí no existen fallos ni errores, todo lo que se haga encontrará sentido porque es parte del mismo proceso. “Hacer mientras lo pienso”, “hacer-haciéndolo”, da la posibilidad de jugar y de improvisar para ir encontrando respuestas que nos lleven a un producto artístico final. Este proceso parte de mi ser individual, pero, posteriormente, se colectiviza. De esta manera, desde mi propio piso de realidad, no considero que exista un paso a paso para documentar cómo es que llevo mi proceso para la creación de alguna pieza artística. Escribir sobre la intangibilidad de los pensamientos y emociones para la creación artística es traducir todo un mundo interno de sensaciones que las letras difícilmente transmiten.

Lo que verás a continuación es un esquema que intenta sintetizar esa traducción. Comencé por recordar la pregunta inicial que me trajo consigo a este viaje, y cómo es que traté de responderla. A partir de ella se derivan varias preguntas más que son piezas fundamentales para la creación de la videoperformance: “Corposentires encarnados”. El siguiente cuadro es una especie de mapa mental que nos da una idea de lo que me refiero:

<b>PREGUNTA</b>	<b>RESPUESTA</b>
1.- ¿Cómo habitamos nuestro corposentir las mujeres y las disidencias sexogenéricas? ¿Estos dolores sólo me ocurren a mí?	1.- Conversatoria
2.- ¿Cómo me reconozco en mi genealogía corporal?	2.- Videoperformance corposentires ancestrales: Invocación a la bruja
3.- ¿Qué ven cuando me ven? ¿Cómo habito mi corposentir?	3.- Sesión fotográfica en la Pitaya, Veracruz.
4.- ¿Por qué las cuerpos diversas no hegemónicas tenemos que relegarnos a la oscuridad, a la no visibilidad?	4.- Convocatoria para público en general para recopilación de fotografías al desnudo de cuerpos diversas no hegemónicas.
5.- ¿Cómo incluyo la diversidad de voces que habitan los diversos corposentires?	5.- Videoperformance Corposentires encarnados.
6.- ¿Cómo comparto las herramientas encontradas para la reapropiación y resignificación de las corporalidades?	6.- Gira autogestiva corposentires encarnados: Habitando mi cuerpo disidente

## **CONVERSATORIA**

La primera pregunta que me surgió dentro de este proceso fue: ¿Cómo habitamos nuestro corposentir las mujeres y las disidencias sexogenéricas? Y, ¿estos dolores sólo me ocurren a mí? De esta pregunta nació el accionar creativo y convoqué a una conversatoria para saber cómo es que se sienten las personas con la carne que

habitan. Puesto que las condiciones relacionadas con la pandemia del covid-19 me impidieron realizarla de manera presencial, nos reunimos las involucradas el día 4 de mayo de 2020 a las 16:00 horas a través de la plataforma meeting de Google: Lupe la maldad; Leslie; Mazapán de almendras; Mon y yo, cada una en diferentes ciudades del país.

“¿Qué significado tiene tu cuerpo? ¿Cómo te han hecho creer que debe ser?”, con estas preguntas inicié el conversatorio virtual entre amigas. Saberme a través de sus testimonios, fue vital, porque se trató de un ejercicio donde me reconocí a través de sus experiencias y reconocí que todas hemos sufrido esa violencia que nos atraviesa el cuerpo.

El conversatorio comenzó muy casual, saludándonos y poniéndonos al tanto de nuestras vidas y de lo que hacíamos actualmente. A continuación, les mencioné que las convocaba para platicarles de mi proyecto de investigación de la maestría y para saber cuáles habían sido sus experiencias al reconocerse en la carne que habitan. Muy alegres accedieron y comenzaron a platicarme al respecto. Me di cuenta de que había heridas muy abiertas aún, pero que trabajaban y hacían conscientes para buscar sanarlas.

A partir de la conversatoria pensé que la importancia de escuchar los sentires de las mujeres que me rodean hace que pueda ver con más nitidez. Todas hemos sido atravesadas y trasgredidas por exigencias corporales inalcanzables, inexistentes. La sociedad dice que nunca serás lo suficientemente bella, ni delgada, ni curvilínea para tal o cual objetivo.

Imposible no remitirme a la obra de teatro Esperando a Godot de Samuel Beckett, donde los personajes principales yacen en un lugar casi desértico esperando a un tal Godot sin saber muy bien por qué. Lo esperan porque les toca esperarlo, porque les han dicho que algún día ha de llegar, aunque no tengan certeza de ello. En esa larga espera se va la pieza teatral, en actos repetitivos sin aparente sentido, esperando a alguien que nunca llega. Al grado que, de tanto esperar, incluso han olvidado cuál era el motivo de la espera. Así nosotras, esperamos que llegue el día que alcanzaremos ese ideal de belleza. En la espera por alcanzar esa meta corporal, muchas pierden la noción de quienes son, pierden su autonomía corpórea y con ella, su libertad.

Las respuestas y testimonios obtenidos en el conversatorio me atravesaron la

carne y me reflejaron:

*“Me habían enseñado a los cinco años que mi cuerpo estaba mal, que era algo incómodo de ver y que estorbaba. Batallo hoy en día por ver a mi cuerpo como algo positivo, como un hogar y no como el parque de diversiones que siento que es. A veces no reconozco la piel que habito y me siento avergonzada por él” (Mazapán de almendras)*

*“Por otra parte la significo como el primer territorio por el cuál luchar, desde el cual se lucha desde un aspecto más histórico que biológico” (Lupe la maldad)*

*“Nadie me lo decía, sin embargo, mi entorno me comunicaba que debía cumplir ciertas formas y rubros para que fuera "aceptado. Aunque después de bastante tiempo sin aceptarlo, descubrí que por más cosas que hiciera iba a ser prácticamente imposible llegar a la forma impuesta por mi entorno. Hoy, lo acepto tal cual es, lo quiero, lo abrazo; porque es mi primera institución de lucha, mi primera trinchera y con lo que se materializan mis sentires. (Leslie)*

*“Ay mana, pues conmigo siempre fue el ser delgada, hasta la prepa y uni, fui muy llenita y después empecé con dietas que terminaron en problemas alimenticios, me enfermé y aún cuando mi cuerpo adelgazo nunca me sentí feliz con él. Ahora trabajo para él, trato de comer todo lo que quiero sin pasarme, pero sintiéndome bien con ello. Tal vez algún día el amor que le estoy dando me cure el corazón. Para mí, mi cuerpo es mi cascarón, y nadie lo vuelve a modificar a menos que yo lo decida” (Mon)*

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA SOBRE LA BASE DE RELATOS ORALES, 14 DE MAYO DE 2020, CORDOBA, VERACRUZ, MEXICO.

Pareciese que nuestras cuerpas son una cárcel, un grillete de carne que nos limita a alcanzar la felicidad vendida constantemente a través de los mass media. Estos ignoran que cada genealogía corporal narra un origen diferente, de territorio, de clima, de alimentación: la historia de nuestras madres, de nuestras ancestras. El problema real radica -al igual que con el conocimiento occidental hegemónico- en la visión universalista que se tiene respecto a la estética de los cuerpos; se cree con vehemencia que las corporalidades occidentales son la única forma legítima y digna de ser en la carne.

Lo anterior fue vital para mí, porque fue en ese ejercicio donde me reconocí a través de las experiencias de mis compañeras y, a la vez, reconozco que todas hemos sufrido esa violencia que nos atraviesa la cuerpa. A través de este reconocimiento me doy cuenta de que no soy la única a quien le han dicho que su cuerpa está mal.

Esta violencia, si bien nos atraviesa de diferentes maneras por la raza, clase social o condición sexogenérica, parte de una misma violencia estructural. Debido a estas conclusiones es que nace en mí un profundo sentido de justicia y de tratar de hacer algo para visibilizar esto. Descubrí que la carne que habitamos es inherente a nuestro cuerpo emocional, espiritual; que la palabra “cuerpo” no me resonaba lo suficiente, no me hacía sentir en mí, se quedaba corta para nombrar los multiversos de

pieles; que la misma palabra “cuerpo” hace una separación entre cuerpo-mente-emociones y que únicamente se refiere a los cuerpos masculinos y/o femeninos blancos heterosexuales y hegemónicos.

Esta parte de mi proceso es importante porque aquí es donde nace la categoría de análisis “Corposentir”, que deviene del juego de palabras: “Mi cuerpa vive”, “Mi cuerpa experimenta”. “Mi cuerpa siente”. El prefijo corpo lo retomo de Mestre Cavalo y sus clases de capoeira, porque en portugués corpo es cuerpo y él hacía uso de esta palabra constantemente. Por otro lado, el sufijo sentir deviene de mi ser, de la hipersensibilidad emocional que ha marcado mis procesos de vida y creativos. Corposentir, el cuerpo y la sensación se unen en un término que me habla y me indica un camino a trazar.

## **VIDEOPERFORMANCE CORPOSENTIRES ANCESTRALES: INVOCACIÓN A LA BRUJA**

La Videoperformance corposentires ancestrales: Invocación a la bruja responde a la pregunta: ¿Cómo me reconozco en mi genealogía corporal? Y esta videoperformance narra todo el proceso de encuentro con mis raíces negras. ¿Cómo es que surge? ¿Cuál es el proceso que tengo para realizar esta pieza performativa? Para tratar de responder esto, continuaré con la metodología de “hacer mientras lo pienso”.

Una mañana desperté con las imágenes de esta videoperformance claras en mi mente a modo de epifanía; escribí lo que había visualizado en mi diario de sueños, los elementos que había observado, cómo los había utilizado. Esa videoperformance fue grabada en Xalapa, Veracruz, en la azotea de mi amigo Arjuna, pues para esas fechas yo me estaba quedando en su departamento. Le dije que me ayudara porque él había tomado un diplomado en cine documental y tenía conocimientos sobre registro audiovisual. Nos dispusimos a grabar lo que ya tenía previsualizado. Para la grabación empleamos un teléfono celular Redmi 8 note y para la música de fondo, otro celular que sostuvo mi amiga Po<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Link de la videoperformance: <https://www.youtube.com/watch?v=5A5Vh6VHHGE&t=3s>

El material que utilizo en esa videoperformance fue improvisado en ese momento. La falda era una cortina de tela transparente que estaba en la ventana del departamento de Arjuna, el cesto de mimbre que utilizo también fungía como parte de la decoración del departamento, los cuernos que uso son utilería que Po me prestó. Para partir del “hacer mientras lo hago” es importante seguir el flujo de la inspiración, esa mañana amanecí invadida y ya no podía con todo eso que estaba sintiendo, tenía que materializarlo sí o sí. Aunque con premura, estaba convencida de que mi trabajo poseía calidad. Procedimos a la grabación que realizamos en la azotea, como no contábamos con aparatos para la iluminación esperamos a la *golden hour* que comienza como a 5 de la tarde y es, según los fotógrafos, el punto del día en el que mejor iluminación hay.

Todo nació a partir de una visualización que fungió como base de la pieza performativa. El resto, el desarrollo de la grabación de la videoperformance, ocurrió a partir de la improvisación y de la escucha de mi corposentir. Como últimos datos, cabe aclarar que el texto que utilizo es un poema de Elena Alonso, “La mujer que me habita”, el cual me gusta mucho y memoricé años atrás. La edición del video la realicé con una app de edición llamada *inshot* y el efecto espejo que utilizo, se pensó para todos los reencuentros existentes conmigo en esa pieza performativa.

## **SESIÓN FOTOGRÁFICA EN LA PITAYA, VERACRUZ**

La sesión fotográfica responde a la pregunta: ¿Qué ven cuando me ven? ¿Cómo habito mi corposentir? Nace de la necesidad de reconocer mis imágenes en fotografía y desde mi mirada reconocirme y abrazarme al desnudo.

Elegí trabajar con Annie Hervert justo porque es fotógrafa feminista y porque desde el 2018 ha documentado el movimiento feminista latinoamericano, registrando eventos como la marea verde a favor de la despenalización del aborto en Argentina, el Encuentro Latinoamericano de Feminismos en la ciudad de La Plata, Buenos Aires y el Movimiento Feminista en Xalapa, Veracruz; dando a conocer testimonios de mujeres pertenecientes a diversos feminismos; acompañando a través de sus imágenes el crecimiento del

movimiento, la unión de las mujeres y la apropiación de las calles. Así pues, la invité a que me fotografiara y aceptó. Elegí el Bosque de la Pitaya porque queda a 10 minutos de Xalapa y porque es un lugar que siento muy mágico y perteneciente a mí. Esta sesión fotográfica más tarde me ayudaría a hacerme la siguiente pregunta: ¿Todes les demás perciben a su cuerpo como una cárcel? De ahí que decidiera agregar el siguiente apartado que tiene como objetivo hacer la recopilación de fotografías al desnudo de diversas cuerpos no hegemónicas.

## **RECOPIACIÓN DE FOTOGRAFÍAS AL DESNUDO DE CUERPAS DIVERSAS NO HEGEMÓNICAS**

La siguiente parte del proceso creativo responde a la pregunta: ¿Por qué las cuerpos diversas no hegemónicas tenemos que relegarnos a la oscuridad, a la no visibilidad? En un primer momento, me metí a dos redes sociales importantes y con gran número de seguidores: Instagram y Facebook. De inmediato noté que el discurso de moda dentro de los feminismos blancos se encuentra entrelazado con el llamado “amor propio”, en ellos afirman: “Tenemos que amar a nuestra cuerpo tal y como es”. Y todo bien al respecto, sin embargo, la incongruencia que existe en esto surge cuando me doy cuenta de que quien emite el mensaje suele ser una mujer blanca, heterosexual, delgada.

También encontré varias cuentas de Instagram de artistas, pintorxs, actores, actrices, fotógrafas y fotógrafes donde se expresa este discurso también, pero desde la disidencia sexogenérica. En este sentido, es un poco más de lo mismo: Cuerpas hegemónicas, blancas y delgadas, que hablan sobre amar a las cuerpos, pero que en las colaboraciones que hacen con modelos únicamente incluyen de nuevo a las mismas corporalidades hegemónicas. El discurso pierde sentido cuando es absorbido por las violencias estructurales que el neoliberalismo impone.

Cansada y enojada de tanta incongruencia lancé una convocatoria a mis amigas y amigos para que me mandaran fotos al desnudo de sus cuerpos. Me llevé una gran sorpresa cuando noté que quienes estaban respondiendo positivamente a esta convocatoria eran cuerpos delgadas y blancas, o delgadas blanco-mestizas. Todo es parte del mismo problema, se sienten más cómodas fotografiando sus pieles porque se les ha dicho que sus

cuerpos están bien, o que no son incómodos de ver. Para las cuerpos gordas mirarnos en fotografías es lidiar con la dismorfia corporal, es lidiar con lo incómodo de observarte en una imagen que no va acorde a los cánones de belleza. Por eso las cuerpos gordas no atendieron a mi llamado y es totalmente entendible, quizá yo tampoco hubiera atendido a mi propio llamado de haber estado fuera. No obstante, dos cuerpos gordas atendieron a mi invitación para aparecer en las fotos y les agradezco mucho su participación.

Posteriormente, previo mi correspondiente pregunta para ellos si estaban de acuerdo que retomara sus fotos y su respuesta aprobatoria, utilicé el material fotográfico en la videoperformance: *Corposentires encarnados*. Parte de los comentarios que obtuve posterior a la sesión fue que verse al desnudo y en fotografía fueron experiencias incómodas, que les hizo darse cuenta de la importancia de mirarse frente al espejo.

### **VIDEOPERFORMANCE: *CORPOSENTIRES ENCARNADOS***

La videoperformance *Corposentires Encarnados* responde a la pregunta: ¿Cómo incluyo la diversidad de voces que habitan los diversos corposentires? Para continuar con el “hacer mientras lo pienso”, una mañana visualicé cómo podría ser la videoperformance que quería realizar, en esta previsualización vi muchos colores, vi también las fotografías de las cuerpos que me habían mandado y nuevamente a modo de epifanía comencé a moverme para recolectar los elementos que utilizaría: pintura, bocina, una lámpara de buró y una tela negra.

Para hacer la grabación de la videoperformance llamé a Paco de la Rosa, músico y fotógrafo que se dedica a hacer registros de eventos culturales, entre otras cosas, en la región de Córdoba, Veracruz. Lo contacté a él porque es la única persona que conozco cuyos trabajos poseen bastante calidad; además de ser un amigo desde hace tiempo atrás y colega sociólogo. Atendió a mi llamado, un día antes de la grabación nos reunimos para platicarle sobre mis ideas y quedamos de hacer la grabación al día siguiente. Esta tuvo lugar en el “Foro multicultural Patio de la Estrella”, ubicado en la ciudad de Córdoba, Veracruz. Acondicionamos un espacio con cosas sencillas: una lámpara de buró y una tela verde al fondo que serviría para hacer la edición del video después de grabarlo. La

videoperformance se hizo en una sola toma, justo porque la esencia de la performance ocurre mientras sucede. Le dije a mi fotógrafo que sería de esa manera, sin posibilidad de error, la intención era que, sin importar lo que ocurriera, quedaría registrado. Así que, ante la indicación, colocó un tripié y sujetó su cámara.

Yo me encontraba bastante nerviosa porque la performance implicaba un desnudo completo, y la verdad es que desnudarse ante alguien es incómodo, más en compañía de un amigo hombre, hetero-cis, y todavía más teniendo la consciencia de que quedaría grabado para la posteridad. Tuve que salir a correr, moverme mucho, hacer varias marometas y movimientos para que mi cuerpo entrara en un estado de relajación y porque las actrices nos preparamos con un calentamiento previo a cualquier función.

La performance comenzó teniendo como base los testimonios que habíamos grabado previamente (ver capítulo 3). Estos sonaron en la bocina y yo me puse a improvisar con todo lo que en ese momento me transmitían. Tuvimos que parar unas cuantas veces pese a mi petición de hacerlo en una sola toma, porque necesitaba de alguien que me bañara con la pintura que tenía contemplada, así que llamé a mi mamá para que me ayudara con eso. En este sentido, ella también contribuyó. Reanudamos la grabación y lo siguiente fue seguir improvisando con los testimonios que iba escuchando. Para la grabación, Paco también utilizó un celular, ya que en algunos momentos de la performance hay algunos *close up* a mi cuerpo.

Después de la grabación me di a la tarea de llevar a cabo, el día siguiente y conjunto con Paco, el proceso de edición del video. Visité el estudio casero que Paco montó en el lugar donde habita, Amatlán de los Reyes, a escasos minutos de Córdoba, y comenzamos la edición. Debo aclarar que yo sobre edición de video no sé absolutamente nada, Paco fue quien guio todo este proceso, solo encargándome yo de la dirección de arte. Estuvimos editando alrededor de 7 horas hasta que sentimos estaba listo. Tiempo después agregamos pequeños cambios en la tipografía que utilizaríamos y algunos detalles que mejoraron la presentación, pero la esencia del videoperformance permaneció hasta ahora. De esta manera quedó hecho el producto artístico.

## **GIRA AUTOGESTIVA *CORPOSENTIRES ENCARNADOS*: HABITANDO MI CUERPA DISIDENTE**

Esta gira autogestiva responde a la pregunta: ¿Cómo comparto las herramientas encontradas para la reapropiación y resignificación de las corporalidades? Esta investigación-creación feminista va acompañada de una gira autogestiva de intervención feminista donde se proyectaron las videoperformances que mencioné previamente: *Corposentires ancestrales: invocación a la bruja* y *Corposentires encarnados*. Dicha intervención sucedió una vez que tuvimos nuestro producto artístico finalizado, el mismo se proyectó en diferentes espacios feministas y transfeministas en el periodo Marzo-septiembre de 2021.

La gira autogestiva de intervención feminista de *Corposentires encarnados* encuentra su nacimiento en la necesidad de compartirme con las y les otras en el camino de abrazar mi corposentir, en una búsqueda por sabernos acompañadas y acompañades en ese trayecto que a veces recorremos en solitario, pero que no necesariamente tiene que ser así. Uno de los objetivos principales fue visibilizar y enunciar la violencia que vivimos los corposentires que no encajamos dentro de una estética hegemónica y sobre eso tejer, a través del diálogo, estrategias de contención emocional.

Para acercarnos más a lo que significa intervención feminista comenzaremos desmenuzando qué es una “intervención” y cómo esta se transforma en una intervención de tipo feminista. La palabra intervención de primera instancia me remite a la irrupción, a llegar y posicionarse sobre algo. En la medicina, hace alusión a sanar, traer cura. Se entiende, además, como la operación instrumental, total o parcial, de lesiones causadas por enfermedades o accidentes, con fines diagnósticos, de tratamiento o de rehabilitación de secuelas. En ambos casos, la palabra intervención nos habla de llegar y solucionar algún problema o enfermedad, pero siempre desde una lógica piramidal. Es decir, se espera que sane y/o mejore aquello que se intervendrá, ya que por sí mismo no posee la capacidad o las herramientas para hacerlo.

Cuando la palabra intervención comienza una simbiosis con el feminismo, el significado da un giro total, aunque mantiene las reminiscencias relacionadas con venir a solucionar o amparar algo. Bajo esta premisa, la palabra se plantea más en una lógica

horizontal para erradicar los posicionamientos jerárquicos e impositivos. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que, muchas veces, si no se realiza bajo una ética feminista, la intervención puede recaer en terrenos ególatras de satisfacción propia. Bárbara Biglia hace una mención sobre esto: “Como feministas, reconocemos que no es admisible rebajar los compromisos éticos y los planteamientos políticos de una intervención social por las necesidades investigadoras. Puede haber malas prácticas o errores en este sentido, pero detectarlos es relativamente sencillo y la crítica es bastante unánime” (Biglia, 2015: 28).

La investigación/intervención feminista tiene como premisa la horizontalidad. No se puede realizar si no se genera bajo esta lógica estructural. Si me posiciono e impongo con autoridad por encima del grupo con el cual trabajaré, si creo que llegaré a salvarles o a mejorarles la vida y si las nombro como mi “objeto de estudio”, estaremos muy lejos de realizar investigación/intervención feminista. Como Eli Bartra afirma:

La visión feminista nos conducirá a desarrollar la fase investigadora de determinada manera, distinta al de otro punto de vista, porque prioriza ciertos aspectos y no otros, porque utiliza un marco conceptual diferente del que usaría, por ejemplo, el neoliberalismo, el marxismo de viejo cuño o cualquier otro y, por supuesto, lo primero de todo, porque elige determinados problemas a investigar que, a fin de cuentas, contribuyen a transformar la condición subalterna de las mujeres (Bartra, 1998: 70).

La intervención feminista que se realizó con la proyección de la videoperformance encuentra su lógica en este punto, porque aquí es donde se aclara que se realiza con el objetivo de compartir experiencias y de escucharnos entre nosotres a través de una conversatoria que se lleva a cabo al finalizar la proyección. Esto es significativo, porque la conversatoria es parte del desmontaje de la pieza performativa *Corposentires encarnados*. Las y les espectadoras y espectadores, resuelven dudas e inquietudes sobre lo que acaban de ver, además de compartir los sentipensares que la pieza performativa les hace experimentar.

A nivel práctico, la videoperformance fue presentada en dos países, Perú y México, en este último se eligieron distintas sedes en varios estados. Todos los lugares en los que fue proyectada fueron: Casa transfeminista “La promesa”, en Lima, Perú; Espacio Nómada,

Xalapa, Veracruz; Casa transfeminista “Animala”, en Oaxaca, Oaxaca; La Comuna Lencha-trans y La okupa feminista Cuba, en CDMX (Ver fotos 1, 2, 3, 4 y 5). Todos estos son espacios que consideré seguros para la presentación de la videoperformance. Las proyecciones seguían el mismo modelo de presentación mencionado: Proyección-desmontaje-conversatoria.

Primero se realizaba la proyección de la videoperformance *Corposentires Encarnados*, posterior a ello venía la parte del desmontaje que incluía hablar sobre cómo nace la videoperformance, qué representa para mí, cómo es que la realizo y por qué siento la necesidad de proyectarla. Una vez terminada esa parte pasábamos a la conversatoria y es en esta parte donde el público podía preguntar lo que quisiera o compartir sus sentipensares, reflexiones que les había generado ver la pieza.

Para realizar una investigación/intervención feminista debemos reconocer que nuestras creencias y preconiciones culturales “moldean los resultados de sus análisis tanto como lo hacen los de los investigadores sexistas y androcéntricos” y, con ello, huye de la “posición ‘objetivista’ que pretende ocultar las creencias y prácticas culturales del investigador, mientras manipula las creencias y prácticas del objeto de investigación para poder exponerlo” (Harding, 1998). De esta manera, al realizar investigación/intervención feminista, lo que se espera es que hablemos de nosotras para las otras, y que no hablemos por las otras. La devolución de conocimiento a la población a la que acompañaremos será importante, porque nos evitará caer en falacias de extractivismo de conocimiento, donde sólo nuestro ego y estatus académico se ven beneficiados.

Esto se logró a través del desmontaje-conversatoria intercambiando modos de sentir respecto a lo que los asistentes acababan de presenciar. La intervención feminista que realizábamos acompañaba amorosamente estos procesos colectivos de erradicación de la violencia hacia las cuerpos desde una lógica horizontal, donde cada una de las que lo vivieron ponían su cuerpo físico y emocional para acompañar a las otras.



Foto 1. Cartel de presentación en “Casa Animala”, Oaxaca, Oaxaca.

Fuente: Archivo de Casa Animala (2021)

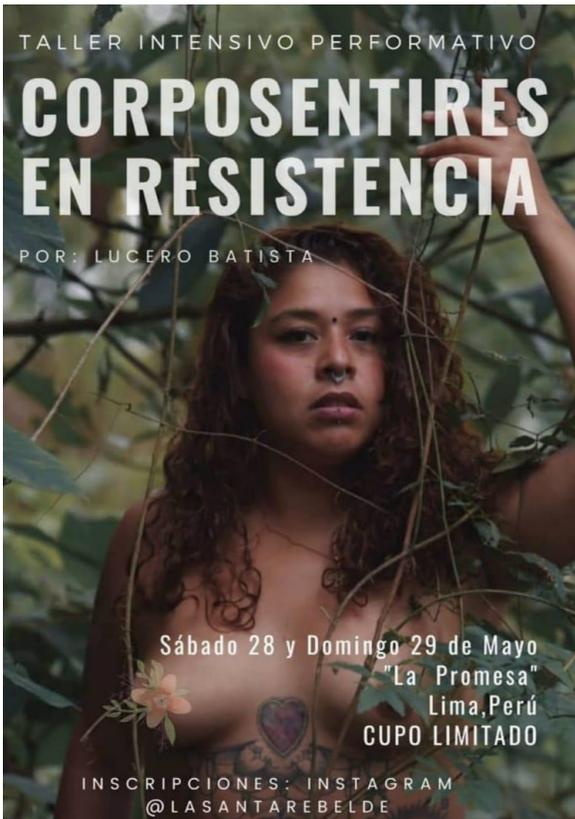


Foto 2. Cartel de taller en “La promesa”, Lima, Perú.

Fuente: Archivo “La promesa (2021)



Foto 3. Cartel de presentación en La okupa feminista, CDMX.

Fuente: Archivo de La okupa feminista (2021)



Foto 4. Cartel de presentación en La Comuna LenchaTrans, CDMX

Fuente: Archivo de la Comuna de Lenchatrans (2021)



**Foto 5. Cartel de presentación en Espacio Nómada, Xalapa, Ver.**

Fuente: Archivo de Espacio Nómada (2021)

# CAPÍTULO 3

## HILANDO REDES DESDE EL AFECTO

### COLECTIVO

El siguiente capítulo muestra los resultados de todo este proceso de investigación-creación feminista, así como todos los antecedentes que me condujeron al producto sensible de la videoperformance: *Corposentires Encarnados*. De primera instancia hablaré sobre mi posicionamiento político y de todos mis antecedentes como performera feminista, posteriormente abordaré la performance *In k'aaba'e Ko'olelm* (“Me llamo Mujer”) y de cómo me interconecta con mis demás procesos creativos: *Corposentires ancestrales*: invocación a la bruja; “Mi carne en fotografía: De la que soy y de cómo me reinterpreto a través de mis propias imágenes”, “*Work in progress*: La escucha y empatía radical desde mi habitación” y *Corposentires encarnados*. En este apartado también exploraré el camino para llegar a dichos productos sensibles que me permitieron habitar mi corposentir.

#### MI POSICIONAMIENTO POLÍTICO

Soy actriz, socióloga y tarotista afrodescendiente, nací en Córdoba, Veracruz, lugar cafetalero situado al centro del estado, que no termina de ser ciudad, ni tampoco de ser pueblo, un sitio de gobierno panista y médula social católico-mocha<sup>3</sup>.

Córdoba alberga en ella personajes sumamente clasistas y racistas (el machismo ya va implícito en ese combo). Las jerarquías de clase en Córdoba existen como consecuencia de la colonia y de los asentamientos de europeos y árabes que llegaron a “conquistarla”, la

---

<sup>3</sup> Mocha es un neologismo que hace alusión a las personas tradicionalistas altamente católicas y moralinas.

descendencia de estos colonizadores recae en quienes ahora ocupan puestos políticos de poder o poseen empresas acaudaladas, de ahí que en la ciudad haya todos esos apellidos de “renombre” que solo son una herramienta para tener reconocimiento social, privilegios y poder.

Las antípodas de Córdoba se resumen en el tener o no tener. Yo nací en el medio de ese universo, mi familia -familia de clase acomodada- habita en el centro histórico de la ciudad en el afamado “Patio de la estrella”. No vivimos en una zona residencial, pero tampoco vivimos en las periferias, estamos justo así, en medio, en el en medio de tener y no tener. Estudié en el Instituto de la Veracruz, escuela privada de adoctrinamiento católico, en sus inicios exclusiva para niñas, pero que después se volvió mixta. Entré durante la transición gracias a mi madre que trabajaba ahí de médica escolar, becada a mis 3 años, porque el costo de la colegiatura era excesivo.

Fue en esa institución donde comencé a vivir distintas discriminaciones, la más encarnada de las cuales, la que más me costó curar, fue la de mi corposentir. Transité desde la infancia hasta la adolescencia en aquella ciudad donde nunca me encontré. Primero por ser morena entre niñas blancas y después por mi genealogía corporal, que me provocó la creencia de que había algo malo con mi cuerpo al ser diferente con relación a las otras, por ser grande y alta.

A lo largo de mi trayectoria social, debido a que nací bajo un sistema heteropatriarcal, que consume y desecha cuerpos femeninos, me han trasgredido comentarios sobre la otredad, en los que se hace alusión a la mujer completa que sería si mi corposentir se ajustara a los cánones de belleza occidentales. Estos dictan que una mujer delgada es una mujer completa: “Eres bonita e inteligente, serías una bomba si fueras delgada”. Durante muchos años viví creyendo que algo me faltaba para estar entera, para ser (¿Ser completa para quién/nes?, me digo ahora). En una búsqueda por “terminar de ser” me sometí a diversas dietas que únicamente me generaron angustia, porque a pesar de perder peso, mi estructura continuó siendo la misma. Siempre terminé luciendo diferente a los cuerpos de mis amigas, que por su genealogía eran delgadas.

Pinkola Estés, en el libro *Mujeres que corren con los lobos* (2007) dice:

A veces se habla de las mujeres como si sólo un cierto temperamento, sólo un cierto apetito moderado fuera aceptable. A lo cual se añade con harta frecuencia un juicio sobre la bondad o la maldad moral de la mujer según su tamaño, estatura, andares y forma se ajusten o no a un singular y selecto ideal. Cuando se relega a las mujeres a los estados de ánimo, gestos y perfiles que sólo coinciden con un único ideal de belleza y conducta, se las aprisiona en cuerpo y alma y ya no son libres (Estés, 2007: 45).

Y así me sentía, atrapada en un corposentir que creía ajeno a mí, pensando durante varios años que solo obtendría mi felicidad cuando llegara a ser delgada y que como no lo era, no podría sentirme plena. No conocía toda la movilidad que podía existir en mi cuerpo, todas sus posibilidades, de ahí la importancia de reapropiarnos de nuestros corposentires a través de las artes, de la danza, del teatro, de la performance.

Ocultaba mis caderas por vergüenza y encorvaba mi espalda como si cargara el peso de una sociedad que exige estar a la altura del consumo de cuerpos de la dinámica patriarcal. La misma Estés (2007) agrega:

Los severos comentarios acerca de la aceptabilidad del cuerpo crean una nación de altas muchachas encorvadas, mujeres bajitas sobre zancos, mujeres voluminosas vestidas como de luto, mujeres muy delgadas empeñadas en hincharse como víboras y toda una serie de mujeres disfrazadas. Destruir la cohesión instintiva de una mujer con su cuerpo natural la priva de su confianza, la induce a preguntarse si es o no una buena persona y a basar el valor que ella misma se atribuye no en quién es sino en lo que parece. La obliga a emplear su energía en preocuparse por la cantidad de alimento que ha comido o las lecturas de la báscula y las medidas de la cinta métrica. La obliga a preocuparse y colorea todo lo que hace, planifica y espera. En el mundo instintivo es impensable que una mujer viva preocupada de esta manera por su aspecto (Estés, 2007: 53).

Pasaron muchos años, muchas lecturas, muchas maestras de vida, además del teatro, para poder entender que mi corposentir, mi templo, es un reflejo de mis ancestras, de mi

ascendencia afrocubana, y que no había nada de malo con él. Simplemente era distinto: narraba historias, la historia de mi madre, la historia de mi abuela, la historia de todas mis ancestras negras. Como afirma Pinkola (2007):

Si la enseñan a odiar su propio cuerpo, ¿cómo podrá amar el cuerpo de su madre que posee la misma configuración que el suyo, el de su abuela y los de sus hijas? ¿Cómo puede amar los cuerpos de otras mujeres (y de otros hombres) próximos a ella que han heredado las formas y las configuraciones corporales de sus antepasados? (Estés, 2007:82).

Pero nadie nos enseña esto, se nos enseña a estar en constante guerra con las que somos, con nuestro reflejo, con nuestros corposentires; se nos enseña a tener que agradarle a los demás, a ser bonitas, a estar “bonitas” y “buenas”, para entrar en el mercado de consumo de cuerpos para los hombres.

En el proceso de encarnarme, de abrazar la piel que habito, fue necesario nombrarme mujer afrodescendiente, y con ello abrazar la corporalidad, sus dimensiones, formas y estructura, que por muchos años me costó reconocer y vivir, para así re-corporizar la historia contada por la piel que me envolvía. Para esto fue necesario resignificarme, porque no resonaba en mi cuerpo todo lo que había aprendido y aprehendido de la sociedad de consumo en la que fui criada; estaba lejos de lo que yo experimentaba a nivel individual, en la carne propia y en la manera en la que vivía en el mundo.

Lo que me habían enseñado fue que debía ser un “cuerpo femenino” que sólo encajara en una sola descripción, en un solo formato. Como si a las mujeres nos construyeran bajo un modelo fordista de producción industrial en serie, donde no hay cabida para el error de diseño, donde si hubiera este error, la pieza se desecharía para hacer una nueva.

Al mirarme en el espejo, nunca me sentí dentro de esos estándares. Mi piel morena, mis ojos avellana, mi espalda ancha y mis caderas prominentes con estrías —que evidenciaban mi paso de la niñez a la adolescencia—, me mostraban una diferencia notoria entre lo que yo concebía como ideal de belleza, debido a las revistas de la época y los canales televisivos, y la imagen al desnudo que percibía.

Para Michelle Foucault (1984), los cuerpos femeninos están fuertemente sometidos a la vigilancia, así como a la automodelación para que concuerden con los elementos externos de valoración (Gill, 2007). Las mujeres necesitamos autodisciplinarnos y someter cada aspecto de nuestro cuerpo y de nuestra existencia al canon externo y a los ideales exigidos para conseguir la aceptación social. Nuestra imagen, igual que nuestros comportamientos sociales, es más sensible a los juicios que se realizan sobre las corporalidades (Czarniawska, 2005: 67).

En mi adolescencia no cuestionaba el ideal de belleza impreso en la portada de la revista de moda “Tú” (que era la que consumía de manera más o menos regular): la imagen hipersexualizada de una chica de aproximadamente 16 años, en bikini, vientre plano, cuerpo lineal, piel blanca, sin senos ni caderas prominentes, ninguna “imperfección” (estrías, celulitis, lunares), ojos verdes, y sonrisa blanca. Aquello que cuestionaba era mi imagen por no ser de la manera en la que se presentaba en esa portada. Me recriminaba el no poder tener acceso a esa realidad corporal, porque, se suponía, era la única realidad estética que debía existir *per se*. Imposible no entrar en conflicto con la que eres y con la que se supone debes/tienes que ser. Lo interesante es que nadie, a mi alrededor, hablaba de ello. Todas dábamos por hecho que esa era la imagen que debíamos alcanzar, y todas creíamos que el cuerpo que teníamos estaba defectuoso, o no era suficiente, o que (si ya se parecía al de dicha imagen), tendríamos que cuidarlo con religiosidad para conservar la forma y el valor.

La diferencia corporal no se registra en estos imaginarios y representaciones: se le suele interpretar extranjera, y se le niegan sus derechos e incluso su coexistencia. En este sentido, Le Breton (2010) señala: “El cuerpo extraño se transforma en cuerpo extranjero, opaco, sin diferencia. La imposibilidad de identificarse con él (a causa de la enfermedad, del desorden de los gestos, de la vejez, de la ‘fealdad’, del origen cultural o religioso diferente, etc.) es la fuente de todos los prejuicios de una persona” (Le Breton, 2010: 34).

El teatro salvó mi vida cuando le di una segunda oportunidad, porque mi primer acercamiento a los 12 años fue bastante desagradable, por las mismas razones que expuse con anterioridad. Mi corporalidad era criticada, se me asignaban papeles secundarios. No importaba el talento, sino la apariencia. Si eras blanca y delgada el protagonista era tuyo, de

lo contrario era hecha a un lado. Esto no cambió mucho cuando entré a la facultad de teatro a los 22 años, las dinámicas eran muy similares, pero en ese contexto y para algunos directores hombres, acostarte con ellos, o realizar desnudos no justificados en escena, te aseguraban ser protagonista en el montaje.

Lejos, muy lejos de esas peripecias que experimenté, encontré en el teatro el abrazo amoroso a mi corposentir, su entendimiento, sus bloqueos, su historia, su energía y todo su sin fin de posibilidades en el movimiento. Lo abracé, lo exploré y lo hice mío por fin. El teatro te abre las entrañas y las expone, te confronta constantemente a tus emociones y te hace saber cómo todas estas encarnan tu corposentir. La capoeira Angola en este punto de mi vida también fue clave importante, porque gracias a ella conecté, sí, con mi corposentir, pero también con mis ancestros negros, con su historia, con su cultura. Agradezco a Mestre Cavalo por mostrarme esa parte de mi genealogía ancestral.

Fue debido a otra maestra de vida, de la Universidad Veracruzana, llamada Gema Muñoz, que pude saberme, conocerme, desde las entrañas hasta la carne y de la carne a mis emociones. Nos daba un tópico llamado psicodrama, que además incluía sensibilización Gestalt. Fue en este taller donde ella me proporcionó todas las herramientas de autoconocimiento para terminar de encontrarme, sanarme y reapropiarme de la piel que habito. Esa información posteriormente se ocupó en la creación de personajes completos para puestas en escena. En dicho grupo de psicodrama, encontré un espacio de respeto, confianza y confidencialidad, donde trabajamos con vivencias personales, desenmascarándonos y dándonos cuenta de que las incidencias que impedían nuestro crecimiento estaban estrechamente ligadas al “ser mujeres” como nos han enseñado que somos o debemos ser.

Después de esa clase y con base en los resultados que cada una de las chicas obtuvimos y los vínculos que establecimos, nos asociamos y decidimos expandir nuestro indescriptible aprendizaje de vida fuera de las paredes institucionales. Sofía de la O Fernández, Karem Manzur y yo nos unimos y gestamos la colectiva *Ko'olelm* ('mujer' en maya), a partir del 2014, utilizando la performance *In k'aba'e Ko'olelm* ('Me llamo Mujer') como un argumento artístico que defiende el fortalecimiento de la libertad de las mujeres a través de la reapropiación del corposentir. Con este trabajo artístico, buscamos

señalar lo que implica el rol de las mujeres en la sociedad y plantear una de muchas maneras en las que esta debe transformarse para bien común.

Nuestro trabajo performativo nos daba la certeza de que contábamos con un mensaje que, si bien era intenso y con herramientas de trabajo que rebasan los límites de lo convencional, era también lo suficientemente adecuado y poderoso para sembrar en el espectador una semilla que, con apoyo y responsabilidad, crecería para crear una cadena de sensibilización y concientización.

Como actriz que se dedica a la performance feminista (adjetivo que uso para mis haceres artísticos, desde el 2015), he tenido múltiples satisfacciones al asumirme con ese nombre, no sólo a nivel personal, sino también a través del convivio performativo. He sido actriz expectante de la anagnórisis experimentada por el público que ha presenciado la performance *In k'aaba'e Ko'olelm* ('Me llamo Mujer').

La performance fue presentada en varios espacios. Nuestro debut fue en el marco del evento “Diálogos interdisciplinarios por la paz” (Ver fotos 6 y 7), llevado a cabo del 21 al 26 de septiembre de 2015, en la Universidad Veracruzana, en Xalapa, Veracruz. También en 2015, recibimos la invitación de la Dra. María José Oramas, para presentarnos en la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información, en el Puerto de Veracruz; dentro del marco de las jornadas para la eliminación de la Violencia contra las mujeres y niñas, a cargo de la Coordinación de la unidad de Género de la Universidad Veracruzana.

Posteriormente, para conmemorar el 8 de marzo, nos presentamos en el parque “Los Berros” en Xalapa, Veracruz gracias a una invitación que nos hizo la Secretaría de Salud. Para el año 2018, gestamos una presentación en el Teatro Pedro Díaz de la Ciudad de Córdoba, Veracruz, el 25 de noviembre, que elegimos estratégicamente porque es la fecha que conmemora la violencia hacia las mujeres (Ver fotos 8 a 15). Una de las representaciones más importantes y con mejor respuesta fue la que realizamos en el Segundo Congreso Feminista realizada en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en el año 2019, experiencia que indirectamente me acercó al posgrado.

A continuación, desglosaré las cinco fases de dicha performance, para ahondar y contextualizar más sobre mis antecedentes performativos-feministas:

En la primera fase, vemos a tres mujeres semidesnudas que caminan por el espacio vacío (el cual simboliza el nacer en tabula rasa), desprovistas de preconociones y prejuicios. Y en su caminar se encuentran, se reconocen en ellas mismas y en la mirada de las otras, como un espejo. Empatizan su dolor, mismo que proviene de su vientre, de la matriz, de la raíz: “En un encuentro de dos; ojo a ojo, cara a cara entre dos personas. Y cuando estés cerca arrancaré tus ojos y los colocaré en el lugar de los míos, y tú arrancarás mis ojos y los colocarás en el lugar de los tuyos, entonces yo te miraré con tus ojos y tú me mirarás con los míos.” (Moreno, 1972:10).

En la segunda fase de la performance, podemos ver la progresión de estas tres mujeres, que, al entrar en la dinámica del mundo heteropatriarcal, regido por cánones de belleza occidentales, compiten entre ellas. El éxito será el de la más bella. Se calzan con tacones, se ponen la máscara que las asfixia y que las hace olvidarse de ellas mismas. En este punto apreciamos en los cuerpos una descomposición, una transformación, que utiliza técnicas de danza, como el Butoh<sup>4</sup>.

En esta etapa se empieza a interactuar con el espectador para generar una catarsis y un proceso de anagnórisis, el cual tendrá lugar al inmiscuir al espectador directamente con el ejercicio performativo. Se utilizan elementos simbólicos como el labial rojo, que simboliza los labios vaginales hinchados en época de apareamiento en los animales (Desmond, 2005: 35), puesto que buscamos hacer énfasis en cómo el ser mujer suele denigrarse a una concepción de objeto sexual, olvidando que, tras esa máscara de maquillaje, tras esos tacones de aguja, se encuentran seres que respiran, que sienten, que aman, que viven. En este sentido es que se utilizan técnicas de teatro de lo grotesco para representar cómo las mujeres se maquillan, convirtiéndose los ojos del espectador en un espejo.

En la tercera fase, se observa a estas tres mujeres en lo que llamamos la pasarela de la vida. Entre ellas se alientan a maquillarse cada vez más, a salir al mundo ocultando quiénes son. Mientras, a sus espaldas, sus congéneres se burlan, se ríen, olvidando que esa

---

<sup>4</sup> La danza Butoh es disruptiva visualmente, reconocida por el uso de movimientos erráticos y grotescos. Es una danza que aborda temas profundos y dolorosos como lo son: la metamorfosis, los ciclos de vida y muerte, la relación de los seres humanos con la naturaleza, entre otros.

risa, que esas manos señalando a la otra, que esa burla, esconde un grito silencioso, una mueca de dolor, cicatrices de una vida de represión que han logrado ocultar tras muchas capas de maquillaje.

En la cuarta fase de la pieza, vemos una denigración de las performers, quienes, cansadas, desfiguradas y sucias por la carga de una cultura machista, alimentada por las propias “fémimas” que aceptan los estereotipos impuestos, se ensimisman para decidir por cuál camino continuar. Una de ellas decide quitarse la máscara y limpiar a sus hermanas, descubriéndose a sí misma y queriendo sanar sus heridas; la segunda está indecisa, no sabe qué hacer, tiene miedo de enfrentarse a la verdadera vida, a lo que no conoce; la tercera decide quedarse con la máscara, misma que, según su pobre experiencia, es la “zona segura”, sin riesgos, lo que tristemente conoce como “correcto”, el espacio donde se prefiere no decir nada y enmascarar todo, porque, a los ojos de los demás, lo que ella puede llegar a ser como entidad sintiente no es “válido”.

La última y quinta fase de nuestra performance consiste en el desmontaje de esta. Se abre una conversatoria con el público para crear un *feedback*, un espacio de reflexión y de empatía entre las mujeres y hombres. Esto se hace porque de nada sirve hablar de feminismo a un nivel teórico o intelectual, si no se siente, si no se vive. Esa es la finalidad de *In k'aaba'e ko'olelm*, generar un espacio seguro, de sensibilización, donde las mujeres compartan sus vivencias, sus miedos y sus temores.



Fuente: Archivo de Levira Lecuona (2015)

**Foto 6. Presentación en “Diálogos interdisciplinarios por la paz”, Xalapa, Veracruz.**



Fuente: Archivo de Levira Lecuona (2015)

**Foto 7. Presentación de “Diálogos interdisciplinarios por la paz” 2, Xalapa, Veracruz.**



Fuente: Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 8. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 1.**



Fuente Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 9. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 2.**



Fuente: Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 10. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 3.**



Fuente: Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 11. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 4.**



Fuente: Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 12. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 5.**



Fuente: Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 13. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 6.**



Fuente: Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 14. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 7.**



Fuente: Iván Gutiérrez (25 de noviembre de 2018)

**Foto 15. Conmemoración del Día nacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres en el Teatro Pedro Díaz, Córdoba, Veracruz 8.**

## VIDEOPERFORMANCE *CORPOSENTIRES ANCESTRALES: INVOCACIÓN A LA BRUJA*

*Yemaya ile lade  
Awoyo Yemaya ile lade  
(Cántico Yoruba a Yemaya)*

La primera parada del viaje comienza aquí: *Corposentires ancestrales: invocación a la bruja*<sup>5</sup>, narra el camino que transito para reencontrarme con mi identidad y renombrarme como mujer afrodescendiente. De la misma manera también, narra el camino de todas mis muertes y con estas muertes, de todos mis reencuentros y descubrimientos.

En una conversación que sostuve con mi mentor de capoeira, *Mestre Cavallo*, un hombre afrobrasileño que también fue mi padre espiritual, me platicaba que, para la religión yoruba, cada fase de nuestra muerte es precedida por alguna deidad o entidad que tiene una función en este proceso que nos toca pasar. En la pieza que nos concierne, quien precede mi muerte es *Yemaya*, reina y señora de todos los mares. Ella es quien acompaña mi tránsito, pues se trata de mi santo de cabecera, conocimiento que, dicho sea de paso, me proporcionó el mismo *Mestre Cavallo* al realizarme una lectura de caracoles en años pasados<sup>6</sup>.

El proceso creativo de esta videoperformance está fundamentado principalmente en la improvisación. Surge por medio de una idea general con la que una mañana me desperté y que tuve la necesidad de mostrar en el acto. Me encerré varios días a experimentar movimientos, a escuchar música, a conectarme con un texto que iba recitando: “La mujer que me habita”, de Elena Alonso. Fue en ese momento cuando comencé intuitivamente a gestar esta videoperformance.

---

<sup>5</sup> Batista, L. M. (2021) *videoperformance corposentires ancestrales*. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5A5Vh6VHHGE> (Consultado: el 31 de diciembre de 2021).

<sup>6</sup> Es un oráculo de adivinación originario de África que consiste en tirar 16 caracoles marinos previamente curados. El personaje a cargo del ritual llamado comúnmente palero o santero, convoca a los espíritus *orishas* a quienes se les hacen las preguntas.

*Corposentires ancestrales* nace de la necesidad de ejecutar una muerte simbólica con todas las Luceros que ya no resonaban en mí. En especial con la que tiene miedo a mostrarse. Todo el trabajo creativo se inspiró en una visualización previa, que se manifestó a través de un sueño; además de la concerniente necesidad instintiva que tiene mi cuerpo por generar arte. Dicha necesidad, aclaro, se manifiesta como una pequeña ansiedad en el pecho que es liberada al momento en el que hago la creación artística.

Como lo explicó en el capítulo 2, se trata de un “hacer-haciendo”, un “hacer mientras lo pienso”. No es un proceso que planeo con mucho tiempo de antelación, nace en el momento, se materializa con los recursos que tenga a la mano y se compone por un gran factor de improvisación.

La videoperformance es una pieza performativa que no estaba planeada para grabarse, sino para suceder en el momento, convertirse en un material efímero; sin embargo, debido a las condiciones sanitarias derivadas por la pandemia de la que ya he hablado anteriormente, tuvo que trasladarse al formato de grabación.

Ahora bien, me gustaría realizar una breve descripción que explique y trace un camino sobre lo que llevé a cabo. Lo que se aprecia en la primera secuencia de imágenes es una cuerpo semidesnuda, con los senos descubiertos, que viste una falda larga y que camina con pausa, transitando el sendero de la vida para reencontrarse. Conforme avanza, la carne adquiere diversas formas geométricas, en ciertos momentos se encuentra en su mismo reflejo, en otros momentos se transforma en una vulva, a veces en útero, en otras fotografías se convierte sólo en un espejismo a encarnar, y en momentos más, se destruye para volver a ser.

No existe un camino trazado, este se hace mientras se camina. Se borra mientras se va haciendo, pero al mismo tiempo es un camino ya recorrido, que no se recorre sola, sino que hay muchas recorriéndolo a la par. La mujer en el video lleva en sus cánticos a Yemaya: *Yemaya ile lade, Awoyo Yemaya ilelade*, dice al tiempo que porta en sus manos un cesto de mimbre que contiene flores y piedras, las cuales, de manera azarosa y con un gesto suave, arroja a modo de ofrenda a cada paso que da. Las flores representan los encuentros y descubrimientos sobre la

esencia de quien se es. Las piedras, todas las prenociones que se imponen a nuestros corposentires.

La siguiente fase de la performance lleva por nombre “La consagración”. Consiste en una metáfora antitética de la misa católica al momento de “el gesto de la fracción del pan”<sup>7</sup>. En una acción contundente, me des-consagro de toda colonialidad impuesta. Es, al mismo tiempo, una protesta a todas las vejaciones y feminicidios que realizó la iglesia católica a las mujeres que condenó por brujas.

Si mi lectura de la caza de brujas es correcta, se hace posible una comprensión histórica diferente. Bajo esta visión, los esclavos africanos, los campesinos expropiados de África y América Latina y los pueblos nativos masacrados en América del Norte, pasan a estar emparentados con las brujas europeas de los siglos XVI y XVII. Al igual que ellos, las hechiceras vieron cómo se les despojaba de sus tierras comunales, experimentaron el hambre provocada por el paso a los cultivos comerciales y presenciaron la persecución de su resistencia en tanto signo de haber hecho un pacto con el diablo (Federici, 2020: 29).

De esta manera me reconcilio y abrazo mis saberes ancestrales; me consagro a la luna a través de las flores que levanto hacia el cielo y me hago una sola cuerpa con la entidad de la noche, con la entidad del agua, mientras repito la siguiente oración<sup>8</sup>:

Deseo ofrecido a la luna nueva deseo que se cuida,  
deseo ofrecido a la luna creciente deseo que celebra,  
deseo ofrecido a la luna llena deseo que se cumple,  
deseo ofrecido a la luna menguante, deseo que se extingue,  
Mujer con la luna tus deseos son órdenes.

En la siguiente etapa de la performance existe un des-bautizo, que funge también como metáfora antitética a los bautizos propiciados por la iglesia católica donde con agua santificada se lava o limpia el pecado original. En la videoperformance se observa cómo la carne es lavada con agua fangosa que tiñe de

---

<sup>7</sup> Realizado por Cristo en la última Cena, en los tiempos apostólicos, fue él quien sirvió para denominar la íntegra acción eucarística. Significa que nosotros, que somos muchos, en la comunión de un solo pan de vida, que es Cristo, nos hacemos un solo cuerpo (1 Co. 10,17).

<sup>8</sup> Texto de mi autoría.

negro la piel, color utilizado porque desde una perspectiva racista y colonialista siempre ha hecho alusión a lo negativo, a lo sucio. Sin embargo, en la videoperformance la mezcla de agua y barro resignifica lo “sucio”, lo “impuro” y lo conecta con las raíces ancestrales.

Se lavan los pies, se lavan las piernas, se lavan las manos, se lavan los brazos, se lava el torso, finalizando con el rostro, mientras se repite en voz alta<sup>9</sup>:

... Ha llegado la hora de verle la cara a la bruja y dejarle pasar,  
ha llegado la hora de verle la cara a la bruja y dejarle pasar,  
ha llegado la hora de morir a lo viejo, a lo conocido, al miedo,  
ha llegado la hora de mirar a la cara a la bruja y dejarle pasar,  
darle muerte a la mujer a medias, a la que vive con miedo,  
a la mujer enferma, a la que ama a medias,  
a la que ama y vive a medias y a medias se queda,  
yo te muero mujer para revivirte  
y darte el lugar que en verdad ocupas en el mundo,  
no importa que el camino desaparezca a cada paso que das,  
no importa que no conozcas el camino porque ya lo conoces antes, mujer,  
ya has caminado antes, camina que no vas sola,  
camina y sigue el rastro de tus ancestras,  
camina que no vas sola...

La última fase titulada “El reencuentro”, narra a través de imágenes el abrazo conmigo misma. En este punto nace la muerte de todo lo andado, de lo recorrido, puesto que la muerte es una etapa necesaria para encontrarnos y habitarnos. Así, transito el proceso de dar muerte a toda esta occidentalización impuesta por procesos coloniales sobre mis ancestras, sobre mi propia cuerpo y creencias. Me renombro, me habito para des-transitar el camino ya transitado, des-andar el camino ya andado, caminar sobre los propios pasos para ir encontrando y desenmarañando cada uno de los dolores de mi cuerpo.

Dentro de otra plática que tuve con *Mestre Cavallo*, él me contaba que, para la religión Yoruba, cuando morimos pasamos a ser un alma y solo después podemos pasar a ser un “ancestro venerado”. Si el trayecto de nuestra vida se recorre de manera “ejemplar” cuando llega el momento de desencarnar, podemos convertirnos

---

9 Fragmento del poema “Retirada inmediata” de Elena Alonso.

en *egungun* (ancestro venerado) o un en un *orisha* familiar o comunitario. Si lo vemos desde otra perspectiva, todo se concentra en la frase popular: “el muerto pare al santo”, es decir, para ser santo hay que morir, luego entonces, para ser *orisha* hay que morir. Traducido a mi pieza performativa, entiendo que es necesario dar muerte a todo aquello que constriñe el corposentir, dar muerte a las viejas creencias que oprimen y esclavizan; hay que morir para después autoparirnos en libertad:

La mujer que me habita, la que sabe, me dice cuándo es el momento de la retirada. Me hablan mis ancestras. Me guían. Y me empujan al borde de los precipicios. – Salta! – gritan. Y si no salto me asfixian. La mujer que me habita sabe cuándo salir corriendo. Sabe dónde me comen y dónde como yo. Y me habla bajito cuando duermo contándome cómo soltar las cadenas. Canta la loba en mi vientre canciones de salir corriendo. Hay un tambor en mi centro que se pone a vibrar cuando llego vacía de todo, menos de mí. Hay una serpiente en la tierra que se despierta y me busca cuando lo que elijo me enferma. No hay tiempo. Es ahora, o nunca. Ha llegado el momento de mirar a la cara a la bruja. Y dejarle pasar. Apartarse y morir. Morir a lo viejo. A la mentira. Lo conocido. La mujer a medias. La enferma. La que ama a medias y vive a medias. Y da a medias. Y a medias se queda. Yo te muero, mujer. Para revivirte de nuevo y darte el espacio que de verdad ocupas en el mundo. El lugar que te corresponde. No importa ese camino que te desaparece a cada paso que das ahora. No importa que no veas sendero delante de ti, mujer. ¡Avanza a oscuras con los ojos muy abiertos! ¡Huele a tus abuelas! Y date cuenta de que CONOCES EL CAMINO. ¡Porque ya fuiste antes! Porque ya fuiste antes, mujer. Ve, que no vas sola. (Elena Alonso).

**MI CARNE EN FOTOGRAFÍA: DE LA QUE SOY Y DE CÓMO ME  
REINTERPRETO A TRAVÉS DE MIS PROPIAS IMÁGENES**



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 16. “Hay historia en mi epidermis”**

(Ver foto 16): historias de amores heteronormados, autocuidado, descuidos, cicatrices de operaciones, estrías, partes del cuerpo oscurecidas, callosidades, sudores, pieles que respiran en resonancia con antiguas vivencias, voces y cánticos de mi abuela.

El desnudo constituye en sí mismo visajes, que, a su vez, contienen en esencia toda una forma de percepción de los corposentires y los modos en que estos pueden ser mostrados. Estos visajes pueden contener “tintes naturales” de la propia piel revelada. Sin embargo, se encuentran sometidos a parámetros simbólicos de entendimiento corporal y de interacción, de quien se desnuda con relación a la

La siguiente parada de este viaje comienza con esta pregunta: ¿qué es lo que le duele al corposentir? Son todas las viejas heridas que se abren al mirarse al espejo, las palabras impregnadas en la piel, los días malos donde no te reconoces en la carne que habitas: porque no soy sólo piel, no sólo soy estas formas, hay contenido en mi carne, hay historia en mi epidermis

otredad que comparte la realidad del desnudo. Observado desde otra arista, una donde no exista ningún espectador: ¿Cómo es que se establece esa relación con nuestros propios corpos desnudos en la intimidad de nuestra mirada? ¿Qué es lo que observamos? ¿Cómo nos interpretamos desde nuestros propios ojos? ¿Esa imagen coincide con la que recorremos frente al espejo? Porque no es lo mismo observarnos desde las alturas de nuestros ojos hacia abajo, ver los senos desnudos, las caderas prominentes, el abdomen, nuestros pies, a vernos de frente en un espejo, ¿Cómo me reinterpreto a través de mi propia mirada, a través de la imagen que lanza el espejo? Y al fotografiarme ¿Estas tres imágenes coinciden? ¿Cómo me siento con eso?

En este proceso de auto reconocimiento para mi proceso creativo y de aceptación en torno a mi cuerpo, decidí contactar a Annie Hervert fotógrafa feminista y amiga muy querida, y platicarle sobre este proyecto. Muy amorosamente accedió a tomarme las fotos al desnudo que le pedí. Porque, al igual que con la imagen que devuelve un espejo, existen diferencias entre la imagen que percibes a diario, la que obtienes desde la altura de tus ojos hacia abajo, y la misma plasmada en fotografías.

Realizamos esta sesión de fotos en la Pitaya, Veracruz (Ver foto 17), sitio ubicado a 10 minutos de Xalapa. Se trata de un bosque de niebla que conserva en sus entrañas ríos caudalosos de agua cristalina. Siempre me he considerado mujer de agua y es en este elemento donde me encuentro más cómoda. En este sentido, el trabajo se desarrolló en la ribera del río y dentro de él. Annie comenzó a guiarme a través del bosque, mientras me explicaba cómo iniciaría la sesión. La guía amorosa de mi fotógrafa consiguió hacer de ese espacio un lugar seguro y de acuerpamiento.



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 17. La Pitaya, Veracruz.**

Al principio de esta experiencia me sentía muy tensa, la energía no fluía en toda mi cuerpo, mis manos sudorosas, mis pies fríos y mis brazos pesados. Sentí



como si cargara en ellos todas las críticas que he recibido de mi corposentir durante estos 30 años. Es difícil desnudarse ante uno mismo, pero más difícil aún, desnudarse ante alguien más, aunque ese alguien no represente ninguna amenaza, aunque ese alguien sea amoroso; es difícil desnudarse, porque el desnudo siempre será para ti, para tus prejuicios, preconociones, críticas y autolinchamientos corporales.

Recuerdo que mis pies torpes caminaban sobre la hierba de la ribera del río, luego entre las piedras resbalosas del mismo, Annie comenzó a hacer unas fotos de prueba

Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 18. “Annie comenzó a hacer unas fotos de prueba”**

(Ver foto 18). Para este entonces aún contaba con mi ropa, me propuso respirar profundamente, ya que mi cuerpo estaba visiblemente tensa. Respiré, inhalé el verde fresco del bosque y la humedad de su río, y al exhalar en modo de alivio, se liberaron poco a poco los grilletes de mi piel.

El desnudo fue gradual, a mi tiempo y a mi paso, hasta que deshice inseguridades que eventualmente se manifestaban en el movimiento de mi cuerpo. Porque, en momentos como en el río, parece que esos fantasmas nunca se van, que esos fantasmas continúan latentes. Ese día fluctuaban y sólo por instantes me dejaban sentirme ninfa de agua, reflejo vehemente de Oshun. Gracias a que las texturas del bosque se impregnaban en mi piel, con el baño de bosque fui poco a poco regresando a mi estado natural (ver foto 19).



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 19. “Fui poco a poco regresando a mi estado natural”**

¿Quién soy yo a través de esta carne? (Ver foto 20) ¿Quién soy yo a través de mis ojos? ¿A través de los ojos de la otredad? Cuando era niña me gustaba ponerme frente al espejo que había en el ropero de cedro de mi “avita” (como le decimos a mi abuela). Colocaba mis dos manos recargadas en él, acercaba mi rostro hasta que mi nariz topaba con su superficie y lo empañaba, me veía a los ojos y en

un ejercicio hipnótico me decía: “esta soy yo, esta es Lucero”. Después me iba despegando de a poquito, hasta que me encontraba de nuevo mi rostro completo y observaba con detenimiento cada parte de él. Mis ojos con ojeras -ya que siempre padecí alergias que no me dejaban dormir-, mi nariz aguileña, mis labios abultados, mi carita ovalada, mis escasas cejas. A mi corta edad ya tenía consciencia de que yo no sólo era esa imagen que observaba. Reconocerme en el espejo era el ejercicio de todos los días, por eso no sé en qué momento la mente de niña se empezó a llenar de juicios sobre mi corposentir.



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 20. “¿Quién soy yo a través de esta carne?”**

No sé en qué momento dejas de observarte sin prejuicio, porque a veces aun cuando me miro al espejo, las percepciones que lanzo sobre mí no son mis palabras, sino el eco de todas esas voces que me trasgredieron. Lleva tiempo sentirse cómoda en el corposentir que habitamos (Ver foto 21), a veces parece que no avanzamos hacia ningún sitio, que caminamos en espirales descendentes. Esto me pasó durante la experiencia de las fotografías al desnudo: el miedo de mostrarme me paralizaba, mi cuerpo se bloqueaba, ¿todes sentiremos esto al momento de desnudarnos? (Ver

foto 22) Ha sido el odio a nuestra carne un dogma que hemos aprendido a través del tiempo.



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 21. “Lleva tiempo sentirse cómoda en el corposentir que habitamos”**



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 22 “¿Todes sentiremos esto al momento de desnudarnos?”**



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 23 “Esta travesía de imágenes me condujo a verme con detenimiento”**

Es así como esta travesía de imágenes me condujo a verme con detenimiento (Ver foto 22) para encontrar contradicciones y aciertos en mi propia mirada, e interpretación desde quien observa fuera de sí (yo) algo que no le pertenece en piel propia (imagen). De esta forma, obtuve un producto externo, o quizá una extensión

de quien se es, pero también de quien no se es. Bajo la mirada subjetiva de la lente surgirán muchas interpretaciones de las fotografías, desde mis ojos, pero también desde quien mira fuera de mí.

Este ejercicio, de transitar con la mirada cada parte de mi piel, de hacer *Zoom* en cada una de las supuestas imperfecciones, de cada uno de los pliegues de la carne, de las estrías, de los lugares oscurecidos, no fue hecho con el afán de volver poético el registro de la carne. El objetivo principal de estas fotos es enunciar a través de las imágenes (Ver foto 23), cómo es que una cuerpo gorda, racializada, se vive en su crudeza; cómo es que se existe en una realidad que siempre le ha enunciado que su cuerpo está mal, por ser gorda y morena. Tal vez desde esta arista es que encontraremos posibles estrategias de resignificación a lo bello que (más allá de un canon de belleza blanco y delgado), se encuentra en vivir la soberanía de la piel en nosotras, pese a nosotras, así como en los otros y pese a los otros.



Fuente: Annie Hervert (2021)

**Foto 24 “Enuncia a través de las imágenes”**

## **WORK IN PROGRESS: LA ESCUCHA Y EMPATÍA RADICAL DESDE MI HABITACIÓN**

La tercera escala del viaje consiste en meternos a profundidad en los sentipensares de quienes me ayudaron a la realización de este proyecto: Sofía de la O (actriz y bailarina de flamenco), Eme Eyzaguirre (Cantautore peruane trans) y David Espíndola (músico). En las siguientes líneas explicaré cómo se realizó el *work in progress* documentado en un producto audiovisual.

Debo mencionar que este escrito contiene testimonios de mis hermanes, quienes amorosamente accedieron a ayudarme, una a una se los presentaré, pues son seres que me reflejan, que tienen historias en sus corposentires dignas de ser leídas; a ellos les honro en este apartado y agradezco sean parte de este proyecto, que, si bien proviene de mí, es para todos.

La idea nace cuando propongo este ejercicio de autoreconocimiento corporal a las miembros de la Colectiva feminista *ko'olelm* de Córdoba, Veracruz y a mis compañeras de la maestría en estudios e intervención feminista del CESMECA. Sin embargo, no todas respondieron a mi llamado, recibí respuesta de tres participantes nada más. El ejercicio partía de las siguientes preguntas: *¿Cómo me observo desde mis ojos hacia abajo, en mi desnudez? ¿Cómo se observa mi cuerpo, en esa misma desnudez frente al espejo?* Y consistía en tomarse una foto en el espejo, con sus cuerpos al desnudo, para observar si estas tres imágenes coincidían con la forma en la que ellas se perciben. Sus testimonios fueron incluidos en la videoperformance: *Corposentires Encarnados*, de la cual hablaré en la última parada de nuestro viaje.

Pienso que a veces no nos damos la oportunidad de observarnos en totalidad, de reconocernos centímetro a centímetro, y al momento de reparar en observarnos, saltan a modo de fieras todo lo que nos han dicho que debemos ser.

Para iniciar con esta penúltima parada, nos meteremos a profundidad en los sentipensares de quienes vivimos el proceso para saber cómo fue transitado este

reconocimiento en sus propias corporalidades, cómo fue escribir cada uno de los testimonios, así como la música que les acompañó. Hablaremos de cómo fue encarnar el testimonio de alguien más y el propio. También profundizaremos en cómo es que se gestionó nuestro grupo de confianza y cómo es que ellos marcharon en la experiencia de reconocernos les unos a los otros.

Escribir sobre esto me trae muchas memorias, fue una época muy placentera y alegre, pese al contexto pandémico que habitábamos. Parece que este proyecto logró convertirse en un refugio amoroso y de acuerpamiento, donde además de compartir cada viernes comida e infusiones calientes debido al frío xalapeño de noviembre, compartíamos experiencias de vida, dolores, risas, calor, abrazos y mucha comprensión: “Después de hacer un par de ejercicios de respiración, introspección y tratar de conectar en ser uno mismo, un mismo sentir y pensar, nuestro estar se volvió más intuitivo y conectamos con las otras personas. Nos dimos cuenta de que teníamos vivencias en común y que este era un espacio seguro donde podíamos ser vulnerables para crear y no para destruirnos” (E. David, comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

El proyecto se llevó a cabo en Xalapa, Veracruz. Inició con siete personas, entre las que se encontraban documentalistas, bailarinas, cantantes, músicos, todos conocidos y amigos míos. Durante la primera junta de trabajo, a mediados de octubre de 2019, expliqué cómo trabajaríamos y leí un escrito en el que describí a profundidad qué es un corposentir; hablé de mi propia experiencia de vida, de todas las violencias que había atravesado mi cuerpo y de la motivación y emoción que sentía por realizar este proyecto.

Desde un principio, establecimos los acuerdos sobre los que trabajaríamos. Debido a la carga emotiva, transparente, honesta, de los testimonios que se compartirían, determinamos convertir nuestro espacio de trabajo en un lugar fiable y cercano, es decir, todo aquello que trabajásemos en mi habitación se quedaría en ella: respeto y confianza fueron las dos palabras que sostuvieron nuestro acuerdo.

Realizamos los ensayos cada viernes, a las 7:30 pm. Nos encontrábamos en la calidez de mi habitación. Nuestras primeras reuniones consistían básicamente en

concernos y hablar un poco sobre quiénes éramos. Pasó el tiempo y ya durante el tercer ensayo habíamos consolidado un espacio que se sentía seguro para dar pie a la lectura de los testimonios que mostraban todas las debilidades y prenociones que observábamos en nuestras cuerpas.

## **SENTIPENSARES PARA COMPARTIR**

Sofía me cuenta cómo fue compartirse durante este proceso:

Estaba muy nerviosa la primera noche, porque no sabía cuál iba a ser la respuesta a mi escrito y más por la constante severidad que sostengo conmigo misma. Me juzgaba mucho por no ser lo suficientemente intelectual, no me di el chance de dejar que el texto hablara por sí solo, ya le había puesto mis lágrimas y mi mano alzada y luego volví a corregirlo. La noche previa a vernos estaba segura que funcionaba, cuando llegué a la reunión estaba muy angustiada, pero al final me gustó la respuesta de quienes estábamos.

Debo admitir que al principio sí pensaba que éramos muchos para toda esta cuestión tan íntima que implicaba la performance y percibí también como que por un momento hubo un dejo de pretensión, hasta por parte mía, esta necesidad de inclusión siendo más *cool* de lo que realmente somos todos. Se sentía la necesidad de control por parte de nuestra propia situación personal, ni siquiera de la del grupo, y no porque pensara que se fuera a arruinar el proyecto, pero sentía que algo iba a pasar, que alguien iba a abandonar el proceso e iba a terminar compartiendo lo de todos. Sentía que algo no se terminaba de asentar, pero con eso me quedé y no quise llevarlo más allá, porque siempre imagino muchos escenarios en la cabeza, además ya había aceptado y permití dejarme ir porque además pensé: “Lucero te cuida”. Me sentí protegida al final de cuentas con todo y la incomodidad, al final todo estuvo bien, fue un espacio de contención (Sofía, Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

Al inicio todos accedieron, pero nuevamente el universo en un intento de evidenciar la ley de vida de constante cambio y de no permanencia, algunos de ellos se quedaron en el camino y abandonaron el proceso.

La primera peripecia que experimentamos es que una de las integrantes, cantante brasileña, que apoyaría con su voz, no se hallaba cómoda porque no congeniaba con el estilo musical de uno de los músicos que conformaban el equipo, así que decidió no continuar con nosotros. Debo confesar que sí, que para todos fue un destabilizador muy fuerte porque apenas comenzábamos a encontrar un sendero en común y estrategias para recorrerlo juntas. Sin embargo, logramos reponernos a ello, solucionar y continuar. Durante la entrevista que tuve con Sofía, ella me cuenta la emoción que la atravesó en ese proceso:

Me decepcionó muchísimo la salida de los compañeros por cuestiones tan absurdas, porque personalmente creo que pesaba mucho más la solidaridad y el compromiso personal y espiritual que habíamos hecho entre todos. Esa desertión, de la primera chica que no se halló con la música, me hizo pensar en que le compartí algo superpreciado de mi escrito, que no es fácil, y que se lo haya tomado tan a la ligera; que de buenas a primeras no importara la confianza que deposité en ella, fue un acto de egoísmo severo. Esas cuestiones me hicieron sentir traicionada en mi confianza, en tu confianza, y en la confianza de los otros compañeros, que al final fuimos quienes nos quedamos. (Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

La segunda peripecia que experimentamos dentro del proceso, fue el abandono de uno de los percussionistas. Su salida ocurrió cuando la música que acompañaba cada uno de los testimonios ya estaba tomando forma. Su falta dejó en el grupo un espacio vacío y en mí provocó mucha frustración, sobre todo porque en ese momento sentí la ausencia como un retroceso. Después entendí que no era así, que no se retrocede, sino que se cambia de dirección:

Se rompió algo que habíamos podido mantener, y se rompió el acuerdo que habíamos hecho en el principio sobre que el círculo iba a ser de confianza y

contención y al final lo rompieron, eso me hizo dudar sobre lo que para la gente significa la empatía y solidaridad. Reforcé la cuestión por la que estaba ahí con ustedes y lo que puede representar esta plataforma para muchas otras; porque hizo darme cuenta que esto era dar voz y apoyo a las mujeres y disidencias corporales en esta lucha, que tuvieran esa oportunidad de conciencia que nos proporcionaste para darnos cuenta cómo es el habitar nuestras cuerpos, desde lo físico hasta lo espiritual. Al final estuvimos les que teníamos que estar y por eso estoy muy agradecida, porque, al final, entendí lo que un verdadero círculo de confianza y contención significa (Sofía, comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

Generar el grupo de confianza fue esperanzador para todes, mientras duraron nuestras reuniones, creamos una red de apoyo, en donde entendimos que nos sostendríamos les unes con les otros. Para Eme habitar este proceso fue de la siguiente manera:

Me dio miedo compartir lo que había escrito porque había implícito un nivel de vulnerabilidad fuerte, procuré escribir desde la intimidad. Abrir ese espacio de intimidad propia a otras personas, siempre implica hallarse vulnerable y encontrar mucho de movimiento emocional, porque no eran personas que conocía, eran personas heterosexuales, cisgénero y, claro, era la única persona trans en el espacio. Nunca sabes si es un espacio seguro y cómo va a recibir tu ser y lo que estás compartiendo, además de ser un espacio que sentía con bastante presencia heterosexual. Sentía nervios y ansiedad, me acuerdo de que cuando leí el texto se me movilizaron muchas cosas. Igual hay cosas que han cambiado de cómo sentipienso que también es así, porque todos siempre estamos cambiando sentipensares y percepción de nosotres mismos. Al finalizar con quienes quedamos sí se pudo encontrar un espacio de amor y contención. (Eme, Comunicación personal, 27 de agosto de 2021).

Después de la salida del percusionista, encontrar una nueva dirección nos tomó un par de semanas más. Fue durante esa búsqueda cuando por fin pudimos consolidarnos como un espacio seguro y de acuerpamiento:

La parte más emotiva que pude compartir con ustedes fue conocer el bagaje que hay en la vida de cada una de las personas. Todo el contexto que había detrás de cada una, fue impactante y algo fuerte, pero a la vez liberador, porque cada una de las personas que leyó los testimonios se dedican al arte. El estar rodeados de creadores y artistas fue, para mí, liberador a la hora de proponer cosas y estar abierto a escuchar si lo que proponía tenía sentido o no con lo que estaba produciendo. La última parte del proceso fue la más difícil, porque nunca había tenido contacto con una persona trans, porque tenía que aprender a conectar a través del arte con esto que era totalmente nuevo a través de la música, esta parte fue la más difícil porque el testimonio fue más detallado y profundo y yo tenía que estar a la altura. Fue muy lindo conocerles y formar parte, para que al menos un pedacito de mí pudiera acompañar esos testimonios (David, Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

Así fue como empezamos con el acompañamiento musical a cargo de David: la dinámica consistía en leer los testimonios y, a la par, David improvisaba notas con la guitarra. Después realizábamos una retroalimentación para compartir nuestros sentipensares, en especial, sobre si lo que habíamos escuchado hacia sentido con los testimonios compartidos. Cabe mencionar que únicamente fui acompañante en este proceso y que las dinámicas que sostuvimos fueron meramente horizontales respetando cada uno de los sentires de quienes se compartían en testimonio y cuerpa.

## LA CREACIÓN MUSICAL

Cuando hablaba con David Espíndola sobre cómo fue para él el proceso de crear música, además de ser el único músico restante de los que en un principio había contemplado, me comenta:

Mi proceso para compartir música con ustedes fue más complejo, porque estoy acostumbrado a compartir con otros músicos ciertas notificaciones que nos damos entre músicos, con miradas y gesticulaciones para identificar que hay cambio de tono, otro énfasis. Y aquí realmente no tenía un mapa musical en la cabeza, más que el mapa de los textos, así que tuve que escucharlos muchas veces; y tratar de convivir con las personas que leían los testimonios, y que me fueran compartiendo gustos musicales para saber cuáles eran sus preferencias musicales y qué realmente podía representarles. Fue un reto porque se trató de representar su historia a través de un sonido y fue como tomar una foto a ciegas (David, Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

Nuestros encuentros de cada viernes y reencontrarnos entre nosotros, trajeron a la superficie varios miedos. Uno de los principales, era que alguien más dentro del grupo se saliera y dejara el trabajo varado. Esto se acrecentaba cuando tomaba en cuenta que teníamos el tiempo encima porque uno de los integrantes del equipo regresaría pronto a su país.

Cada una de nosotras transitó el camino con un caminar diferente. En los procesos creativos no solo se trabaja con la mente y el cuerpo físico, el protagonista del proceso creativo, para nosotros los artistas, es el cuerpo emocional y los procesos de vida que nos atraviesan, eso trae a la superficie miedos e inseguridades que nos permean y nos constituyen como seres de carne y hueso.

## PREPARARSE PARA LA FUNCIÓN

Durante una conversación con Sofía, me cuenta cómo fue atravesar la creación:

Fue una experiencia intensa, pero lo fue más porque me sentía muy incómoda, porque antes de vivir este proceso no acostumbraba a mirarme ni a observarme a detalle frente al espejo. Me tenía en tan mala percepción que prefería mejor evitar verme a detalle, si me veía en el espejo siempre era la crítica dura hacia mí, pero hasta ahí me quedaba. Me daba esta incomodidad personal porque no estaba haciendo algo por corregir cómo me sentía, no estaba cuidando mi salud corporal y sobre todo la interna. Me costó trabajo, porque además siempre he sentido que después de experiencias violentas, ocurridas con anterioridad, me sentía manchada, como sucia, menos pura, menos sexy, me amaba menos. Decías que hiciéramos el esfuerzo de escribir cosas positivas de nuestro cuerpo en el ejercicio y me costó mucho encontrar esa característica porque incluso en el testimonio donde escribo que me encanta mi espalda, de todas maneras yo la veía y decía: “ay pinche espaldota que tiene granotes”, en pocas palabras, incómoda, un poco frustrada. También cuando una de las participantes escribió una historia muy bonita, sobre su propia percepción, y era esta comparación sobre cómo debería ser yo y me estaba juzgando; después ya compartiéndolo, me di cuenta de que en realidad no sólo era mi experiencia personal de sentirme incómoda y rara, que no era yo la única que se sentía mal consigo misma, eso me hizo bajar la guardia (Sofía, Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

Y en este caminar juntas nos dimos cuenta de que todas las personas que compartíamos el espacio éramos corponentires con miedos, inseguridades, historias de vida que tenían episodios agradables y desagradables. Encontrarnos desarmados

y desnudes de alma, fue una condicionante para poder mirarnos a los ojos sin miedo. David me platica sobre sus propios miedos al recorrer el proceso creativo:

Los artistas siempre somos más duros con nuestro trabajo que las personas externas. Llevaba un año sin tocar en público porque no me gustaba lo que tocaba, sentía que no era suficiente para conmigo mismo y que, por ende, me iban a juzgar. Que me dieras el voto de confianza para crear música con ustedes fue como una palmadita en la espalda: “Esta chica que no te conoce demasiado está confiando en ti, tienes que confiar para entregar algo digno”. Soy una persona tímida musicalmente porque muchas veces no me gusta mi trabajo, pero cuando entré a ese espacio seguro fue como: “Okay, me tengo que liberar de mis ataduras y miedos e intentar disfrutar este proceso. Porque el arte es el medio del alma, entonces el alma es la parte más libre de cada uno de nosotros, o al menos uno la deja fluir”; y en ese momento creí que esta era una muy buena oportunidad para tratar de mostrar ese pedacito de mí que pocas personas conocen (David, Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

De esta manera, el amor fue una de las características más importantes que sacaron a flote este proyecto. Le metimos mucho corazón. Sobre eso, Eme narra:

Fue un espacio seguro, había bastante amor de por medio para generar un material lo mejor posible entre todos. Fue un acompañar para que el resultado fuera también lo más satisfactorio para tu investigación, fue un proceso emocionalmente demandante lidiar con la salida de las personas, pero quienes quedamos teníamos mucha disposición amorosa de seguir sosteniendo el espacio, el proyecto y sostenerte a ti. Lo que propició el espacio seguro también era el cariño que te teníamos, ya que eras el eje de la investigación. También que hubo una conexión energética en quienes estábamos y mucho cariño y cuidado de la vulnerabilidad que se estaba compartiendo. Me sorprendió David que siendo un hombre hetero cisgénero poseía sensibilidad, cuidado y dedicación al proyecto. Se tomó mucho

tiempo y atenciones para que quedara bien. Además de Sofí, que siempre se mostró honesta y empática y claro que eso disuelve las diferencias y permite que se tejan espacios de conexión. (Eme, Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

Conforme pasaban los días, nos fuimos conociendo más. Solíamos comenzar cada uno de los ensayos con ejercicios de respiración y meditaciones guiadas, para después dar paso a la pregunta ¿Cómo te sientes hoy? Y sobre eso dábamos inicio al trabajo: Se catalizaban los sentires en el texto que se leía, explorábamos su lectura de diferentes maneras y trabajábamos con la emoción genuina que habitábamos cada día de ensayo (angustia, felicidad, preocupación, enojo, etc.). Todo para que, de esta manera, fuéramos explorando diferentes formas de vivir los testimonios, hasta encontrar la que más resonaba con nuestro escrito.

Cuando les escuchaba, algunos días notaba cierta incomodidad al tener que releerse. En esos momentos, conforme a nuestros sentires, decidíamos detener nuestro avance y tomarnos el tiempo para que el ensayo fuera el sitio perfecto para compartir emociones que nos atravesaban. Porque nos dábamos cuenta de que vivir día a día a veces es crudo y muchas veces nos rebasa. Así que, existían reuniones en las que sólo hablábamos de cosas agradables, tomábamos algo calentito, cenábamos y nos abrazábamos. Todos estos momentos, sin duda formaron también parte crucial de nuestro proceso.

Después de encontrarnos cada viernes, establecimos el ritmo perfecto que acompañó cada testimonio en la cuestión musical, y, al mismo tiempo, definimos el ritmo perfecto para nuestra escucha en necesidades, en nuestro compartir, en nuestro estar, en nuestro querernos. Una vez que terminamos con la parte sonora, estuvimos muy contentos porque, al parecer, la pieza auditiva ya estaba lista. Lo que seguía a continuación era grabarla para tener el registro necesario. Esta parte final del proceso creativo grupal fue muy emotiva, sobre todo porque Eme retornaba a su país y teníamos que grabarla antes de que eso ocurriera. Para esto,

nos citamos como cada viernes, pero ahora conscientes de que el objetivo sería otro, sería la grabación al fin.

Ese día, David llevó todo su equipo de grabación y comenzamos a andar la última parte que recorreríamos juntos. Después del trabajo, todos quedamos muy satisfechos con el resultado final, así que concluimos el proceso con un abrazo. Solo nosotros: Sofía, Eme y David. Agradezco que haya sido de esta manera, porque es verdad que nos consolidamos en nuestras individualidades, sí. Pero también como una especie de entidad-cardumen que intuitivamente, a través de la escucha, se movió fluidamente hacia una dirección que quizá no estaba estipulada, pero que, sabíamos, era el sitio al que debíamos llegar.



Fuente: Archivo personal de Lucero Batista (2021)

**Foto 25. Compartir**

Compartir con ellos fue tirarme al vacío. Fue saber que me sostendrían si es que mi paracaídas fallaba (Ver foto 25), era saber que la vulnerabilidad en el espacio conjunto era nuestra mayor fortaleza. Y tal como lo menciona Sofía:

Siento que se creó un ambiente seguro porque nos reforzamos en intimidad. Porque entonces nos estábamos leyendo más, nos habíamos repetido, ya sabíamos la historia de cada uno, ya nos habíamos puesto en el cuerpo del otro. Esto nos dio seguridad (sin necesidad de hablarla, o acordarla), de que íbamos a estar bien entre nosotros y de que no teníamos necesidad de compartirlo con nadie más. Ya se había vuelto nuestra dinámica, creo que eso lo hizo más sagrado. Y [aún más] el hecho de mantener el compromiso con nosotros mismos hacia nuestro proceso (Sofía, Comunicación personal, 26 de agosto de 2021).

Esta reflexión me hace pensar en torno a las estrategias que generamos para identificar sitios fértiles y volverlos espacios seguros. En este sentido, también reflexiono sobre el proceso y la manera en que hice la elección de las personas que quería que formaran parte del proyecto. Quienes estábamos, conformamos un espacio seguro; en el transcurso de las reuniones entendí que estos espacios se adecuan reconociendo cada una de las vulnerabilidades que nos atraviesan, que ningún espacio digno de nombrarse seguro está dado por hecho; primero se debe desyerbar, regar y cercar. Este es un logro que implica tiempo y una gran voluntad de querer conformarlo.

Creo importante mencionar la temporalidad en los espacios seguros. Somos seres humanos que constantemente habitamos el cambio, no siempre sentimos ni pensamos lo mismo. Por eso no en todo momento los espacios seguros mantendrán la cualidad de “seguros”. En torno a ello debe dialogarse constantemente. Más que espacios tangibles, los *espacios seguros* poseen una suerte de intangibilidad que quizá responde directamente a una intuición, a una sensación de confianza, donde nuestro cuerpo debe sentirse relajado porque sabe que nada le pasará. Dicha sensación es alimentada por la gente que los conforma. Gracias a lo que se

comparte, la confianza se colectiviza. Pero si nos basamos en la frase que menciona que *las personas no son hogares, son ríos en constante cambio*, no podemos esperar a que un lugar al que alguna vez catalogamos de seguro siempre lo sea. Un espacio seguro requiere un trabajo constante que nos permita tejer y querer sostenerlo. Solo hasta encontrarme ante el proceso de la videoperformance fue cuando pude vivir bien de cerca esta sensación que describo; no siempre las condiciones serán las mismas en la manera en las que nos vinculamos con los otros y por eso agradezco este proceso lleno de enseñanza y empatía.

### **VIDEOPERFORMANCE: *CORPOSENTIRES ENCARNADOS***

Así pues, la primera parte del recorrido ya estaba andada, ahora restaba la parte final que tendría que recorrer yo sola. Como ya lo mencioné, la idea original de este trabajo contemplaba la presentación en vivo, justo como son esencialmente la mayoría de las performances.

La creación de la videoperformance surge en Córdoba, Veracruz, y me gustaría dar una idea de su nacimiento. Un día nuevamente tuve la necesidad-ansiedad en el pecho de realizar el trabajo cuanto antes, pero no sabía cómo era que lo llevaría a cabo. Tuve que ahogar esa idea porque era imposible de nuevo por el contexto pandémico. La única opción viable en ese momento era la de grabarla, sí, igual que la anterior.

La idea original estaba pensada para ejecutarse en público. Los testimonios serían leídos en voz alta en ese momento y a la par que se tocaba la música. Como utilizaría únicamente contaría con dos elementos: un espejo de cuerpo completo y 4 litros de pintura de diferente color. Además, sobre esa performance, se haría un registro audiovisual. Pero al final las cosas cambiaron, pues una de las chiques tenía que volver en poco tiempo a su país y la gente debía evitar congregarse debido a la pandemia. Como se puede imaginar, el contexto no era tierra fértil para llevar a cabo mi idea.

En consecuencia, puesto que no existía en mí ninguna intención de convertirla en una videoperformance, ya que las performances, en la concepción purista tenía en aquellos meses, los entendía como actos que suceden en el aquí y el ahora, que ocurren porque sucede (aunque esto pueda sonar confuso) y es necesario que conserven su carácter de efímero, además de estar *face to face* con el espectador, decidí pensarlo con mayor detenimiento. Continuábamos en pandemia, y, he de confesar que, por un momento habitar la burbuja de mi proceso creativo había hecho que olvidara que había otro contexto social que permeaba mis decisiones. En especial cuando se trataba de concentrar personas en un mismo espacio para presenciar la pieza performativa.

¿Y ahora qué hacer? Esta pregunta se encontraba latente en mi cabeza. Por un momento pensé que podría reunir a cierto grupo de personas con las medidas sanitarias pertinentes para así poder presentarla; sin embargo, no parecía una decisión realista porque, ¿en qué espacio podría presentarla? Todos los lugares culturales de Xalapa estaban cerrados por la contingencia sanitaria.

Tomé la decisión, entonces, pausar el proceso y esperar a que existieran mejores condiciones para llevarla a cabo. No obstante, al pasar los meses no hubo una mejora considerable y se siguió habitando en la misma incertidumbre pandémica. Tuve que resolverlo de la mejor manera y lo primero que imaginé fue realizar la performance y que alguien me grabara. Pero seguía sin convencerme esta idea, no quería que se convirtiera en un simple registro audiovisual porque entonces sí perdería su carácter esencial de *happening*. Así que tuve una epifanía, lo mejor sería convertirla en una videoperformance, utilizar el audio que habíamos grabado previamente y de este modo, en mi corposentir, encarnar cada uno de los testimonios, prestando mi cuerpo como vehículo para dar visibilidad a esas voces.

Sue que lo mejor iba a ser grabarlo en una sola toma, para no perder su carácter esencial de *aquí y ahora* y para que, además, pudiera proyectarse dentro de la virtualidad que se convirtió en la “nueva normalidad”. Contacté a mi compañero Paco de la Rosa, que se dedica al registro de las artes, le hice la propuesta y aceptó videogravar la pieza performativa.

Posteriormente, nos reunimos en un café para platicarle de qué se trataba todo y de qué iba mi proyecto de tesis. Después de la charla me dijo que nunca había hecho algo así, pero que estaba dispuesto a intentarlo, y no sólo eso, sino a que saliera bien. Le pregunté del costo por su trabajo y me dijo que éramos amigos, y que además esto le servía de experiencia para aprender, lo cual agradezco.

Quedamos de vernos al día siguiente en el “Foro multicultural Patio de la Estrella”, en Córdoba, Veracruz; acondicionamos uno de los cuartos, con una tela verde al fondo, para posteriormente proyectar imágenes en la edición. Durante el proceso creativo de configurar la videoperformance, realicé una convocatoria para mujeres y disidencias sexuales, donde les invitaba a colaborar en mi proyecto mandando fotos y videos de sus cuerpas al desnudo. Se les explicó previamente que serían utilizados en este producto audiovisual y que acompañarían el *background* de la pieza performativa. Tuve una respuesta muy positiva y recibí mucho material creativo. Para ello, también se les pidió su autorización y consentimiento para aparecer en la videoperformance *Corposentires Encarnados*.

Paco de la Rosa asistió todo el proceso audiovisual, aportando algunas ideas, siempre bajo el esquema de “si te sirve se podría hacer”, limitándose a registrar audiovisualmente; nunca invadiendo, o invalidando y siempre dispuesto a seguir mis indicaciones.

Se grabó la videoperformance con una cámara profesional Nikon, que estaba sujeta a un tripie y que filmaba únicamente de mi torso hacia arriba. Las tomas que se hicieron de las demás partes de mi cuerpo fueron a través de un celular. Usamos también para la iluminación una lámpara de escritorio. Siempre apostando a la idea del “teatro pobre” (Grotowski, 1968), que se centra sobre todo en el trabajo del actor, antes que en la puesta en escena. En él, no es necesario el uso de elementos decorativos, se aplica el “menos es más”.

El proceso de desnudarme fue un tanto incómodo, porque siempre lo es para las cuerpas gordas, disidentes; además, porque quien me iba a mirar en ese momento era un hombre hetero-cis. Nunca me sentí vulnerada, ni irrespetada. Sin embargo, también percibí su incomodidad, porque en el momento en que comencé a

desnudarme, Paco miró hacia otra parte, supongo que para “respetarme”, cosa que volvió más incómodo el momento. Dicha incomodidad terminó por diluirse conforme avanzamos con la grabación. Lucía, mi mamá, contribuyó en verter sobre mí la pintura que aparece en el video y también para asistirme al finalizar, ayudándome a retirar la pintura de mi cuerpo.

Al día siguiente quedé con Paco para ir a su estudio de edición, ubicado en Amatlán, Veracruz, a unos minutos de Córdoba, para finalizar, en el menor tiempo posible, la edición del video.

Como se observa, todo el desarrollo de la grabación se realizó en dos días, porque esa es parte de mi “metodología”, hacer todo mientras dure el impulso creativo. El proceso de edición estuvo a cargo de él y la dirección de arte la hice yo. Permanecimos todo un día editando. Esto contribuyó a que por la noche el producto audiovisual estuviera terminado.

En este punto termina la última parada de nuestro viaje, un viaje de autodescubrimiento y sanación, que me llevó a encontrar respuestas, y también múltiples estrategias para habitar mi carne, de la manera más amorosa y amable posible.

Las siguientes líneas nos conducirán por la experiencia de la videoperformance *Corposentires Encarnados*<sup>10</sup>, que se un trayecto en todo el sentido de la palabra:

En la primera imagen de la videoperformance se aprecia mi cuerpo en un primer plano, mirando hacia abajo. Conforme avanzan los segundos, se escucha cómo va entrando sutilmente la música que acompaña el primer testimonio. Es importante que esta parte vaya acompañada para una mejor experiencia del link que adjunto de la videoperformance.

---

10 Batista, L. M. (2021b) *videoperformance Corposentires encarnados*. Youtube. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=fb\\_yx2AtrUQ](https://www.youtube.com/watch?v=fb_yx2AtrUQ) (Consultado: el 31 de diciembre de 2021).

## **La percepción de un colibrí**

*Voz en off:*

### **De sus ojos hacia abajo:**

Altura, piernas que se dicen cortas porque el plano en el que las veo no encaja con el de afuera. Veo un buen espacio angular entre mis senos, mucho esternón. El ombligo presente que se deja sumergir en el vientre y el potencial de un abdomen plano, pero con una capa protectora de grasa que es casi imposible deshacer. Una constelación de lunares por todo el frente y lo que veo de mis brazos largos y velludos, cuyo centro galáctico es un lunar en forma de corazón que le cuenta secretos al ombligo; vello ligeramente abundante, un poco descuidado; los dedos chuecos, de pies de bailarina que tomaron una cierta forma que encaja cuando se hace punta, pero que jamás pretendería ser de modelo. Tobillos hinchados y la marca del calcetín en los empeines; piel amarilla blancuzca, misma que se torna hipersensible ante cualquier manipulación; marcas de piquetes de hace semanas y una cicatriz casi imperceptible en la cadera, de cuando me aventé a una alberca casi vacía; estrías como raíces en las ingles, alcanzo a ver el extremo de la tinta de mis dos tatuajes más viejos.

### **Frente al espejo:**

Un hombro ligeramente más abajo que el otro por esa desviación que encontraron en la columna. Busto también desviado: el pezón derecho quiere escapar hacia afuera, el izquierdo lo quiere alcanzar, ambos grandes, claros, a simple vista poco se nota, pero a detalle es tan presente que ya ideé formas de corregirlo. Mismos senos que caen sin forma y provocan que su perfil sea cóncavo, extraño e incómodo, que se complementa con un

esternón extenso que, pensando en la colocación de cuerpo, se volvió un recuerdo del cuerpo de bailarina que existió por 16 años.

La clavícula izquierda saluda al mundo y la otra se esconde un poco. Hay un intento de cintura en una figura casi cuadrada, puede trabajarse, formarse otro poco, las marcas del calzón de abuela que predominan cuando llega la regla y crestas ilíacas que cortan la redondez de las caderas. Sí, definitivamente el vello púbico está muy presente y necesita acicalarse. Veo piernas, piernotas largas; rodillas que se hacen dobles, pero a las que les he agarrado cariño; esos tobillos hinchados que se aferran al líquido, como si su existencia dependiera de ello; nalgas que en sus buenos años eran lisas, firmes, redondas y que ahora cuelgan un poco y perdieron volumen, que además se dejan invadir por la enredadera de estrías provocadas por los rebotes emocionales que se reflejan en la figura; marcas en los brazos de una especie de sarpullido que emerge cuando hay falta de vitamina, atribuyéndoselo a la anorexia que me controlo hace 11 años.

Un perfil de cintura que insiste en tener potencial de ser plano (como el abdomen), pero que se hincha casi como broma pesada cuando termino de comer, que me dice “acéptalo, no paras de tragar”. Cara redonda que perdió las facciones afiladas de cuando tenía 21 y dejó que la madurez se apoderara sutilmente de la mirada, de las comisuras de la boca. La frente vasta que aloja un lunar y una cicatriz triangular. Otro lunar que predomina es el de mi ceja izquierda. Cabello rizado precioso y abundante, que es lo suficientemente largo para cubrir y disimular la extrañeza de los senos. Dedos de las manos largos y un poco chuecos, que se dicen ser lo que más se parece al físico de mi padre. La espalda bonita, la parte que más me gusta de mí, con la línea marcada y los omoplatos un poco saltados, se acompañan de ese lunar sexy pintado del lado derecho. Mis acompañantes colibrí, caballo y flor mandala.

**En foto:**

Son engañosas las fotos, ¿no? Una cree que tiene el ángulo perfecto para tomarse la foto, pero cuando se muestra el resultado, se nota a leguas que el cuerpo y la mente quieren aferrarse a cuando los poros de la piel gritaban: “¡soy fotogénica...!” Ahora la nariz se ve más grande y se logra percibir una desviación hacia la izquierda que ni el maquillaje disimularía. Las pestañas que después de ser quemadas por un calentador se encapricharon y dejaron de crecer como cuando tenían 18 años y estaban en todo su esplendor. Las líneas de expresión gritan “atiéndeme” y la figura del cuerpo agarra una especie de forma que parece pera ligeramente aplastada, no se halla, no quiere aparecer en la foto. Una incomodidad persistente de observarme por saber qué poco le presto atención a mi salud física, por desidia quizá, por no querer enfrentarme al reto de un régimen alimenticio y una conciencia plena de mi existir como mujer de carne y hueso.

En esta primera parte de la videoperformance, observamos cómo es este encuentro con la piel y cómo gradualmente se va dando paso al desnudo. A la par que, en la parte posterior de la imagen principal, aparecen fotografías de corpos desnudos que van acompañando a la cuerpo desnuda que aparece en el primer plano. Cuando escucho las palabras de colibrí, no puedo evitar sentir dolor en el pecho, no puedo evitar sentirme ella, porque todas hemos estado representadas en su lugar.

A continuación, cambia la escena a través de un suspiro, mi cuerpo se transforma, es rociada por un baño de pintura y se prepara para adoptar la carne del siguiente testimonio.

### **La percepción de Mariana**

*Voz en off:*

**De sus ojos hacia abajo:**

Lo primero que veo son mis senos, noto que son más grandes porque he engordado un poco, lo cual no me molesta, jaja, punto positivo para esta fluctuación. Luego, más abajo noté mi pancita y mi vientre, veo que está inflamado, estoy menstruando, no me gusta verme inflamada, sobre todo porque es el recordatorio del dolor que viene con ello.

También puedo notar mis brazos, a esta altura se ven cortos, un poco desproporcionados al resto de mi cuerpo. Noto mis piernas, un poco las caderas y si giro un poco, el cuello, algo de mis glúteos. Pero mi canal visual se centra en mis fémures, noto su fuerza y lo agradecida que estoy por ello, me agradan mis piernas. Al final alcanzó a notar la punta de mis pies y mis deditos, porque así se ven chicos en comparación con el resto de mi cuerpo.

**Frente al espejo:**

En el espejo primero noto mi rostro, algo que no había podido ver desde el otro ángulo, me agrada cómo se ve hoy, mi piel está hidratada y mi cabello cae lindo, algo bueno que trae la menstruación. Enseguida noto mis senos cómo no están tan grandes como los vi con mis ojos, pero si noto que están muy poco caídos. Luego noto mi pancita y de nuevo lo inflamado de mi vientre.

Esta vez puedo ver mi cintura, ello me alegra, mi cintura me gusta mucho, me gusta que gracias a ella se evidencian mis curvas. Por otro lado, ahora veo en mejor proporción mis brazos, ya veo que están de un tamaño normal, no cortos, de hecho, ahí se ven gorditos. Puedo ver la totalidad de mis piernas, los muslos, las rodillas y pantorrillas. Veo la fuerza que tienen algunas supuestas imperfecciones, pero no me molestan. También el espejo me permite ver mis pompis, voluptuosas, pero en armonía con las caderas y mis pies, ahora de tamaño natural no chiquititos como antes.

**En foto:**

La foto me deja ver de forma completa el todo, pero también el detalle, me deja ver todas las proporciones. Veo mi cabeza y la veo chiquita en comparación con mi cuerpo, pero también deja ver la expresión de mis ojos serenos, observándome. Se asemejan mucho las relaciones que hice de senos, brazos, abdomen y piernas al verme al espejo solo que puedo ver a detalle los vellitos, las cicatrices, las estrías y la celulitis; sobre todo si acerco la imagen.

En general veo más diferencias entre la visión de mis ojos y las otras dos perspectivas, porque no puedo dimensionar las proporciones. No siento que ninguna sea una visión mejor o peor, sino que en una perspectiva puedo poner atención en algunas cosas y en otras cosas. Me hace preguntarme, por un lado, si los demás me ven distinto a como yo me veo. Pero también me hace fijarme en cosas no vistas. Y realmente me siento a gusto con ello, más que sentirme rara por las diferencias, creo que me invitan a preguntarme que más no había visto, y agradecerlas y no extrañarme en las diferencias que pueda notar entre distintos días.

Con ayuda del testimonio de Mariana, comienzo el contacto directo con la pintura que baña mi cuerpo sentir, misma que representa todas las prenociones que empañan nuestra mirada. Cada color con el que me revisto se escogió para tratar de representar la sensación multicolor de la esencia de cada persona que tomaba vida a través de mi carne, de cada una de las voces que me acompañaron.

Cuando termina el testimonio de Mariana, que a mi parecer es uno de los más ligeros y alegres, me doy cuenta de que no todas las percepciones que sostenemos en torno a nuestra cuerpo deben ser dolorosas, la cuerpo también es un sitio donde debemos permitir el goce.

El siguiente testimonio aparece a continuación:

## **La percepción de Jocelyne**

*Voz en off:*

### **De sus ojos hacia abajo:**

Cuando miro hacia abajo, lo primero que miro son mis pies. Miro mi dedo que está junto al pulgar y me gustaría que estuviera más derecho. Después miro mi monte de venus y con mis manos he tocado mi panza, sin pensar en nada.

### **Frente al espejo:**

Veo mis pechos que son caídos. Miro mis piernas, me pongo de lado y veo las lonjillas de la espalda (me estoy reconciliando con ellas).

### **En foto:**

Cuando me tomé la foto, es muy distinta a lo que veo en el espejo. Realmente la percepción cambia. No me gusta cómo se ve mi cuerpo, las dimensiones de cada parte se ven más.

Al llegar a este testimonio, hay un cambio en la música. Ya no es tan suave como con el de las dos secciones anteriores, el énfasis se vuelve más grave. Mi cuerpo es bañada con una pintura amarilla, con la intención de realizar un juego visual que nos transporte a una sensación selvática capaz de dimensionar el carácter de quien prestó su sentir. De esta manera, se da paso a la siguiente escena:

## **La percepción de Eme**

*Voz en off:*

### **De sus ojos hacia abajo:**

Me observo desde arriba. Primer frente, dos razones para no querer mirarme. Mi pecho no es como lo imagino, como lo deseo, como lo vivo. Estas tetas que no me pertenecen, a las que pertenezco. No las odio, pero quisiera, todavía, que no estén allí. No las repudio, ya perdieron el poder de derrumbarme. Las veo como otra forma de ser pecho, como mi propia forma de ser esta no-mujer mutante, este ser gerundio que diría la Marlene Wayar, este ser pre-género, post-género, que diría la Marina Mathey. Sin embargo, prefiero no mostrarlas, esconderlas, aplastarlas, dejarlas solo para mí y a veces para alguien más. Entre ellas, mi barriga, mi ombligo, que me recuerda, vengo de una mujer. Vengo de ser mujer.

Más abajo, cuando exhalo, los cabellos de mi sexo. No le veo como vulva, no ansío más un pene. Veo los rizos enredados de un género igual de complejo, una enredadera de mis búsquedas por sacarme de encima toda imposición a mi genialidad. Mis muslos, mis pies fríos. Mis brazos, primera fila de fusiles disparan dos versos para que no queden dudas: resistencia trans. Orgullo marica. Pareciera toda una especie de paisaje montañoso con picos que quisiera hacer llanos. Siento los nervios de pensar en leer esto. Como si revelara un secreto que ya todes saben, pero aún guardo mío.

### **Frente al espejo:**

Me miro al espejo. Siento una especie de alivio con escalofrío. Otra vez mi pecho. Me miro de frente y veo a un *hombremujer*, un *chicochica*. Un experimento. Mi experimento.

Los rasgos de mi cuerpo no son la heteronorma. He fallado como mujer y no califico para llamarme hombre. Tampoco quiero. Después de años, no me repudio. No puedo decir que siento paz. ¿Consuelo? Germina la semilla de algo que algunes llaman amor propio.

Me gusta más mirarme así, de frente. Decido tapar mi pecho para verme con mis ojos. En esta piel me siento completo. Sonrío parco, parcialmente, me miro a los ojos cómplice de mi travesura por hacer mi

cuerpo mío. La tela de mi binder me calma, dibuja un pecho en el que mi corazón se siente más contento. Más contenido. Más conmigo. Me siento más extraño a los cuerpos de los libros de biología de la escuela, más familiar a los dibujos de mí mismo, en los que fantaseaba otra cuerpo travestida. Disfruto de las líneas de mis hombros, de mi torso liberado del canon femenino. De mi cabello corto, de mi cuerpo masculinizado, desfeminizado, ni muy muy, ni tan tan.

**En foto:**

Miro mi foto desnudo. Mi cara casi sin expresión. Estoy desnudo a mi manera. Con la telapiel sobre mi piel que cubre mi pecho. Las piernas abiertas. Me doy cuenta que ya no tengo miedo de mi entrepierna. Como una ventana abierta. Los cabellos de mi vulva se ordenan como escudo. Mis piernas son más blancas que mi torso, que mis brazos, que mi rostro. Mis brazos no son tan grandes como quisiera. Mis manos más grandes de lo que pensaba. Vuelvo a mirar mi cara. Miro como si esperara algo de mí, o de alguien más. Cómo si preguntara: ¿Qué ven cuando me ven? ¿Qué veo cuando me veo si nunca me enseñaron a mirar un cuerpo como la mía? ¿Qué veo cuando me veo si veo esa discordancia, esa aparente contradicción? A mí, me respondo, pero una nunca se ve de afuera como se ve desde adentro.

Me doy cuenta de que aún no reconozco mi pecho “desnudo” como mío. Pienso en la imposición de tener que amarme como soy -el fracaso de no amarse- pienso en la posibilidad de aprender a a(r)mar mi propio cuerpo. No me reconozco tanto en esa versión de piel descubierta, prefiero descubrir mi propia piel. Llamarle desnudez a lo que yo considero mi propio desnudo. Me he cansado de añorar, de desear ser de una forma que no soy. Ya he llorado mucho esa tormenta, prefiero ser agua maldita que bendice mi territorio, cocinar pocimas de amor para abrazarme en este no ser-siendo que habito.

Este último testimonio de la pieza performativa está acompañado de una pintura rosa, alusiva a la bandera trans. Quiero enunciar que, pese a utilizar la bandera trans, en ningún momento se pretende hablar por nadie, ni ocupar luchas o espacios que no me corresponden como mujer cisgénero. Porque uno de los debates que teníamos durante las sesiones era justo ese, la pertinencia de ocupar un símbolo que no me identifica y que tampoco me pertenece. Sin embargo, decidí ponerlo en esta videoperformance para visibilizar las diferentes maneras de habitar la carne. No soy ninguna de las personas que represento y, aun así, presto mi cuerpo como actriz y performer para hacer resonar sus voces.

## CONCLUSIONES

Este apartado mostró el camino que recorrí para llegar a la última parte de la pieza performativa *Corposentires Encarnados*. Si bien traté de plasmarlo como si hubiera ocurrido de manera lineal, debo admitir que para nada fue así. Durante el proceso, me generó mucho conflicto tratar de teorizarlo, de desmenuzar la manera en la que materializo mis sueños e ideas, mi inspiración. Creo que hay sensaciones que son intangibles y deben permanecer así. Los productos artísticos poseen la virtud de transmitir lo intangible de las emociones en el tiempo-espacio en el que ocurren. Muchas veces, las palabras se quedan cortas y tienden a archivarse y empolvarse en bibliotecas, a no salir de ahí. El conocimiento y las letras también se vuelve un privilegio y no todos tienen acceso a él. Teorizar un proceso y un producto sensible es restarle poder.

Existimos artistas que no llevamos un “proceso creativo”, un paso a paso, una técnica o algún manual. Si bien, es cierto que tengo formación teatral y actoral, la “técnica” aprendida no es un manual inamovible. Las técnicas se aplican de diferente manera en cada corposentir que decide ejecutarlas. Así como son diversas las violencias que nos atraviesan por la raza, género y clase social; de esa misma manera son diversos los “procesos creativos”. No podemos pensar jamás en

estandarizarlos, ni siquiera en ajustarlos a marcos teóricos y/o metodológicos. Tratar de ajustarlos, tratar de teorizarlos, tratar de explicarlos, es banalizarlos y es restarle posibilidad de existir en libertad, premisa particularmente generadora de las artes.

Si tengo que hablar de mi proceso creativo, tengo que hablar de mis 30 años de existencia. Esto es lo que traté de hacer. Busqué sintetizar, ajustar, enmarcar la vida misma en estas páginas. Pero al final descubro que eso es imposible en su totalidad. No se puede materializar el espíritu a través de las letras.

# CONCLUSIONES FINALES

## DE LAS LUCEROS QUE FUI, QUE SOY, QUE YA NO SOY Y DE LAS LUCEROS QUE VOY DECONSTRUYENDO

El presente proyecto pone de manifiesto las siguientes conclusiones sobre la videoperformance *Corposentires Encarnados* como práctica de la resignificación de mi corporalidad nombrada *Corposentir* y sobre el proceso de Investigación-Creación Feminista que conllevó.

El cuerpo es una carne, significada por el heteropatriarcado, que funciona a partir de sus propias lógicas de poder, a través del género y la feminidad. Lo anterior construye y representa cuerpos que son administrados y moldeados, para convertirse en cuerpos que importan. Esta misma lógica deviene en construir cuerpos que no importan (cuerpos gordos, cuerpos negros, cuerpos no binarios, cuerpos trans). En el caso de las mujeres, el cuerpo que importa vendría a ser el de la mujer blanca heterosexual, con capacidad reproductiva, que está encerrada en lo privado, en una posición subordinada. Por lo anterior, se entiende entonces que el cuerpo femenino es controlado a través de la feminidad, la cual se traduce en la sociedad como una posición marginal constituida por relaciones de dominación que las mismas mujeres reproducimos inconscientemente desde una posición de subordinación.

En esta sociedad heteropatriarcal, las mujeres estamos sujetas al orden jerárquico corporal que controla y disciplina. Desde que se nace, hombres y mujeres nos constituimos como cuerpos significados y como sujetos condicionados por una cultura androcéntrica en una dinámica socialmente impuesta que otorga ventajas y poder a lo masculino.

Luego entonces, me parece significativo visibilizar que las feministas, periféricas y descoloniales, estamos apropiándonos y radicalizando el lenguaje, porque no nos sentimos identificadas con el cómo se nos nombra. Es en ese proceso de recuperarnos y de renombrarnos donde hacemos iconoclasia con el constructo de cuerpo: lo intervenimos, lo pintamos, lo demolemos como estatuilla colonial carente de sentido, lo volvemos a construir, lo enunciamos y lo convertimos en instrumento político para encarnar nuestra cuerpa. Nuestra cuerpa que es una resignificación en lo público de lo corporal a través del lenguaje.

La cuerpa surge en las calles, se coloca para la manifestación, se coloca para las hermanas, para las amigas, para los amores. La cuerpa abraza y genera vínculos a través de la ternura radical, es territorio de luchas y de resistencias. Empezar a nombrarla, es empezar a habitarla, y habitarla es dignidad.

La cuerpa es la brecha que se abre para que el corposentir exista, eje fundamental de todo mi trabajo de Investigación-Creación Feminista. Y es que el corposentir es la simbiosis de la carne que habitamos con las emociones que nos conforman, al mismo tiempo que contiene los sentipensares. Es el medio sensible donde experimentamos nuestras realidades estrictamente relacionadas con las opresiones de un sistema heteropatriarcal.

Entonces podríamos decir que la performance feminista basada en el corposentir

busca usurpar el control biopolítico a las entidades estatales que lo poseen, evidenciando y resignificando lo diverso, lo otro, como la prueba de la ineficacia de un sistema totalitarista y homogéneo.

Construyo la performance feminista desde el corposentir. Aquella se diferencia de “El performance”, por ser un acto escénico que se posiciona dentro de las prácticas escénicas feministas y que, además, tiene como principal objetivo el uso del corposentir como primordial mecanismo político. Todo esto con el fin de denunciar y evidenciar las violencias que nos impone un régimen machista y heteropatriarcal, que condiciona nuestra sexualidad, identidad sexual, orientación sexual y forma de vivir el mundo.

La importancia de resignificar “el performance” a través de “la performance” y sobre eso despatriarcalizar, deconstruyendo las prácticas artísticas, es fundamental para retomar nuestro espacio en el mundo. No todas las performances que son hechas por mujeres son performances feministas, es importante el piso político sobre el cual se erige nuestro trabajo.

Respecto a lo anterior, la ternura radical es la apuesta metodológica a la cual me afianzo para llevar a cabo todo este proceso de Investigación-Creación Feminista y para la realización de la videoperformance *Corposentires Encarnados*.

A esta apuesta metodológica añado el conceto de “hacer-haciéndolo”, o “hacer mientras lo pienso”, que es una manera de escuchar los propios procesos internos sin interrogaciones, a través de la improvisación de respuestas. Cada pregunta que lanzamos dentro de nuestro proceso creativo tendrá como respuesta una acción que puede ser artística, o, en cambio, alguna actividad que alimente nuestro proceso creativo.

La presente Investigación-Creación Feminista es una oportunidad para posicionar la genealogía de la experiencia, además de la ternura radical, como posibles caminos metodológicos, como fuentes que evocan y analizan lo experimentado para existir en el mundo, de ahí la importancia de hablar y escribir en primera persona. La Investigación-Creación Feminista se construye también desde la política de los afectos al mostrar que las emociones convergen e impactan en nosotras como investigadoras cuando realizamos una investigación desde una epistemología feminista, desmantelando con esto la supuesta objetividad que posee el llamado “método científico” blanco-occidental.

Así pues, esta indagación es una apuesta política por resignificar y renombrar mi corporalidad y las corporalidades no hegemónicas disidentes. Sobre todo, porque opera como un espejo para el reconocimiento de la carne. Lo cual posibilita el registro de mi propia transformación mediante herramientas metodológicas, como la fotografía performativa, que, a su vez, me ubica en otros lugares de la experiencia de lo vivido. Al expandir y observar otras presencias de mí misma, lejos de los altares a las corporalidades blancas hegemónicas y heterosexuales, más cerca de la carne que habito como mujer afrodescendiente, prieta, gorda y pansexual, descubro otras posibilidades para mi ser.

Es necesario que las cuerpos no hegemónicas y disidentes nos hagamos visibles, salgamos de las sombras, nos encontremos sin miedo frente al espejo, para después mostrarnos sin miedo y fuertes ante los ojos de los demás, abrazando cada cicatriz, cada pliegue, cada parte de la carne oscurecida o arrugada.

El camino del reencuentro y del abrazo hacia la carne que habitamos es largo y complejo. Me recuerda mucho a un cuento de Eduardo Galeano que alguna vez me contaron; en él dice que algún padre o madre se encuentra con alguna infancia, y la infancia le dice: “Es que cuando camino hacia la utopía, ésta se aleja un paso más, camino dos pasos

más y ésta se aleja dos pasos más”. La respuesta de la madre o padre es: “Es que para eso sirve la utopía, para caminar”. Pienso que ocurre exactamente lo mismo con la reconciliación con nuestra carne. Nunca terminamos de estar en ese lugar deseado de completa aceptación, porque somos mares cambiantes con diversas corrientes, aguas inquietas que se mueven constantemente, y porque a veces existen heridas muy profundas que aún supuran. Sin embargo, hay que recorrer ese camino, abrazarlo desde la ternura radical, encontrarnos con otros, en quienes podamos refugiarnos y abrazar nuestros miedos, lamernos las heridas como gatitos y saber que no estamos solos en ese proceso.

Mi trabajo apuesta a eso, a ser un mar calmo donde encontremos calor y sanación a todo lo que nos atormenta. Mi trabajo apuesta por ser un abrazo fuerte, que resuene en las pieles y que proporcione herramientas para sortear y resistir este mundo de mierda. Mi trabajo apuesta a la esperanza, no desde una espera, sino desde la acción directa que trae consigo la política de los afectos. Mi trabajo pretende, en última pero no me nos importante instancia, ser tierra fértil de una realidad tangible donde podamos existir libres y tranquilos en la carne que habitamos.

# ANEXOS

## ENTREVISTA A LÍA GARCÍA, LA NOVIA SIRENA.

### ¿Cuáles serían tus inicios dentro de la performance?

Mis inicios dentro de la performance están completamente trenzados con mi propia transición de género. La performance es cuerpo, cuando hablamos de performance estamos hablando de la piel y de sus transformaciones, de sus cicatrices, de sus rasgaduras, y transitar de género es lo mismo, porque tiene que ver con escuchar la piel y abrazar la posibilidad de que la piel cambia. Es habitar ese cambio.

Por otro lado, creo también que es importante hablar de la desobediencia, porque yo fui una persona, en historia, que siempre desobedecí, desde muy pequeña no me sentía identificada con el cuerpo que tenía, ni con el género que me habían impuesto de manera violenta, ni con las ideas, ideologías que me estaban imponiendo en mi casa. Entonces siempre me consideré una persona reveladora, me revelé, al mismo tiempo pues me mostraba a mí misma como yo quería ser, y la performance también es eso, es una revelación, una desobediencia. Entonces como la performance efectivamente está totalmente ligada a la vida de quien la encarna y la practica, porque primero hay que encarnarla y luego practicarla, porque después de que la llevas a la piel como una práctica política como un habitar rebelde, ya podemos hablar de accionar, ¿sabes? Pero, primero tiene que estar sembrada en la piel, en ti.

Yo recuerdo el año de 2011. Todas las necesidades políticas que había en el caso de la ciudad de México. En el movimiento trans no había una ley de identidad de género, no había ni siquiera la posibilidad de nombrar a las infancias trans. Los transfemicidios estaban a la orden del día y nadie sabía ni siquiera cómo nombrar estas muertes, a mis hermanas trans.

Entonces en aquellos años me abracé fuertemente a la performance y coloqué la performance en el espacio político, como una posibilidad de denunciar, de levantar la voz,

de exigirle al estado que pusiera los ojos sobre todas las demandas que estábamos poniendo en el movimiento trans y cómo fue la estrategia, pues, completamente afectiva. En aquellos años era muy pertinente y lo sigue siendo, pero con más fuerza en esos inicios de la performance de Lía García, la novia Sirena, la celebración. Yo quería hacer una gran celebración de mi transición, una gran fiesta y que la gente pudiera conocer mi historia; y de las personas que estaban alrededor de mí, desde una fiesta. Por eso la novia, la quinceañera que fueron estos rituales afectivos en los cuales yo me presentaba ante la sociedad como un cuerpo que necesitaba ser deseado, abrazado, querido, pensado.

Entonces la novia trans, ese proyecto de esa novia que aparecía como testiga de su compromiso consigo misma, como una novia trans que le interesaba enlazar vidas en un mundo tan individualista, como una novia trans que le interesaba hacer del amor una política de transformación y de búsqueda de justicia. Lejana a los discursos coloniales del amor y una novia trans que, pues, criticaba también el racismo que vivimos aquí las mujeres trans afrodescendientes, en mi caso, porque estábamos muy invisibilizadas en aquellos años.

La performance fue para mí una experiencia de sobrevivencia, una plataforma de creación para sobrevivir y un espacio de militancia política. Porque estamos en México, segundo país a nivel mundial en asesinatos a las mujeres trans, entonces mis inicios en la performance están vinculados a esas violencias, a esas tristezas, a esas melancolías sociales y a esa búsqueda infinita por agrietar un sistema que nos estaba invisibilizando, violentando. Y que, pues, justo, no nos estaba dando espacios de creatividad y, bueno, el cuerpo siempre ha estado presente ante esto y creo que la performance es sinónimo de cuerpo y viceversa, de piel y de voz. Y más que una obra artística, me interesa pensar en una denuncia política, que en este caso ocurre por medio de la ternura radical, que es algo tan complejo de entender, tan complejo de abrazar que en esos años imagínate, nadie hablaba de ternura. Yo fui la primera que dije la ternura tiene que salir del espacio privado y tiene que llegar al espacio público como una posibilidad de militancia política, no podemos dejarla en la casa, pensar que la ternura únicamente le corresponde a las mamás, pensar que la ternura le corresponde a las profesoras en las escuelas, en los kínderes, pensar que la ternura es una experiencia íntima, no. Tenemos que sacarla a las calles y hacer que la

gente enterezca, porque la gente está muy triste, la gente necesita recordar cuando eran pequeñas, pequeños, pequeños. Conmoverse, porque también pasaba eso en mis performances, porque están íntimamente atravesados por la posibilidad de emocionarnos, de conmovernos, de derramar lágrimas. Y ahí es donde se manifiesta la ternura, y qué interesante, porque se piensa que en este país lo que es efectivo es la rabia, la acción directa vinculada a los golpes, vinculada a romperlo todo, y está bien lo legítimo. Abrazo esa lucha, pero en mi caso es el abrazo, es la caricia, es el beso, es la mirada y eso es profundamente político y es acción directa, porque me parece que vulnerarnos en este mundo es un acto rebelde. Porque, ¿quién quiere vulnerarse? Estamos atravesadas por una colonización y un racismo que nos ha dicho que todo tiene que ser hacia dentro que la sanación. Viene desde afuera que hay que curarnos nosotras solas. Y es una postura antirracista, la performance de la ternura radical, porque rompe el esquema del pensamiento, del pienso, luego existo, y se convierte en siento, luego puedo ser.

### **¿Hay artistas que consideras que te han enseñado en tu propio arte?**

Esta pregunta me parece muy interesante, porque fíjate que en aquellos años del 2010-2011, pues yo empecé a hacer otras performances de la ternura radical abrazando lo que la gente llama arquetipos de la feminidad o estereotipos de la feminidad, que para mí son encarnaciones, o extensiones de mi propia piel, no son personajes, y tampoco quiero llamarlos estereotipos o arquetipos, porque ese viene del psicoanálisis.

Y tú sabes que esto ha sido profundamente criticado por el feminismo en la historia de México: El ritual de la novia, de la quinceañera, lo que significan los fetiches. Entonces mi trabajo está atravesado, hermosa, por una hiperfeminidad, porque yo me hiperfeminizo cuando soy la novia, la quinceañera, la alumna. La cucaracha ya es otra cosa, porque es un monstruo, pero por lo menos, en las anteriores, hay hiperfeminidad, porque son imágenes muy fetichizadas por la mirada masculina, y que implican rituales de feminidad de iniciación de imposición de un patriarcado. Entonces yo estaba haciendo una crítica a estos rituales, pero no digamos, como siempre se hace dentro del performance, desgarrando el vestido o gritando públicamente: Este ritual es patriarcal y hegemónico, no. Sino dentro de

las prácticas afectivas que yo lograba con la gente, que la gente me abrazara, que se dejara tocar por mí, porque hay mucho contacto en mi performance, que la gente me hablara de la belleza. ¿Qué es la belleza trans? Para mí la belleza trans es ancestral, es sagrada, por eso me apropio de esa feminidad, no es lo mismo para nosotras las mujeres trans. Yo tuve que decir esto cuando empezó a haber críticas feministas a mi trabajo, radicales por supuesto de “¿Por qué ella quiere reproducir los estereotipos? ¿Por qué ella quiere verse como una novia, una quinceañera, como una mujer? En realidad, debería, pues sí, de hacer una crítica más contundente a la feminidad porque el feminismo ha luchado por quitarse esto y ella quiere ponérselo”. Pero lo que no entendían eran las prácticas afectivas que lograba establecer yo, siendo una mujer trans afrodescendiente, con estos vestidos, con esta feminidad. Y volvemos a lo mismo, tenemos que contextualizarnos, porque estamos en México, segundo país más transfeminicida, y esto es necesario, se necesita. Entonces fíjate que para llegar a la respuesta hubieron grandes mujeres que me acompañaron a lo largo de mi historia, que me abrazaron, que se interesaron en entender estas prácticas políticas de la ternura radical y la feminidad trans en mí, y eran mujeres que ya tenían una larga trayectoria en el feminismo.

Por ejemplo, la Maestra Mónica Mayer, que aparte de ser maestra es amiga y es compañera, ella siempre me abrazó y me dijo: claro, tu transgresión está en las prácticas y es nostálgico y es incómodo, porque parece que tú quieres a la gente, que tú quieres estar ahí, no insistiendo en el amor, y funciona, y esto también es feminismo, porque no estás haciendo una crítica al ritual desde algo directo, sino que hay que verlo con calma y con tiempo para saber dónde está la transgresión al ritual de la feminidad y del ritual de transición. Entonces fueron ellas, yo me acuerdo en aquellos años de Adriana Raggi, Liz misterio, que es mi hermana, que siempre me abrazó, que siempre se interesó y que también ella hace una crítica a los XV años, al ritual; también Lorena Woolfer siempre, siempre abrazó mi trabajo, se interesó, Lorena Méndez, son grandes referentes de mi trabajo porque fueron mujeres feministas, que nunca me dieron la espalda, que siempre me abrazaron y que siempre estuvieron conmigo. Yo no tenía muchos referentes trans, esto te lo quiero decir, porque soy pionera en el arte feminista como mujer trans, y esto también es fuerte de decírtelo, porque también implica un riesgo, porque el feminismo radical no nos quiere a

las mujeres trans dentro, pero también es un antecedente histórico para mí. Ser la primera mujer trans artista, feminista, que también está en todos estos registros de arte feminista en México, en algunas exposiciones como la de “indicios de una revuelta feminista” “performance 1970, 2014”, en la parte de arte feminista. Entonces es muy fuerte también para mí ser un referente trans en el arte feminista y fueron estas mujeres las que me abrazaron. También te puedo hablar de Sandra Martí, otra artista amiga, todas estas artistas más que ser referentes directas de arte, quiero decir que primero son mis amigas, mis hermanas y luego mis referentes pero que ahí están, y que tenemos una historia donde ellas me escucharon, donde aprendieron a mirar que yo necesitaba ser esa novia, esa quinceañera, esa alumna, porque lo estaba deseando y venía de una historia de mucha imposición, y yo lo había deseado siempre.

### **¿Cómo nombras o enuncias tu arte, consideras que es feminista y por qué?**

Fíjate corazón que es muy fuerte esto que te comento, porque me habían dicho hace poco esto algunas de las mujeres que te comenté, que son hermanas compañeras y referentes, que yo soy pionera dentro del arte feminista, la primera mujer trans artista-feminista. Y es fuerte porque me recuerda mucho, de alguna manera, cómo yo insistía en que también en mis performances eran prácticas artísticas feministas de transformación social en aquél entonces. Y ahora puedo decir que son prácticas feministas radicales, pero entendiendo la radicalidad como yo la entiendo, que no es más que el acto de caerse y conectar con la raíz, y estar ahí en la raíz, no tiene que ver con esas violencias que sabemos ahora que son las prácticas feministas radicales, nosotras lo recuperamos de manera ancestral, la radicalidad cuando nos conectamos con la raíz. Entonces yo insistía mucho en estar dentro del arte feminista, porque me parecía que el feminismo tenía que ser un refugio para las mujeres trans. No ha sido así. Hemos tenido que luchar por tener un espacio ahí y no puedo concebir que el feminismo también sea un espacio que nos implique cansancio, donde se generen violencias, cuando en realidad tiene que ser un refugio.

Pero al estar cobijada por estas hermosas compañeras aliadas hermanas, que siempre entendieron mi trabajo como prácticas feministas, pues también no me sentí tan

desplazada o sola, ¿sabes? Entonces cómo nombro o enuncio mi arte, creo que se conecta con la primera pregunta, para mí la performance es una cicatriz, y cuando pienso en la cicatriz me refiero a la herida. El otro día me preguntaron que ¿qué era para mí la performance?, te lo digo como tal: Para mí la performance, para Lía García, La novia Sirena, es una herida, y el mejor mensaje de una herida es que se trata de algo abierto: Salgo, entro, salgo y vuelvo a salir. Y cuando te digo también que es una cicatriz me refiero a que una performance debela que entramos a la herida, y que estamos haciéndole preguntas a la herida, tratando de entenderla, y que el proceso de cicatrización no tiene que ver con algo cerrado, al contrario, estamos en la herida cuando vamos a la cicatriz. Aquí dolió, aquí sanó, aquí se transformará, y la performance duele y la performance sana, y la performance transforma. Entonces por eso es cicatriz-herida, es complejo, pero entiendo la cicatriz como una extensión de la herida y viceversa, y a la herida como una extensión de la cicatriz, y eso es la performance, porque la performance a mí me duele, y estoy hablando de un dolor político, de un dolor encarnado, donde está la memoria de mis ancestras. Y que en Latinoamérica lo tenemos que entender, ya no como ese relato católico donde nos han dicho que es un dolor que te martiriza, que te pone en el lugar de víctima, sino como un dolor desde donde nace la resistencia. Entonces, nombro y enuncio mi arte también como una performance intensa de la ternura radical, como una pedagogía de los afectos de contacto y de amor, porque estoy totalmente atravesada por eso, por las políticas feministas del afecto y de los cuidados. Me interesa la seducción, me interesa el cariño, me interesa el amor que se materializa en el abrazo en la caricia, en el beso, en la mirada en la coquetería en lo cursi. También mi arte tiene que ver con estos conceptos que se convierten en espacios de resistencia, los que ya nombré. Y definitivamente mi arte es arte feminista, es arte trans, y arte transfeminista, porque detona estas grietas, por medio de la ternura, que nos permiten hacer una crítica al patriarcado. Y al patriarcado hay que criticarlo desde el machismo, la masculinidad que es con quien yo trabajo, con hombres desde el adultocentrismo. Hay que criticar al patriarcado, trabajo con niñez. Desde el racismo, hay que criticar al estado e intervenirlo. Yo soy una mujer trans afrodescendiente y también desde las violencias arquitectónicas y yo trabajo en espacio público. Entonces ahí está.

Puntualmente sí considero si es feminista y ¿por qué?: Sí, porque te vuelvo a repetir, que abrazo la feminidad trans, y lo que da como resultado es como una belleza trans y ¿qué es la belleza trans? Es una belleza que genera extrañeza y, al mismo tiempo seducción, es una belleza que viene de lo prohibido, de lo que nos prohibieron y nosotras deseamos. Lo que te prohíben tú lo deseas, lo estás deseando entonces. No podemos repetir esa acción colonial de prohibir, más bien tenemos que abrazar la feminidad y la belleza trans. Porque muchas mujeres feministas afirman: Es que muchas mujeres trans reproducen los estereotipos de género, los roles, quieren ser mujeres y se quieren ver súper voluptuosas, y se quieren ver súper maquilladas y con tacones altos, y bueno, sí, porque en realidad lo hemos deseado todo el tiempo. Nos lo han prohibido, ese deseo viene de una prohibición. Y, además, ¿cómo podemos realmente mirar esa belleza trans?, yo, por ejemplo, utilizo tacones altos y me encanta, y soy muy alta y qué fuerte que esta metáfora de utilizar tacones altos para nosotras o para mí como mujer trans, que significa crecer, sea motivo de cortar. Porque sí, lo alto asombra, y yo soy muy alta, y cuando salgo al espacio público y me ven tan alta en tacones, se asombran y espantan y yo digo: ¿Por qué querer crecer es motivo de ser mirada, de ser rechazada? ¿Cuál es el acceso que tenemos las mujeres trans a la feminidad sino encontramos zapatos de nuestra talla, no encontramos vestidos que nos queden, el maquillaje es muy caro y queremos tener derecho a acceder a esa feminidad? Y nuestra belleza trans es totalmente sagrada, porque para nosotras maquillarnos es tapar las heridas, es cubrirlas porque tenemos muchas heridas de una masculinidad impuesta, y cuando nos maquillamos estamos cubriendo con mucha ternura esas heridas, y cuando nos desmaquillamos no estamos más que dejando caer máscaras, porque nos estamos develando, ¿no? Como somos con todo lo que nos duele. Entonces es fuerte pensar en esto, es otro tema relacionado con la feminidad, más largo, pero sí quiero decirte que claro que, para mí, mi arte es feminista, soy una mujer feminista, porque yo sí creo que el feminismo es refugio, es casa, es ternura, es cariño y todos los días lucho porque sea eso y no sea una imposición o un filtro en el cual se nos diga qué significa ser mujer y qué no significa ser mujer, sino más bien un espacio legítimo de escucha. Donde todas las experiencias puedan ser escuchadas. Y también creo que es feminista porque deseo también que otras mujeres trans puedan encontrar casa y refugio en el feminismo.

### **¿Te escribes en alguna corriente específica de la performance?**

Yo creo que la performance es algo totalmente indefinible e indisciplinado, caótico, porque no es fácil definirla. Tiene que ver con el cuerpo, con la piel, con la historia, con las heridas. La performance es un diálogo con las heridas. Entonces yo creo que me es muy difícil contestar esta pregunta de si me inscribo en alguna corriente específica. Más bien, yo creo que la performance es una corriente que me arrastró. Me dejé arrastrar por la performance, y luego en ese arrastrarme, ya cuando estaba dentro de ese río que fluye, me fui encontrando con la pedagogía, me fui encontrando con la poesía, me fui encontrando con estos espacios públicos, con la masculinidad, con la infancia, con la hiperfeminida. Y sentir fueron como cositas que se fueron sumando y que fueron indisciplinando e indefiniendo más a la performance, entonces yo creo que la performance no hay que inscribirla, porque si no la estamos disciplinando. Pero sí es importante en el contexto que estamos, de Latinoamérica, con toda la historia colonial que estamos viviendo, y en el caso de México, segundo país a nivel mundial más transfeminicida, sí es necesario hablar de performance feminista. Y cuando hablo de performance feminista no es que esté inscribiéndome en esa corriente, sino que más bien estoy tomando postura ante una situación que me atraviesa todos los días y que me permite justamente tomar otras prácticas pedagógicas, de pensamiento, de hacer teoría desde la piel, y que me permiten justamente que la performance entre al espacio de militancia política. Porque, como se ha entendido, el activismo en este país, como el acto de ir a marchas, de estar en la sociedad civil, pero la performance es una traducción, mi amor, es lo que nos permite traducir todos esos supuestos avances políticos en lo cultural que es donde seguimos apareciendo muertas, que es donde nos siguen desapareciendo, nos siguen violentando, nos siguen invisibilizando.

Imagínate que un lugar que hasta yo tenga que incidir con mi performance feminista de la ternura radical sea el mismo feminismo, es muy fuerte, no porque yo tengo que debelarme como mujer trans y preguntarme si es posible ser feminista, y está muy cañón preguntar si yo puedo ser feminista como mujer trans. Entonces la performance es una traducción de mi mundo, yo soy una traductora trans y la performance me ha permitido

traducir mi mundo. Allá fuera, en el feminismo, en la disidencia, en mi propia casa, yo encarno también una performance, porque desobedezco, porque rompo la estructura social, porque cuestiono las reglas hegemónicas del género, porque eso también es performativo, es una performance cotidiana que está en mi piel, que está en mi carne, ¿sabes?

No es que sólo esté en el festival de performance o sólo cuando yo decido hacer la acción, es todos los días. Pongo el cuerpo, la piel, el corazón, la voz, eso me desgasta, porque es un riesgo, pero la gente tiene la posibilidad de reflexionar y desestructurar su pensamiento a partir del acto de mirarme a mí, porque soy muy visible en el espacio público, entonces eso ya es una performance, es la performance-piel, como te digo, porque está en mi piel, yo no podría decirte que soy artista del performance: Yo soy la performance y la performance me necesita a mí, entonces, pues estoy en eso, es lo que te puedo compartir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, Josefina (2001) *Mujeres y performance: El cuerpo como soporte*. En *Uclm.es*. Disponible en: <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf>. (Consultado el 31 de diciembre de 2021)
- Alcázar, Josefina (2014) *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Alonso, Rodrigo (sin fecha) *Arte y tecnología en Argentina: Los primeros años*. En *Roalonso.net*, número 13, abril. Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/pdf/arte\\_y\\_tec/leonardo.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/leonardo.pdf) (Consultado 31 de diciembre de 2021)
- Alexander, Jerry, Giesen, Bernhard y Mast, Jason (eds.) (2006). *Social performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual*. New York: Cambridge University Press.
- Alonso, José Ramón (2006). *Tania Bruguera o el performance como medio de reflexión* [En línea]. Madrid. Disponible en: <http://es.geocities.com/estudiosculturales2003/arteyarquitectura/taniabruquera.html>
- Alonso, Rodrigo (2005). “Entre la intimidad, la tradición y la herencia”. En Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (eds.), *Performance y arte acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- Alonso, Rodrigo (2005). “Arte y tecnología en Argentina: los primeros años”. En *Leonardo Electronic Almanac*, volumen 13, número 4, abril. Disponible en [www.roalonso.net/es/pdf/arte\\_y\\_tec/leonardo.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/leonardo.pdf) (Consultado el 31 de diciembre de 2021)
- Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto*

*ilustrado y posmodernidad*. Madrid: Cátedra (Feminismos).

- Arcos, Carol (2008). “Boletines feministas del Círculo de estudios de la mujer, 1980-1983”. En Rebeca Errázuriz (et. Al) (ed.), *Prácticas culturales, discursos y poder en América Latina*. Santiago: CECLA, Universidad de Chile.
- Austin, John L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Antivilo-Peña, Julia (2013) *Arte feminista Latinoamericano: Rupturas de un arte político en la producción visual*. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile.
- Apostol, Corina L. y Thompson, Nato (eds.) (2019) “Regina José Galindo”, en *Making Another World Possible*. Routledge, pp. 153–153.
- Aznar, Sagrario (2000). *El arte de acción*. Madrid: Ed. Nerea.
- Ballesteros, Melissa y Beltrán, Elsa María (2018) *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad El Bosque.
- Barriga Monroy, Martha Lucía (2011) “La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística”. En *El Artista*, número 8, pp. 317–330. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87420931021>. (Consultado el 16 de diciembre de 2021)
- Batista, Lucero Martínez (2021a) “videoperformace corposentires ancestrales”. *Youtube* [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5A5Vh6VHHGE> (Consultado: el 31 de diciembre de 2021).
- Batista, L. M. (2021b) “videoperformance Corposentires encarnados”. *Youtube* [En línea]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=fb\\_yx2AtrUQ](https://www.youtube.com/watch?v=fb_yx2AtrUQ) (Consultado: el 31 de diciembre de 2021).
- Ballester, Irene (2012). *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Asturias: Ediciones Trea.

- Bauman, Zygmund (1991). *Vida de consumo*. México: Fondo de cultura económica.
- Blanco, Julia Ramírez (2010). “Regina José Galindo o el cuerpo como nación”. En Boletín de arte, Núm. 30-31, Pp. 519-532. Disponible en: [file:///C:/Users/avile/Downloads/Dialnet-ReginaJoseGalindoOElCuerpoComoNacion-3725012%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/avile/Downloads/Dialnet-ReginaJoseGalindoOElCuerpoComoNacion-3725012%20(1).pdf) (Consultado el 10 de junio de 2021).
- Burin, Mabel (1996): “Género y Psicoanálisis: Subjetividades femeninas vulnerables”. En *Espacios Temáticos: Psicoanálisis, estudios feministas y género* [En línea]. Disponible en: <https://www.psicomundo.com/foros/genero/subjetividad.htm> (Consultado el 31 de diciembre de 2021)
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan; sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Butler Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carnacea, Ángeles y Lozano, Ana (coords.) (2011). *Arte, intervención y acción social*. Madrid, España: Grupo 5.
- Carnacea, María Ángeles (2012). “Arte para la transformación social: desde y hacia la comunidad”. En *I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia*. Archena, España. Pp. 1-19.
- Carmen Bello, María (2002). *Jugando en serio, El psicodrama en la enseñanza, el trabajo y la comunidad*. México, DF: Publicaciones EMPS.
- Contreras, Fernando (2007). “Perspectivas feministas en el conocimiento y la actividad mediática”. En Felicidad Loscertales y Trinidad Nuñez (Coords.), *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información* . Madrid: Siranda

Editorial.

- Crispi, Patricia (1987). *Tejiendo Rebeldías: escritos feministas de Julieta Kirkwood*. Santiago: CEM, La Morada.
- Czarniawska, Barbara. (2005). “Doing Gender unto the Other: Fiction as a mode of Studying Gender Discrimination in Organizations”. En *Gender, Work and Organization*, Vol. 10, núm. 3, Pp. 234-253.
- d’Emilia, Dani; Coleman, Daniel B. (S/F) “Ternura radical es...”. *histrya revista* [En línea]. Disponible en: <https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/> (Consultado el 4 de septiembre de 2021)
- d’Emilia, Dani (2020). “Ternura radical contra el sistema patriarcal”. YouTube (En línea). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XPAKDV4aEpM>
- Fajardo-González, Roberto (2007). “La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)”. En *UNAV* [En línea]. Disponible en: <http://www.unav.es> > InvestigacionArtesFajardo (Consultado el 25 de Marzo de 2021)
- Féral, Jossette (2009). “Dosier «Scanner». Investigación y creación”. En *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre*, Núm. 35, Pp. 321–326. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252849> (Consultado el 5 de agosto de 2021).
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.
- Femenías, María Luisa (2017). “Epistemología feminista: la falacia del conocimiento objetivo”. *Arpège: Reseau Genre*. Disponible en: [https://streaming-canal-u.fms.fr/vod/media/canalu/documents/utm/epistmologia.feminista.la.falacia.del.conocimiento.objetivo.maria.luisa.femenias\\_34761/texte.conference.e](https://streaming-canal-u.fms.fr/vod/media/canalu/documents/utm/epistmologia.feminista.la.falacia.del.conocimiento.objetivo.maria.luisa.femenias_34761/texte.conference.e)

pistemologia.feminista.ml.femenias.esp.pdf (Consultado el 31 de diciembre de 2021)

- Foucault, Michel (1984). *Historia de la sexualidad I - la voluntad del saber*. México: Siglo XXI Ediciones.
- Foucault, Michel (2007). *Seguridad, territorio, población: Curso en el College de France (1977-1978)*. Traducción al castellano de Horacio Pons. Segunda reimpresión en español. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica en Argentina S. A.
- Foucault, Michel (2015). *Tecnologías del yo*. Argentina: Paidós.
- Galindo, Regina José (2005). “279 golpes” [En línea]. Disponible en: <https://www.reginajosegalindo.com/279-golpes/> (Consultado el 20 de abril de 2021).
- Gill, Rosalind. 2007. “Postfeminist media culture: elements of a sensibility”. *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 10, Núm. 2, Pp. 147-166. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/1367549407075898> (Consultado el 21 de diciembre de 2021)
- Golmann, Emma (1977). *Tráfico de mujeres y otros ensayos*. Barcelona, Anagrama.
- Gaulejac, Vincent de (2002) “Lo irreductible social y lo irreductible psíquico. Perfiles Latinoamericanos”. *Perfiles latinoamericanos*, Núm. 21.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, Sandra (1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.
- Irigaray, Luce (1978). *Speculo. Espejo del otro sexo*. Madrid: Saltés.
- Irigaray, Luce (1992). *Yo, tu, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- Irigaray, Luce (1994). *Amo a ti*. Barcelona: Icaria.

- Jeffrey, Sheila (1996). *La Herejía Lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Ediciones Cátedra: Madrid.
- Josepa Brú (2006) “El cuerpo como mercancía”. En Joan Nogue i Font, Joan Romero González (coords.), *Las otras geografías*. Sin lugar: Icaria editorial.
- Kimberlé Williams (2012). “Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color”. En *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada. Temas contemporáneos*. Raquel Platero (ed.). Barcelona: Ediciones Bella Tera.
- Lagarde y de los Rios, Marcela (2010). “Para mis socias de la vida. Horas y Horas”. En Cuadernos inacabados, Núm. 48 [En línea]. Disponible en: <https://www.traficantes.net/libros/para-mis-socias-de-la-vida-claves-feministas-para-el-poder%20y-la-autonom%20de-las-mujeres> (Consultado el 21 de diciembre de 2021)
- Lamas, Marta. (1994). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. En *Debate feminista*, núm. 10. Pp. 3-31
- Le Breton, David (2010). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Liévano Franco, Martha; Duque, Marina (Coords) (2012). *Corporeizando la epistemología feminista: investigación activista feminista*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León
- Lorde, Audre (2008). *Los diarios del cáncer*. Rosario: Hipólita Ediciones.
- Maffesoli, Michel, (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del*

*individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI Editores.

- Mayer, Mónica. (2009). “Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo xx y la primera del xxi”. *Debate Feminista*, número 40, Pp. 191-218. Disponible en:<http://www.jstor.org/stable/42625122> (Consultado el 3 de diciembre de 2021)
- Michel, Maffesoli. (2002). *Tribalismo posmoderno. De la identidad a las identificaciones*. En Chihu, Aquiles (Coord.), *Sociología de la identidad*. México: Editorial Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- Millett, Kate (1995). *Política Sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Muñiz, Elsa (2018). *Teoría freak, estudios críticos sobre diversidad corporal*. México: La cifra editorial.
- Muraro, Luisa (1992). “Sobre la autoridad femenina”. En Birúles, Fina (coord.), *Filosofía y género. Identidades femeninas*, Pamplona: Pamiela.
- Pierrot, Michelle (1976). *La historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Preciado, Paul (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanálisis*. España: Anagrama.
- Ríos, Marcela; Godoy, Lorena y Guerrero, Elizabeth (2003). *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura*. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer - CEM/Editorial Cuarto Propio.
- Rodrigo, Inés Martín (2021) Nunca quise ser feminista, porque como mujeres ya somos muy superiores a los hombres. En Abc.es. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/arte/abci-marina-abramovi-nunca-quise-feminista->

porque-como-mujeres-somos-superiores-hombres-202110210118\_noticia.htm  
(Consultado: el 23 de octubre de 2021).

- Ruido, M. (2008) Ana Mendieta. Guipúzcoa: Edit Nerea.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Revista Nueva Antropología*, 8(30), 95–145. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf>
- Schechner, R. (1988) *Performance Theory*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Ternura radical es... (2015) *Hysteria!* Disponible en: <https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/> (Consultado: el 1 de enero de 2022).
- Schechner, R. (2011). “Restauración de la conducta”. En Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comp), *Estudios avanzados de Performance*, Pp. 31-50. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R (1988) *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Segato, Rita (2017) *La guerra contra las mujeres*. España: Tinta Limón - Traficantes de sueños
- Segato, Rita Laura (2014). *Mujer y cuerpo bajo control*. Buenos Aires. Disponible en: [https://www.clarin.com/ideas/rita-segato-mujer-cuerpocontrol\\_0\\_S1cTT1iDQg.html](https://www.clarin.com/ideas/rita-segato-mujer-cuerpocontrol_0_S1cTT1iDQg.html) (Consultado el 25 de diciembre de 2021).
- Tubert, Silvia (2010). “Los ideales culturales de la feminidad y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres”. En *Quaderns de Psicologia*, Núm. 12, Pp.161-174. Disponible en: <http://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/760> (Consultado el 3 de marzo de 2020)
- Taylor, Diana (2011). *Introducción. Performance, teoría y práctica*. En Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comp.), *Estudios avanzados de*

*Performance*, Pp. 7-30. México: Fondo de Cultura Económica

- Taylor, Diana (2002). “Hacia una definición de Performance”. En *Performancelogía* (En línea) Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> (Consultado el 23 de diciembre de 2021).
- Tena, Silvia (2009). “Corpus Delicti: Discursos artísticos en torno al cuerpo, la sexualidad, la violencia, la enfermedad y la muerte”. *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*. Universidad de Valencia, Núm. 1, Pp. 78-89.
- Torres Sanmiguel, Alexander (2013). “El cuerpo y los movimientos sociales”. En: *Actas - V Congreso Internacional Latino de Comunicación Social. Universidad de La Laguna*, Pp. 1-9. Disponible en: [http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013\\_actas/192\\_Torres.pdf](http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/192_Torres.pdf) (Consultado el 2 de diciembre de 2021).
- Uría, Paloma (1992). “Igualdad y diferencia en la historia del pensamiento feminista”. En *Viento-Sur*, núm. 4, Madrid, Pp. 85-98.
- Valdés, Teresa; Sonia Montecino, Kirai de León y Macarena Mack (1983). *Historias testimoniales de mujeres del campo*. Santiago: Programa de Estudios y Capacitación de la Mujer Campesina e Indígena, Círculo de Estudios de la Mujer Academia de Humanismo Cristiano.
- Vance, Carol (1989). *Placer y peligro*. Madrid: ed. Revolución.
  - Wittig, M (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.
- Wolf, Naomi (1991). *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. New York: Harper Collins

