

Cuerpo, dolor y memoria

Usos sociales y políticos del
cuerpo en la *performance*
latinoamericana

Andrea Reinoso



Serie Magíster

Cuerpo, dolor y memoria

Usos sociales y políticos del
cuerpo en la *performance*
latinoamericana

Andrea Reinoso



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 294

Cuerpo, dolor y memoria: Usos sociales y políticos del cuerpo en la performance latinoamericana
Andrea Reinoso

Primera edición
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones
Corrección de estilo: Alejo Romano
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-837-35-6
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, diciembre de 2020

Título original:
«Usos sociales y políticos del cuerpo en las *performances* de Daniel Brittany Chávez, Regina José Galindo, Daniel Coka y María José Machado»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales
Autora: Andrea Reinoso Egas
Tutor: Alex Schlenker
Código bibliográfico del Centro de Información: T-1895

*A todxs aquellxs que ponen el cuerpo
sin importar lo que pase.*

*A todxs aquellxs que sienten
el dolor de lxs otrxs
en sus propias carnes.*

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	13

Capítulo primero

LA PERFORMANCE EN AMÉRICA LATINA.....	19
¿QUÉ SE ENTIENDE POR «PERFORMANCE»?.....	19
¡AY, SUDAMÉRICA! BREVE CONTEXTO DE LA REGIÓN.....	22
¿QUÉ IMPLICA HABLAR DE PERFORMANCE DESDE LATINOAMÉRICA?	32
¿«Performance» o «arte acción»?.....	33
¿TIENE GÉNERO «PERFORMANCE»?.....	35
PERFORMANCE, UNA POSIBILIDAD DE.....	37
Performance: ¿una opción decolonial?.....	37
PERFORMANCE: PROCESO Y NO OBRA.....	41
¿CÓMO SE PIENSA LA MEMORIA DE LA PERFORMANCE?.....	42
PARTICULARIDADES: ELEMENTOS CONTEXTUALES DE LOS PROCESOS DE REGINA JOSÉ GALINDO, DANIEL BRITTANY CHÁVEZ, MARÍA JOSÉ MACHADO Y DANIEL COKA.....	43
Contexto: Guatemala-Regina José Galindo	43
Contexto actual: México-Daniel Brittany Chávez	44
Contexto: Ecuador-María José Machado y Daniel Coka	47

Capítulo segundo

EL CUERPO: NUESTRA PRIMERA FORMA DE EXISTENCIA.....	51
DESDE DÓNDE HABLO: UNA DECLARACIÓN CORPORAL.....	53
CUERPOS DÓCILES, COMPLACIENTES Y FUNCIONALES: LOS CUERPOS CONTROLADOS	57
Cuerpos visibilizados y cuerpos invisibilizados.....	59
Cuerpos marginales.....	60
Cuerpos deseados y cuerpos del deseo.....	65
Cuerpos que producen	70
Cuerpos que consumen y cuerpos consumidos.....	72
Cuerpos disciplinados.....	73

Cuerpos violables y cuerpos desechables.....	78
Cuerpos sexuados.....	85
CORPORALIDADES DISIDENTES: LAS HERRAMIENTAS	
DEL AMO NUNCA DESTRUIRÁN LA CASA DEL AMO.....	88
Reinventándonos desde el Sur.....	92
OTRA DECLARACIÓN CORPORAL: SOMOS CUERPO	94
Capítulo tercero	
EL CUERPO HERIDO: DOLOR Y MARCAS CORPORALES.....	97
UNA DECLARACIÓN-ACLARACIÓN DOLIENTE.....	97
POLITIZANDO EL DOLOR	98
MARCA CORPORAL: LA PIEL DE LA MEMORIA.....	100
ME DUELE EN EL CUERPO: LAS ESPALDAS MARCADAS	103
LXS MÁRTIRES: LAS POÉTICAS DEL DOLOR.....	111
«Atadademanos»	112
«Caín»	114
CUERPO, DOLOR Y MEMORIA	118
Cuando la piel evidencia las injusticias sociales.....	118
Duelo corporal: Politizar las emociones.....	119
Recordando en el cuerpo	123
Cuerpos que recuerdan: La <i>performance</i> como un acto detonador de memoria	125
La <i>performance</i> como un mecanismo detonador de la memoria: Regina José Galindo y el genocidio guatemalteco	127
CONCLUSIONES	135
REFERENCIAS.....	141

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFÍA 1.1: <i>Escalade non-anesthésiée</i>	20
FOTOGRAFÍA 1.2: <i>Interior scroll</i>	21
FOTOGRAFÍA 1.3: <i>Mujeres por la Vida</i> , 1988.....	25
FOTOGRAFÍA 1.4: <i>La conquista de América</i>	26
FOTOGRAFÍA 1.5: <i>Vitrina</i>	28
FOTOGRAFÍA 1.6: <i>S/T</i> (autorretrato con sangre), 1973.....	29
FOTOGRAFÍA 1.7: <i>Performance, una posibilidad de</i>	37
FOTOGRAFÍA 2.1: <i>Libertad condicional</i>	59
FOTOGRAFÍA 2.2: <i>Ernesto</i>	62
FOTOGRAFÍA 2.3: <i>Yesoterapia</i>	65
FOTOGRAFÍA 2.4: <i>Homenaje a Sara Baartman</i>	69
FOTOGRAFÍA 2.5: <i>Combustible</i>	71
FOTOGRAFÍA 2.6: <i>Letra con sangre entra</i>	76
FOTOGRAFÍA 2.7: <i>Letra con sangre entra</i>	76
FOTOGRAFÍA 2.8: <i>Fosa-Transfeminicidios</i>	79
FOTOGRAFÍA 2.9: <i>No perdemos nada con nacer</i>	80
FOTOGRAFÍA 2.10: <i>Perra</i>	83
FOTOGRAFÍA 2.11: <i>S/T</i>	87
FOTOGRAFÍA 2.12: <i>S/T</i>	89
FOTOGRAFÍA 2.13: <i>OTREDADES: Cartografía corporal 1.0</i>	92
FOTOGRAFÍA 3.1: <i>S/T</i>	104
FOTOGRAFÍA 3.2: <i>Quisieron enterrarnos,</i> <i>no sabían que éramos semilla #1</i>	107
FOTOGRAFÍA 3.3: <i>Quisieron enterrarnos,</i> <i>no sabían que éramos semilla #2</i>	108
FOTOGRAFÍA 3.4: <i>Atadademanos</i>	113
FOTOGRAFÍA 3.5: <i>Cain</i>	115
FOTOGRAFÍA 3.6: <i>Desbendecido</i>	116
FOTOGRAFÍA 3.7: <i>No nos pueden matar a todxs</i>	121
FOTOGRAFÍA 3.8: <i>No nos pueden matar a todxs</i>	122
FOTOGRAFÍA 3.9: <i>La Piedad</i>	124
FOTOGRAFÍA 3.10: <i>La Verdad</i>	128
FOTOGRAFÍA 3.11: <i>Mientras ellos siguen libres</i>	131
FOTOGRAFÍA 3.12: <i>¿Quién puede borrar las huellas?</i>	133

AGRADECIMIENTOS

Al Coka, a la María José y al Daniel Brittany por dejarme contar un poco de sus historias, por compartir sus dolores conmigo, por mostrarme sus pieles heridas y por poner el cuerpo en cada uno de sus valientes actos.

Al Alex Schlenker por ser mi gran apoyo, por ser tan generoso, por confiar y creer en mí y por ser tan genial.

A la Xime y la Ani por su apoyo y complicidad día a día.

Al Amiwi David y a la Gaby Vinueza por decirme, tantas veces, que están orgullosxs de mí. Y a mi querido y transgresor espacio de La Teta Colectiva Fotográfica por permitirme corporalizar todos mis aprendizajes y sentires.

*Del cuerpo, para el cuerpo, con el cuerpo,
desde el cuerpo y hasta el cuerpo.*
Antonin Artaud

INTRODUCCIÓN

En el contexto latinoamericano, la violencia es un tema que traspasa los cuerpos. La violencia de género, la memoria y el dolor se inscriben principalmente en los cuerpos femeninos y feminizados, por lo que analizar la *performance* implica visibilizar lo que las feminidades y masculinidades disidentes, desde sus corporalidades, están haciendo para cuestionar e interpelar la violencia patriarcal que actúa en todos los aspectos de la sociedad.

La historia del arte canónico ha invisibilizado por muchos años a las mujeres y a los cuerpos «otros», criticando sus propuestas desde el androcentrismo. En esta situación, los estudios culturales plantean perspectivas de investigación desde una mirada que cuestione el patriarcado; desde allí partirá la reflexión en esta investigación.

Dentro de la variedad de prácticas artísticas corporales, considero importante resignificar las *performances* que utilizan el dolor corporal, muchas veces mal entendidas, pues el dolor que lxs artistas propician en sus cuerpos no es visto como un mecanismo comunicativo de denuncia social, sino como una banal acción masoquista. No se toma en cuenta el cúmulo de experiencias dolorosas y el contexto de violencia patriarcal detrás de ellas, que torna políticos a estos cuerpos.

Personalmente, realizo esta investigación porque me encuentro en un espacio-tiempo en el cual mi propuesta artística gira en torno al uso de mi propio cuerpo. Dentro del contexto social en que estoy inmersa,

la utilización de la corporalidad ha sido satanizada bajo preceptos moralistas, por lo que creo necesario resaltar el sustento político que conlleva. No es el corte por el corte, ni el desnudo por el desnudo; cada una de estas acciones lleva consigo un acto comunicativo y parte de una experiencia vivida.

Existen múltiples expresiones de las *performances* —unas menos políticas que otras—, mas considero que la *performance* política latinoamericana es uno de los espacios más propensos para la disidencia, porque se la hace desde el cuerpo. La posibilidad que presenta de habitar un espacio-tiempo en el que toda norma puede ser transgredida y subvertida hace de esta práctica artística la estrategia de lucha de muchos cuerpos que, por siglos, han sido invisibilizados. Por este motivo también he optado por emplear un lenguaje inclusivo: usaré la letra equis para nombrar no solo a mujeres y hombres sino a la diversidad sexogenérica.

Hablar, sentir y proponer desde el cuerpo hace de la *performance* una práctica honesta, en la que se presentan en el espacio público cuerpos no normados, con errores, cuerpos con toda su vulnerabilidad, cuerpos negados. Eso es lo que hace de la *performance* la forma idónea de analizar los usos sociales y políticos del cuerpo: en ese espacio, arte, vida y memoria se entrelazan.

Inicio esta investigación con dos preguntas: ¿cuáles son los usos políticos del cuerpo en la *performance* y de qué manera están relacionados con el dolor como un detonante de la memoria? Además, ¿cómo los contextos, tanto nacionales como individuales, influyen en la creación de estxs artistas y condicionan el uso de sus cuerpos?

He decidido utilizar aportes de metodologías que me permitan fusionar las experiencias de vida y el cuerpo, como una fuente de conocimiento, con la teoría académica. En mi búsqueda por lograr un estudio que no solo hable «del» cuerpo sino «desde» el cuerpo, he encontrado a las metodologías feministas como la opción más acertada.

Atiendo a aportes de Sandra Harding (1998), quien plantea un estudio desde las experiencias de vida de las mujeres, comprendiendo las circunstancias sociales, políticas y económicas dentro de las cuales se desarrollan. De igual manera, invita a la investigadora a adoptar una postura crítica ante el sistema androcéntrico.

Me he puesto en una posición lo más horizontal posible: así, para poder hablar de las experiencias dolorosas de lxs otrxs, también expongo

algunas de mis vivencias. No quiero ser una voz invisible, quiero presentarme con mi corporalidad llena de errores, miedos, dolores, vulnerabilidades y resistencias.

Quiero hablar de lxs artistas como personas reales, con una historia y una memoria, con experiencias dolorosas, con cuerpos heridos en contextos violentos. Por ese motivo, narro algunas vivencias de ellos que considero detonantes de las temáticas de sus *performances*.

En este sentido, en muchxs de estxs artistas se da un proceso de sanación de dolores internos mediante la acción performática. Pero he decidido no ahondar en procesos de sanación personal porque las temáticas son tan colectivas y sociales que el sujeto individual queda, de alguna manera, desplazado, para dar prioridad a la memoria colectiva.

Otros aportes teórico-metodológicos que he tomado en cuenta son los de Zandra Pedraza, que plantea que la pregunta por el cuerpo se traduce a un reto de orden epistémico. Considera otros saberes, entre ellos el saber corporal: el cuerpo como conocimiento. En contraposición con la razón objetiva, científica y positivista, que lo enfrenta a la mente, Pedraza propone comprender el cuerpo como una condición existencial, de relación, encuentro y comunicación entre el individuo y la sociedad. Habla de una existencia encarnada, de la historia y memoria del cuerpo: se aprende desde él, porque por él atraviesan todas las relaciones.

La autora expone que hay patrones socioculturales de exclusión del cuerpo femenino y feminizado, implantados por una sociedad patriarcal y diferenciadora. En el caso de mi investigación, los cuerpos presentados representan a aquellos que han sido dominados y negados por siglos. La tesis de Pedraza de que el cuerpo es acción implica una aceptación del propio cuerpo como un espacio de experiencias y memoria, como un lugar de conocimiento adquirido, pero también a través del cual surge conocimiento.

Quiero dejar en claro que en esta investigación me he centrado en el análisis de los usos sociales y políticos del cuerpo en la *performance*, y he dejado para un segundo plano el análisis de tipo formal. En este sentido, he visto al registro como una posibilidad de memoria que me permite hablar de las intencionalidades e historias detrás del acto performático.

Doy muchísima importancia a las experiencias que me cuentan lxs performerxs. He tratado de basar los fundamentos teóricos en otras voces, principalmente de mujeres, que están haciendo aportes

académicamente importantes en la región, pero cuyos saberes dan importancia a la experiencia vivida y al conocimiento corporal. Por mi condición feminista, hay en este estudio un profundo análisis de género, lo que me permite insistir en el análisis del contexto de violencia de los países como un elemento clave para entender las propuestas performáticas de estxs artistas.

Este estudio está dividido en tres capítulos: *performance*, cuerpo, y dolor y memoria, respectivamente.

En el primer capítulo analizaré brevemente la historia de la *performance* dentro del contexto latinoamericano. Para ello, hago una corta introducción sobre el acontecer de Latinoamérica desde los años 20, hasta llegar al período de las dictaduras del Cono Sur y los conflictos armados de la época moderna —exactamente en los años 60, momento en el cual las acciones artísticas contestatarias toman fuerza y se visibilizan—.

Propongo varias preguntas para entender la *performance* desde lo local: ¿por qué se la llama también arte acción?, ¿tiene género la *performance*?, ¿cuál es su relación con la histeria y el control del cuerpo femenino? Así, analizo las posibilidades que brinda la *performance* como un espacio de resistencia, de sentires, de reinención, resignificación, denuncia y combate al olvido; haciendo, del acto de poner el cuerpo, un medio de presencia de los cuerpos ausentes, es decir, un acto de la memoria. Abordo asimismo la posibilidad de la *performance* de ser una estrategia de decolonización, principalmente del ser y del saber. El capítulo concluye con un breve análisis de los contextos en que están inmersos lxs artistas de los que hablaré: Guatemala, con Regina José Galindo; México, con Daniel Brittany Chávez; y Ecuador, con María José Machado y Daniel Coka.

En el segundo capítulo abordaré el cuerpo. Para ello, partiré de preceptos mediante los cuales pueda entenderlo como político, lo que me permitirá analizar sus usos como estrategia discursiva de interpelación al poder. Planteo el cuerpo como el primer acto comunicativo, contenedor de una gran cantidad de significados.

Propongo, mediante varias *performances*, una serie de clasificaciones de los cuerpos que parten del poder y de su estrategia de visibilizar e invisibilizar unos y otros según lo que el mercado necesite: cuerpos marginados, cuerpos violables, el cuerpo del deseo, el cuerpo productivo,

disciplinado, sexuado, y el cuerpo del consumo. A partir del uso que dan lxs artistas a la corporalidad, planteo reflexiones sobre las condiciones en las que estos cuerpos están obligados a ser y estar en el mundo, cómo están contenidos en un molde del cual es muy conflictivo salir, y también la manera en la que se gestan, desde estos mismos cuerpos condenados, las resistencias.

En el tercer capítulo observaré el uso del dolor: cómo la experiencia dolorosa y violenta se transforma en una herida social o personal y, a su vez, se materializa como una marca corporal que, en el ámbito del arte, da paso a la marca artística; todo esto compone un acto de memoria.

Veo a la herida como un acto comunicativo que se instala en el cuerpo pero que, al mismo tiempo, me permite hablar de dolores colectivos, de historias en común; no son procesos netamente intimistas. En este capítulo analizo varias *performances* que hablan de una herida colonial, historias de violencia que, hasta la actualidad, en los gobiernos neoliberales, se vuelven a presentar para controlar y eliminar a los cuerpos que encarnan la otredad.

Planteo la opción de politizar las emociones para, de esta manera, hacer de la *performance* un acto político. Ir más allá del dolor y el llanto, sacar el dolor a la calle, al espacio de construcción colectiva, socializarlo, unir luchas. Porque testimonio y dolor van de la mano y pasan por el cuerpo.

LA PERFORMANCE EN AMÉRICA LATINA

¿QUÉ SE ENTIENDE POR «PERFORMANCE»?

El término *performatividad* del que nos habla Judith Butler (2002a) implica la reproducción mimética de actos y actitudes aprendidas dentro de un sistema social. En el caso del arte, ámbito desde el cual abordaré esta investigación, la *performance* es entendida como una práctica que se gesta en vivo, por lo que implica la presencia real de cuerpos vivientes en un aquí y un ahora. Esto la convierte en un acto efímero, en el que no hay representación: lo que se presenta es un cuerpo real, y las acciones que realiza —cortes, golpes— no están teatralizadas ni dramatizadas, sino que se propician de manera real. A pesar de la utilización de ciertos elementos que no son parte de la locación intervenida, el cuerpo es considerado el elemento central de la pieza performática.

Dentro de la historia del arte canónico, estas manifestaciones tienen su origen en las décadas de 1910 y 1920 con el dadaísmo, movimiento vanguardista que ya incorporaba «realidades corporales físicas para desafiar la pretenciosidad de la representación artística tradicional» (Jones y Warr 2006, 11). Los dadaístas intervenían en espacios no museísticos, zonas que ellos denominaban «más reales».

Posteriormente, con la Segunda Guerra Mundial, la percepción occidental del cuerpo cambió. Lo abierto, lo destrozado, lo mutilado, se

volvió parte de la construcción visual diaria, que mostraba directamente la realidad y fragilidad de la existencia corporal. La posguerra influyó las representaciones del arte, que en los años 50 se apropió de lo abyecto y empezó a plasmar corporalidades que cuestionaban el ideal clásico de belleza. Podríamos hablar de una desdivinización del cuerpo (Machado 2010).

En los años 60 y 70, influenciado por las teorías feministas, el cuerpo de lxs artistas se resignificó: se cuestionaba su utilidad como objeto de goce visual, y se lo replanteaba como un medio político de denuncia, principalmente de la desigualdad de derechos y oportunidades entre mujeres y hombres. Hay que dejar en claro que el que influyó a esta corriente artística fue el feminismo de la igualdad, propuesto por mujeres blancas de Occidente.¹ Un ejemplo lo encontramos en las propuestas de Gina Pane y Valie Export.

Fotografía 1.1: *Escalade non-anesthésiée*²



Registro: Françoise Masson y Anne Marchand

Fuente: Archivos de la Critique d'Art del Fondo François Pluchart

El uso del cuerpo se radicalizó, en los años 60, con el accionismo vienes, que planteó propuestas basadas en la exposición corporal, el dolor y lo abyecto, con el objetivo de poner en jaque la idea convencional de un cuerpo bello, de un arte de contemplación, y de transgredir la visualidad clásica mediante cuerpos abiertos, sangre, fluidos, etc.,

- 1 Lo resalto porque después surgirán, desde las mujeres no blancas, propuestas que cuestionen a los feminismos blancos por no tomar en cuenta que género, raza-etnia y clase son tres variables que no se pueden analizar por separado cuando se habla de la situación de explotación, violencia y desigualdad que viven las mujeres.
- 2 *Performance* realizado en 1971 por Gina Pane, en el cual escala una estructura metálica compuesta por puntas de acero que hieren sus pies y manos cuando se apoya para subir.

dejando de lado todo tipo de representación. Los accionistas vieneses mostraban cuerpos reales: sus propios cuerpos en actividad. Fue una forma de llevar el arte al terreno de la acción.

El contexto de la Guerra de Vietnam, la Guerra Fría y los movimientos culturales permitió el paso de un cuerpo destinado a la contemplación a un cuerpo hecho para la acción. Por los años 50, apareció el *action painting*, con Georges Mathieu desde Japón y Jackson Pollock desde Estados Unidos, quienes hacían del acto de pintar una *performance* mediante la corporalidad. En los años 60, Yves Klein pintó usando cuerpos de mujeres, con lo que dejaba en los lienzos la huella de una corporalidad. Apareció también el Fluxus, con su trabajo desde el cuerpo y el conceptualismo. Dentro de las propuestas de *performance* hay que nombrar a Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gina Pane, Chris Burden, Marina Abramović, Valie Export, Vito Acconci, Yayoi Kusama, Carolee Schneemann, Hannah Wilke y Cindy Sherman, entre otros; fueron referentes para lo que luego se desarrollaría en América Latina.

Fotografía 1.2: *Interior scroll*³



Registro: Anthony McCall
Fuente: www.hyperallergic.com

3 Carolee Schneemann realizó en 1975 esta *performance*, en la que extrae un mensaje del interior de su vagina.

¡AY, SUDAMÉRICA!:⁴ BREVE CONTEXTO DE LA REGIÓN

Mientras esto ocurría en Europa y Estados Unidos, Latinoamérica vivía su propio proceso, influenciado por el contexto en que se encontraba. El sector productivo latinoamericano percibió un auge exportador tras la Primera Guerra Mundial —por el aumento de demanda de productos de la región—, pero esta racha económica duró poco. Tras la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929, los fabricantes latinos vieron descender el precio de sus manufacturas en un mercado internacional muy variable, por lo que volcaron su producción al consumo interno (Bauer 2002).

El Estado empezó a participar en el desarrollo de la industria nacional junto con un sector de la clase empresarial. La fuerza de trabajo rural permitió el abaratamiento de los precios de la producción agrícola, pues en muchas haciendas se manejaban condiciones precapitalistas con rezagos del sistema feudal. Esto, a la larga, perjudicó la economía de América Latina, que debía vender más productos para comprar maquinaria importada de Norteamérica y Europa.

Fue así que, para frenar las importaciones y generar un crecimiento interno, los países emprendieron políticas de industrialización con inversiones del extranjero, principalmente de Estados Unidos. Para los años 40 y 50, América Latina se llenó de sucursales de industrias extranjeras y multinacionales que controlaban la economía de la región. El continente experimentó un desarrollo que, a su vez, lo hizo dependiente del capital extranjero. Dentro de este contexto, empezaron a gestarse ideas antiimperialistas, en el marco de una fuerte corriente de nacionalismo económico. Para quienes mantenían el monopolio económico, era necesario conseguir estabilidad política y tranquilidad social, por lo que se establecieron estrategias para controlar el pensamiento. Al estar los países llenos de industrias estadounidenses, la identidad nacional se extranjerizó, y el pensamiento empezó a ser controlado mediante el consumo (Bauer 2002).

En varios países se conformaron movimientos opositores a Estados Unidos y a sus políticas económicas. En 1959, Cuba, de la mano de

4 Expresión tomada de la acción realizada en 1981 por el grupo chileno Colectivo de Acciones de Arte (CADA).

dos figuras emblemáticas, el Che Guevara y Fidel Castro, sorprendió al mundo con una revolución que se convirtió en la principal influencia de emancipación para los países latinoamericanos. En 1970, en Chile, llegó al poder el Gobierno de la Unidad Popular, a cargo de Salvador Allende. En Nicaragua aparecieron los sandinistas; en Guatemala, el Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre. En todo el continente se gestaban ideas libertarias y resurgieron los movimientos estudiantiles, las ideas feministas, los movimientos campesinos. En el ámbito artístico, desde los 30 ya se gestaban propuestas como la antropofagia cultural, cuyxs exponentes brasileñxs plantearon un paradigma dentro del cual, según Gerardo Mosquera, se inscribe la modernidad latinoamericana (en Zamora 2015).

Así, en distintas regiones de Latinoamérica surgieron dictaduras militares y conflictos armados internos. Varios gobiernos, asesorados por Estados Unidos, se valieron de múltiples formas de tortura, desapariciones forzosas, violaciones y asesinatos con el fin de controlar a la población y mantener el poder hegemónico. Como explica el texto introductorio de la exposición *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2012), América Latina se transformó en un laboratorio de prueba de doctrinas: el Plan Cóndor dio paso a los Documentos de Santa Fe y posteriormente al Consenso de Washington, en el cual se establecieron regulaciones económicas manejadas desde Estados Unidos para combatir el denominado *subdesarrollo*.

A partir del Plan Cóndor, impulsado por la CIA y los gobiernos locales, se implantaron dictaduras militares en Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia, Uruguay y Brasil. El Gobierno peruano también estuvo involucrado, y se dice que al presidente ecuatoriano Jaime Roldós⁵ lo eliminó gente relacionada con este plan. El objetivo era suprimir a todo movimiento o individualidad opositora, a cualquier partidario de ideas de izquierda. Se trataba de una limpieza social y racial a gran escala,

5 En Ecuador han circulado testimonios e investigaciones en las cuales se sugiere que el accidente aéreo en el cual murió el presidente Jaime Roldós Aguilera, en 1981, fue parte de las estrategias de control político del Plan Cóndor. Véase, por ejemplo, el documental *La muerte de Jaime Roldós*, de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, estrenado en 2013.

porque, bajo la excusa de que colaboraban con la guerrilla, miles de personas, entre ellxs indígenas y sobre todo en Centroamérica, fueron aniquiladxs.

A la par de los movimientos políticos y sociales de resistencia surgieron acciones de colectivos que, mediante el arte, respondieron a esta ola de violencia. Este podría ser el motivo por el cual la *performance* latinoamericana ha tenido tanta fuerza política en las últimas cuatro décadas.

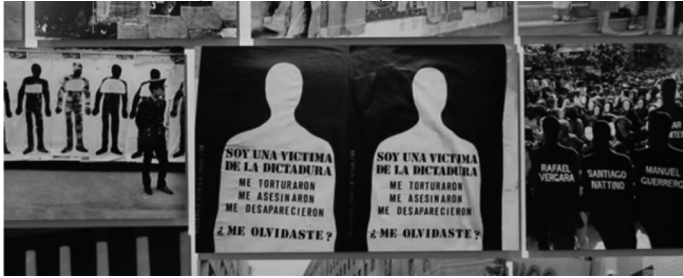
Fueron los años 80 los que experimentaron la irrupción de estas nuevas maneras de vivir el arte. En la muestra *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, se alude a dos tipos de experiencias que vivieron las corporalidades latinoamericanas en esta época de conflicto: la primera está relacionada con la violencia y las masacres ejercidas sobre los cuerpos por parte de las dictaduras militares, los conflictos internos y los estados de sitio; la segunda se remite a los cambios y metamorfosis de los cuerpos dentro de experiencias de resistencia y libertad, como estrategias de subversión que se daban de manera paralela a los procesos de violencia.

Gran parte de las propuestas artísticas de este período nos hablan de desaparecidos, violaciones, explotación, gobiernos corruptos, capitalismo perverso, disidencias sexuales, rescate de lo ancestral, desigualdad, machismo. Eran prácticas diversas y dispersas porque no se concentraban en el museo ni en la galería: muchas se llevaron a cabo en sitios clandestinos, en paredes, en plazas públicas; eran irrupciones artísticas y políticas que debían hacerse con tal inmediatez que podían durar segundos, porque lo que se estaba poniendo en juego era la vida.

El Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo (Chile) surgió el 14 de septiembre de 1983, y lleva el nombre de un obrero padre de familia que se inmoló frente a la catedral de Concepción pidiendo la liberación de sus dos hijos, detenidos por la Central Nacional de Informaciones (CNI). El movimiento realizaba acciones denominadas *relámpago* por su fugacidad, producto del sistema de represión existente. Sin embargo, había una necesidad de salir al espacio público y visibilizar lo que estaba pasando. «Su emergencia en el espacio social [era] como una irrupción estético-política que desdoblaba la realidad impuesta por el régimen» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2012, 37). Estas acciones consistían en desplegar telas con insignias como «Aquí se tortura», parar el tráfico o utilizar máscaras que denunciaban la violencia.

También estaba el movimiento Mujeres por la Vida, que, mediante acciones en el espacio público, luchaba por la defensa de los derechos humanos y la reivindicación de la mujer como un agente político activo.

Fotografía 1.3: *Mujeres por la Vida*, 1988



Fuente: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile, <https://bit.ly/2maJ0MG>

En los mismos años apareció el grupo Colectivo de Acciones de Arte (CADA), que trabajaba sobre una ciudad sitiada. Entre sus obras estuvo «¡Ay, Sudamérica! 400 000 textos sobre Santiago», en la que, desde una avioneta, lxs artistas lanzaron panfletos sobre el accionar del arte en aquellos contextos de dictadura. Otra fue «No +», en la que colocaron carteles y pintaron grafitis en las calles de la ciudad para que la gente completara la frase; «No + dictadura», «No + tortura» y «No + represión» fueron las frases más comunes. Se trata de acciones participativas: lxs artistas con la ciudadanía frente al poder. CADA presentó acciones para denunciar la violencia de la dictadura entre 1979 y 1985.

En medio de este clima de represión, las subjetividades diversas salieron a las calles desde los márgenes y desde su condición de cuerpos negados. Emergieron la desobediencia de la norma heterosexual y una reivindicación de la política del deseo. Lo privado se hizo público. Estos cuerpos disidentes se manifestaban en resistencia a los discursos heteronormados que los amoldaban según las necesidades de un sistema colonial, capitalista y patriarcal. Cuerpos trans intervinieron el espacio público, cuestionando y molestando a un ojo normado que prefería, y hasta ahora lo hace, no ver lo diverso, lo que sale de la norma, lo disidente.

Las Yeguas del Apocalipsis, colectivo artístico integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, accionó en Santiago de Chile entre 1987

y 1997. En los primeros años de posdictadura se caracterizaron por irrumpir en eventos públicos. El travestismo callejero empobrecido, el sida, la tortura, la violencia de la dictadura y la falsedad de los políticos eran temas frecuentes en sus propuestas artísticas. Siempre pensando en lxs olvidadxs —la prostituta, el travesti proletario, lxs desaparecidxs—, las Yeguas ponían el cuerpo representando y recordando a todos esos otros cuerpos de los márgenes.

En muchas de sus acciones, Lemebel usaba tacos de aguja —«tacos políticos» como él los denominaba, cargados de un discurso—, tacos que en la noche son herramientas de defensa dentro del mundo del travestismo prostibulario, una defensa en contra del macho que cree tener el poder de poseer como le plazca los cuerpos femeninos y feminizados.

El 12 de octubre de 1989, las Yeguas del Apocalipsis realizaron la *performance* «La conquista de América». En la sede de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, con los pies descalzos y el torso desnudo, bailaron una cueca sobre el mapa de América Latina, que estaba lleno de pedazos de vidrios rotos de botellas de Coca Cola.

Fotografía 1.4: La conquista de América



Registro: Paz Errázuriz

Fuente: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america>

Los pies de las Yeguas se cortaron, su piel sangraba... Las heridas nos hablan de la violencia de una conquista que arrasó con los cuerpos nativos, que los violó, que los descuartizó. Las huellas que quedaron marcadas en este mapa latinoamericano son las de una herida colonial profunda, que no deja de sangrar. La colonización de los cuerpos empezó con la conquista, pero nunca terminó: continuó con el consumo, las

multinacionales, las dictaduras, el capitalismo. La cueca se baila sobre una historia sangrante, sobre una herida abierta.

Carlos Leppe fue otro artista chileno que irrumpió con una propuesta travesti, cuestionadora del género. Alejado de una normativa estética e institucionalista, y utilizando su cuerpo como lugar de experimentación, trajo a colación temas tabúes, conflictivos para una sociedad chilena moralista y militarizada.

En Argentina también surgieron grupos similares. Tucumán Ardes, sin duda, la muestra más significativa de la época en cuanto al Otro arte, como se denominó a estas propuestas que cuestionaron al poder. En un contexto latinoamericano y mundial como el Mayo del 68, las vanguardias del Sur se unieron al cambio, quisieron actuar, salieron de las galerías para unirse al resto de la gente. Sus propuestas giraban en torno a la idea de que las obras de arte ya no eran cuadros de goce visual con un precio, sino que debían estar en las calles. Lxs artistas ya no podían permanecer pasivos ante la situación social y política que lxs rodeaba; sin embargo, la muestra fue clausurada y algunxs artistas, encarceladxs.

Buscaban «rasgar la normalidad implantada por la prolongación indefinida del estado de excepción golpista con acciones que, a modo de síntomas resistentes, impugnaran la legitimidad del régimen» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2012, 37). Fueron actos de memoria y procesos de socialización del arte que tomaron fuerza en Latinoamérica a partir de los años 70. Implicaban poner el cuerpo y arriesgarse a perder la vida, reflejando la emergencia del acto.

Varias artistas latinoamericanas hacían propuestas desde el género y el retorno a lo sagrado, a lo originario. En Colombia estaba María Teresa Hincapié, con *performances* que topaban temas de la vida cotidiana, la contaminación ambiental, el consumismo y lo sagrado. Como dice Constanza Ramírez (2006), mediante la *performance*, Hincapié descubrió que su mejor propuesta artística era trabajar sobre su propia vida.

En 1989 realizó la *performance* «Vitrina», en la que, durante las ocho horas de la jornada laboral, se colocó tras el vidrio de una librería de Bogotá y realizó actos no usuales para ese espacio. Con detergente dibujó su cuerpo en el vidrio; luego, se pintó los labios de rojo y marcó los besos en la vitrina, a lo que varios transeúntes respondieron devolviéndole el gesto. También escribió con el labial frases críticas sobre la

concepción de la mujer como un objeto de consumo. Era un cuerpo femenino en una vitrina —en el espacio destinado para ser vistos—, interpelando a una sociedad cultivada en la visualidad. Eran acciones no cotidianas dentro de la cotidianidad.

Fotografía 1.5: Vitrina



Fuente: Colarte, <https://bit.ly/2n4EkYL>

El contexto cubano dio origen a la obra de Ana Mendieta, quien a sus 12 años de edad salió de la isla rumbo a Estados Unidos en lo que se denominó *Operación Peter Pan*, destinada a extraer a los niños de padres que no estaban de acuerdo con el régimen castrista. Mendieta realizó la primera parte de su obra en Estados Unidos y México, para finalmente volver algunas veces a su país natal en los 80. Su obra se caracterizó por estar estrechamente ligada a sus experiencias individuales, al trauma. Gerardo Mosquera (2009) lo señala como un retorno a lo primario, a lo primigenio.

El trabajo de Mendieta es referencial para la *performance* latinoamericana: primero, por su experiencia vivencial y por el sector al que representa —ella se denominaba una artista y mujer no blanca, de color, fronteriza, factores que condicionaron su discurso—; segundo, por el contenido de su obra, el uso de su cuerpo, de lo abyecto, las propuestas desde el género.

Temas como la presencia y ausencia del cuerpo, desarrolladas en la serie *Siluetas*, expresan el deseo de representar esa fuerza femenina eterna

y omnipresente y una necesidad de regresar al útero materno; una «sed de ser», como manifestó la misma autora (López-Cabrales 2006).

Mendieta habla desde los márgenes. Entre 1972 y 1975, su obra tiene un enfoque feminista, aborda los temas de la violación y el desarraigo. Autorretratos con el rostro cubierto de sangre hacen evidente la violencia hacia los cuerpos femeninos. En «Glass on body», realizada en 1972, nos presenta un cuerpo deformado. «Facial hair transplant», también de 1972, expone uno modificado con la barba de otro hombre, una fusión entre dos corporalidades y dos identidades que se debate entre el binarismo.

Fotografía 1.6: S/T (autorretrato con sangre), 1973



Fuente: Artlyst, <https://bit.ly/2n4FrYr>

En 1973 realiza la *performance* «Rape scene», basada en el caso de una estudiante que había sido violada aquel año en la misma universidad a la que asistía Mendieta. La artista espera a unos amigos en un cuarto de su departamento, semidesnuda y llena de sangre. La acción nos lleva a un escenario en el que cuerpo, violencia y género están estrechamente ligados.

Su obra expresa una identidad fragmentada, fronteriza, heterogénea, por su carácter de artista fruto del exilio de la revolución. Así, se convirtió en el gran referente de artistas de los 90 como Tania Bruguera.

Bruguera, también cubana, desarrolló su obra en los años 90. Arte y acción social están fusionados en su propuesta de tal manera que los componentes estéticos y sociales se fortalecen mutuamente. El contexto en el que desarrolla sus *performances* es clave para que su obra tenga tanta potencia política.

El régimen castrista implantó un control totalizador sobre las formas de expresión de la isla, entre ellas el arte. Agentes culturales del gobierno aprobaban las obras antes de que fueran expuestas. El descontento con la revolución produjo disidentes y, a mediados de los años 80, cuando la censura se incrementó, muchxs artistas vieron en el desarraigo la única salida. Bruguera pertenece a la generación de los 90, en la que la mayoría de creadorxs contrarrevolucionarixs ya no estaban en territorio cubano. Lo interesante de su propuesta es cómo, mediante el arte, se enfrentó al régimen castrista, motivo por el cual fue censurada en varias ocasiones y hasta apresada.

México, por su parte, ha sido un importante territorio de gestación de propuestas performáticas desde los años 30, con los estridentistas, como, por ejemplo, Conchita Jurado. A partir de 1968, en pleno contexto de la guerra sucia y tras la matanza de Tlatelolco, surgieron varias propuestas vinculadas con la denuncia y el tema de lxs desaparecidxs. Están los grupos Proceso Pentágono, Suma, No Grupo y Polvo de Gallina Negra, integrado por dos mujeres: Maris Bustamante y Mónica Mayer. Este fue el primer grupo de arte feminista de México; fundado en 1983, estuvo activo durante diez años. Su propuesta planteaba colocar en la escena pública situaciones del mundo de lo privado, destinado a la mujer. Lo doméstico, los roles asignados a las mujeres en el hogar y la violencia de género fueron algunos de los temas que Bustamante y Mayer abarcaron en sus *performances*.

El 7 de octubre de 1983, durante la marcha «Feministas contra la violación», Polvo de Gallina Negra realizó una acción en la que creó una receta para hacer el mal de ojo a los violadores:

Ingredientes:

2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.

- 20 kg de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada.
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.
- 30 g de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
- Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promueven los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- ½ oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual Ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión, y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar. (*Ideas Feministas de Nuestra América* 2011, párr. 3)

La época de los 80 es clave en la historia latinoamericana. El uso sistemático de la violencia por parte del Estado generó una serie de cambios sociales que sustentaron, en la década de 1990, a gobiernos de corte neoliberal, cuyas ideas «progresistas» escondieron sistemas de explotación que solamente beneficiaban al capital.

El olvido de lo ocurrido en años pasados era clave para empezar una «nueva época». Los países estaban endeudados; la política interna se supeditó a lo que imponían los organismos internacionales de crédito. La cultura de masas se coló en la vida cotidiana con el fin de borrar la memoria, distraer a la gente. Se quiso equiparar la violencia estatal con la de las organizaciones guerrilleras para, de alguna manera, legitimar las miles de muertes provocadas por las dictaduras.

Los Estados neoliberales empezaron procesos de modernización. Cambió la estructura de la ciudad: era necesaria la modificación del panorama para engañar al recuerdo, porque el espacio tiene memoria.

«Olvidarlx es desaparecerlx dos veces», decían las Madres de Plaza de Mayo y lxs familiares de desaparecidxs de Chile, de Guatemala, de toda Latinoamérica. Este contexto de violencia estatal y de género influyó en la emergencia de la conciencia dentro de las prácticas artísticas latinoamericanas.

En nuestro continente, es en los años 90 cuando se visibiliza con más fuerza la *performance* política. Entre 2000 y 2015 hay una presencia mucho más notoria, en el espacio público y en los centros de exposiciones, de propuestas de artistas que usan su cuerpo sin limitaciones.

¿QUÉ IMPLICA HABLAR DE *PERFORMANCE* DESDE LATINOAMÉRICA?

Implica hablar desde un contexto sociopolítico de la región, desde una historia, una memoria, unos orígenes ancestrales. Implica hablar de desaparecidxs, explotadxs, mujeres indígenas violadas, asesinatos, gobiernos corruptos y dictaduras. Implica hablar de un paisaje, de una religión impuesta y principalmente de una matriz colonial patriarcal heteronormada que, desde la conquista y pasando por los posteriores Estados-nación, se internalizó en las vidas de todxs quienes salimos de las entrañas de lo que llamamos Latinoamérica.

La *performance* latinoamericana, en su mayoría política, ha sido usada como una estrategia creativa de denuncia contra regímenes totalitarios, violaciones a los derechos humanos, la lucha contra el olvido, y como una forma de expresión de nuevas subjetividades. Es por esto que me parece adecuado usar el término *performance* propuesto por Diana Taylor, planteado como un «método de uso del cuerpo por parte de los artistas para enfrentarse a regímenes de poder y para insertar el cuerpo de una manera frontal y directa en el arte» (2012, 9). No son cuerpos que se exponen como objetos de goce visual, son cuerpos que incomodan, que cuestionan e interpelan al poder. Presentan la materialidad tal cual es, atravesada literal y figurativamente por políticas racistas, sexistas, homofóbicas, mercantiles y capitalistas.

Para Damián Toro, artista ecuatoriano, existe un «origen propio del *performance* en Latinoamérica, al ser este un sistema de códigos irremediablemente enlazado a las tradiciones mestizas, indígenas, religiosas,

ritualísticas, mágicas, entre otras, que poco o nada tienen que ver con las vanguardias europeas que algunos gustan citar» (2015).

¿«PERFORMANCE» O «ARTE ACCIÓN»?

La ahistoricidad del término *performance* y su naturaleza extranjera dentro del contexto latinoamericano han hecho que muchos denominen a estas propuestas «arte acción». Es importante analizar el contexto de la palabra *acción*, que, dentro de la *performance*, se puede entender como una respuesta activa y política a algo. Raúl Zurita, del colectivo CADA, plantea que «a una dictadura se le oponen acciones, no *performances*, porque la palabra *acción* corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política, y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político, sin mediaciones» (en Taylor 2012, 38).

Las fronteras conceptuales entre *performance* y arte acción son muy difusas. Por un lado, se puede plantear que en este último existe la posibilidad de intervención de varios cuerpos en colectivo, lo que genera una *desidentidad*. Por otro lado, también podemos decir que los actos de violencia y las resistencias provocan acciones.

Para Rodrigo Viera, performer ecuatoriano, existe una clara diferencia entre *el performance* estadounidense y *la performance* latinoamericana. El primero está arraigado en la perspectiva de anular el pensamiento: «Los *performances* gringos son tan elaborados escénicamente que llegan a ser bonitos, y el arte no es bonito». Por su parte, *la performance* latinoamericana está vinculada a «la acción», que activa el pensamiento y la denuncia (Viera, comunicación personal).

Para esta investigación, he decidido trabajar con el término *performance*; primero, porque los artistas involucrados llaman así a sus propuestas y, segundo, porque al hablar de *performance* también hablamos del género como una repetición de conductas aprendidas socialmente. Esta palabra, entonces, nos posibilita una doble transgresión, con más niveles de complejidad que una acción.

Existe una relación entre la *performance* y los sistemas de poder. Clemente Padín propone que el arte se puede convertir en revolucionario cuando genera cambios radicales. Lo que concreta el cambio es la forma de expresión y utilización de los símbolos, elementos y contenidos,

que tienen un carácter histórico y están dentro de la vida social (Padín 2005).

Estas prácticas corporales están inmanentemente ligadas a las afectividades y a lo político. El arte se hace político cuando lxs artistas buscan actuar sobre la conciencia de quien ve la obra y convertir sus propuestas en detonantes de un hecho político, en ensayos que cuestionen, interpelen o reflejen un hecho que acontece en un contexto. Aquí está inmersa una afectividad: lo que lxs performerxs sienten determina la temática de su propuesta, pues el dolor, la indignación, la rabia nos permiten identificarnos con lxs otrxs que sienten lo mismo. Es entonces cuando ese cuerpo individual se transforma en colectivo: el cuerpo del o la artista representa a todos los de quienes han vivido el hecho que denuncia. «Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es todo lo que niega este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarle» (Tucumán Arde, citado en Taylor 2012, 27).

Los cuerpos latinoamericanos de la *performance* están cargados de una memoria que responde a sus contextos. «En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el *performance* ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social» (31). En este sentido, nos propone también ser una metodología de aprendizaje a través del cuerpo, de la memoria corporal. Como dice Daniel Brittany Chávez (comunicación personal), se teoriza con la acción, y así la *performance* se convierte en un acto pedagógico, que plantea otras formas de saber, provenientes de otros cuerpos muchas veces desvinculados del poder y de la historia oficial.

Un componente que está presente de manera constante en la *performance* latinoamericana es el ritual, ya sea con elementos chamánicos o cotidianos. Se entiende al cuerpo como el espacio del rito, en el cual converge el tiempo biológico —que tiene relación con la naturaleza, la vida y la muerte— y en el que se manifiesta toda su construcción simbólica —intervienen así pasado, presente y futuro, la memoria personal y la colectiva—. Tiempos biológicos y tiempos míticos confluyen en un mismo aquí y ahora (Martínez Rossi 2011, 64). «Los performeros latinos se alimentan de un vocabulario simbólico con raíces precolombinas, coloniales y católicas, que unen la tierra con el cuerpo humano» (Fusco 1999, 94). Esta mezcla de simbolismos es producto de

la identidad latinoamericana mestiza y sincrética, en la que confluyen ascendencias indígenas, afros, mestizas, europeas y, ahora, las identidades emergentes, producto de los movimientos migratorios y cruces culturales. «Los latinos tienden a inspirarse en su propia cultura sincrética para desarrollar su gestualidad somática antes de buscar fuentes en culturas ajenas» (95).

La vertiente ritual, además, otorga a la *performance* latinoamericana la condición de ser como una especie de recuperación de saberes tradicionales. Los ecos del pasado, en algún momento y de alguna manera, resurgen en estas corporalidades. El tiempo y el espacio de la *performance* se asemejan a los del ritual porque se vuelven una espacialidad y una temporalidad paralelas a las habituales. En ellas todo puede pasar: las reglas se pueden subvertir; las identidades, cambiar; y el cuerpo individual, dejar de ser propio y convertirse en el cuerpo del *nos-otros*.

En las *performances* no solo se usa el rito; se rescatan asimismo la fiesta popular y el juego. «Mito, *performance* y sanación se entrelazan en acciones tribales, en un neoprimitivismo que hace del cuerpo el espacio de transformación y de experiencia» (Alcázar y Fuentes 2005, 12).

Para Viera, Latinoamérica es bien localista, es como un *pastiche*, una mezcla entre muchas cosas y la cosmovisión andina. En las artes es inevitable estar influenciado por el territorio, y América Latina tiene otra luz. «A nosotros nos atraviesan los Andes. La influencia de arriba, de las montañas, del pensar, sentir y hacer. Eso nos atraviesa» (Viera, comunicación personal).

Podríamos hablar también de una ritualización de la vida cotidiana, cuando el arte, en este caso la *performance*, se basa en acontecimientos del día a día y los eleva a la categoría de pieza artística.

¿TIENE GÉNERO «PERFORMANCE»?

En esta investigación he decidido hablar de la *performance*, en femenino, por dos motivos. El primero es el que me planteó, en el marco del encuentro Cuerpo Pacífico de 2015, el artista chileno Gonzalo Rabanal, quien hace una relación entre histeria y *performance*:

Esa manifestación del cuerpo no es una teatralidad, sino que es más bien una gestualidad del síntoma, pero a su vez también, y lo más importante,

una resistencia política del cuerpo de la mujer en la historia. La mujer se manifiesta políticamente a través de la sintomatología que es la histeria.

El discurso de la histeria surge como una forma de control del cuerpo femenino, que, al ser comparado con la naturaleza, es considerado abyecto y genera rechazo. Mas la feminidad resulta atractiva porque encarna lo artificial, es decir que se la puede modificar. El cuerpo abyecto puede ser convertido, mediante artificios, en un cuerpo del deseo: «La conversión de lo femenino en un objeto construido, que deja atrás los avatares de lo natural para convertirse en un ingenio mecánico superior o en una obra de arte» (Clúa 2007, 191).

La histeria se presenta como una fantasía de artificialidad y control del cuerpo femenino desde el discurso científico. Se la ha entendido como un acto teatral en el que el médico expone, como un objeto al cual puede dominar, al cuerpo de la mujer; pero, «mientras el entorno controlado del sanatorio parece situar al psiquiatra como foco de poder, los documentos científicos no siempre apuntan en esa dirección» (193). ¿Quién manipula a quién? El cuerpo histérico se rebela contra los mandatos del psiquiatra y resiste. Por esta razón se puede relacionar a la histeria con la *performance*.

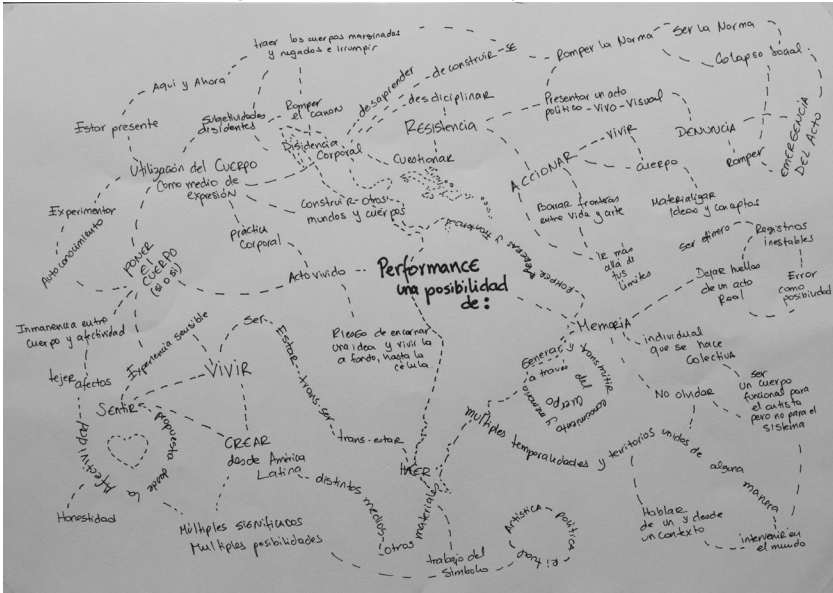
Esta práctica se ha convertido en una posibilidad de disidencia corporal, de hablar desde subjetividades diversas. Los feminismos y las expresiones LGBTI han optado por la *performance* como una manera de sacar al espacio público cuerpos condenados al encierro y al olvido.

Asimismo, mediante la *performance* han salido a la calle temas tabú, contenidos que son incómodos de tratar para poblaciones tan manipuladas por la religión católica. Para sociedades patriarcales en las que las mujeres tienen roles asignados de sumisión, estas acciones se plantean como una transgresión a la moral: otro motivo por el cual la *performance* es política.

Para Daniel León, performer quiteño fundador de PalaMinga, también se debe hablar de la *performance*, pues tiene que ver con la acción, que siempre es un acto de género; estamos inmersos dentro del género. Es el uso del cuerpo y «la cuerpa», esa dualidad que existe en el ser humano (León, comunicación personal).

PERFORMANCE, UNA POSIBILIDAD DE

Fotografía 1.7: Performance, una posibilidad de



Elaboración: Cartografía realizada por Andrea Reinoso. Quito, 2015

Aprovechando las posibilidades que facilita Facebook en cuanto a comunicación se refiere, planteé una pregunta truncada: «*Performance*, una posibilidad de...» e invité a todxs lxs performerxs amigxs y a la gente que quisiera a completarla. Con sus comentarios, más los míos, desarrollé esta cartografía, en la que plasmé las posibilidades que nos presenta la *performance* dentro del contexto latinoamericano y, a su vez, cómo están relacionadas entre sí.

PERFORMANCE: ¿UNA OPCIÓN DECOLONIAL?

Los debates sobre la diferencia —así como los estudios poscoloniales, en un primer momento— y la crítica en perspectiva decolonial han influenciado, desde mediados de los años 90, las posibilidades de irrupción desde el arte. Uno de los aspectos principales apunta a entender lo decolonial como «confrontación con y desprendimiento de la matriz colonial de poder [...]. Presupone el desprendimiento inicial de

la retórica de la modernidad, en la que se legitiman modelos de pensamiento y se convierten en equivalentes de la organización misma de las sociedades y sus antecedentes históricos» (Mignolo 2008, 15).

En la *performance*, se puede hablar de decolonialidad como una estrategia centrada en cuestionar e interpelar a la colonialidad del ser y del saber; se presenta como una práctica de resistencia y transformación. Ello implica hablar desde una *geopolítica* y una *corpopolítica* del saber (Mignolo 2002), que «se relaciona[n] directamente con un saber encarnado y con una decolonialidad del cuerpo y la sexualidad» (Calderón Rodelo 2013, párr. 1).

Me interesa cómo Calderón Rodelo aborda el concepto de resistencia, yendo más allá de la lucha de clases, de explotadx y explotadorxs, y planteándolo como «un operador que anima la configuración del sujeto en cuanto disidente de la norma, de la regla, y que, mediante un trabajo de sí, logra impactar el ámbito de lo público abriendo o ensanchando las posibilidades de los sujetos/cuerpos de sexualidad diversa» (párr. 3). Alude a la capacidad del ser humano —sujeto-cuerpo entendido como uno solo— de configurarse a sí mismo, según su deseo y voluntad, para, de esta manera, generar una resistencia a las configuraciones socialmente preestablecidas de su subjetividad y de su corporalidad. Por lo tanto, al resistir, lo que hacen estos cuerpos es poner en jaque los discursos regulatorios del poder, los ejercicios de disciplinamiento y los aparatos moralistas.

Es un acto de resistencia no solo propio y voluntario del sujeto, sino con repercusión dentro del contexto en el cual se desarrolla y en el cual actúan estas subjetividades y corporalidades. En tales circunstancias es cuando podemos ver, asimismo, que el cuerpo individual se hace colectivo, se hace un cuerpo social.

A partir de su división mente-cuerpo, la modernidad, mediante la conquista y el surgimiento y la consolidación de las repúblicas independientes, introdujo en América Latina una forma hegemónica de entender el cuerpo. «La primera experiencia moderna fue de la superioridad casi-divina del “Yo” europeo sobre el “Otro” primitivo, rústico, inferior. Es un “Yo” violento militar-militar que “codicia”, que anhela riqueza, poder, gloria» (Dussel 1994, 44). Estamos hablando de la supremacía de un color: el blanco; de un género: el masculino; de un sexo: el hombre; de una sola creencia religiosa: la católica; de un solo

sistema de producción: el capitalista. Todo lo que está fuera de dicha matriz es catalogado como incivilizado, anormal, pagano, folclórico, pecado y, por ende, debe ser negado.

Este conquistador, además de ser un ego violento y militar, era un ego fálico. Mató a los «otros» hombres violentamente, y a los que no eliminó los infantilizó y feminizó como un acto de dominación simbólica, porque lo femenino, para el ego fálico, es penetrable y violable. «El escepticismo misantrópico define a sus objetos como entes sexuales racializados» (Maldonado 2007, 139). Es la sexualidad masculina la que oprime y genera agresión sobre los cuerpos otrxs. Me parece interesante citar el análisis que hace Nelson Maldonado basado en un argumento de Joshua Goldstein, quien describe a la conquista como una extensión de la violación y explotación de las mujeres en tiempos de guerra. Al existir en la guerra vencedores y vencidxs, son los cuerpos de lxs segundxs los que se transforman en un motín de esclavos o sirvientes a los cuales se puede —o, mejor dicho, se debe— explotar, dominar y abusar sexualmente. Esto es lo que ocurrió con la conquista, y se mantiene vigente cuando los grupos de poder y los gobiernos toman posesión sobre los cuerpos otrxs.

Hay dos categorías bajo las cuales se articula el discurso colonizador: la de raza y la de sexo. Blanco: supremacía de unos sobre otros por el color, invención netamente eurocéntrica que relacionó, como menciona Quijano, el color con la biología, y se naturalizó para poder hacer una diferenciación entre seres humanos bajo la categoría de «razas». Y la segunda, hombre: lo masculino como símbolo de poder sobre el sujeto femenino y el feminizado.

La situación de las mujeres fue crítica. Convertidas en posesión para el conquistador, fueron violadas frente a sus parejas, y sus hombres e hijos, asesinados, muchas veces en su presencia. No eran solo explotadas en el trabajo, eran explotadas sexualmente. Sus cuerpos fueron poseídos, esclavizados. No solo negados por ser «indias de la raza inferior», sino también por no ser hombres.

La sexualidad de las mujeres indígenas fue satanizada, como afirma María Lugones (2011). Toda relación cósmica con su propio cuerpo y la naturaleza fue tachada de satánica y castigada mediante el dolor, la posesión brutal sobre el cuerpo de la mujer, la culpa, el pecado.

Bajo este contexto, la *performance* se presenta como una práctica, un ejercicio y una estrategia de deconstrucción de regímenes establecidos en la producción de sujetos/cuerpos.

La resistencia resulta ser un ejercicio antihegemónico y performático deconstructivo o decolonizador, en el mismo sentido foucaultiano de prácticas de sí, entendidas estas prácticas de sí como ejercicio de emancipación (resistencia ante sus propias convicciones y ejercicio crítico ante las mismas para determinar el valor o disvalor que esas convicciones tienen en cuanto relevantes para el sujeto/cuerpo por tratarse de prácticas que fundan o determinan el ejercicio de su libertad). (Calderón Rodelo 2013, párr. 5)

En la *performance*, lxs que la realizan están haciendo un ejercicio sobre sus propias subjetividades y corporalidades; son libres de deconstruirse, reinventarse y romper ataduras preasignadas. La resistencia se convierte en un proceso de liberación de un sujeto, de una corporalidad que se resuelve en el ámbito de lo colectivo. Es la presencia de una miseria en un espacio social, en un «nos-otros», como dice Yecid Calderón Rodelo (2013). Y estas resistencias se dan principalmente desde los márgenes, desde las corporalidades no canónicas, desde los lugares negados, invisibilizados, explotados, controlados, desde la otredad; estos son los espacios en los que encontramos resistencias encarnadas, disidencias de la estética hegemónica y normada. Se habla y acciona desde la ex-centricidad:

El sujeto/cuerpo crítico rechazado, por su potencia, actúa de manera ex-céntrica, es decir, se ubica por fuera del eje de la dominación que pretende imponerle el régimen dominante en contextos concretos y localizados (familia, escuela, trabajo, espacios públicos); se autoafirma radicalmente desde el lugar mismo de su negación para no dejarse configurar por el ideal regulatorio que una hegemonía dada, en un campo particular de relaciones, sostiene e instituye. En este sentido, los sujetos/cuerpos que resisten a la norma establecida —con la que se intenta despojarlos de su potencia y obligarlos a responder a las formas de un arbitrario poder según los marcadores ya señalados— logran establecer una alteridad que no se signa por los cánones dominantes, lo cual representa un modo radical de disidencia; en esa misma medida, su subjetividad y su cuerpo se convierten en los lugares constituyentes del acto mismo de resistir. (párr. 12)

A las tres variables de opresión que viven estas corporalidades hay que aumentar la de la preferencia sexual (interseccionalidad). Es por

esto que la *performance* es el territorio también de lo *queer*, de lo homosexual, de lo lésbico, de lo trans, de lo travesti y del posporno.

La estética es otro medio por el cual se ejerce la colonización. El gusto moderno está asociado a lo blanco, heteronormado, delgado, saludable y, por ende, productivo. La *performance*, por ello, nos muestra cuerpos que, bajo la mirada de la estética, han sido denominados como raros, exóticos, folclóricos, vulgares, pero que son cuerpos disidentes, y en su diferencia radica su politización.

Para poder acceder al reino de la estética se precisa haber sido un sujeto colonizado; esta colonización no es meramente la preparación de un sujeto para que se ciña a la norma del gusto, sino que es la configuración y producción de una subjetividad y un cuerpo que entran a articularse con esa forma de dominación en la que se imponen la percepción y el gusto establecido por el hombre blanco, burgués, varón y heterosexual. (párr. 17)

En este ámbito, la *aesthesis* se visibiliza como una opción decolonial. Este vocablo, que habla de un entrecruzamiento de sentidos y sensaciones (Mignolo 2010), fue reemplazado, mediante la razón moderna, por lo que ahora conocemos como estética, relacionada con lo bello. Este fue un aporte de Kant, para quien la belleza tiene que ver con cánones corporales y de comportamiento basados en la mentalidad moderna, eurocéntrica, heterosexual y patriarcal.

PERFORMANCE: PROCESO Y NO OBRA

La presentación de una *performance* trae consigo un bagaje de investigación, vivencias, trabajo, experiencias, dolores, alegrías, afectos, miedos, relaciones, cuestionamientos... Y después de la realización de la acción hay de todos modos un proceso vivencial que implica un desahogo, un descargo que no se hace sino hasta días después de la *performance*. Por lo tanto, esta no es algo finito, no concluye con la ejecución del acto. No se puede hablar entonces de «obra», sino de un «proceso» que se plasma en el registro, en la memoria y en las marcas corporales, en la piel de lxs artistas.

Para la presente investigación trabajaré sobre los procesos de cuatro performerxs latinoamericanos: María José Machado, Daniel Coka, Daniel Brittany Chávez y Regina José Galindo. Dado que estxs artistas

ya han realizado varias de sus *performances*, se hace necesaria una breve reflexión sobre el registro como una posibilidad metodológica.

¿CÓMO SE PIENSA LA MEMORIA DE LA *PERFORMANCE*?

Veo al registro como una posibilidad de la memoria, porque no es solo una memoria de las artes, sino de la vida de un país. Es una huella, una posibilidad de presencia a pesar de la ausencia que implica un acto efímero.

El registro se ha convertido en parte de la *performance*, por la necesidad de generar un archivo de estas acciones. Sin embargo, después del tiempo, se separa de ella y circula libremente lo que se presenta, a mi parecer, como una segunda posibilidad de transmisión, en la cual se puede llegar a gente de otros lugares, en otros tiempos y contextos. La cámara se integra como una mirada más, como un ojo espectador, pero que no existe sin el acto, depende de la acción para existir.

Existen otras opciones de registro que se alejan de la tecnología y se convierten en posibilidades de una memoria inmaterial: el testimonio oral de la persona que asistió a la *performance*. Esta narración puede ser un registro más amplio, ya que cuenta lo que sintió ese sujeto al ver la acción y lo que esta provocó en él.

Otro tipo de registro que usaré en esta investigación son las marcas corporales en la piel de lxs artistas: huellas de la acción; el cuerpo como un diario de obras que permite llegar a la acción a través de la marca. En este sentido, el tiempo de la *performance* se convierte en algo relativo, pues, mientras dure la marca en el cuerpo, la *performance* continúa. Y hablo de marcas que estarán en la piel del performerx hasta su muerte; la *performance* seguirá accionando hasta que ese cuerpo desaparezca.

Uno de los principales problemas que enfrenta el registro es que está mediado por una interpretación subjetiva; nunca será lo mismo que ver la *performance* en vivo. En esta investigación, analizaré registros oficiales, tanto en fotografía como en video, de algunas de las *performances* de lxs cuatro artistas. Son registros que no son ajenos a los procesos. En el caso de María José Machado y Daniel Coka, hablaré de algunas de las acciones que pude ver en vivo, con lo cual aportaré algo más: las emociones que dichas acciones detonaron en mí y en el ambiente dentro del cual se realizaron. No me detendré en la parte formal, sino en el

uso político y social del cuerpo y el dolor, así como en la temática de la propuesta y su vinculación con el contexto dentro del cual se realiza la *performance*.

PARTICULARIDADES: ELEMENTOS CONTEXTUALES DE LOS PROCESOS DE REGINA JOSÉ GALINDO, DANIEL BRITTANY CHÁVEZ, MARÍA JOSÉ MACHADO Y DANIEL COKA

CONTEXTO: GUATEMALA-REGINA JOSÉ GALINDO

Entre 1960 y 1996, Guatemala vivió uno de los conflictos internos armados más crueles de la región latinoamericana, con aproximadamente 150 000 muertos, 50 000 desaparecidos, medio millón de campesinos mayas desplazados, 400 000 exiliados, decenas de miles de niños huérfanos, 600 comunidades indígenas masacradas y más de 400 fosas comunes clandestinas, según el informe *Guatemala, memoria del silencio* (1999), de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico.

Durante aquellos 36 años, Guatemala pasó por nueve presidencias militares hasta la firma de la paz en 1996. Entre 1982 y 1983, el país estuvo a cargo de Efraín Ríos Montt, con quien vivió uno de los períodos más sanguinarios. Solo en ese año fueron asesinadas 60 000 personas, la mayoría indígenas. Torturas, desapariciones forzadas, violaciones y asesinatos se convirtieron en moneda corriente durante esos años. Fue el genocidio más grande de la época moderna en América Latina.

Las secuelas de esta violencia continúan hasta ahora, son parte del día a día de lxs guatemaltecxs. El país tiene uno de los mayores índices de feminicidios de la región. Algunos de los militares que formaron parte de los escuadrones de tortura integran hoy el crimen organizado de México.

Durante los años 70:

Un clima de violencia y represión acaba con otras expresiones como el teatro callejero, los músicos ambulantes, las lecturas de poesía en recintos no institucionales, el *ballet*, los mimos, la pintura mural, etc. Guatemala se convierte en un lugar en donde los sitios públicos, como la plaza central o plaza fantasma, los parques y los gimnasios son ocupados como puntos estratégicos por instancias oficiales, que pretenden un control total de las acciones cotidianas de la ciudadanía. (Toledo 2003, 2)

En los últimos años del conflicto armado aparecieron expresiones artísticas diferentes a las tradicionales, como una forma alternativa de expresión a la oficial. A partir de la firma de paz, y con la llegada de la nueva democracia, lxs artistas se apropiaron de espacios que antes les habían sido negados. Se retomó el espacio público y la modernización de las ciudades trajo consigo una apertura a diversas manifestaciones culturales.

La historia de Guatemala marca la temática de trabajo de muchxs artistas, entre ellxs Regina José Galindo, quien, nacida en 1974, en pleno conflicto armado, vivió el drama de esos años. Sus *performances* fluctúan entre temas como la discriminación, la violación de derechos humanos, la violencia de género y las desigualdades producto de las relaciones de poder.

Galindo utiliza el dolor corporal como una materialización literal del dolor que han vivido, y siguen viviendo, lxs otrxs, lxs que están en los márgenes. Para ella, hacer algo al respecto de lo que pasa en su contexto es un acto de necesidad, y ahí radica el potencial político de la *performance*: al hacer algo, se impulsa a lxs espectadores a que reflexionen sobre el tema.

A pesar del fuerte contenido denunciador de su trabajo, Galindo no se considera una activista, sino una artista; de ahí el cuidadoso control del aspecto formal y estético en sus propuestas, en las cuales prima la presencia del cuerpo. Casi siempre utiliza escenarios limpios, sencillos, que potencian el accionar de su corporalidad.

CONTEXTO ACTUAL: MÉXICO–DANIEL BRITTANY CHÁVEZ

El contexto dentro del cual Daniel Brittany Chávez realiza actualmente su trabajo está determinado por una tradición de violencia y una lucha intensa en contra del olvido. La historia de México está marcada por levantamientos sociales, guerrillas y luchas populares, así como crueles represiones estatales, desapariciones, muertes, violaciones, feminicidios, narcotráfico, crimen organizado y corrupción.

La actualidad mexicana no se puede contar sin tener en cuenta el caso Ayotzinapa, y para hablar de ello hay que recordar la denominada *guerra sucia*, acontecida entre los años 60, 70 e inicios de los 80, tiempo en el cual toda América Latina se inclinaba hacia distintos proyectos de

izquierda. Afloraron entonces organizaciones sociales y se fortalecieron los movimientos estudiantiles en busca de un cambio en las condiciones de vida de, principalmente, la población empobrecida. La presencia de este espíritu revolucionario hizo que el Gobierno mexicano actuara con violencia, reprimiendo y desapareciendo forzosamente a lxs que consideraba sus opositorxs. Esta época dejó en México cientos de muertxs y desaparecidxs. Actos como la matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, en 1968, aumentaron la indignación popular y dieron paso al fortalecimiento de guerrillas urbanas y rurales. Es importante recalcar que el estado de Guerrero, donde en 2014 se dio el caso Ayotzinapa, fue uno de los más asediados por las fuerzas represivas y, por ende, uno de los que más resistencia presentó.

En 1994 salió a la luz pública, en el estado de Chiapas, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), integrado mayoritariamente por indígenas, hombres y mujeres, que cuestionaban el sistema político mexicano, sus alianzas modernizadoras y la desigualdad en la que gran parte de la población, sobre todo indígena, vivía. El EZLN continúa activo y sus propuestas continúan vigentes, así como su lucha. Chiapas es territorio zapatista, condición importante a tomar en cuenta en el trabajo de Daniel B. Chávez, quien, hasta agosto de 2015, residía en San Cristóbal de las Casas.

La situación actual de México está marcada por un Estado en crisis, inmiscuido, junto con el crimen organizado y el narcotráfico, en la desaparición y el asesinato de cientos de personas. A partir del caso Ayotzinapa, entre octubre y noviembre de 2014 se encontraron en el estado de Guerrero 47 fosas comunes. La sociedad civil no confía en el sistema judicial ni en los organismos oficiales de seguridad.

Normalistas e integrantes del Movimiento Popular Guerrerense entrevistados en octubre y noviembre de 2014 señalan que los sucesos en Iguala representan un acto permisible porque han quedado en la impunidad las desapariciones forzadas durante la llamada «guerra sucia» de las décadas de 1960 y 1970, la masacre de Aguas Blancas en 1995, la masacre del Charco de 1998 y la ejecución extrajudicial de dos normalistas de Ayotzinapa por parte de elementos de la Policía Ministerial en Chilpancingo el 12 de diciembre de 2011, junto con un sinnúmero de casos de ejecuciones y de desaparición forzada. (Mora 2015, 8)

Las condiciones étnico-raciales, de clase y de género —las tres variables de opresión— son inseparables de esta historia de violencia. Esta población es la que lleva estas condiciones en sus cuerpos, motivo por el cual es más propensa a ser violada, asesinada y desaparecida.

Las asociaciones de mujeres han determinado que México tiene un Estado feminicida, que no genera leyes que las protejan y que muchos casos se mantienen en la impunidad o, peor aún, ni siquiera son nombrados. Las estadísticas de mujeres asesinadas no son claras: las asociaciones manejan una cifra y los organismos judiciales oficiales, otra menor. La violencia de género se ha naturalizado desde las instituciones con un corte patriarcal y racista.

Mientras realizo esta investigación se da un nuevo caso de violencia estatal. Un periodista y cuatro mujeres más son asesinadas en un departamento en Narvarte, Ciudad de México. Lo que me llama la atención es que la prensa nacional y extranjera vuelca su interés sobre el fotoperiodista asesinado, y de las cuatro mujeres se sabe muy poco; ya se ha dicho el nombre de un par, pero de los otros dos cuerpos femeninos se desconoce hasta la identidad: a una la llaman «la colombiana» y de la otra únicamente dicen que era empleada doméstica. ¿Acaso esos cuerpos no existen? ¿No son nadie? ¿No merecen ser nombrados? ¿No merecen ser llorados? La impunidad y el olvido son dos de los principales problemas contra los que luchan muchas organizaciones.

La violencia es nacional, pero los casos locales muchas veces hacen más cercana la pérdida. En San Cristóbal de las Casas (Chiapas) se creó la plataforma Arte Acción, como una propuesta ambulante de *performance* e intervenciones públicas cuyo eje central es denunciar y no olvidar los casos de feminicidios, transcidios y violencia estatal, como la desaparición de los 43 normalistas. Esta plataforma, a la que pertenece Daniel B. Chávez, se elaboró a partir del feminicidio de Itzel Janet Méndez, de 17 años. El objetivo es pedir justicia, hacer visibles estas muertes y, principalmente, no olvidarlas. El trabajo se realiza conjuntamente entre la comunidad, lxs familiares de las víctimas, las organizaciones de derechos humanos y lxs artistas.

Mediante el arte, como propuesta de luto y lucha por la memoria, Chávez denuncia feminicidios, transcidios, violaciones a los derechos humanos y violencia estatal. Estos son los temas de las *performances* que analizaré en esta investigación.

CONTEXTO: ECUADOR—MARÍA JOSÉ MACHADO Y DANIEL COKA

En Ecuador, la *performance* empieza a tener una presencia importante a partir de los años 90, pero hay recuerdos de actos no teatrales ya desde los 70. Rodrigo Viera recuerda uno que le narró Iván Cruz,⁶ ejecutado entre 1960 y 1970 en la Casa de la Cultura de Latacunga. Cuenta que dos hombres irrumpieron en una obra de teatro con una escalera doble. Uno subió a lo más alto de la escalera y regó agua en la boca del segundo, que estaba abajo recitando poemas. El resultado fue una serie de palabras incoherentes: «Da, da, da, da, da, el dada». Otro *performance* de la época que le viene a la memoria es el de Pablo Barriga, quien se amarró muchos objetos a los pies y cruzó el parque La Carolina (Viera, comunicación personal).

Hubo movimientos artísticos en el país que se consideran influencias de estas nuevas propuestas artísticas. Uno de ellos es el de los Tzántzicos, movimiento principalmente literario que se desarrolló entre 1962 y 1969, con una propuesta en contra del tradicionalismo, la sociedad y la cultura aburguesada.

Entre 1989 y 1992, en la Facultad de Artes de la Universidad Central (Quito), por influencia del artista ecuatoriano Juan Ormazza, se empiezan a realizar propuestas más procesales —lo que «implica dejar de lado las pretensiones del objeto artístico como objeto único y original que se somete al estatuto de obra de arte y se guarda en un museo» (Zamora 2015)— y conceptuales, evadiendo las prácticas tradicionales del arte. «Ya no es el hecho de la creación por la inspiración y llegar a tener un producto de contemplación que te resuelve las cosas, sino lo contrario: algo que te abra el pensamiento. Cuando ves algo, entonces ahí empiezan a hacer cosas como instalaciones, acciones, arte objeto...» (Viera, comunicación personal). Se impulsa a crear en relación con los procesos vividos y vivenciales, no representacionales. «Los artistas empiezan a incluir en sus obras materiales antes no avalados por la institución cultural. Y uno de estos es el cuerpo» (Toro 2015).

Según el creador ecuatoriano Danilo Zamora, lxs artistas emergentes de los 90, en su búsqueda de nuevos lenguajes, se alejaron de los referentes locales y de la academia. La plástica de ese momento y la

6 Coleccionista de arte precolombino ecuatoriano.

tradicón local crearon un imaginario del artista relacionado solamente con la pintura y la escultura virtuosa y lirista.

El indigenismo, uno de los movimientos modernistas más destacados de Ecuador, opacó a los procesos paralelos. La influencia del exterior llegaba poco a poco al país. El conceptualismo planteaba una desmaterialización del objeto de arte proponiendo la idea, la inmaterialidad, como el punto importante de la creación.

El conceptualismo conjuraba, en su momento, el valor de lo colectivo, lo relativo al género, lo alternativo, lo periférico, la relación antagónica del artista con el poder, la contracultura en general. Los conceptualistas refundaron la crisis de la institucionalidad y el museo. Rompen con las estructuras semánticas de los lenguajes artísticos (sentido-significado). Mezclan los códigos y convenciones de las artes visuales, literatura, música, teatro, etc. (Zamora 2015)

El contexto nacional en el que empiezan a surgir estas propuestas va a la par con el auge de los movimientos políticos. Viera menciona doce años que fueron duros para la libre manifestación del arte: los Gobiernos de Febres Cordero, Borja y Mahuad, en que se buscó silenciar todo tipo de expresión crítica. Esta es una de las principales razones por las que existe un escaso registro de lo que se hizo durante aquellos años. Eran propuestas que incomodaban, y a la institución no le interesaba que fueran parte de la historia del arte del país.

Estxs artistas estaban fuera de lo formal, y había mucho activismo de gente que no era artista. Aparecían en el espacio público acciones que no eran verbales ni estéticas, pero eran acciones, «era vida, estaban ahí» (Viera, comunicación personal).

Distintxs creadorxs, en los 90, experimentaron con nuevos medios: Zamora, Pato Ponce, Ulises Unda (integrantes del Colectivo PUZ), Rodrigo Viera, Fernando Dávalos y la única mujer, Jenny Jaramillo, a la que después se unió Yoko Jácome. También estaban Arte Factoría y La Limpia (en Guayaquil), Máquina Gris y Tranvía Cero.

Para el caso de Cuenca, Daniel Coka relata una *performance* de 1996 que le narró Janeth Méndez, en la que Juan Pablo Ordóñez, Mabel Petroff y Adrián Washco se disfrazaron respectivamente de cupido, diosa griega y bailarina. Salieron así desde los sectores en los que vivían, para encontrarse en la fuente ubicada en el redondel de la Remigio Crespo y

quedarse allí como estatuas. Eran experimentaciones desde la parodia, una especie de ensayos visuales e indagaciones desde lo corporal (Coka, comunicación personal).

Otra *performance* que le contaron a Coka se dio en el 2001: Janeth Méndez le cortó el cabello a Juan Pablo Ordóñez, cogió tierra y agua del río e hizo adobe. Así, indagaba con el cuerpo sobre el espacio y la memoria. Juan Pablo Ordóñez es un referente de la ciudad. Su *performance* «Asepsia» fue una de las primeras en este contexto.

En 2001 aparece asimismo una acción de Adriadna Baretta, quien con otras personas improvisó una peluquería en el Banco Central. El mismo año, me cuenta Coka, Baretta realizó «Mojados», acción en la que se bañaba junto con sus compañeros en el río Tomebamba para después rodar por las laderas que están alrededor. Proponían con ello una reflexión desde el cuerpo sobre la situación de los migrantes tras el contexto del feriado bancario.

Todas estas acciones se las contaron a Coka. Hay una presencia importante de la memoria inmaterial como una opción de registro de la *performance* ecuatoriana, ante la carencia de un registro visual de soporte material.

En Cuenca se puede hablar de un auge de las propuestas performáticas desde 2010: hay nuevos profesores en la Facultad de Artes; están las acciones de María José Machado y Saskia Calderón, referentes de lxs estudiantes; influyen en el medio cultural los colectivos Cuarto Aparte y Ñukanchik People, al igual que el contacto con referentes internacionales que brinda la Bienal de Cuenca.

En 2010, dentro del Festival Madre Tierra, María José Machado accionó con una *performance* que cambiaría la concepción del arte en Cuenca. «Yahuarloco» significó la presencia de lo abyecto, del dolor, de la religiosidad, de lo popular, encarnado en un cuerpo de mujer que provocaba al transeúnte en el espacio público. En este festival, Daniel Coka accionó por primera vez.

A partir de aquel año, las propuestas performáticas de la ciudad han aumentado en número y en intensidad temática, aspecto ligado al contexto de Cuenca como una ciudad religiosa: «Se nos hace tan fácil deconstruir las imágenes religiosas y católicas y meterlas en otros espacios; no se nos conflictúa tanto» (Coka, comunicación personal).

María José Machado aborda temas relacionados con la religiosidad, la resistencia corporal, el dolor y la abyección. Hay una presencia constante del ícono de *La Piedad*, del cual ella se apropiado y al cual ha resignificado en la cotidianidad. Daniel Coka, en cambio, maneja una propuesta cuya temática gira en torno al cuestionamiento de género, lo *queer*; por ejemplo, interpela imaginarios de la masculinidad heteronormada, como el militar. En sus *performances*, la presencia del dolor es constante y está ligada a experiencias personales que, al salir al espacio público, se hacen colectivas.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL CUERPO: NUESTRA PRIMERA FORMA DE EXISTENCIA

El cuerpo es nuestro capital simbólico mínimo: con él nacemos, aparecemos ante el mundo y decimos, antes que cualquier otro mensaje, que estamos ahí, que somos, que existimos.

José Enrique Finol

Cuesta mucho comprender al cuerpo como una totalidad, en la que materialidad y espiritualidad-pensamiento-sentimiento están inmanentemente unidos. Al tener una conciencia holística del cuerpo, rechazamos la división cartesiana «mente-cuerpo», que, hasta la actualidad, ha servido para hacer de las corporalidades instrumentos funcionales al consumo, y justificar la explotación y el genocidio de muchos pueblos.

Tomando en cuenta que el género, la raza y la discapacidad son una construcción social, nos vemos obligadas a pensarnos y a sentir el cuerpo desde un ámbito no biológico. Porque el cuerpo biológico ha sido colonizado por la modernidad occidental mediante los roles, los estereotipos, las patologías, las enfermedades, etc., con el fin de marcar a los cuerpos como dominantes y dominados, visibilizados e invisibilizados, civilizados y bárbaros.

Nuestros cuerpos han sido expropiados de nosotras mismas, han sido usados, explotados, violados, alienados, enajenados, pero es desde este mismo cuerpo violentado y explotado desde donde re-significamos, sentimos, resistimos y actuamos. He aquí la necesidad de politizar el cuerpo, ya que este no solo simboliza, sino que es nuestro poder materializado.

Sentir el cuerpo como mi primer territorio, en el que habito y ejerzo mi autonomía, implica entenderlo como político. Y, como todo territorio, tiene una memoria y es parte de una historia. Está construido y moldeado a partir de ideas que se han transformado en ideologías, y está formado en función de ellas, al punto que es sometido a mecanismos de disciplinamiento y control.

El cuerpo es nuestra conexión con el mundo; mediante él canalizamos todo lo que vivimos: el dolor, el miedo, el amor, el deseo, el placer. Todo lo que percibimos y sentimos se manifiesta corporalmente; el cuerpo lo expresa: la piel se eriza, un órgano se enferma, nos duele, nos salen arrugas, se nos cae el pelo; todas estas son manifestaciones corporales que nos indican que el cuerpo siente lo que nuestro ser/sujeto siente. Sujeto/cuerpo como uno solo.

Así como el cuerpo es nuestra primera forma de existencia, la sola presencia del cuerpo es nuestro primer acto de comunicación. Su potencial comunicativo se debe a que es un complejo signico y, como tal, contiene las tres dimensiones: sintáctica, semántica y pragmática (Finol 2009). Al hablar de *sintagma*, Finol plantea que, así como en la palabra se generan relaciones con otros vocablos y un contexto, en el cuerpo se articulan relaciones entre órganos internos y externos, que tienen connotaciones específicas, y estos, a su vez, generan múltiples significados relacionados con movimientos, posiciones, etc., los cuales se articulan con el espacio, el tiempo y otros cuerpos. En cuanto a la dimensión semántica, Finol se refiere a las significaciones corporales, es decir, las connotaciones que encontramos en la morfología, la fisiología, la pigmentación de la piel, la ropa, el maquillaje, los peinados, etc. Y, por último, la dimensión pragmática tiene que ver con el contexto. El cuerpo es bivalente, ya que tiene relación con el ser que posee ese cuerpo, pero también es un signo-objeto usado por el otro, quien, al significarlo, lo limita y lo constriñe (Finol 2009).

La *performance* magnifica el poder comunicativo del cuerpo, que adquiere el carácter central de la acción. No se requiere otro lienzo ni otro soporte que no sea la corporalidad misma del performerx. Esos cuerpos que vemos en el espacio público o en la galería no son solo materialidad, están cargados de significaciones, de historia, de memoria; llevan en sus carnes y en su piel, como un tatuaje, todo un discurso. Cuando hablamos de racismo, exclusión, violencia de género, acumulación de capital, explotación, identidad, etc., estamos hablando del cuerpo, porque todas las relaciones de poder y todas las formas de resistencia que se tejen en la sociedad pasan por y se encarnan en él.

DESDE DÓNDE HABLO: UNA DECLARACIÓN CORPORAL

No puedo empezar a hablar del cuerpo de lxs otrxs sin hablar primero del mío. No por sentirme más o menos que esxs otrxs, sino porque mi lugar de enunciación define mi manera de concebir el cuerpo, y será determinante en propuestas teóricas con las que me identifico y que plasmo en esta investigación.

Nací con vagina. Por ende, a los pocos meses de haber nacido me perforaron las orejas para ponerme aretes, dos perlitas doradas que, ante la ausencia de cabello, servirían para distinguir mi cuerpo, a esa edad asexuado, de los otros cuerpos, también asexuados, de los niños con pene. Desde el momento en que mis padres conocieron mi sexo, la construcción de mi ser fue determinada por la feminidad. Entonces: soy mujer; al momento de realizar esta investigación tengo 28 años, mido un metro setenta y dos centímetros, peso 80 kilos, tengo dos tatuajes—uno en la parte interna del brazo derecho y otro en la espalda—, mi color de piel es trigueño y calzo 39. Habito con la gastritis, colon irritable y más resquicios de una bulimia que me duró casi diez años.

Estudí toda mi vida en un colegio de monjas, solo para mujeres. Mi núcleo familiar es fuertemente católico. Mi padre es militar, mi madre es un modelo de abnegación, mi hermana tiene la piel más clara que yo, y le encanta la idea del hogar perfecto con la madre modelo. Pertenezco a una clase media en la que el factor moral y el «qué dirán» son parte de la construcción de las familias. Me violaron a los 19. A los 20, tuve por dos años una relación con una pareja que me violentaba. Y desde

los 25 trabajo con mi cuerpo, primero desde la fotografía y luego desde la *performance*.

Si cuento esto es para enunciar, de alguna manera, desde dónde hablo y habito. Si cuento mis dolores es porque voy a hablar de los dolores de lxs otrxs, porque dolor sentimos todxs. Y muchos son dolores que no deberían existir, pero existen. Existen tantos dolores y recuerdos como vidas y regímenes de opresión.

Metó mi cuerpo dentro de los millones que habitan este continente, cada uno con su propia historia, que a su vez es parte de historias colectivas, marginales, de cuerpos abyectos y abyectados, cuerpos mutilados, cuerpos oprimidos, apresados y prófugos, cuerpos disidentes y resistentes. Porque así son muchos de los cuerpos de América Latina.

El hecho de que el cuerpo sea un conjunto de significaciones vividas, que tenga una memoria y sea parte de una historia, es lo que lo convierte en político. Ahí coincido y tomo aportes de la propuesta de Dorotea Gómez (2014), quien plantea que hablar de un «cuerpo político» es comprenderlo como histórico y no como biológico.

Hablar del cuerpo desde América Latina tiene sus particularidades. No es lo mismo hablar de un cuerpo europeo o estadounidense que de un cuerpo latinoamericano, peruano, colombiano, ecuatoriano, mexicano, guatemalteco, etc. Los nuestros están marcados por la conquista, la Colonia, las dictaduras, los tratados de libre comercio, el tráfico de órganos, la esclavitud, el genocidio indígena, el feminicidio, los conflictos armados internos, las economías dependientes, los relatos de subdesarrollo y de modernización; todo esto y mucho más forma parte de la construcción de nuestras corporalidades.

Desde su primer momento de materialización en la Tierra, es decir, desde el nacimiento, los cuerpos empiezan a ser moldeados a partir de ideas que los controlan y norman de acuerdo con los intereses del poder. «Asumo que mi cuerpo ha sido nombrado y construido a partir de ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación» (Gómez 2014, 265). Al entender el cuerpo como un territorio, lo concebimos como el espacio en donde se gestan las relaciones de poder, como dice Aníbal Quijano (2000, 380): «En las relaciones del género, se trata del “cuerpo”; en la “raza”, la referencia es al “cuerpo”, el “color” presume

el “cuerpo”. Y como todo territorio, el cuerpo es también objeto de conquista, control y explotación.

Esto nos lleva a hablar de la conquista. Porque ahora, nuestros cuerpos siguen cargando el peso de una modernidad occidental devastadora, cuyo trabajo de explotación, control, posesión y enajenación corporal empezó con el llamado «encuentro de dos mundos». Este implicó la existencia de dos actores: conquistador y conquistadx. El primero se describe como el hombre blanco occidental, considerado un militar, un guerrero. «El “Conquistador” es el primer hombre moderno, activo, práctico, que impone su “individualidad” violenta a otras personas, al Otro» (Dussel 1994, 40). Y lxs segundxs se concibieron, desde la mirada del conquistador, como cuerpos a los que no solo se puede, sino que se debe poseer.

Era necesario dominar los cuerpos, pacificarlos, y para esto había que deshumanizarlos. Dudar de la humanidad del Otro. Este escepticismo es generado por la partición cartesiana en cuerpo y alma, mecanismo estratégico para poseer los cuerpos otros justificándose en la idea moderna de la animalidad del nativo, de su carencia de alma.

La división binaria mente/cuerpo —y, posteriormente, con el cristianismo, alma/cuerpo— es uno de los principios de la modernidad colonial para justificar la explotación. Esta división nos ha obligado por siglos a creer que «tenemos» un cuerpo y no que «somos» un cuerpo. Tener un cuerpo implica asumirlo como un instrumento funcional que materializa una idea, una máquina, «un receptáculo efímero en progresiva corrupción, lo material precedero que aloja lo inmaterial eterno (llámese espíritu, alma o, simplemente, identidad o yo)» (Torras 2007, 16). El sujeto moderno colonial, construido en función del escepticismo, que entiende como elementos separados al cuerpo y al pensamiento-sentimiento, está absorbido por la razón instrumental. Esta le ha hecho negar lo que siente y, por ende, actuar desvinculando el sentir del pensar y del hacer.

Tras considerar a lxs otrxs como corporalidades sin alma, todo tipo de posesión y aniquilamiento corporal estaba justificado. La barbarie, lxs salvajes, lxs caníbales fueron las formas más convenientes que encontraron los conquistadores para nombrarnos y representarnos, con el fin de tener acceso a nuestras tierras y esclavizar nuestros cuerpos.

Negar la diversidad de los pueblos y encasillarlos bajo una misma categoría de salvajes, de instrumentos que están a disposición del conquistador, fue una forma de invisibilizar los estilos de vida, de organización, de economía, las sabidurías que ya existían en los pueblos de Abya Yala, y, de esta manera, ir borrándolas de la memoria colectiva. Así, se dividía a la existencia en dos únicas opciones: civilización o barbarie, modernidad o retraso, centro o periferia. A partir de este «encuentro» entre mundos, Europa se convirtió en el centro, el eje del pensamiento y la modernidad, y determinó que todxs lxs que no fueran afines a estos parámetros de comportamiento del hombre y la mujer modernxs/civilizadxs quedaran al margen del proceso.

Se entiende por «colonialidad» a

un proceso de dominación que no ha concluido, que se inicia con la conquista y permanece vigente. Es una realidad de dominación y dependencia a escala planetaria y universal que sobrepasó el período colonial, se mantuvo en el período de surgimiento de los Estados nacionales y continúa operando en la actualidad con el capitalismo global-imperial. (P. Guerrero 2012, 8)

Esta matriz colonial-imperial de poder, como plantea Patricio Guerrero (2012), se sustenta en la violencia y el despojo para mantener un control sobre todos y cada uno de los aspectos de la vida: los saberes, los cuerpos, los imaginarios, las subjetividades, las afectividades, la naturaleza, las relaciones intersubjetivas, la política, la economía, lo social, lo cultural.

La colonialidad no solo actúa en el poder, en las instituciones u organismos de control. Ha superado lo estructural y se ha colado por los poros de la piel: «Se instaura en lo más profundo de nuestras subjetividades, de los imaginarios, la sexualidad y los cuerpos, para hacernos cómplices conscientes o inconscientes de la dominación» (13). Los mecanismos de control, alienación y dominio sobre nuestros cuerpos están incorporados dentro de nosotros mismos. Como dice María Lugones (2008, 79), «permea[n] todo control del acceso sexual, a la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento, desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas».

Y es cierto: la herida colonial existe y deja una marca corporal; es material, yo lo comprobé en mi propio cuerpo. Dorotea Gómez (2014)

dice que el cuerpo político es el cuerpo histórico antes que biológico. Es decir, la historia que ha marcado el contexto en que ese cuerpo nació y creció influye directamente en el accionar de esa materialidad; por ejemplo, en las respuestas que el propio cuerpo da como enfermedades. Y yo puedo afirmarlo, yo llevo la herida colonial en mi tracto digestivo. Nací en 1987, escribo esto en 2015 y, a pesar de que suene anacrónico, los acontecimientos suscitados en Abya Yala hace más de 500 años me han afectado corporalmente. La bulimia que se apropió de mi cuerpo desde los catorce es producto de esta colonialidad, porque, con la conquista, llegó progresivamente la idea del canon corporal. Claro, si no era blanca ni *ojiverde*, por lo menos tendría que ser flaca, y no para gustarme a mí, sino para gustar a aquel ojo normado que decide qué cuerpo es deseable y cuál desechable.

La autonegación del cuerpo, de la sexualidad, de la autonomía del sentir, del pensar, del cuerpo en sí, ha llevado a las mujeres a la autonegación del placer, a la «deserotización» de la vida, a considerar el cuerpo como algo vergonzoso, a mirar con un ojo normado que ha sido educado para ver ciertas cosas y para no ver otras que no conviene que sean vistas, porque cuestionan.

Esta colonización atravesó los cuerpos y colonizó las formas de ser y estar en el mundo. Impuso la supremacía de un solo saber racional occidental judeocristiano heteronormado; negó la afectividad, la conexión ser humano-naturaleza como uno solo. Controló absolutamente todo el ser. Esta carga colonial nos lleva a la interiorización del hecho de «tener» un cuerpo y tratarlo como una máquina cuya soberanía y control se nos ha arrebatado de las manos.

CUERPOS DÓCILES, COMPLACIENTES Y FUNCIONALES: LOS CUERPOS CONTROLADOS

El Estado-nación se configura en torno a un régimen biopolítico, en el cual el cuerpo cumple la función de condición u objeto de este biopoder. En las sociedades modernas, el poder se ha hecho cargo de la vida desde lo más íntimo: el nacimiento, la sexualidad y la vejez están mediados, regulados y controlados por la decisión política, al punto de llegar a una estatalización de lo biológico (Pedraza 1999). El poder tiene el derecho de hacer vivir o dejar morir (Foucault 1992). La vida

natural del ser humano pasa a ser el centro de la política moderna, cuyo control está directamente aplicado sobre los cuerpos; esta es la política de los Estados totalitarios del siglo XX.

Hablar del cuerpo latinoamericano de los siglos XIX y XX tiene que ver con los procesos de ordenamiento político de los Estados-nación, como dice Zandra Pedraza (2004). Estos procesos han influenciado las formas de comprender, representar, construir y sentir el cuerpo en la región, porque los regímenes de representación y gobierno biopolítico no pueden analizarse por separado.

El mercado permea las acciones del Estado biopolítico, cuyo objetivo es «administrar» la vida, de la que se habla y a la que se trata en términos económicos. Para ello, el Estado se vale de instituciones como la escuela, la Policía, el hogar, el hospital, las universidades, los censos, los centros públicos de salud... Unos controlan el cuerpo directamente —como el ejército— y otros, de formas más sutiles —como la escuela, donde se imponen formas de pensar, conocimientos, manuales de comportamiento, normas de higiene, etc.—. «El sistema de representación del cuerpo opera en América Latina según los principios de un régimen moral que reproduce un orden social estrictamente jerarquizado e infranqueable» (11). Es una unión entre moralidad cristiana, biopoder y manual de buenas costumbres.

La independencia de las colonias estuvo marcada por el auge de una burguesía incipiente que hacía lo posible por diferenciarse del otro, entendido como lxs indígenas y afrodescendientes, apegándose fielmente a las costumbres hispánicas. «Ideales de orden, progreso y virilidad, propios de este régimen, se ejercen en la escuela, la familia, la sociedad, la patria, donde confluyen una serie de disciplinas, de formas de crear subjetividades —higiene y pedagogía— que apuntan a la población» (13). En el cuerpo se inscribe el discurso de la diferenciación entre el cuerpo deseado y el rechazado.

En 2009, Regina José Galindo realizó una *performance* que nos ilustra el cuerpo condenado. En «Libertad condicional», el suyo, recostado en el piso, permanece encadenado e inmovilizado con siete cadenas y siete candados. Frente a ella se encuentran treinta y cinco llaves diferentes. Este cuerpo de mujer mestiza latinoamericana, proveniente de un país que vivió por 36 años un conflicto armado que devino en un genocidio de la población indígena; este cuerpo de mujer, que vive en

un país cuyos índices de feminicidios son de los más altos de América Latina; este cuerpo me genera algunas preguntas: ¿cuál es su delito?, ¿quién lo condena?, ¿quién tiene el poder de quitarle las cadenas?

Fotografía 2.1: *Libertad condicional*



Fuente: Página web de la artista, <http://www.reginajosegalindo.com>

Esas siete cadenas pueden simbolizar varias cosas, pero, en el contexto latinoamericano, yo propondré siete formas de control corporal que, al interiorizarse, se han convertido en tipos de cuerpos.

CUERPOS VISIBILIZADOS Y CUERPOS INVISIBILIZADOS

Nuestros cuerpos [...] devienen visibles y actantes bajo el control y la vigilancia de las instituciones que, desde flancos diversos y cruzados, mantienen normalizados a los sujetos-cuerpos.

Meri Torras

La sociedad contemporánea está estructurada bajo sistemas de vigilancia visual. Las construcciones arquitectónicas ya no necesitan de un panóptico: las cámaras de video y fotografía se han convertido en extensiones del ojo humano, sobre todo del ojo del patrón, del que tiene el poder, y de los organismos reguladores. No son cámaras ocultas; están a simple vista porque su objetivo es que el sujeto sepa que lo están mirando, para que él mismo se controle, se discipline y, lo peor, se censure. Quieren de alguna manera coartar la acción del yo sobre sí mismo y desde sí mismo.

La modernidad occidental se construye en torno a la visualidad. Los cuerpos son disciplinados por la visión y por lo visual; la verdad se

conjuga en torno a lo observable y la representación adquiere mayor importancia que lo real. Entre el sujeto y lo real se encuentra un filtro, denominado pantalla tamiz (Foster 2001, 143), que se configura como mediador. Este filtro es la representación, entendida como el conjunto de conceptos y signos que producen sentido y nos permiten referirnos a las cosas. La representación puede borrar totalmente la realidad o manipularla; de esta manera, el filtro condiciona la mirada: lo que un sujeto cree que ve está mediado por los patrones culturales. Mas lo peligroso es que el sujeto asume como verdad lo que le dice el filtro, y deja de buscar una representación propia.

Dentro de la construcción del Estado-nación se establecen políticas visuales provenientes de los intereses de grupos dominantes —simpatizantes de la hispanidad—, que servirán de referentes en la construcción de una identidad nacional. Son estas políticas las que legitiman qué cuerpos son visibles y con qué propósito, y cuáles deben ser invisibilizados, al punto que ni sus muertes deben llegar a generar malestar al sistema social. El uso de los espacios, dentro de esta lógica, también está determinado por el tipo de cuerpos: el derecho de admisión, la propiedad privada, son mecanismos que se usan para la diferenciación y visibilización.

Visible es el cuerpo que consume, que produce, que deleita el ojo normado, pero también es visible, cuando conviene, el cuerpo que debe ser controlado, perseguido, cuyos rasgos de clase y etnia son suficientes para que sea considerado como el otro diferente y, por ende, peligroso.

La invisibilización del otro apunta primeramente a su corporalidad, que se basa en su color de piel, la estructura de su cuerpo, sus rasgos, su gestualidad, su forma de hablar; es decir, busca anular su forma de ser y estar en el mundo, que no encaja con el paradigma occidental. Y aquí solo hay dos opciones para lxs otrxs: blanquearse y transmutarse en ciudadanxs, desde y mediante el consumo; o resistir y convertirse en corporalidades disidentes para el sistema, con todo lo que eso implica. Lxs otrxs invisibilizadxs solo salen a la luz cuando se necesita poner en evidencia un tipo de cuerpo que encarne el miedo, el peligro, la pobreza. Se necesita un enemigo encarnado, y ese es el marginal.

CUERPOS MARGINALES

El cuerpo marginal es inseparablemente un cuerpo de clase y de etnia. La palabra *marginal*, «periférico», está muy ligada, o encuentra su

origen, en lo bárbaro, lo caníbal, es decir, en el otro y la otra del Abya Yala.

El cuerpo marginal es el que ha quedado por fuera del canon moderno civilizatorio, el que encarna la otredad y, en ella, su amenaza a lo establecido. «La amenaza presente es el pobre con rasgos indígenas, que atenta contra el criollo, que ha de ser blanco, tal vez anglosajón, o en su defecto bien parapetado con los accesorios tecnológicos y publicitarios que se identifican con la modernidad» (Walder 2004, 5).

Cuando pensamos en el rostro de la nación, ¿qué cuerpos nos vienen a la mente? Lo más seguro es que la primera imagen que nos llegue a la cabeza sea la de la blanquitud. Cuerpos europeos latinoamericanizados, o cuerpos latinoamericanos europeizados, blanqueados, occidentales, civilizados, progresistas, exitosos, con futuro, heterosexuales, burgueses, etc.

Nuevamente la representación visual de los cuerpos, plagada de intereses occidentalizados, diferencia a lxs mestizxs —que se quieren considerar blancxs— de lxs indígenas y afros. El discurso estatal continuó con las divisiones raciales coloniales. El proyecto moderno de la identidad nacional configuró dicha identidad en torno a los ideales y referencias hispánicas, claramente relacionadas con el discurso civilizatorio. El consumo fue uno de los elementos indispensables para diferenciarse del nativo: vestir como las élites europeas, comer lo que ellas comen, hablar y pararse como ellas; blanquearse con el consumo.

Lo marginal tiene que ver con una línea divisoria. Andrés Guerrero habla de la frontera étnica entendida como «un límite cultural que deslinda una identidad establecida: marca una distinción de sí mismo, fija un grupo social que se autorreconoce y diferencia de los demás» (1998, 114). Quiere decir que la frontera se encarna en el cuerpo. Volvemos a la oposición civilización/barbarie, el principio de la separación o clasificación de los cuerpos en visibilizados e invisibilizados. Se forma nuevamente una matriz binaria de dominación y exclusión de los unos sobre lxs otrxs, que parte desde lo biológico, «una matriz de clasificación y jerarquización social y política que instaura la construcción discursiva de la diferencia y funda la dominación en el orden simbólico» (114).

«El ciudadano es el principal ingrediente de la nación y la nación equivale a la civilización, esto es, a una historia anclada en la hispanidad y el catolicismo» (Pedraza 2004, 12). Esta identidad nacional hizo de lxs indígenas y afros lxs relegadxs. Estableció como norma la utilización de

sus cuerpos como instrumentos de trabajo, pero no de cualquier tipo: para ellos estaban destinados los oficios que nadie quería hacer, los que se hacen en silencio, los que ensucian, los que apestan. Ellos debían limpiar las calles, recoger los orines y excrementos, limpiar las acequias, recoger la basura. Entre los pesos que colocaban sobre estos cuerpos y los que colocaban sobre las mulas no había mucha diferencia. Fueron cuerpos reducidos al trabajo.

En 2014, en Quito, María José Machado realizó la *performance* «Ernesto», de la serie *Advocaciones*, en la que llevó en su espalda a un cargador del mercado, durante una hora, por los lugares que este suele recorrer cuando se siente solo, triste. Machado pagó a Ernesto lo que él ganaría en esa hora de trabajo, y luego lo fue a dejar nuevamente en el mercado.

Fotografía 2.2: Ernesto



Registro: Juan Montelpare
Fuente: La Karakola

El cargador es el invisibilizado del mercado, su cuerpo está sometido al dolor todo el día, todos los días. Por 25 o 50 centavos de dólar se des- troza el cuerpo cargando grandes bultos, electrodomésticos, cartones

pesados, etc. Mientras la sociedad inventa *tips*, cremas, ejercicios, yoga, vitaminas para cuidar sus corporalidades..., los cuerpos de los cargadores son reducidos a la fortaleza que proviene del trabajo del campo. María José hace una reflexión dolorosa: «A esos cuerpos de cargadores les van a cargar solo tres veces en su vida: su madre al nacer, yo, y cuando mueren» (Machado, comunicación personal).

Machado trabaja varias acciones apropiándose del imaginario de *La Piedad*, la virgen de Miguel Ángel que sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de Cristo; un cuerpo de mujer que, además de soportar el dolor de la muerte del que sale de sus entrañas, soporta todo el peso de un cuerpo masculino inerte. Esa imagen, simbólicamente, actúa como una interpelación sobre la fortaleza de la mujer. Machado traslada el ícono de *La Piedad* a las calles del centro de la ciudad de Quito: vestida con una especie de delantal de mercado color vino, pero bordado con una cruz dorada, carga a este cuerpo masculino cansado y despreciado.

En un acto lleno de ternura y fuerza, Machado lleva en su espalda a este cuerpo cargador y lo pasea, como la madre que sostiene al hijo, que lo cuida. Porque «ternura radical es cargar el peso de otro cuerpo como si fuera tuyo..., es compartir el sudor con un extraño» (Chávez y d'Emilia 2015). Y también porque «las lágrimas y el sudor son las excreciones del dolor» (Machado, comunicación personal). Ternura, fuerza y dolor se manifiestan en esta acción.

Poéticamente, estos dos cuerpos, negados cada uno a su manera —el de Ernesto por encarnar la otredad y el de María José por romper el estereotipo de mujer débil—, forman un solo cuerpo. Así como fusionan sudores, fusionan también negaciones y fortalezas.

El cuerpo de Ernesto llama la atención de las personas porque está siendo cargado por una mujer blanca, porque es parte de un acontecimiento inusual. Durante el recorrido, él es el centro de las miradas, es parte de una obra artística, le toman fotos. Pero el momento en el que regresa al mercado, vuelve a mimetizarse con el lugar, desaparece y solo será visibilizado cuando los compradorxs requieran de su cuerpo para cargar productos.

Cuando estas dos corporalidades se separan, Ernesto vuelve a ser el cuerpo marginal, que tendrá limitado el acceso a ciertos lugares; el cuerpo que, en la lógica de la propiedad privada, encarna la amenaza. En muchas ocasiones se topará con cercas y alambradas, perros

entrenados para morder su carne, ese cuerpo biológico que delata la otredad. Las leyes no estarán a favor de los cuerpos marginales, nunca lo han estado. El maltrato se convierte en ley pública, en una política de Estado que legitima la violencia, la tortura, la desaparición y la muerte. Y como dice Walder (2004), la desaparición no es solo la eliminación corporal, sino la del sujeto, su identidad y su historia. Y a toda esta espiral de violencia hay que aumentar la violación sexual y el feminicidio, amenazas latentes de las corporalidades femeninas y feminizadas, porque ser mujer, tanto en el grupo de lxs visibilizadxs como en el de lxs invisibilizadxs, tiene sus riesgos.

María Lugones, en su texto «Colonialidad y género» (2008), analiza la violencia a las mujeres desde la interseccionalidad entre raza-etnia, clase, género y sexualidad, factores determinantes que no pueden ser analizados ni conceptualizados por separado. Separar lo étnico-racial del género, por ejemplo, implicaría invisibilizar a las mujeres no blancas. Por lo tanto, dentro del grupo de lxs visibilizadxs, también entrarían los feminismos blancos occidentales.

Ser mujer, dentro del grupo de lxs visibilizadxs, implica aceptar, primeramente, la estética corporal impuesta al cuerpo femenino como goce visual del masculino y asumir roles tales como la delicadeza, la maternidad, la figura pública acompañante de un masculino, así como también la mujer exitosa, independiente del masculino pero dependiente del mercado. María José Machado está dentro de este grupo: mujer blanca-mestiza, con estudios, de familia cuencana —característica clave para entender el imaginario construido alrededor de la mujer como delicada, débil, maternal, virginal—. Por este motivo, el acto de cargar a un hombre cuyo origen étnico-racial y de clase es totalmente diferente al de ella se convierte en una transgresión social: rompe los estereotipos impuestos a las feminidades blanco-mestizas.

Por su parte, ser mujer o sentirse mujer, dentro del grupo de lxs invisibilizadxs, implica además luchas por el reconocimiento y en contra de la violencia. Porque estar en este grupo de lxs marginadxs no garantiza que no exista violencia; todo lo contrario, implica ser objeto de más violencia, no solo de lxs visibilizadxs, sino también de lxs invisibilizadxs. Y es que el machismo permea todas las relaciones que se dan en el entramado social, incluso dentro de las diversidades sexogenéricas.

Hablamos de exclusiones históricas. Las mujeres no blancas no eran parte de las luchas feministas de las mujeres blancas, porque los niveles de violencia y explotación no eran los mismos. Ser mujer, blanca y de clase media no es lo mismo que ser mujer, negra y de una clase empobrecida. El día a día es diferente, los escenarios son diferentes, las exclusiones son diferentes, y por ende las luchas también lo son.

«Se trata de establecer en cada momento quién pertenece al sector de los legítimos miembros del Estado-nación y quiénes son los excluidos del poder masculino-ciudadano» (A. Guerrero 1998, 120). Esta división es el motor de violencias que van más allá de lo simbólico, pues violentan los cuerpos hasta el punto de desaparecerlos.

Las fronteras que delimitan los países no son tan violentas como las fronteras étnicas, la diferencia encarnada, la que está en la piel, en el idioma, en las costumbres, la que no se puede ocultar ni disimular, la que, a pesar de la blanquitud intentada, no se oculta. Y no tendríamos por qué ocultarla: ahí está el asunto, ahí está la lucha. Si el desafío consiste en no mimetizarse en la gran masa del ciudadano ejemplar, la lucha radica en autovisibilizarse desde la diferencia. Que la sola presencia de ese cuerpo otro en un espacio en el que no debe ser visto cuestione e interpele; de eso se trata.

CUERPOS DESEADOS Y CUERPOS DEL DESEO

En 2006, Regina José Galindo realizó «Yesoterapia»: durante cinco días permaneció postrada en una cama, con todo el cuerpo enyesado; una enfermera cuidó de ella.

Fotografía 2.3: Yesoterapia



Registro: Juan Engel Leonardo y Sayuri Guzmán

Fuente: Página web de la artista, <http://www.reginajosegalindo.com>

El yeso ajusta su cuerpo, lo hace en función de un patrón, de un canon. Es moldeado de acuerdo a una idea que fluctúa entre el deseo y lo funcional. Reproducimos con nuestra gestualidad lo que el poder quiere que hagamos con nuestro cuerpo. Ese es el cuerpo del deseo: un cuerpo funcional, complaciente al ojo normado, que actúa en función de un rol asignado. La mujer actúa como dama; el cuerpo proletario, como obrero; el cuerpo del soldado, como militar, etc.

Liposucciones, implantes, correcciones: el cuerpo se vende en piezas, respondiendo a la lógica del mercado. Se lo moldea para que sea visto, exhibido y consumido. La calle se convierte en una larga vitrina con corporalidades expuestas como mercancía a ser consumida por los ojos machistas del hombre que ve en el cuerpo de la mujer solo senos, nalgas y vagina.

Estos cuerpos deseados, moldeados bajo rutinas perversas y crueles, son —en palabras de Walder (2004)— ejercicios de mimesis que devienen en acciones frustrantes y de desprecio al propio cuerpo. Son cánones con los que no se puede dialogar, que matan, que enferman, que generan frustración y odio hacia una misma si no se alcanza ese cuerpo deseado y deseable. Porque necesitamos el reconocimiento del otro, necesitamos existir en los ojos del otro, pero no de cualquier otro, sino de aquel que, con su aprobación, nos puede hacer ascender en la escala social; el que, con una mirada, tiene el poder de diferenciar nuestro cuerpo del cuerpo colectivo, del cuerpo gordo, del cuerpo no deseable. Es ese ojo normado el que legitima y da sentido a toda la bulimia que puedas tener, a todo el dolor que has sentido en las recuperaciones de las cirugías. Da sentido a todo el esfuerzo que haces para parecerle al molde.

No obstante, este molde no es para todas, simplemente no cuadra con nuestra fisiología, con nuestro color de piel, con nuestra estatura. Entonces habrá que ajustar ese cuerpo imperfecto al modelo: las clases altas podrán pagarse costosas operaciones reconstructivas, dolorosas pero seguras, sanitariamente hablando. En cambio, para las clases populares siempre está la opción de la silicona de balde, que te pones en las nalgas y, si tienes suerte, no te mata, pero te pudre la piel. Están las cirugías clandestinas que te pueden dejar en el quirófano para siempre y, si vives, como mínimo sales con alguna infección. Están los lentes de contacto azules que, si los usas mucho tiempo, te pueden hacer perder

escalas de visión. Siempre hay alternativas que el mercado inventa y que nos recuerdan cuánto valor tiene nuestro cuerpo.

Desear el cuerpo y representar el deseo

Las representaciones visuales del cuerpo femenino han estado asociadas a cuerpos que, en cada época, respondían a un canon establecido y normalizado desde la mirada masculina. La fotografía erótica desde 1850 a 1950 expuso cuerpos de mujeres con abdómenes voluptuosos, nalgas gordas, muslos anchos, senos grandes. El canon corporal de esta época estaba vinculado con lo que yo llamaría *un cuerpo normal*, con la grasa y el volumen propios de la corporalidad humana. A partir de los años 60, el cuerpo femenino se modificó y, en los 80, se comenzó a generar un culto al cuerpo. Este moldeamiento se tornó extremo en los 2000, cuando el canon corporal se radicalizó en la delgadez.

El cuerpo siempre ha sido el lugar en el que se inscribe la diferencia: lo racial, lo deforme, lo trans, la gordura se encarnan en la corporalidad y es ahí donde se empieza a marcar la otredad. «El cuerpo mismo y su diferencia eran visibles a todo el mundo y así proveían la evidencia incontrovertible para una naturalización de la diferencia racial» (Hall 2010, 427). El momento en que se naturaliza la diferencia, como dice Stuart Hall, se transforma en algo permanente, fijo, sin posibilidad de modificación; en este sentido, la representación dominante se instala como inamovible y el imaginario social se construye en torno a ella.

Existen dos formas de crear estas referencias mentales dentro de un sistema cultural: la tipificación y la estereotipación. Hall hace un estudio de la primera según Richard Dyer, en el que plantea que, para entender el mundo, necesitamos de referentes que nos proporcionen esquemas de clasificación propios de un sistema cultural, por lo que tipificar vendría a ser esencial para la producción de significado. De acuerdo a la clase, el género, la etnia-raza, la edad, etc., asignamos cada individuo a un grupo determinado. Podemos hacernos la idea de quién es una persona cuando la posicionamos dentro de estos diferentes órdenes de tipificación.

El problema se presenta cuando una persona es reducida a ciertos rasgos que se exageran, simplifican y fijan sin opción a modificación: el estereotipo, en el que la cultura occidental basa sus referentes. «La estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia» (430).

El estereotipo hace una división binaria entre bien y mal, normal y anormal, aceptable e inaceptable. Por lo tanto, excluye todo lo que es diferente, lo que no encaja.

Los estereotipos son estrategias para mantener el orden simbólico y el control sobre los cuerpos. «Una cultura obsesionada con la delgadez femenina no está obsesionada con la belleza de las mujeres. Está obstinada con la obediencia de estas. La dieta es el sedante político más potente en la historia de las mujeres: una población tranquilamente loca es una población dócil» (Naomi Wolf, citada en Álvarez 2014, 65). El cuerpo delgado es una creación del consumo. Mantenerlo así implica consumir productos adelgazantes, *light*, cierto tipo de ropa para hacer ejercicio... Mantener un cuerpo de acuerdo al canon es mantener al capital.

¿Cuál es el peligro de vivir en una sociedad estereotipadora? Sin duda, el establecimiento de una frontera simbólica y corporal entre lo normal y lo anormal —lo patológico—, lo aceptable y lo inaceptable, lo que pertenece y lo que es considerado como «lo otro». Y lo otro es lo desconocido; por ende, genera miedo, es peligroso, está contaminado, es un tabú. Produce sentimientos negativos; entonces debe ser simbólicamente excluido, lo que se logra mediante la representación que se hace de aquello que es considerado anormal, y que provoca repercusiones en el imaginario social y en la conducta.

Es el caso del cuerpo gordo, del que huyen la mayoría de mujeres porque casi todas lo tienen. Dentro de la cultura popular occidental, la «verdadera naturaleza» de la gorda está relacionada, culturalmente hablando, con lo ridículo y con su gordura «natural», inscrita en el cuerpo. Su biología es su destino, como ha sucedido frecuentemente con la representación de las mujeres. La mujer gorda es reducida a los significantes de su diferencia física: barriga desbordada, carne colgada, piernas con celulitis, labios gruesos, nariz ancha, cuerpo redondo, cachetes amplios. Son imágenes utilizadas como una forma de degradación, como algo peyorativo, y es bajo esta concepción de los cuerpos que la representación de la gordura se convierte en violencia simbólica para las mujeres que poseen y poseemos un cuerpo gordo. Este debe adoptar un estilo femenino determinado: una feminidad escondida, tapada, maternal, relacionada con la cocina, con los alimentos, con la casa.

En el nivel consciente de la representación, el cuerpo gordo no es atractivo; sin embargo, inconscientemente, las caderas anchas, las nalgas

grandes y los senos protuberantes generan placer sexual. Una parte es lo que se manifiesta en la representación visual, aunque en el inconsciente hay más. Hall plantea que el significado más profundo reside en lo que no se dice pero está siendo fantaseado, en lo que no se puede mostrar.

En mayo de 2008, en la Galería Nelson-Freeman, en París, la artista dominicana María Teresa Díaz Nerio realizó la *performance* «Homenaje a Sara Baartman». Durante varias horas se paró sobre un pedestal como una escultura viviente, con el cuerpo forrado de un material negro que simulaba las formas del cuerpo de Sara, conocida como la Venus Hotentote.

Fotografía 2.4: Homenaje a Sara Baartman



Registro: Kleinfenn

Fuente: <https://teresadiaznerio.wordpress.com/hommage-a-sara-bartman>

El caso de la Venus Hotentote puede ser analizado desde la «gordofobia». Su diferencia encarnada fue objeto de burlas y goce visual por parte de los cuerpos occidentales legitimados del siglo XIX. Hay una fetichización por la exuberancia de las nalgas, sobre todo, porque es lo visualmente más notorio. Es el exceso de grasa lo que la hace rara, diferente y, por ende, la convierte en un objeto a ser analizado y visto como anormal. Su cadera la patologiza; ella es exhibida y comparada con una bestia salvaje. Su cuerpo gordo, percibido como deformidad, la llevó a convertirse en un espectáculo popular: «Londres pudo nunca haber visto una “pagana tan culona”» (Lindfors, en Hall 2010, 436).

En esta *performance* aparece nuevamente la figura del molde. En «Yesterapia», el cuerpo de Regina entra en el molde del cuerpo perfecto; en cambio, en «Homenaje a Sara Baartman», el cuerpo de María Teresa

entra en el molde del «cuerpo otro», del cuerpo monstruoso, el que encarna todas las características del rechazo: su color de piel negro, su contextura gorda, el exceso de grasa que ha deformado su corporalidad.

Estereotipo, fantasía y fetichismo se unen en Sara Baartman, vista como un monstruo, pero deseada sexualmente por sus grandes nalgas. Sara era la diferencia, la gordura patologizada, motivo por el cual fue sometida a numerosos estudios anatómicos hasta el momento de su muerte. Su vida fue reducida a su diferencia corporal y esta, a sus nalgas y labios vaginales. Su cuerpo muerto fue troceado y convertido en una colección de partes sexuales, como explica Hall (2010), denotando un desmantelamiento simbólico, técnica propia de la pornografía. Ella no existió como persona: fue fetichizada; sus nalgas y órganos sexuales la representaban a ella, a toda su humanidad.

CUERPOS QUE PRODUCEN

Sympathy for Mr. Vengeance (2002), película de Chan-wook Park: un auto lujoso se ve obligado a detenerse cuando un hombre se arroja hacia él. Es un obrero que ha sido despedido de la fábrica del conductor. El obrero sale de abajo del carro, se toma de una de las piernas del empresario y se arrodilla mientras le pide que le devuelva el empleo; que ha dejado toda su juventud en la fábrica, le dice, que ha sido un buen trabajador, que no tiene cómo alimentar a su familia. El empresario sale del auto y le dice que no le devolverá el empleo. Ante esta respuesta, el obrero saca un cuchillo y se corta el estómago, marca su cuerpo con varias tajadas que inmediatamente cubren de sangre todo su abdomen. El empresario trata de quitarle el cuchillo, incluso se corta al hacerlo, pero su accionar no va más allá de eso. No le devolverá el empleo, se subirá al auto y seguirá su camino. Días después, por otros motivos, el empresario ve, por la ventana de una vieja casa en un barrio pobre, al obrero boca arriba junto con toda su familia, echando espuma por la boca. Tomar veneno fue la única salida.

Esta escena, que ocurre en Corea del Sur, pasa también en América Latina y en otras partes del mundo. El/la obrerx es usadx, y cuando cumple cierta edad o se enferma —es decir, cuando su cuerpo no puede ser tan productivo como antes—, es desechadx.

En el cuerpo productivo lo que importa es la energía, la salud, que debe ser cuidada no para el bien del sujeto, sino para el uso del mercado.

Son cuerpos adiestrados y disciplinados, cuerpos-máquinas, concebidos como instrumentos y herramientas. Y, como todo lo que se usa, el cuerpo productivo tiene una fecha de caducidad, después de la cual pierde totalmente su valor a los ojos de la sociedad productiva. Cuerpos viejos, enfermos, mutilados y lacerados por el régimen de trabajo son invisibilizados, desechados, después de haber sido exprimidos por años.

El 18 de octubre de 2014, en la ciudad de Santo Domingo (República Dominicana), Regina José Galindo realizó la *performance* «Combustible». Ocho hombres de origen haitiano, inmigrantes, empujan un auto sin gasolina en un recorrido que empieza intencionalmente en el parque Independencia.

Fotografía 2.5: *Combustible*



Registro: Sayuri Guzmán
Fuente: Facebook de la artista

Con esta acción, Galindo quiere hablarnos de la fuerza de los inmigrantes como motor productivo para el progreso de las sociedades; de cómo su fuerza de trabajo, su energía, su cuerpo, son la gasolina para que la sociedad avance. Estos cuerpos, casi siempre mal pagados, sin seguro, explotados, con sus derechos laborales violentados, son los que constituyen el cuerpo productivo, el motor de la economía de las naciones.

El color de la piel de estos hombres nos traslada a una imagen colonial: esclavos sudorosos, cansados, trabajando, siendo explotados, cargando y moviendo grandes cantidades de material para beneficio de sus amos; esclavos cuyos cuerpos no tienen otra importancia que la de producir.

Dentro de este auto está sentada Galindo, junto con otros hombres. Su identidad mestiza, de alguna manera, lxs pone en una situación de privilegio ante estos cuerpos inmigrantes, invisibilizados por la ley racista de las fronteras. Con este acto, Galindo pretende visibilizar a todos esos cuerpos que están detrás de la fabricación de una mercancía, a los que no vemos y que todos los días acaban con su salud en trabajos desconsiderados.

CUERPOS QUE CONSUMEN Y CUERPOS CONSUMIDOS

Son los cuerpos que se hacen visibles por lo que usan, los que ejercen una intimidación visual mediante las marcas de su ropa, los autos más costosos, los celulares más modernos. Son los cuerpos que existen porque consumen y que se valorizan de acuerdo a cuánto tienen.

El pensamiento moderno vino acompañado de un liberalismo que, dentro de sus postulados, plantea la limitación del accionar del Estado dentro de la vida privada de las personas, así como la desvinculación de doctrinas religiosas —y todo aquello que genere un juicio moral— de los actos de los individuos, excepto de los que «pongan en riesgo la vida pública» (Touraine, citado en Walder 2004, 3). Si el Estado y la religión, según la modernidad, ya no pueden ejercer control sobre la vida privada de las personas, entonces lo hace la única entidad que todavía puede: «el mercado». La aparente libertad que el sujeto ha obtenido en la modernidad está controlada por el consumo.

Es el mercado el que regula las corporalidades. El cuerpo refleja los roles y el estatus que le ha impuesto la sociedad de consumo. Walder (2004) plantea que, dentro de una sociedad de mercado, la autonomía de nuestro cuerpo siempre estará condicionada por nuestra situación laboral y de consumidores, lo que nos lleva a entender que el derecho a disponer de nuestros propios cuerpos —dentro de la lógica del mercado— depende de la clase social a la que pertenezcamos. Un cuerpo obrero no tiene el mismo tiempo de placer que un cuerpo intelectual o empresario-jefe. Sencillamente porque el obrero llega a casa cansado: su corporalidad ha ejecutado trabajos todo el día, es un cuerpo ampollado, con heridas y cortes de las máquinas. Es un cuerpo que llegará a comer y a dormir, si es que no tiene un segundo trabajo nocturno para completar el salario.

Otro ejemplo del condicionamiento de la autonomía corporal, en las mujeres, es el aborto. ¿De qué autonomía hablamos, cuando para las clases populares la única alternativa de interrumpir el embarazo es la clínica clandestina o el armador, mientras que para las clases altas existe la posibilidad de viajar al extranjero a practicarse un aborto en condiciones aceptables de salubridad?

Lo mismo pasa con las diversidades sexogenéricas. Existe mucha más aceptación hacia el gay de clase alta —que mantiene el estereotipo masculino, y cuyo cuerpo social, además, refleja éxito— que al transexual que debe prostituirse en las calles o al gay de peluquería, que tiene poses feminizadas.

El cuerpo se convierte en una mercancía visible, que tiene un valor de uso y un valor de cambio. El cuerpo se fracciona, se fetichiza, se trocea para sacar más valor. Se comercian órganos, se trafican mujeres, se esclaviza, se prostituye, se marcan cuerpos.

Así como la pantalla tamiz filtra nuestra percepción de lo real, el consumo media la percepción que el sujeto tiene de su cuerpo. Los relatos posmodernos del fin de la historia —y la falta de accionar político, sustentada por el consumo— han hecho que los cuerpos se vean a sí mismos como sujetos-cuerpos sin trascendencia, es decir, para los cuales solo existe el momento actual. Bajo esta lógica, el sentido de vivir gira en torno al momento; por ende, su satisfacción momentánea gira en torno al consumo. Es un cuerpo que no encuentra sentido a envejecer, y por eso no envejece: se opera. Es un cuerpo que solo existe si produce. Es un cuerpo que se ejercita, pero no por salud sino por mantener un físico que le permita entrar en el círculo de los cuerpos visibles, que generan goce visual.

CUERPOS DISCIPLINADOS

Un bloque cuadrado, formado por verticalidades colocadas una al lado y atrás de otra, inertes, la mirada al frente, el cuerpo recto; parecen postes, son soldados, todos iguales; el uniforme camufla su identidad, todos llevan el mismo corte de cabello, son casi de la misma estatura, solo respiran hasta recibir la siguiente orden. Más adelante, otro bloque: son de estatura más pequeña, menos musculosa, de menor edad; los cortes de cabello, si bien no son todos iguales, son muy similares, nadie

tiene el cabello largo; llevan uniforme; cualquier intento de risa o movimiento es sancionado por otro cuerpo de mayor edad. Son los alumnos de un colegio en la formación del lunes, antes de cantar el himno nacional e invocar al respectivo santo o virgen, patronx del colegio. Unas cuabras más allá, otro bloque, esta vez conformado por un menor número de integrantes. Una atrás de otra caminan en silencio, mirando al piso, con la cabeza gacha y el cuerpo ligeramente encorvado; todas llevan uniforme: batas negras que las cubren de pies a cabeza; no se pueden ver sus cabellos, lo único que tienen descubierto son su rostro y sus manos. En silencio entran a un gran salón, donde se arrodillan y pasan así por horas. Nadie habla, nadie ríe, nadie yergue el cuerpo. Las monjas, con su cuerpo en posición de penitencia, rezan hasta que reciban una nueva orden. Y unas cuantas calles más allá, otro bloque, filas y columnas, mirando al frente. El instructor les indica posiciones físicas y el bloque se mueve en consonancia. Diez minutos después de los ejercicios, el bloque de trabajadores uniformados entra a la fábrica. Y un poco más allá, ocho de la mañana, pongo mi dedo índice en un dispositivo electrónico a la entrada del aula en la Universidad Andina Simón Bolívar, para que, mediante mi huella, un aparato controle mi ingreso a clases e informe a alguien que asistí, a qué hora llegué y a qué hora me fui.

Para hablar del castigo, el suplicio y la disciplina, no hace falta remontarse a la época inquisitorial. Basta con recordar la etapa de la escuela y el hogar para ver cómo la educación se basa en el disciplinamiento del cuerpo.

El Estado-nación es, de por sí, un Estado biopolítico; esto quiere decir, en términos foucaultianos, que el soberano tiene poder sobre la vida de los sujetos que lo habitan, puede dejar vivir y dejar morir. Educación, enfermedades, reproducción: todo está controlado por el Estado. El cuerpo se convierte en el objeto y en el blanco del poder, que requiere de mecanismos de control: «A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas”» (Foucault 2003, 83).

En 2015, Daniel Coka hizo la *performance* «Letra con sangre entra». Durante varios minutos, golpeó su mano con una regla. La posición

de su corporalidad y ciertos elementos de su vestimenta me llevaron a pensar en dos tipos de cuerpos y en dos momentos: el cuerpo militar y el cuerpo escolar, y por lo tanto, la escuela y la academia militar, lugares donde se construye con mayor fuerza que en otros la masculinidad viril hegemónica.

Coka, en muchas de sus *performances*, utiliza la cristina o quepis, una gorra de forma más o menos triangular característica de un grado militar: el cadete, el que está en formación. La identidad *queer* de Coka hace que esta gorra cobre otro tipo de significado dentro de sus acciones.

El régimen militar, así como el eclesiástico, es uno de los más controladores del cuerpo en su totalidad. ¿Su objetivo? Disciplinar cuerpos para que lleguen al máximo punto de obediencia, que es entregar su vida, si la orden que recibe se lo pide. Son cuerpos totalmente despojados de su autonomía. Se construyen en función de la recepción y el cumplimiento de órdenes, dentro de un espacio que se puede denominar *templo de la masculinidad hegemónica*. La fuerza, la virilidad, el coraje permean los roles que estos sujetos deben cumplir, y sus cuerpos se moldean a partir de estos ideales: cuerpos musculosos, fuertes, erguidos, resistentes, entrenados, con cabello corto, mirada dura..., el estereotipo del «superhéroe». El cuerpo militar, como dice Foucault (2003), lleva inscrito en su corporalidad unos signos que hacen que se lo reconozca de lejos. Es un cuerpo controlado, el ideal se ha apropiado completamente de él, porque, hasta cuando se saca el uniforme y está completamente desnudo, delata su formación.

Pero estos cuerpos fuertes y valientes son en realidad cuerpos tremendamente dóciles; este es el único medio que permite introducir, en lo más profundo de su ser, la disciplina. En «Letra con sangre entra», Coka nos recuerda una práctica común en las escuelas hasta no hace mucho tiempo: golpear a lxs niñxs con una regla como método de castigo cuando cometían una acción no aprobada dentro del régimen escolar, académico y moral. El castigo se convierte en el mejor aliado de la educación y, por ende, del poder. Porque es claro que el sistema educativo responde a ideales y necesidades de un régimen que necesita cuerpos dóciles para utilizar; de allí la coerción ininterrumpida que se les aplica desde el momento en que nacen.

Fotografía 2.6: *Letra con sangre entra*



Fuente: Archivo del artista

Fotografía 2.7: *Letra con sangre entra*



Fuente: Archivo del artista

Como dice Foucault (2003), en la era del mercado, estas formas actuales de disciplinamiento se diferencian de la esclavitud, por ejemplo, porque no se apropian de forma directa de los cuerpos, sino que emplean mecanismos basados en la sutileza. «La disciplina es una anatomía política

del detalle» (84), que progresiva, silenciosa y perversamente coopta las corporalidades hasta que las normas se interiorizan y naturalizan dentro del ser, a tal punto que este se autodisciplina y se autocastiga.

El momento histórico de las disciplinas es el momento en que nace un arte del cuerpo humano que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una «anatomía política», que es igualmente una «mecánica del poder», está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. (83)

La disciplina controla hasta la energía del cuerpo: si lo requiere más fuerte, lo entrena para que actúe así; si lo requiere más débil, de igual manera. He aquí otro motivo para cuestionar y dudar de los roles de género, que no son más que construcciones sociales que los cuerpos dóciles obedecen. Los métodos de disciplinamiento se aprenden, se memorizan, se imitan, se reproducen; son performativos, como performativo es el género, que proviene de estos métodos disciplinarios. «El cuerpo pierde su esencia rebelde, condenada a ser doblegada por el castigo y la soberanía espiritual, y se convierte en un componente urgido de educación» (Pedraza 2004, 17).

El poder se manifiesta en el cuerpo. Las dos fotografías de la *performance* de Coka ponen esta afirmación en evidencia. En la primera vemos un cuerpo rígido, con la mirada fija, que se autocastiga, que se golpea con una regla de madera sin inmutarse, sin quejarse. Su cuerpo no manifiesta dolor, está totalmente controlado. El cuerpo militar, viril, valiente, no siente dolor, no se queja, no puede hacerlo. Y al lado de esta imagen se encuentra la del resultado: una mano hinchada, deformada por el poder disciplinario, la marca encarnada del régimen punitivo del poder.

El cuerpo de Coka encarna en esta *performance* a un cuerpo resistente, pero no hablamos de una resistencia política transgresora, sino de

una resistencia sumisa, que acepta el dolor de los castigos del poder. Y es más: cuando tenga la oportunidad, este cuerpo disciplinado devolverá el gesto, pero no al poder, sino a otro cuerpo sumiso al que aleccionará. Porque, ya lo dijimos anteriormente, la disciplina se aprende, se imita y se reproduce.

El disciplinamiento trae consigo al ojo del poder,⁷ una mirada vigilante que controla y castiga. Coka también tiene frente a él una mirada vigilante, bien sea la cámara o los espectadores; esos ojos están ahí para controlar que Coka no se mueva hasta que termine la acción, hasta que la hinchazón desborde su forma, hasta que la piel se ennegrezca, hasta que el dolor sea insoportable. Los ojos del espectador y el tiempo pactado para la acción se conjugan en esta *performance* como elementos de control. Muy sutiles, claro está.

CUERPOS VIOLABLES Y CUERPOS DESECHABLES

*Esta proximidad quedará entre las cosas imborrables: cuerpos de hombres en un lugar confinado en el que estamos encerradas, con ellos, pero sin ser como ellos. Nunca iguales, nuestros cuerpos de mujer. Nunca seguras, nunca como ellos. Somos el sexo del miedo, de la humillación, el sexo extranjero.*⁸

Virginie Despentes

Ser mujer dentro de Estados para los cuales las vidas de los cuerpos femeninos y feminizados tienen un valor menor implica ser objeto de violencia todos los días. Eso te obliga a tener presente que cualquier hombre que esté cerca de ti puede insultarte, tocarte, violarte y también matarte, si te resistes. Porque toda esta violencia se desata cuando la dominación masculina se ve amenazada por mujeres que ejercen autonomía sobre sus propios cuerpos.

Para hablar de la violencia de género, no usaré el término *mujer* en singular, sino *mujeres* en plural, como plurales son las opciones de la feminidad. Para ello tomaré prestada la reflexión de Daniel Brittany Chávez y Doris Difarnecio, quienes plantean que la categoría «mujer»

7 Término utilizado por Foucault (1980).

8 Extracto de *Teoría King Kong* (2011), texto en el cual Despentes narra cómo fue violada cuando tenía 17 años.

incluye a *transmujeres*, *intersex*, *transexuales* y otros cuerpos disidentes con identificación femenina propia, porque «cualquier persona que se identifique a sí misma como mujer, sin consideración a su cuerpo biológico, apariencia física y/o estatus de transición física, y que muere como producto de las situaciones violentas previamente descritas, es víctima de feminicidio» (2014, 34).

«¿Qué puede suceder si nuestra apariencia física no coincide con nuestro *aparatus* corporal? Con un cuerpo que no encaja en las binarias, ¿a cuáles violencias estamos sujetos? ¿Somos más que las vísceras de un animal?» (Chávez, comunicación personal). Un cuerpo biológicamente femenino, pero de identidad transmasculina, desnudo, con un cinturón de castidad y con los senos envueltos en un vendaje, está tirado en una fosa, en una especie de bosque. Ese cuerpo está inerte, pero aún respira.

El 1.º de febrero de 2015, Daniel Brittany Chávez abordó un tema del que no se habla: los transfeminicidios. «Quiero nombrar la precariedad que normalmente reside en la ignorancia de las vidas trans», escribió en su página web.

Fotografía 2.8: Fosa-Transfeminicidios



Registro: Moysés Zúñiga Santiago y Magno Morales
Fuente: Página web del artista, www.danielbchavez.com

Daniel Brittany toma un fuerte sedante que deja su cuerpo sin voluntad, dormido, totalmente vulnerable; es un cuerpo metafóricamente muerto. Tiene los senos envueltos en una tela, como lo hacen varios transmasculinos. Dentro de la concepción binaria del cuerpo sexuado, se han troceado y jerarquizado ciertas partes del cuerpo que poseen más características del sexo al que pertenecen. Senos y vagina son las

partes que evidencian que un cuerpo es femenino; son como las letras de un alfabeto corporal que permiten la legibilidad y el entendimiento de los cuerpos. ¿Para qué? Para nombrarlos, diferenciarlos, controlarlos y normalizarlos.

Un cinturón de castidad cubre sus genitales, como símbolo del control sobre su sexualidad, y encima de ese cuerpo desnudo, inconsciente y arrojado en una fosa en medio de la nada, están regadas vísceras de animales, que dejan sentada la pregunta sobre la importancia que la sociedad da a estos cuerpos.

El cuerpo de Daniel Brittany está por varias horas en un lugar en el cual han estado muchos cuerpos trans: en un hueco olvidado. Violados, golpeados y asesinados, estos cuerpos forman parte de la gran lista de los cuerpos violables y desechables, pues, por no ser parte del grupo de la masculinidad hegemónica, son considerados por esta objetos de posesión y desecho. Aquí la *performance* cumple la función de encarnar una escena que muchxs no quieren ver.

Al sur de Chiapas, en Guatemala, un cuerpo de mujer es arrojado, dentro de una bolsa plástica transparente, en un basurero municipal. Es el de Regina José Galindo. Lo único que lo diferencia de otros cuerpos ahí arrojados es que este aún respira. Y digo que estar viva es lo único que lo diferencia, porque el cuerpo de Regina es un cuerpo social, no individual. Sus acciones han hecho que ese cuerpo, en la *performance*, se convierta en el cuerpo de muchas otras mujeres.

Fotografía 2.9: *No perdemos nada con nacer*



Registro: Belia de Vico

Fuente: Página web de la artista, <http://www.reginajosegalindo.com>

El feminicidio es un tema recurrente en la obra de Daniel Brittany Chávez y de Regina José Galindo. Ellxs trabajan mucho la violencia de género en sus propuestas, y lo hacen desde su lugar de enunciación, pero también desde su posición geopolítica. Como dice Chávez (2014b), el lugar donde resides te coloca y te posiciona. México y Guatemala son dos de los países más feminicidas de América Latina.

Cito a continuación uno de los conceptos de feminicidio que me parece más completo y directo:

Feminicidio (*femicide*) representa el extremo de un *continuum* de terror antifemenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extrafamiliar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías no justificadas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la concepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, se transforman en feminicidios. (Caputi y Russell, citado en Segato 2008, 36)

El feminicidio, ahora entendido de esta manera inclusiva, es uno de los crímenes más impunes e invisibilizados. Y ahí radica la necesidad de nombrarlos de una manera específica, porque no son crímenes comunes, son crímenes de odio, basados en la insurrección de las mujeres ante dos leyes del patriarcado, como plantea Segato (2008): la norma del control o la posesión sobre el cuerpo femenino, y la norma de la superioridad masculina. Segato (2008) nos dice que llamar a estos crímenes *feminicidios* es una manera de politizar los homicidios de las mujeres como una táctica para desenmascarar aquellas prácticas patriarcales.

La masculinidad, en términos hegemónicos, conlleva un carácter visual y teatral, como dice Édgar Vega (2014) en su texto «¿Quieres ver cómo se mata a una putita?»:⁹ teatral, porque necesita de todos los recursos disponibles para probarla ante los ojos del patriarcado, necesita

9 Frase proferida por David Piña, uno de los violadores y el asesino de Karina del Pozo, joven quiteña, víctima de feminicidio en Quito, en 2013.

exhibirla y obtener una confirmación pública. «La virilidad requiere mostrarse, tanto como debe la masculinidad normativa hacer público el control de lo femenino» (59). En muchos casos de feminicidios, los cuerpos de las mujeres ni siquiera son enterrados; no es necesario ocultar la evidencia de un crimen, porque para muchos feminicidas lo que hacen no es un delito: simplemente toman posesión de lo que creen que les pertenece. Mujeres arrojadas a la vía, asesinadas en medio de la calle, a la vista de sus hijos, de los transeúntes; videos y fotos de violaciones masivas que circulan viralmente en internet, solapados bajo el título de pornografía, son pruebas fehacientes de la importancia de la visualidad en este tipo de crímenes.

Estos actos violentos reflejan el rechazo y el miedo de la masculinidad hegemónica a lo que la modernidad occidental nombró como lo opuesto: lo femenino. Parecería que la masculinidad no puede existir por fuera de esta relación de poder de los cuerpos unos sobre «las cuerpos» otras, por decirlo de manera sexualizada. Es una relación entre placer y poder: «Gozar, disfrutar, disponer del cuerpo de otra persona es lo que más ata a la masculinidad con relaciones de poder que se naturalizan placenteramente en los cuerpos, tanto de hombres como de mujeres» (55).

«La sexualidad masculina, concentrada en lo visual, en lo genital y en lo fetichista, siempre ha estado asociada a la posesión y a la destrucción. El carácter erótico de la dominación, muy recreado en la pornografía, alcanza su punto más alto en el asesinato» (61). La masculinidad hegemónica ocupa totalmente los cuerpos femeninos y feminizados, al punto que extrae de ellos hasta su último soplo de vida. Y sigue ocupando sus cuerpos hasta después de muertos, porque los expone. ¿Cuántas veces no han circulado en internet fotos de mujeres muertas, cuyo cuerpo se muestra desnudo y abierto para ser consumido por los ojos del espectador? Después de ser asesinadas, son convertidas en sujetos de duda y sus vidas son cuestionadas sin que ellas tengan opción a hablar. Una vez muertas, se quiere poseer hasta su memoria y su recuerdo para eliminarlos.

Parecería que, dentro de la lógica masculina, todo cuerpo femenino y feminizado, por el simple hecho de serlo, se encuentra disponible para el macho. El cuerpo que se resiste a esta disponibilidad muere y, por ser una sublevación hacia el soberano —usando términos de Foucault—,

se lo castiga con los suplicios más atroces, con marcas que se dejan en los cuerpos para ser vistas, para aleccionar, «porque la virilidad nunca se resuelve en la soledad» (62).

Estos cuerpos víctimas de feminicidio se transforman en lienzos sobre los cuales el *pacto de semen*¹⁰ escribe su amenaza. Son crímenes expresivos, como dice Segato (2008). Los cuerpos aparecen expuestos con marcas de tortura; otros, literalmente escritos con frases misóginas, son abandonados en lugares no muy difíciles de hallar. Porque se necesita que el discurso llegue, que comunique el mensaje. La violencia en los Estados feminicidas se ha constituido en un sistema de comunicación. «En las marcas inscritas en estos cuerpos, los perpetradores hacen pública su capacidad de dominio irrestricto y totalitario sobre la localidad ante sus pares, ante la población local y ante los agentes del Estado, que son inermes o cómplices» (43). Tal violencia termina en y con un cuerpo, pero en muchas ocasiones ha iniciado con el acto de nombrar.

En 2005, Regina José Galindo realiza la *performance* «Perra». Vestida de negro, se sienta en un banco colocado en el interior de una galería, se descubre el muslo, y con un cuchillo escribe la palabra *perra* en su piel.

Fotografía 2.10: Perra



Fuente: Página web de la artista, <http://www.reginajosegalindo.com>

Con esta acción, Galindo usa su propia piel como un medio de denuncia de los feminicidios en Guatemala. Muchos cuerpos fueron encontrados torturados y con inscripciones como «puta, zorra, perra...», hechas con cuchillos en su piel.

¹⁰ Término utilizado por Segato (2008).

Estas prácticas de violencia sobre el cuerpo de las mujeres nos llevan a hablar del principio activo-pasivo, usado por Bourdieu (2000) para analizar la dominación de unos cuerpos sobre otros. El activo es el masculino, el que tiene el privilegio y el poder que le permite decidir sobre la vida de lo femenino; este es el pasivo, objeto de posesión y control, relacionado con la naturaleza, porque, para la masculinidad hegemónica, mujer y naturaleza son sinónimos de posesión y explotación. ¿Cuál es el origen de esta práctica? El pensamiento moderno occidental colonial. Los que llegaron con la conquista vinieron con la idea de poseer todo lo que encontraran: cuerpos, tierra, animales, plantas, agua, oro... Bien dice Rita Segato (2015) que el feminicidio en América Latina es el resultado de la producción y reproducción de la modernidad colonial.

La figura del feminicidio es relativamente nueva en el lenguaje jurídico, pero su práctica tiene más de 500 años en el continente y milenios en el mundo. Al inicio era legítima: el blanco tenía todo el derecho de poseer el cuerpo indígena y afro, y mucho más el de las mujeres. Luego, con la independencia y los derechos humanos, se prohíbe su posesión sin su consentimiento, pero igual lo sigue haciendo. ¿Y la justicia qué? Crimen pasional, descuido familiar, mala educación, vestimenta muy provocativa, «estilo superputa» —como diría Virginie Despentes (2011)—, etc.; la violencia de género es justificada de cualquier manera.

Porque el género debe ser entendido, en la cultura occidental, como una herramienta de dominación que designa dos categorías sociales: hombre-mujer, que se oponen de forma binaria y jerárquica y en función de las cuales se designan roles inamovibles. Por lo tanto, el género «es el legado más duradero de la dominación colonial» (Lugones 2008, 87). La categoría «mujer» generó asimismo, entre mujeres, una división corporal que influyó en una división del trabajo. El cuerpo de la mujer blanca fue representado como débil, frágil, delicado; el de la mujer de color, como un cuerpo fuerte, resistente y, por ende, explotable, que podía soportar cualquier tipo de trabajo, así como cualquier tipo de violencia.

Patricia Hill Collins, citada en el texto de Lugones (91), nos habla de la mujer negra estereotipada como sexualmente agresiva, portadora de una hipersexualidad que no la hacía acreedora de una protección sexual por parte de la ley, protección que sí era otorgada para las mujeres

blancas. Así, se justificaba la violación sexual a estos cuerpos no blancos por parte de los machos blancos.

Esto desemboca en lo que Ann McClintock (citada en Lugones 2008, 95) llama la *erótica de la violación*: una larga tradición de la travesía masculina dentro de la cual se consideraba a los cuerpos africanos, americanos y asiáticos como erotizados libidinosamente, lo que legitimaba a los europeos conquistadores a apropiarse de ellos, poseerlos, castigarlos, violarlos, mutilarlos y hasta asesinarlos. Porque, como dice Rita Segato (2014), la violencia se inscribe privilegiadamente en el cuerpo de las mujeres.

CUERPOS SEXUADOS

Como hemos mencionado antes, parte del pensamiento colonial fue la imposición de un paradigma sexual binario: hombre o mujer, entendidos como opuestos. Dentro de él, toda la humanidad debe encasillarse sin opción a diálogo. Esta asignación sexual se ha institucionalizado, por lo que podemos hablar de un «sexo oficial», el cual es perpetuado en un documento de identidad que, hasta no hace poco, en Ecuador era incambiable hasta la muerte del titular. ¡Ja!

La necesidad de codificarlo y controlarlo todo ha hecho que se excluyan aquellas prácticas que no encajan con el binario, que se niegue su existencia y se las patologice dentro de la categoría de anormalidad. Se valieron de la biología para determinar estas diferenciaciones, pero olvidaron que el cuerpo se manifiesta de maneras subversivas.

Este binarismo surge del diformismo sexual, es decir, las variaciones externas visibles entre machos y hembras de la misma especie. El sistema moderno colonial se apropió de estas diferenciaciones para designar roles socialmente construidos, pero que, con el tiempo, se normalizaron como extensiones naturales y propias del sexo biológico. Es lo que Lugones (2008) denomina el *lado visible del sistema de género moderno colonial*: atributos impuestos que sirven para controlar y dominar a los cuerpos. «Todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad y el trabajo están expresados en conexión con la colonialidad» (79).

Cirugías plásticas, maquillaje, implantes de senos, etc., dejan sentada la importancia del género, su deber ser y su apariencia, antes que la naturaleza propia del cuerpo. Ciertas marcas innatas y dolorosas, como la marca de la vagina, son la evidencia genérico-sexual de que un cuerpo debe ser adoctrinado en femenino o en masculino (Torras 2007).

Dentro de esta concepción binaria, la categoría «mujer» no es homogénea; hablar de «mujer» es universalista: no nos permite visibilizar la diversidad de cuerpos y, por lo tanto, la multiplicidad de regímenes de opresión que atraviesan al sujeto mujer (Paredes 2010). Ahí radica la importancia de la interseccionalidad, «porque a pesar de que en la modernidad eurocentrada capitalista todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico» (Lugones 2008, 82).

Por lo tanto, la palabra *mujer*, como categoría, significa, dentro del pensamiento occidental moderno colonial, ser hembra, femenina, burguesa, blanca y heterosexual, así como la categoría «hombre» implica ser macho, masculino, blanco, heterosexual, fuerte y burgués. Se niega así la interseccionalidad y, con ella, toda opción de diversidad y multiplicidad de violencias. Además, se sitúa en el grupo de lxs invisibilizadxs a las mujeres no blancas.

«Género = patriarcado simbólico = violencia fundante» (Segato 2008, 35). Ser mujer dentro del sistema patriarcal implica ser una categoría creada y pensada desde la carencia de masculinidad; una categoría instaurada estratégicamente para justificar la dominación del cuerpo macho sobre el que considera su opuesto inferior, el cuerpo hembra.

Me parece interesante y conflictivo toparme con planteamientos como el de Meri Torras (2007), quien dice que ser mujer no tiene sentido más que en los sistemas de pensamiento y económicos heterosexuales. Es decir, la categoría «mujer», como tal, no existe por fuera del pensamiento patriarcal y heterosexual, porque es una invención de ellos para controlarnos. Es conflictivo porque las que nacimos con vagina hemos creído que ser mujer es algo biológico, y de pronto eso no existe; el hecho de que no exista se presenta también como una posibilidad de reinención, teniendo en cuenta que el cuerpo tiene múltiples posibilidades de existir desde su propia corporalidad. Resignificamos la palabra *mujer*. No nos nombramos de otra forma, sino que usamos esa misma palabra que nos condenó a la inferioridad y al abuso, y la hacemos nuestro estandarte de lucha.

El 18 de julio de 2015, dentro de la agenda de EcuA UIO, Arte Visual Contemporáneo desde la Mitad del Mundo, Sofía Barriga y yo fuimos invitadas a realizar una *performance* en el centro histórico de Quito. Nos

encontramos en su casa muy temprano en la mañana, y de ahí salimos como una pareja lésbica. Caricias, besos y sonrisas fueron parte de la dinámica de todo el día hasta la realización de la *performance*. Tomadas de la mano caminamos desde el taller de Rodrigo Viera, en San Marcos, hasta la plaza de San Francisco. Frente a la iglesia llena de gente —familias, policías municipales, etc.—, Sofía y yo, como una pareja, nos besamos y acariciamos eróticamente, para momentos después despojarnos violentamente, la una a la otra, de la ropa que llevábamos puestas.

Fotografía 2.11: S/T



Registro: Pablo Hermida

Estos dos cuerpos de mujeres, lésbicos en ese momento, irrumpen en una de las plazas ícono de la religiosidad colonial de la ciudad, un lugar en el que cientos de parejas heterosexuales se hacen fotos de amor el día de su boda. Las miradas escandalizadas de las personas no faltaron. «¿Cómo es posible que estas lesbianas vengan a tocarse y desnudarse en frente de la iglesia y de las familias? ¡Qué horror! ¡Ja!». Después de despojarnos de la ropa, la Sofi saltó hacia mí. Yo la cargué, nos abrazamos, nos besamos y nos fuimos cogidas de la mano.

Hablar de los cuerpos sexuados nos lleva nuevamente al binomio visibilizado-invisibilizado, mediante lo que se ha denominado como «público» y «privado». La heterosexualidad copa los espacios de lo público, mientras que la homosexualidad o cualquier práctica sexogénrica disidente debe ser confinada al espacio de lo privado, lo oculto, lo silenciado. «Salir del clóset», frase utilizada muy comúnmente para

denominar al homosexual que ha manifestado a la sociedad su identidad sexogenérica diversa, es un claro ejemplo de lo privado-invisibilizado. El que sale del clóset realiza un acto de revelación, un paso de lo oculto a lo visible, del encierro a la exposición.

Tener un cuerpo implica ser hombre o mujer, y comportarse corporalmente como tal. No hay otro tipo de posibilidad: tu identidad queda limitada a esas dos opciones. Esta colonialidad inscrita en las corporalidades —y los estereotipos que giran en torno a ellas— ha hecho que el cuerpo se convierta en evidencia de un deber ser.¹¹

La mirada vigilante sobre los sujetos legitima unos actos y prohíbe otros. Imposibilita determinadas representaciones y acciones del cuerpo, pero, a su vez, esta prohibición genera resistencias que ofrecen la posibilidad de romper la regla (Torras 2007).

CORPORALIDADES DISIDENTES: LAS HERRAMIENTAS DEL AMO NUNCA DESTRUIRÁN LA CASA DEL AMO

Hay muchos cuerpos distintos pero nos resistimos a que ninguno escape a ser (de) hombre o (de) mujer: dos únicas posibilidades para una enorme cantidad de materializaciones corporales diversas.

Meri Torras

Jueves 21 de mayo de 2015, Cuenca. De uno de los extremos del Mercado 9 de Octubre, por donde se accede a los parqueaderos subterráneos, sale Daniel Coka. Su pomposo vestido fucsia lleno de vuelos se levanta con el viento del lugar. Lleva puestos zapatos de tacón aguja y una gorra de militar (quepis). Sostiene una bolsa de maíz en sus manos, ya que el sector de la plaza en que realizará la *performance* siempre está lleno de palomas.

Asciende por las gradas del estacionamiento subterráneo como una quinceañera que ve descubierta su hermosura y su cuerpo de mujer en los ojos de los invitados a la fiesta. Uno de los amigos de Coka le pasa una botella de champán Grand Duval, de los más populares y baratos del mercado ecuatoriano. Alguien dice «¡Que vivan los novios!»,

11 El de «cuerpo evidente» es una categoría que Meri Torras (2007) usa para cuestionar el carácter de atributo indisoluble que se da a la relación sexo-género.

y lanzan el maíz como quienes arrojan el arroz a lxs recién casados al salir de la iglesia. Coka y su pareja se besan y brindan con los invitados tomando directamente de la botella.

Fotografía 2.12: S/T



Registro: Andrea Reinoso

¿Qué nos dice ese cuerpo travestido? ¿Qué nos propone esa identidad *queer* festejando en medio de la plazoleta de un mercado cuyo nombre empieza con *plaza cívica*, y que tiene alrededor de ochenta años de existencia en una ciudad caracterizada por su devoción católica? El cuerpo *queer* de Coka en medio del mercado es un detonador de discursos y preguntas.

La ciudad de Cuenca es una de las más católicas del país, lo que hace que todo tipo de disidencia sea condenada y rechazada de manera inmediata. La historia de vida de Coka es propia del lugar que habita. Por su condición sexogenérica diversa, su núcleo familiar se vio afectado: no aceptaron la idea de un hijo hombre que no les fuera a dar nietos. Porque en este país, como en muchos otros, la única familia posible es la nuclear, compuesta por padre hetero, madre hetero e hijos e hijas

hetero. En una ciudad en la que toda la masa de corporalidades actúa de manera uniformada, el cuerpo disidente, el cuerpo raro, el cuerpo *queer* es inmediatamente señalado por el ojo del poder.

El *queer*, ese territorio tan poco o casi nada transitado en el cotidiano nacional ecuatoriano, mucho menos en el cuencano, se manifiesta en esa plaza del mercado como una realidad viva, que existe y habita el mismo territorio en el que es negado e invisibilizado por el poder coercitivo masculino, que jamás aceptará que uno de los suyos se vaya al bando de los feminizados, es decir, de los cuerpos inferiorizados. Es por eso que las faltas o atentados en contra de la virilidad, la traición al pacto de semen, son fuertemente castigados. «Parece ser que esta sociedad no quiere que sus hijos sepan nada, prefiere que sus hijos *queer* cumplan con las normas o que mueran» (Kosofsky Sedgwick 2002, 31).

Queer es el cuerpo que encarna la subversividad total de la imposición binaria sexo-género. Es la materialización del miedo que siente el patriarcado ante la posible fragmentación de su discurso hegemónico. «Las personas *queer* desestabilizan los cánones universalistas, transgreden los patrones unívocos y subvierten de forma sistemática sus propios límites y los códigos dualistas que definen los comportamientos heteronormativos» (Mérida Jiménez 2002, 18).

El hecho de que, en la *performance*, esa corporalidad *queer* ascienda por las gradas de un subterráneo es totalmente simbólico por el discurso que ese cuerpo construye en ese espacio. Lo subterráneo, lo *under*, lo que está bajo tierra, lo que no se ve, lo que está oculto y también lo que ha sido enterrado. El subterráneo, el lugar de la muerte, pero también de donde surge la vida. Desde lo oculto emerge este cuerpo a la luz, se presenta ante los ojos de una ciudad que lo ha negado; y no contento con esa transgresión de autovisibilizarse cuando el poder lo ha invisibilizado, este cuerpo *queer* se casa con un gay. ¡Irreverencia total! ¡La fiesta de los marginales! Porque los asistentes eran performerxs, vendedorxs del mercado, cargadorxs, prostitutxs, borrachxs. Todxs festejando ante los ojos del poder, representados por los policías municipales y las beatas que miraban con asombro y asco el beso entre Coka y su novio. Esos cuerpos están ahí, vivos, y festejan la vida.

Coka, con su vestido de fiesta, sus tacones y su quepis, está ahí presente para burlarse de la masculinidad hegemónica simbolizada en esa gorra; una masculinidad tan absorbente y abrumadora que hace posible

la idea de que, en cualquier momento, un cuerpo macho se acerque a golpearlo e incluso matarlo. Pero ahí está Coka, en medio de la plaza, poniendo el cuerpo. «Ser un superviviente en este escenario significa haber subsistido dentro de las amenazas, los estigmas, la espiral de violencia contra gays y lesbianas y (tras la aparición del sida) la omnipresencia del miedo somático y del dolor desgarrador» (Kosofsky Sedgwick 2002, 31). Porque, como dice Despentès (2011, 20), «desde siempre, salir de la jaula se ha visto acompañado de sanciones brutales».

Queer: «Confundir los géneros es dificultar la certeza de una práctica sexual legal y autorizada» (Torras 2007, 14). Desmontaje de discursos oficiales. Eso hacen estos cuerpos disidentes. Ya Butler (2002b) cuestionó la creencia de que el sexo, al concebirse como biológico, es natural y, por ende, algo dado. Ella plantea que lo que se llama «biológico» es nombrado desde la cultura; por lo tanto, es también una construcción cultural, como el género. Refiriéndose a este postulado, Torras (2007) concluye: «No hay diferencia entre sexo y género sino que ambos se refieren a una materialización determinada de los cuerpos y surgen a la vez fruto de una diferencia discursiva de orden cultural» (15).

A pesar de que la materia es previa al discurso (Butler 2002b), el discurso la condiciona antes de que esa materialidad se encarne. O sea, una ni nace y ya los padres le ponen nombre, se imaginan cómo será, le escogen la ropa... Y eso es lo peligroso, ya que, como dice Torras (2007), el uso del lenguaje supone cierto esencialismo. Porque mediante el lenguaje, por el acto de nombrar, se materializa el binario hombre/mujer.

«La materia está completamente sedimentada con los discursos sobre el sexo y la sexualidad que prefiguran y restringen los usos que puedan darse al término» (Butler 2002b, 56). Entonces, Meri Torras (2007) nos plantea que la naturalización de la materialidad del cuerpo es el primer efecto del discurso con su poder controlador y determinante sobre la materialidad. Y esta naturalización trae consigo una serie de efectos que influyen en la determinación de la sexualidad, el género, las relaciones sociales, etc. En este sentido, el cuerpo se convertiría en un texto sobre el cual se inscribe un discurso. Pero también la misma materialidad del cuerpo es un texto que comunica.

Somos nuestro cuerpo, pero ¿qué tan nuestro es, si somos una construcción de la ideología dominante, si nuestros gestos y roles —y, por

ende, actos— responden a un patrón impuesto y naturalizado, si el mercado lo controla? ¿Acaso el cuerpo está totalmente condicionado por el discurso? «El espacio corporal nos llega cruzado por una pluralidad de discursos [...] cuyo conocimiento del cuerpo despliega estrategias de representación vinculadas al saber/poder (y al poder saber)» (15).

Mi cuerpo habla por mí y habla de mí, pero yo controlo ese relato solo en el momento en el que identifico todos los discursos opresores que controlan mi cuerpo. Solo desaprender me permitirá la capacidad de accionar. Solamente cuando recupere la autonomía sobre ese territorio, solo ahí controlaré yo el relato de mi cuerpo y, por ende, también podré controlar mi representación.

Cuando Gustavo Solar, en su «Manifiesto n.º 2» dice «yo soy un manifiesto mestizo, refutable, irresuelto y sucio» (2015, párr. 1), ese *sucio* me hace pensar en que el cuerpo no es una página en blanco: está contaminado con toda la carga discursiva que se encarna en nosotrxs desde que nacemos. He ahí la importancia de desaprender, de reinventarnos y, sobre todo, resignificarnos, porque lo hacemos desde lo que han hecho con nosotrxs, nos resignificamos a partir de cómo hemos sido nombrados. Hay que dejar de ser copias sin original.

REINVENTÁNDONOS DESDE EL SUR

En el año 2014, Daniel Brittany Chávez realizó la *performance* «Cartografía corporal 1.0». Dos horas de tatuaje sin parar marcaron la espalda de esta corporalidad *queer* con el mapa de América, pero al revés.

Fotografía 2.13: Otriedades: *Cartografía corporal 1.0*



Registro: Moisés Zúñiga Santiago

Fuente: Página web del artista, www.danielbchavez.com

Un territorio sobre otro territorio. Como había dicho anteriormente, el cuerpo se constituye como el primer territorio en el cual habitamos y sobre el que deberíamos ejercer total autonomía. Marcar la piel con un tatuaje ya es un acto de transgresión y autonomía corporal. Pero este no es un simple tatuaje. Esta acción «es un activismo que hace teoría vivida y corporal performativamente» (Chávez y Difarnecio 2014, 41). Sobre el cuerpo de Daniel Brittany, este mapa al revés cobra nuevos significados, por lo que este cuerpo es y representa, y por el lugar desde el cual habla y habita.

Trazar un mapa es trazar fronteras, límites físicos y simbólicos que llevamos irremediablemente en la piel y en nuestra construcción de sujetos. Pero ¿qué pasa cuando un mapa es trazado sobre una corporalidad sin fronteras, sobre una corporalidad que ha desafiado los límites impuestos? Un mapa al revés en un cuerpo reinventado, desaprendido, ¿no nos invita a creer que otras formas de existencia son posibles?

Este mapa está trazado al revés sobre la piel de un cuerpo *queer* mestizo, con ascendencia afro, latina, europea y cheroqui: un cuerpo que desafía, en su materialidad, en su identidad y en su accionar, todas las imposiciones sexogenéricas de un patriarcado avasallador. «Este *performance* marca otra forma de resistir los poderes coloniales que dominan cuerpos y existencias» (40).

¿Cómo ser uno y múltiples a la vez? Encuentro una de las posibilidades en la propuesta de Daniel Brittany sobre los «tránsitos». Transitar entre lo femenino y lo masculino, cuando yo quiera, cuando mi cuerpo lo decida. Se conjuga como una posibilidad de reinventarnos, de pensar que existen otras formas de existencia y ver que sí son posibles. Él nos comparte esta posibilidad desde la sabiduría de los nativos de América del Norte, cuya descendencia corre por sus venas. Los cheroqui manejan la idea de los dos espíritus, que es una forma de encajar a todas las identidades LGBTI. Ser una persona de dos espíritus y transitar entre ellos es una manera de ampliar las posibilidades del ser (Chávez 2014a).

Llevar el Sur al Norte, poner a la cabeza el pensamiento del Sur, su memoria, su historia, sus saberes, su gente, sus muertos. Indudablemente, Chávez nos presenta la posibilidad de sentir-pensar-actuar desde otras lógicas que sí son posibles, que interpelan a la modernidad occidental y el colonialismo. Rompen en nuestra cabeza la idea del patrón del Norte, de su pensamiento iluminado y sus tierras como única

opción de progreso. Nos invita a no negarnos, a no negar nuestro color y nuestra memoria.

Daniel llevará en su espalda, hasta el día en que su corporalidad desaparezca, una marca perenne: la historia de un continente que se forjó en la violencia, un continente que, en sus adentros, guarda vestigios de desaparecidxs, asesinadxs, mujeres víctimas de feminicidios. Esta marca empieza con la memoria, recordando a lxs que han sido olvidadxs: «El *performance* activa un espacio para pensar las fronteras geográficas y corporales donde la violencia se expande y se convierte en amnesia social» (Chávez y Difarnecio 2014, 41). Esta marca no solo es simbólica en cuanto al continente que habita, sino que es simbólica en su historia familiar. La espalda de Daniel es marcada con dolor, como lo fue la espalda de sus antepasados afros (Chávez 2014a), esclavizados y traídos a Norteamérica a sufrir castigos aterradores. El acto de marcarse la espalda en esta *performance*, y en otras que vendrán luego, no es casualidad, es un acto de memoria corporal.

Ese mapa nos permite hablar de varios discursos y, a su vez, desmontarlos: memoria, dolor, identidad, geografía, migración, tráfico de personas, experiencias personales, feminicidios. El cuerpo y el mapa, conjugados en la idea de territorio. Tanto el territorio corporal como el símbolo de mapa como territorio geográfico confluyen en esta *performance* en un acto netamente político y decolonial.

OTRA DECLARACIÓN CORPORAL: SOMOS CUERPO

*Ternura radical es tener visión periférica;
creer en lo que no es visible.*

Daniel Brittany Chávez y Dani d'Emilia

Somos cuerpo, y no un cuerpo que me representa, porque se representa lo que no está ahí. Y el cuerpo es materia presente, el cuerpo está, el cuerpo soy yo. Está presente en un aquí y ahora.

Somos cuerpos afectivos.

Somos cuerpos desbordados literal y figurativamente.

Somos cuerpos efímeros pero que dejan huella.

Somos cuerpos prófugos, estamos en fuga.

Somos inmanentes con nuestra historia y nuestra memoria.

Somos los cuerpos que la modernidad occidental invisibilizó.
Y no somos nuevas corporalidades, porque siempre hemos existido, en los agujeros más profundos de tus miedos.
Somos resistencias políticas y poéticas.
Somos cuerpos empoderados.
Buscamos un mundo en el que quepamos todos los cuerpos.
Usamos nuestro cuerpo porque queremos llegar a la muerte con un cuerpo bien vivido.
Pensamos y sentimos con el cuerpo, hablamos desde y con él.
No escribimos sobre la acción, accionamos.
Ponemos el cuerpo.
Nuestros cuerpos están marcados con heridas de guerra que ya no libramos en silencio ni en la oscuridad.
Somos cuerpo, pero también somos más que cuerpo.
Somos cuerpos mestizos y desde la mezcla resistimos, porque la mezcla implica diversidad de existencias.
Ya no seremos el molde que han impuesto a nuestra identidad. Porque ahora somos muchos en nosotros mismos. Nos reinventamos. Ahora sí podemos decir que nos identificamos con nuestro cuerpo, porque somos nosotrxs los que escribimos sobre él y con él.
Resituamos el cuerpo.
Queremos ser y estar en el mundo de otras maneras.
Aquí estamos y existimos realidades corporales diversas.
Somos resistencias encarnadas y venimos a actuar por una emancipación corporal.

CAPÍTULO TERCERO

EL CUERPO HERIDO: DOLOR Y MARCAS CORPORALES

Cuerpo escrito. Como marca. Y un tiempo anterior a todos los cuerpos. Cuerpo huella, la historia. Entre olvido y memoria, cuerpo propio; el del dolor y del festejo, que recuerda. Cuerpo del gesto que recupera en el fragmento tiempos idos. Recorro con la letra el idioma de los cuerpos. Escribo con el cuerpo los trazos de la letra. Narrar los interiores. Desvestirlos. Exorcismo brutal y fotográfico. Rastro y miedo. Señalando. Poesía personal y casi verdadera. Cuerpo entero. Despojada. Desgajada. Y leer lo no dicho por la piel, sobre la piel, desde la piel. Desnudo de un dentro/fuera, ceremonia de la fragilidad. La cicatriz. Hallarse, en un hacerse y deshacerse. Y en el más puro silencio, el ritual del amor y el abandono. Ser, tan solo ser, y la palabra socorriendo al lenguaje tembloroso delator de las almas. Pharmakon. Entonces vuelvo. Al cuerpo infantil, el de la herida. Al murmullo de los poros, que derraman secretos. Vuelvo a contar la historia y la historia se va contando sola. Empezar con la caricia a escribir el poema. Caricia escrituriana que sobre el cuerpo moldea los deseos.

Verónica Orta

UNA DECLARACIÓN-ACLARACIÓN DOLIENTE

Yo no quiero venir a hablar de arte en su aspecto formal. Quiero, a través de él, hablar de lo cruel y dolorosa que es la vida de lxs diferentes, de lxs marginales, de lxs excludxs, de lxs no normadxs. Porque duele,

y el dolor va más allá del corte o del golpe; duele adentro, arde, y creo que de tanto ardor salen las lágrimas. Porque una cosa es hablar y otra, vivir, enfrentarte al mundo dentro de una corporalidad que apenas se muestra ya es estigmatizada. Duele verte en un espejo y darte cuenta de que por ser diferente no tienes derecho a ser feliz. Duelen las burlas, duele que te nieguen, duele que te violen, duele que te maten, porque la muerte no es solo física. No duele el corte, no duele la marca, no duele el golpe; duele la vida, duele la memoria y duele el miedo.

POLITIZANDO EL DOLOR

La primera vez que tuve contacto visual con una *performance* que implicaba el acto de generar una herida en el cuerpo del artista, algo se despertó en mí. No era el morbo de ver el corte o la sangre lo que me llamaba la atención, sabía que había algo más fuerte que esa cortadura detrás de la acción.

Empecé a indagar en lxs artistas del *performance* que usaban el dolor. Inicialmente, mis preguntas iban en una dirección: ¿cuál es la necesidad de usar el dolor?, ¿cuál es el límite del cuerpo? También empecé a analizar el dolor como elemento estético. Pero esas preguntas mutaron, cambiaron en el momento en que tuve conocimiento de las experiencias de vida y las historias del espacio geopolítico que habitaban estxs artistas. Las interpelaciones ahora tenían que ver con el para qué, el por qué y el cómo; es decir, ¿cuál es la intención detrás del uso del dolor en estas *performances*?

Para poder hacer una conexión entre el corte y el contexto social en que están inmersxs estxs artistas, es necesario entender el dolor como un acto político. En este capítulo analizaré varias *performances* desde el uso político del dolor, y concibiendo al acto del corte o del golpe como una estrategia de visualización de las violencias sociales.

Concebir al cuerpo como político implica también politizar el dolor, comenzando por hacer propio el dolor ajeno, es decir, sentir el dolor de lxs otrxs; mucho más, si lo sentimos en el propio cuerpo, a través de una herida cortante. La *performance*, al ser un acto visual, utiliza el dolor como un mecanismo de visibilización de otros dolores, lo que hace de la acción performática una denuncia social: «El dolor es una posibilidad de activar una respuesta social. Ahí se transforma en un mecanismo de

resistencia» (Coka, comunicación personal). Bajo esta percepción del dolor, el uso del corte o el golpe en la *performance* supera su existencia como mero elemento estético, y adquiere una importancia simbólica: se convierte en un dispositivo político y adquiere un uso social, lo que Le Breton (1999) concibe como un elemento que, dentro de los usos sociales del dolor, adquiere la característica de instrumento de castigo, penitencia, entrega, etc.

Esta concepción del dolor como un acto político me permite hablar de una manera más concreta del paso del cuerpo individual al cuerpo colectivo. Es decir, la herida encarnada es el acto de materializar el dolor interno —el dolor social— en el cuerpo personal. Este, al ingresar en la lógica de sentir en el cuerpo propio lo que ha vivido el ajeno, deja de ser individual y se convierte en colectivo. En ese momento, el cuerpo se convierte en portador de un discurso social.

Hablamos de que el cuerpo propio desvanece su individualidad en la colectividad —el cuerpo social— mediante el acto doloroso. «La experiencia del dolor transmuta en un acto grupal y público; un proceso ritual que marca el tránsito del cuerpo herido como metáfora de la violencia social y a partir de esa traslación simbólica el cuerpo personal encarna la identidad colectiva» (Martínez Rossi 2011, 281).

Estas *performances* se convierten en el espacio en el cual vida y arte coexisten. Estas propuestas artísticas van más allá del impacto del dolor físico, del corte, del golpe. Nos cuentan historias de vida, experiencias dolorosas del día a día de los cuerpos invisibilizados, historias de violencia, de cuerpos en resistencia. Para cada experiencia dolorosa hay una motivación, que es la que incita el acto de dolor. Podríamos pensar que esa experiencia dolorosa fue mucho más fuerte que el acto de cortar la piel, que es momentáneo, frente a dolores que uno lleva dentro por toda la vida.

En estos actos no hablaría yo de una apropiación del dolor ajeno, sino de un compartir, real y simbólico, del dolor de lxs otrxs. Es real porque el corte es real, se siente y «no hay dolor sin sufrimiento, es decir, sin significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo» (Le Breton 1999, 12). Y es simbólico en cuanto, mediante el corte o el golpe, representamos en ese cuerpo el dolor ajeno, que nunca vamos a sentir tal cual pero al que, mediante el acto de dolor, nos tratamos de

acercar. Hay dolores compartidos, que nos atraviesan a todxs, como el racismo, el feminicidio, la discriminación. Todo dolor cuestiona, es una alerta de que algo no anda bien. Como dice Sandra Martínez Rossi (2011), el dolor constituye una prueba fehaciente de nuestra existencia, de que estamos vivos y, por ende, de que sentimos.

En las *performances* que analizaré a continuación, el dolor que experimentan lxs artistas puede ser leído de dos maneras: como un dolor ritual, en el sentido en que realizan la acción dentro de un rito y cada uno de ellxs decide, por voluntad propia, someterse a ese dolor, que deja marcas con contenido simbólico dentro de un sistema cultural pero que, además, deviene en producto del disciplinamiento y control corporal por parte del poder. Esto nos permite establecer una relación entre las marcas de lxs performerxs y las marcas coloniales; es decir, las marcas del castigo infringidas en el cuerpo marginado, en el cuerpo del diferente. En segundo lugar, a su vez, estas marcas se presentan resignificadas en clave de resistencia. Volver al uso de este tipo de marcas no es coincidencia, es parte de la historia de los cuerpos de América Latina.

El dolor corporal como estrategia discursiva de denuncia busca una interpretación y perturba la pasividad; cobra sentido cuando el espectador se siente interpelado, es una estrategia de comunicación. No es una puesta en escena, es un cuerpo real, vivo, que experimenta el sufrimiento del otro en su propia carne. «El dolor es un vehículo para la transformación y una herramienta de empatía para visibilizar aquello que permanece en los márgenes, en el silencio y en la otredad» (Ballester 2012b, 12). El uso político del dolor implica ir más allá de su espectacularidad, del corte y la sangre. Es hablar, a través de la herida, de los dolores sociales; es denunciar. Es sacar al cuerpo y a la piel del terreno de lo biológico y llevarlo a lo simbólico.

MARCA CORPORAL: LA PIEL DE LA MEMORIA

*Lo escrito a nivel de la superficie representa
lo inscrito en el interior del cuerpo.*

Martínez Rossi

Partiré de los postulados de Sandra Martínez Rossi (2011) en torno a la piel: por un lado, la concibe como una superficie simbólica, es

decir, un territorio que habita y es habitado; en un segundo momento, la piensa como un ente que ocupa un espacio social concreto. Por lo tanto, la piel puede aparecer inscrita con un sinnúmero de posibilidades simbólicas. «Su simbología depende de su estado, de su situación dentro de un contexto social y cultural específico» (17).

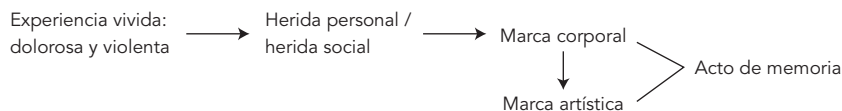
La piel es un lienzo, la superficie sobre la cual se impregnan todas nuestras facetas y vivencias. Es un gran mapa en el que las marcas corporales —cada arruga, cada peca, cada cicatriz— son parte de un todo, son piezas de un rompecabezas corporal. Es un mapa perenne —y a veces no— en un cuerpo efímero. Es el lugar en el cual se inscribe la identidad, donde habita la huella dactilar, pero también es el espacio de registro de la identificación colectiva, porque en ella habitan asimismo las heridas sociales. «Es el espacio de inscripción donde la memoria fija multitud de acontecimientos; situación que da lugar a la emergencia de otra piel que a modo de vestimenta resguarda el cuerpo» (49). Esa otra piel es la piel de la memoria.

La marca corporal supera su existencia material como parte de un cuerpo efímero, y se sitúa en el ámbito de lo simbólico. Es desde allí que se activa políticamente: cuando esa marca nos recuerda una acción y nos lleva a un espacio-tiempo determinado.

Exteriorizar el dolor, hacerlo visible, es estratégico dentro de una sociedad que privilegia la visualidad. El corte, el golpe no están hechos para ser vistos en el espacio público, dentro de las normativas de castigo de los Estados-nación, mucho menos cuando la herida es autoinfligida. De alguna manera es socialmente aceptable ver a un segundo golpear o castigar el cuerpo del otro, pero cuando la herida tiene un carácter de denuncia, está concebida para ser vista y nombrada; por ende, siempre hay testigos, bien sea el ojo de la cámara del registro o los de lxs espectadores. Este dolor extremo en el cuerpo de lxs performerxs solo cobra sentido cuando es presenciado, y no porque sea un espectáculo, sino porque es una estrategia de visibilización de un discurso.

Las heridas se vinculan directamente con el dolor corporal y, en el caso de estas acciones, con el dolor social. Dan paso a una marca corporal, que existe y está ahí para nombrar y encarnar una historia, y esta huella detona un recuerdo, es un acto de memoria.

Figura 1. Cuadro relacional dolor-cuerpo-memoria



Elaboración propia

La herida es un espacio, un lugar físico en el que el dolor se instala, se manifiesta y marca el cuerpo, deja una huella que nos recuerda algo. Así, «el cuerpo cumple la función de archivo de sí mismo» (Le Breton, citado en Martínez Rossi 2011, 145). Estas marcas se transforman en textos, nos permiten leer una historia no solo personal, porque ese sujeto está inmerso en un entorno y las huellas son producto de sus relaciones. Por lo tanto, deben ser leídas dentro de ese contexto; ahí cobrarán el sentido y la simbología con la que fueron creadas.

En el ámbito artístico se habla de «agresiones físicas en el arte», pero yo hablaría de una «sociedad agresiva con los cuerpos», que es lo que simbolizan estas manifestaciones. El corte o la mutilación lleva a estas acciones a estar fuera de lo socialmente aceptado, las traslada al espacio marginal, como marginales son los cuerpos que las realizan y los cuerpos a los cuales representan. Hablamos de una relación entre cuerpo marginal y herida o marca corporal expuesta, porque dentro del discurso de la estética corporal occidental, el cuerpo canónico, entendido como bello, debe mostrarse limpio, virginal, sin marcas, debe borrar de su piel cualquier huella de vulnerabilidad. «Un cuerpo limpio para una sociedad perfecta», dice Irene Ballester (2012a, 137), y agrega: las «impurezas» también se limpian con el bisturí.

Los cuerpos han sido marcados de muchas maneras: están las huellas en la piel de lxs esclavxs, que denotaban propiedad de unos cuerpos sobre otros; están las que son producto del trabajo, las de nacimiento, las de la violencia machista, las autoinfligidas, las rituales, etc. Marcas voluntarias y accidentales, que son parte de la identidad del sujeto y cobran sentido dentro de ese cuerpo por lo que este representa.

La herida es el acto de exteriorización del dolor interno, un dolor que se convierte en un discurso político. La marca queda en el cuerpo para siempre, nos pertenece, como también nos pertenece la historia. Lo dice Gina Pane:

La herida ubica, identifica e inscribe un cierto malestar. Ella es el centro de mi práctica, ella es el grito y el blanco de mi discurso. La afirmación de la necesidad vital, elemento de la rebelión del individuo. Una actitud en absoluto no autobiográfica. Yo pierdo mi identidad reencontrándola con los demás, un vaivén, un equilibrio entre lo individual y lo colectivo, el cuerpo transindividual. (citado en Martínez Rossi 2011, 281)

ME DUELE EN EL CUERPO: LAS ESPALDAS MARCADAS

*¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?
Y no hablo de meterlo y sacarlo
Y sacarlo y meterlo solamente
Hablo de ternura compañero
Usted no sabe
Cómo cuesta encontrar el amor
En estas condiciones
Usted no sabe
Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias
La gente comprende y dice:
Es marica pero escribe bien
Es marica pero es buen amigo
Súper-buena-onda
Yo no soy buena onda
Yo acepto al mundo
Sin pedirle esa buena onda
Pero igual se ríen
Tengo cicatrices de risas en la espalda.
Pedro Lemebel*

El 19 de mayo de 2015, en Cuenca, Daniel Coka me dice, mirándome a la cara: «Yo soy más que este cuerpo que está aquí, yo soy más que el Daniel Coka, yo soy más que este dolor». Lo comenta después de realizar una *performance* en un espacio central de la ciudad de Cuenca al que la gente del sector ha denominado Esquina del Penitente, ya que, por varios años, un hombre se paró allí en penitencia, durante las ocho horas de la jornada laboral, con la mano en forma de pistola apuntando al suelo. En esa misma esquina, a las cinco de la tarde aproximadamente, Coka se para en el lugar del penitente, con el torso desnudo y una

gorra militar. Erguido frente a la pared, sostiene una correa de cuero negro con la cual golpea su espalda hasta que su brazo se cansa.

Fotografía 3.1: S/T



Registro: Andrea Reinoso

Cuando acaba la acción me acerco a Coka y le pregunto cómo está. Me dice que quiere un tabaco y empezamos a conversar. Mi primera inquietud es por qué lo hizo, a lo que él responde:

Porque duele más allá de todo, más allá de tu cuerpo. Duele la sociedad, duele el tiempo, duele la memoria, duele la familia, duele la construcción, ¿me calas? Está ahí arraigado ese dolor, que dices «Qué verga, reaccionen» a esta sociedad que es tan intoxicante, tan criminal. Es tan criminal con los cuerpos, con todos [...], y lo que más melancolía me da es que... hijueputa, no va a cambiar nada. Lo siento por decir eso, es una mirada muy negativa y todo, pero la construcción no va a cambiar. Puede haber un montón de cambios chiquitos y puede haber un montón de cosas, pero creo que, al final, siempre se darán esos mecanismos que usa la sociedad jerárquica para seguirnos controlando, pero ahí está la acción de nosotros. Pensar el dolor como resistencia. Yo comencé a flagelarme. Yo estaba consciente hasta que llegas a un punto que no hay conciencia, ¿me calas? Yo paré porque mi brazo ya no daba, estaba cansado; pero mi espalda no me dolía. Hasta cuando tu cuerpo puede resistir toda la huevada de familia, de construcción de género, de todo, la misma vida propia.

¿Qué simboliza ese cuerpo *queer* con accesorios militares flagelándose la espalda desnuda en la Esquina del Penitente? «Todo dolor remite a un sufrimiento y, por tanto, a un significado y a una intensidad propia del individuo en su singularidad» (Le Breton 1999, 21). El dolor que Coka manifiesta en esta acción está directamente relacionado con el rechazo de una sociedad y una familia a su condición sexogenérica diversa. Coka se azota como si estuviese pagando una culpa, una deuda, por ser diferente.

La gente pasa y mira con asombro a este cuerpo masculino golpeándose. El acto de la autoflagelación, del autodomínio corporal, sorprende a una sociedad acostumbrada a ver y a aceptar el castigo que inflige un cuerpo con poder a otro que, dentro del imaginario social, merece ser castigado. Coka representa a las identidades excluidas que exponen su dolor, el suplicio en el espacio público. Se azota ante los ojos de todo aquel que pasa. Su cuerpo me recuerda al espectáculo punitivo. La imagen que genera Coka en ese espacio, por un momento, me traslada en el tiempo: mediante su cuerpo azotándose, puedo recordar al cuerpo esclavo recibiendo latigazos. El cuerpo de Coka es el cuerpo castigado.

El acto de flagelarse la espalda es directamente relacional con el castigo. Era la forma más común de disciplinar a los cuerpos. La cicatriz en la espalda es una marca colonial: la historia de los cuerpos de América Latina está escrita con los azotes marcados en la piel de indígenas y afros esclavizadxs. No se aplicaba este castigo solo por cometer una falta, era el medio de relación entre amx y esclavx, entre capataz y siervx, era un código de comunicación del uno sobre el otro. El azote se convirtió en una práctica naturalizada, un acto que debía sentir el cuerpo esclavizado durante su vida, porque así se determinó que fuera. No era visto como crueldad, sino como necesidad. «El látigo [...] funcionaba como el símbolo de poder y aplicaba golpes a veces sin motivos solamente por el placer de demostrarles que toda autoridad y control se centraban en su figura» (Souza Filho 2004, 330).

La marca en lxs esclavxs tenía una utilidad principalmente visual: denotaba un cuerpo rebelde, y ese mismo impacto visual que generaban las cicatrices en la piel destrozada servía para aleccionar a lxs otrxs, a lxs que desobedecían las reglas del amo. Además, las espaldas marcadas fueron usadas simbólicamente como un mecanismo de diferenciación de los cuerpos. Lxs esclavxs liberadxs serían estigmatizados

hasta su muerte; su ser esclavo lxs perseguiría por siempre, manifestado en su espalda.

Al ser transformados en esclavos, fueron inscritos en sus cuerpos otros signos de infravaloración correspondientes a esa nueva condición social y que les impuso, por medio de la fuerza, una nueva dinámica para la vivencia y el funcionamiento de sus cuerpos. La resignificación de cuerpos asignó a estos actores sociales una nueva marca social que despojó sus referentes de identidad y promovió la cosificación. (220)

La espalda, en este sentido, se convierte en un lugar simbólico al hablar de dolor en América Latina. Daniel Brittany Chávez, al asumir una ascendencia afro, trabaja en y sobre su espalda, hace de este gesto un acto de memoria, recordando la herida colonial que no ha sanado en los cuerpos afros, que, hasta la actualidad, son víctimas de violencia. En la *performance* «Ayotzinapa: Querían enterrarnos, no sabían que éramos semilla», realizada el 8 de noviembre de 2014 —43 días después de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa—¹² en El Paliacate Espacio Cultural, ubicado en San Cristóbal de las Casas, en Chiapas (México), Daniel Brittany Chávez marca en su espalda la violencia que viven los cuerpos latinoamericanos, y lo hace allí «porque este fue un lugar de supremo dolor que el colonizador usó para castigar a mis ancestros» (Chávez 2014a).

En un espacio cuya estructura se asemeja a un altar religioso por el tipo de elementos y su distribución, las fotos de los 43 normalistas¹³ están intercaladas con velas prendidas, colocadas en vasitos que, supongo, son usados en las peregrinaciones, ya que dicen «Santísima luz». También hay una vela con la imagen de la Virgen de Guadalupe. En el centro se encuentra, con el torso desnudo, un cuerpo que estaba recogido y que lentamente se empieza a enderezar. En su espalda se puede ver el contorno del mapa de América «al revés».

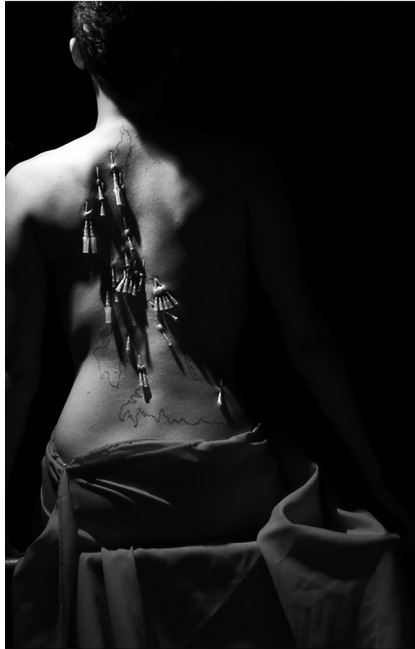
12 Coloco esta cifra en números y no en letras —como debería según el Manual de Chicago— por el carácter simbólico que tomó durante las protestas por lo acontecido en Ayotzinapa: se convirtió en una referencia visual relacionada directamente con la desaparición de los normalistas.

13 Fueron utilizadas las fotos que se hicieron mundialmente conocidas con la insignia: «Vivos se los llevaron, vivos los queremos».

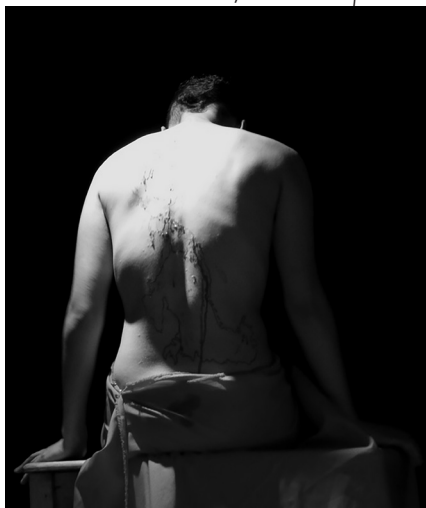
Un hombre con los brazos tatuados y guantes de látex inserta gruesas agujas en la piel de Daniel, dentro del dibujo del continente. En el videorregistro, a un costado del encuadre, aparece escrito: «Iguala, Guerrero-México». Las agujas se demoran en traspasar la piel. Se mencionan también otros países: República Dominicana, El Salvador, Costa Rica, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Guatemala, Perú, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Argentina, Brasil, Canadá, México y EE. UU.

Dentro del mapa se ven unas cifras; justamente allí, han entrado las agujas. Los números representan los países latinoamericanos en los que ha habido más actos de violencia contra los cuerpos; el hombre empieza por Ayotzinapa. Después, hace unos cortes con un bisturí, exactamente en la piel que se encuentra atravesada por las agujas. Tiempo después, estas son retiradas y la piel de Daniel sangra. Al final, un segundo hombre coloca una mantilla negra sobre el rostro de Chávez, y se va.

Fotografía 3.2: *Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla #1*



Fotografía 3.3: *Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla #2*



Registro: Nelly Cubillos y Efraín Ascencio Cedillo
Fuente: Página web del artista, www.danielbchavez.com

En esta *performance* se pueden leer las marcas corporales dentro de tres espacios simbólicos: la marca ritual, la marca religiosa¹⁴ y la marca colonial.

La marca ritual

Estoy pensando el ritual dentro de la cosmovisión andina. La marca ritual de esta *performance*, voluntaria, permanecerá indefinidamente en la espalda del performer. El tatuaje puede ser entendido como un ritual de modificación corporal cargado de simbolismos (Martínez Rossi, 2011). El acto de pasar de un estado a otro, de vivir una experiencia, es en muchas culturas inmortalizado con una marca corporal. Al hacerlo en el cuerpo propio, el sujeto ejerce su autonomía.

Daniel Brittany se tatuó aproximadamente cuatro meses antes de esta *performance*. El ritual del tatuaje fue asimismo una *performance* en la que él estaba rodeado de gente, a la cual se invitó a tocar los brazos, la cabeza o las piernas de Chávez como una manera de transmitirle

14 De tipo ritual también, aunque diferente por el peso simbólico de la iconografía cristiana.

energías y aliviar el dolor (Chávez y Difarnecio 2014), dentro de un contexto en el cual se proponía politizar el cuerpo.¹⁵

El artista modificó su cuerpo con una imagen que simboliza lo que él cree y siente. Representa su lucha política y la forma de concebir su corporalidad, pero, a la vez, es un símbolo que contiene a muchos otros cuerpos, a todos los que vivimos en América Latina.

La marca religiosa

El acto de celebración de la liturgia es también un acto ritual, cuyo centro es el cuerpo de Cristo. El espacio en el que se realiza la *performance*, como ya he dicho anteriormente, está construido y tiene elementos distribuidos de tal manera que se los pueda asociar con la estructura de un altar católico. Los rostros de los 43 están presentes de manera representacional a través de sus retratos; rodeados de velas, se asemejan a los santos, con el cuerpo mártir en el centro. El cuerpo de Daniel Brittany puede ser leído como el cuerpo de Cristo, que es sacrificado, que siente el dolor de los demás en su propio cuerpo. Es un cuerpo abierto, penetrado por agujas y cortado. Es un cuerpo sangrante, porque el cuerpo mártir debe sangrar.

La sangre tiene un peso visual y simbólico en esta *performance*. Tal es así que Chávez nos comenta¹⁶ que, al ver que su cuerpo no sangraba con la penetración de las gruesas agujas, pidió a quien lo ayudaba que hiciera unos cortes extras.

Los elementos de color rojo utilizados en la escenografía están cargados de significados. Daniel Brittany está envuelto desde la cadera con una tela roja que se estira por gran parte del piso y llega a tocar algunas de las fotografías de los normalistas. Después de los cortes, y tras retirar las agujas, la piel del performerx sangra; esa sangre, al chorrear por su espalda, se fusiona con la tela roja y genera la sensación de que inunda todo el escenario.

Ya Machado (comunicación personal) me había dicho que las lágrimas y el sudor son las excreciones del dolor. Yo a eso le aumento la sangre, y pensaría que es la excreción más fuerte. He ahí su poder

15 De esta *performance* hablo en el capítulo 2.

16 En videoconferencia, vía Skype, con estudiantes del doctorado de Estudios Culturales de la UASB-E, 15 de diciembre de 2014.

visual: cuando sentimos la presencia de sangre, inmediatamente la relacionamos con una herida, un acto de dolor, un acto violento.

La marca colonial

Hablar de la sangre, de la herida y del dolor me lleva directamente a pensar en la «herida colonial».¹⁷ Como dije anteriormente, la espalda simboliza un lugar de castigo. En el contexto latinoamericano, las huellas de la esclavitud se inscribían principalmente allí. Sobre el tatuaje del mapa de América que está al revés en su espalda, en los lugares con mayores actos de violencia en el año 2014, a Daniel Brittany Chávez le insertan 26 agujas. La piel de la espalda, cientos de años después de la esclavitud, vuelve a ser el lugar donde se inscribe la violencia.

Mediante la herida se construye un discurso de la memoria. Las marcas que quedan en el cuerpo de Daniel Brittany se convierten en señas de experiencias dolorosas; el artista lleva a los otros cuerpos en el suyo. Carga con la herida en la piel, como la cargaban sus antepasados afros: su bisabuelo era esclavo; su familia estaba literalmente marcada por azotes en la espalda solo por tener la piel de otro color. «Mi rabia es memoria genética», dice Daniel Brittany (comunicación personal). Recordemos que, al concebir el cuerpo como político, biología e historia se ligan y no pueden pensarse por separado.

El mapa también nos habla de la diáspora y de los conflictos migratorios, de las fronteras tanto físicas como étnicas que han sido utilizadas para diferenciar, para señalar qué cuerpos son dignos de habitar un territorio y cuáles no; aunque se resignifica al colocar el Sur al norte y viceversa.

Esas heridas que emanan sangre de la espalda de Daniel pueden ser leídas como la herida colonial, provocadas por una violencia estatal patriarcal y feminicida. México está inmerso en una espiral de violencia detonada por el narcotráfico y el Estado. Según el Registro Nacional de Personas Extraviadas, durante el año 2014 se reportaron 5098 víctimas. El Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio informa la muerte de cinco mujeres al día por violencia de género. Asociaciones mexicanas de mujeres han denominado al feminicidio una epidemia nacional. Entre tanta violencia, el caso Ayotzinapa ha sacado a la luz

17 Término de Walter Mignolo (2008).

muchos otros casos de desapariciones, así como los deficientes intentos de la Justicia por encontrar a los culpables.

Esta es la memoria histórica que lleva en su corporalidad, y que no se puede dejar de sentir. Y no es solo la memoria de Daniel. Con algunas variaciones personales, es la memoria de casi todos los cuerpos de este continente.

LXS MÁRTIRES: LAS POÉTICAS DEL DOLOR

La palabra *mártir* nos conduce inmediatamente a una idea religiosa vinculada con el cristianismo, que nos hace recordar a santos y santas siendo devoradxs por leones, flageladxs, atravesadxs con flechas o mutiladxs, mientras sus rostros se encuentran en un éxtasis total. Aun cuando siempre hayan existido mártires, el cristianismo ha sabido usurpar simbólicamente el término. La Iglesia se ha apropiado del imaginario del mártir y generado toda una idea visual y moral del cuerpo moldeado y violentado según reglas religiosas.

¿Cuál es el cuerpo mártir? ¿No es acaso todo aquel que resiste desde la carne? ¿No son los cuerpos «todos», que han recibido injustamente maltrato? Mártir: el cuerpo perseguido, el que vive suplicios en su propia carne y muere por defender sus ideales. El arte contemporáneo tiene muchas manifestaciones cuyo eje central es la carne abierta y sangrante, una carne que, en un acto de autonomía, se corta y sufre por voluntad propia.

La construcción visual del cuerpo mártir se ha colado en varias manifestaciones performáticas. El uso de iconografía religiosa fortalece aquellos discursos en los cuales lxs artistas se apropian del ideal de máximo sufrimiento cristiano, que, hay que tener en cuenta, es el sufrimiento legítimo, digno de ser venerado, recordado e imitado. Pero estxs artistas resignifican ese sufrimiento: lo hacen terrenal y lo transforman en un discurso cuestionador de la realidad social y de la misma doctrina religiosa, que los ha convertido en mártires por no seguir el ideal cristiano.

En estas acciones artísticas, los cuerpos pecadores se recubren de símbolos cristianos para hablarnos de dolores terrenales, de dolores sociales, de discriminación, de homofobia, de violencia de género. Estxs artistas poetizan el dolor en sus cuerpos, mediante un corte que estética

y visualmente está bien compuesto. Ellxs nos cuentan dolores que los carcomen por dentro.

«ATADADEMANOS»

*Mi historia es muy mía, pero es muy común acá.
El escudo de esta ciudad dice: «Primero Dios y después vos».*
María José Machado

Para hablar de la obra de María José Machado hay que hacerlo desde su historia de vida y desde el lugar que habita: Cuenca, una ciudad conservadora y religiosa, nada amigable con los cuerpos, donde priman lo privado y el «qué dirán», donde el cuerpo se concibe como algo oculto.

La doctrina religiosa y el culto mariano se han interiorizado tanto en las habitantes de la ciudad, al punto de convertirlas en mártires que soportan el dolor de una violencia que se vive en silencio y se acepta. Herencia colonial que proviene de la concepción del cuerpo mártir, del cuerpo físico que soporta el castigo en pos de una vida mejor, una vida eterna: sufres a cambio de la promesa de un placer perpetuo. El castigo del cuerpo —entendido como el lugar donde se comete el pecado— es un dolor necesario para cuidar el alma.

El cuerpo de la mujer mártir es un cuerpo que soporta, que trasciende las ideas limitantes que se le han asignado por su supuesta condición de débil: «Buscaron la salvación mediante la superación de su fragilidad corporal, en un lenguaje inequívoco para todos, mostrando una fortaleza física y de espíritu ante el dolor y las torturas» (Pedregal 2005, 151).

En 2010, Machado realizó la *video-performance* «Atadademanos». Julio Mosquera,¹⁸ luego de aplicarle anestesia, cose las manos de Machado con hilo quirúrgico. En las uñas de ella está escrito un texto de Linda Nochlin:

El problema no reside en nuestra estrella, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales o nuestras cavidades internas vacías, sino en las instituciones y la educación, una educación entendida como todo aquello que nos sucede desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, señales y signos llenos de significado. (citado en Machado 2010, 85)

18 Artista y docente de la Facultad de Artes de Cuenca.

Fotografía 3.4: Atadademanos



Registro: Blasco Moscoso y Juan Pablo Ordóñez

Fuente: Tesis de la artista, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3220/1/tm4av5.pdf>

La piel de estas manos es tersa, suave, blanca, características que, en el Renacimiento, hacían de ella un símbolo de pureza; la piel de Machado, virginal, limpia, no está hecha para ser expuesta, no solo por lo que su estética simboliza, sino porque es una piel enfermiza, rosácea, tremendamente delicada. Y desde esa piel ella se expone.

Durante dos horas, Mosquera cose las dos manos de María José, una sobre la otra. La piel cosida, herida, sangrante, nos permite hablar de la violencia de género, de la vida de muchas mujeres marcadas por el régimen estricto de la religión, la sumisión, el control y el silencio. Todo acto de control del cuerpo otro empieza por atarle las manos; esta es la primera forma de inmovilizarlo para tomar posesión de él.

Después de vivir experiencias de dolor, comenta Machado (2010), la artista no puede seguir haciendo cosas pasivamente estéticas. Ella me dice que no te cortas o te violentas de la nada. Hay algo dentro de ti, una historia de violencia y dolor, que se materializa en el corte corporal, en el uso de la sangre, en los elementos abyectos.

Muchas veces la sensación de atadura e incapacidad me invade como mujer y artista. Mi identidad durante quince años fue violentada físicamente, decantando en una impotencia accional que impulsó el trabajo sobre el cuerpo como potencia liberadora; «Atadademanos» concibe el dolor de dicha sensación movilizándolo la visualidad del recuerdo y curándolo. (131)

Esa negación que el cuerpo femenino de Machado vivió por años se materializa, se hace presencia viva en la *performance*.

Machado poetiza el dolor interno mediante el corte, la herida y el uso de material escatológico. El dolor vivido hace que la sensación del corte sea menor. «Duele, pero es tan tolerable el dolor físico. Después de lo que vives a ratos, es como saber que lo físico pasa [...], que va a acabar. Por último, vos le pones fin, o tu cuerpo se desmaya y ya está, pero en cambio lo otro no» (Machado, comunicación personal). El cuerpo aprende a resistir.

«Atadademanos» es una *performance* llena de textos. No solo está el de Linda Nochlin escrito en sus uñas —elemento muy relacionado a la vanidad atribuida a la construcción de la femineidad—; están también las marcas que esas costuras dejaron en su piel. Machado habla de sus marcas corporales como un remanente, como heridas de guerra que le recuerdan su historia.

Por muchos años estuvo con las manos atadas. Y no voy a hablar en términos intimistas porque la historia de Machado es la historia de muchas cuyos cuerpos fueron pensados como cofres virginales, como objetos a controlar por un patriarca que moldea su cuerpo en función de la sumisión. Machado hizo del suyo su espacio de lucha. «Decidí trabajar en el *performance* y con mi cuerpo, porque después de que me quemaron toda mi obra, sobre tu cuerpo mandas vos, y nadie me iba a volver a quitar mi obra porque era yo» (Machado, comunicación personal).

María José se empodera de su cuerpo y lo trasmuta: «El cuerpo de la mártir es el símbolo de su nueva fe, el territorio sobre el que se libran la resistencia y la rebeldía contra unas estructuras sociales que la consideran vulnerable y carente de derecho» (Pedregal 2005, 151). Soportar por años la penitencia silenciosa hizo del cuerpo de Machado un cuerpo mártir, que en su obra artística se exterioriza con elementos iconográficos de esta forma de vida.

«CAÍN»

Y dijo Caín a Jehová: «Grande es mi castigo para ser soportado. He aquí, me echas hoy de la tierra y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare me matará».

Génesis 4:13-14

Caín, el primer hijo de Eva y Adán, fue condenado al destierro como castigo por no haber cumplido la voluntad de Dios, quien le

marcó una cruz en la frente para que en su errar fuera reconocido y nadie lo pudiera matar. Miles de años después, en Cuenca, un hombre cose una cruz en la frente de Daniel Coka; marca su cuerpo, como hizo Dios con Caín. Esta cruz es la huella de su mal. «Desde el Génesis, el dolor aparece en el cuerpo de los santos como una consecuencia del mal y el pecado, quienes, a través de él, buscaban la reducción de sus faltas» (Ballester 2012a, 39).

Coka realizó esta *performance* en el 2014, cuando salió de su casa porque su familia se enteró de que tenía una pareja masculina, es decir, de que era homosexual. Su cuerpo simboliza el de Caín, ese cuerpo desterrado y fugitivo que, al hacer su propia voluntad, al ser autónomo, es castigado por los ojos moralistas que no pueden permitir ningún tipo de desviación frente a las normas establecidas. Ese cuerpo desterrado simboliza «al desbendecido errando, el bastardo» (Coka, comunicación personal), el mal hijo, el que debe salir del núcleo familiar porque simboliza la vergüenza y el error. El pecado encarnado.

Fotografía 3.5: *Caín*



Fuente: Dossier del artista

El acto de marcar la frente para que un cuerpo sea reconocido no solo ocurrió en la historia cristiana, sino que también fue parte de las heridas coloniales de los cuerpos de América. *Carimba* era el acto de marcar a un esclavo con hierro caliente para garantizar su legalidad, es decir, «para identificar legalmente la condición de esclavo de quien la llevaba» (Lucena 1997, 125).

Dicha práctica existió en España mucho antes del llamado descubrimiento de América y en las nuevas tierras se implantó desde los primeros años de

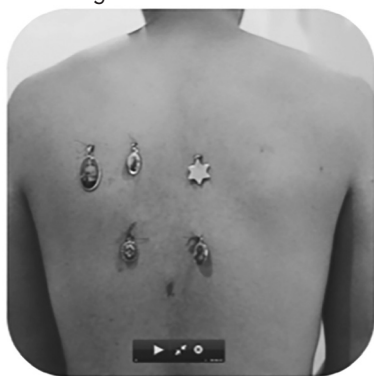
la conquista y obedeció a razones económicas, de posesión, identificación y pago de impuestos. Los primeros seres humanos que sufrieron la carimba en América fueron precisamente los indios nativos. (La Rosa Corzo 2003, 111)

Indígenas y afros eran carimbados, principalmente en la frente, como una manera de que su ser esclavo fuera visible para todos. Mediante la marca, su cuerpo era condenado al servicio y la posesión por parte del amo hasta que murieran, bien por exceso de trabajo o por los castigos brutales que recibían. La marca en la frente, como la de Caín o la de los esclavos, es una condena que cobra sentido en el momento en que el cuerpo condenado es expuesto en el espacio público.

En la obra de Daniel Coka hay una influencia de lo sagrado, que viene dada del contexto religioso en el cual ha crecido. Utiliza iconografías sagradas, pero lo hace desde un cuerpo terrenal, corrupto y corrompido.

«Dios te salve, reina y madre de misericordia; vida, dulzura y esperanza nuestra. Dios te salve. A ti clamamos los desterrados hijos de Eva. A ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas...». Mientras de un audio con voz masculina suena «La salve», una muy conocida oración a la Virgen María, Julio Mosquera —en ese momento, profesor del artista— cose a la espalda desnuda de Coka las medallas de cinco divinidades: el hermano Gregorio, Santa Narcisa de Jesús, el ángel de la guarda, el Cristo de la Burla o del Consuelo, y Santa Trinidad. Todas ellas se unen con sangre, piel y dolor al cuerpo *queer* de Coka.

Fotografía 3.6: *Desbendecido*



A estas divinidades, populares en Ecuador, los padres de familia encomiendan a sus hijos para que los protejan. Por su condición de homosexual, sin embargo, Coka no fue objeto de estas peticiones. El audio que se escucha proviene de la voz de su padre, quien, al no aceptar que el artista fuera homosexual, tampoco aceptó darle la bendición.¹⁹ Ante esta negativa, el hijo errante graba a su padre rezando y cose en su cuerpo las bendiciones negadas, en un doloroso acto de ausencia.

Este gesto de ausencia de protección no solo acontece en el plano familiar, sino también en el social. Parece ser que, por su condición sexogenérica, estas vidas dejan de ser sujetos de derechos. En este país, y en muchos otros, son frecuentes las noticias de personas sexogenéricamente diversas violentadas y asesinadas. La escuela, el clero y algunas instituciones médicas han invalidado el accionar y los deseos de las personas LGBTI, quienes dejan sus hogares por los conflictos dentro del núcleo familiar y están expuestos al peligro de la calle.

En estas dos *performances* del artista, el dolor interno se materializa en el cuerpo y, a su vez, este dolor se convierte en un mecanismo de resistencia. La idea del destierro es clave en la obra intimista de Coka, y se ha convertido en su manera de afrontar su vida. «Mi cuerpo es un registro de memoria» (Coka, comunicación personal). El cuerpo recuerda, y esta memoria corporal lo hace más resistente al dolor. Hay en Coka una necesidad de marcar su cuerpo, y ha experimentado con varias formas de hacerlo que han sido usadas socialmente como mecanismos de estigmatización: están las de la espalda, relacionadas con los castigos a los esclavos; está la marca bíblica de Caín, una de las más visibles, ya que está en la frente.

Es irónico cómo estos cuerpos, a los que la Iglesia automáticamente identificaría como pecadores, se apropian de su iconografía como un acto de transgresión e inconformidad con el discurso. Estxs performerxs materializan en sus cuerpos el dolor de una sociedad patriarcal, violenta, misógina, racista y clasista. El mártir somete su cuerpo, lo expone al dolor por el bien de los otros. ¿No lo hacen también estas performerxs? Mientras la Iglesia obliga a renunciar a la carne, estas artistas se apoderan de ella para plasmar sus discursos de inconformidad.

19 Acto muy típico de los padres cuencanos católicos, que suelen hacerlo antes de que sus hijxs comiencen su jornada y cuando esta acaba.

CUERPO, DOLOR Y MEMORIA

CUANDO LA PIEL EVIDENCIA LAS INJUSTICIAS SOCIALES

*Y la herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad,
el dolor, es decir, su existencia real.*

Irene Ballester

Estas *performances* de las que he hablado nos presentan heridas sangrantes que dejan en sus pieles una serie de marcas, de huellas de una memoria. Señalan la presencia de cuerpos que han sido literal y simbólicamente borrados. Porque si algo está claro es que unxs viven y otrxs sobreviven; que unxs tienen tumbas con nombres y flores, y otrxs, fosas comunes. Porque la historia de América Latina está marcada por la muerte, el horror y la amenaza de la desaparición de los cuerpos.

Llevar las marcas de la violencia en su propia piel implica no representar el dolor, sino vivirlo. El dolor y la memoria de lxs otrxs traspasan la piel de estxs artistas, la perforan, la cortan, la desangran. «Yo escogí usar el dolor, pero no escogemos estas violencias históricas» (Chávez, comunicación personal).

Esta corporalidad individual se ha transformado en un cuerpo político: «La actitud de usar el cuerpo como un hecho político es hacer que el propio cuerpo se vea atravesado por un interés colectivo de cambio» (Brodsky y Pantoja 2009, 17). Son cuerpos insertados en un aquí y un ahora, en una sociedad concreta con demandas específicas. Son cuerpos que cumplen una agencia. Es, como dice Daniel B. Chávez (2014c), poner el cuerpo sí o sí;²⁰ esa es la agencia y la forma de accionar de estxs performerxs ante el dolor de los demás.

Estamos ante una sociedad del espectáculo²¹ que se horroriza y tacha de enfermx o masoquista al artista que se inflige una herida corporal, pero no reacciona de la misma manera cuando ve en la pantalla del televisor tanta muerte, tanto cuerpo mutilado, tanta mujer violada. Los que cuestionan estos actos inscritos en el arte contemporáneo, ¿cómo reaccionan ante el dolor de los otros? ¿Acaso solo nos quedamos como espectadores del dolor? ¿Pueden estas acciones hacer que el espectador

20 Frase tomada del libro homónimo de Susan Sontag.

21 Término usado por Guy Debor en su libro *La sociedad del espectáculo* (1967).

no se mantenga inmóvil ante la crueldad? Esa es la pregunta de muchos. Yo podría aportar diciendo que hay dos tipos de arte: el que adorna la sala y es armónico, estéticamente bello (al estilo Kant); y el que incomoda, el que hace doler el ojo, el que provoca que la gente salga de la sala porque no quiere perturbarse, el arte que usa elementos escatológicos, el que denuncia, el que te presenta cuerpos abiertos, el que te puede quitar el sueño.

Es que yo no entiendo cuando piden armonía en la composición en el arte. ¿De qué armonía hablan cuando se destrozan cuerpos en la calle, cuando marcan a mujeres como propiedad, cuando asesinan, cuando mutilan? «Una obra debe ser armónica». ¿Armónica con qué? Si nada que tomemos de referencia en este mundo es armónico.

DUELO CORPORAL: POLITIZAR LAS EMOCIONES

*El dolor es junto con la muerte
la experiencia humana mejor compartida.*

David Le Breton

Quisiera hablar del duelo corporal desde las propuestas de Daniel Brittany Chávez, quien ha hecho de sus *performances* una estrategia de denuncia de la violencia, al apropiarse de los espacios públicos de una manera cotidiana y participativa. Estas acciones, como él mismo las llama, se distancian de las prácticas estatales y de los movimientos políticos. Es un arte en resistencia: acciones políticas performáticas que presentan otras formas de denunciar: desde la creatividad, la decolonialidad y, sobre todo, desde un cuerpo político.

La plataforma Arte Acción, de la que es parte Daniel Brittany, nació en 2012 en San Cristóbal de las Casas (Chiapas), tras el feminicidio de Itzel Janet Méndez Pérez, de 17 años, cuyo cuerpo fue hallado en condiciones que reflejaban una violencia realmente brutal. En este contexto, Arte Acción brota como una acción urgente y necesaria de denuncia y resistencia en contra del olvido. Lxs artistas, junto con familiares y amigxs de las mujeres asesinadas, más lxs vecinx y gente del lugar, se reunían, principalmente en la plaza, y realizaban acciones. «Nuestras políticas vienen de la materialidad de los cuerpos presentes en el espacio público, de las acciones que dan espacio al duelo y denuncian la violencia feminicida» (Chávez y Difarnecio 2014, 35).

Tocar los temas del feminicidio, el dolor y la memoria no es fácil. Enfrentarse a las emociones de familiares que han perdido una hija, una madre, una hermana en actos de violencia brutal implica reconceptualizar el dolor, hacerlo político para volverlo un acto de resistencia y lucha en contra de la impunidad. Son luchas de la memoria: no podemos olvidarlas porque eso significaría desaparecerlas dos veces. «No se trata de reabrir una herida. Reiterar el duelo y recordar la pérdida de un ser querido recupera y politiza las emociones» (36).

Hablamos de un «acompañamiento» a los familiares. Chávez y Difarnecio (2014) hacen una interesante distinción entre *alianza* y *complicidad*, basada en el grupo activista Medios de Acción Indígena: «alianza» plantea una solidaridad que se plasma en el discurso, mas no en la acción; en cambio, la «complicidad» se entiende como el apoyo de otro a la comisión de un crimen —concibiendo en este contexto al crimen como una acción en contra del poder estatal—: «En el mero momento de la lucha los cómplices se atrincheran» (38). Esta complicidad entre performerxs y familiares devela un compromiso que supera, creo yo, la parte formal de una acción, y la traslada al ámbito político.

Es la *performance* contra el poder, mediante el uso de otras formas de denuncia, otros diálogos y otras maneras de problematizar la realidad a partir del uso del cuerpo y la politización del duelo, que implica accionar para no olvidar, llevar el dolor adentro pero no paralizarse con él, sino convertirlo en el motor de la denuncia. Que el dolor nos haga resistir: eso es politizar el duelo. «Los *performances* visibilizan un trauma colectivo donde los familiares eligen no olvidar, reiterando a través de la performatividad de sus acciones el recuerdo de la violencia social feminicida» (Taylor, citado en Chávez y Difarnecio 2014, 39).

En estas acciones, Daniel y lxs otrxs participantes utilizan elementos propios del ritual mexicano: las velas, las flores, la comida, muy emparentados con el Día de los Muertos. En este sentido, se puede leer a la *performance* como un acto ritual: «Realizar actos performáticos consiste en la repetición del ritual del duelo en el espacio público (que implica una audiencia y/o testigos) y, al repetir, abrir la sociabilización de lo que “debe” ser privado, como las emociones, la violencia impune y el duelo» (37). Esto nos lleva nuevamente a hablar desde el binomio visibilizado-invisibilizado. La fuerza de estas acciones radica en el acto de llevar a la esfera de lo público el dolor, el duelo, actos que están confinados a

ser vividos en lo privado, de una manera interna; actos concebidos para la soledad y el silencio.

Estos cuerpos, en vez de vestirse de negro y meterse a sus casas a llorar, salen a las plazas, interpelan cara a cara al poder, atraen a otros cuerpos, que se solidarizan y se unen a la lucha; irrumpen en el espacio público, trastocan su dinámica y obligan de alguna manera al transeúnte a enterarse de lo que pasa y, en algunos casos, a tomar conciencia de la violencia feminicida. Esos cuerpos están ahí para generar diálogos desde la experiencia del dolor, que nos permea a todxs.

Fotografía 3.7: *No nos pueden matar a todxs*



Registro: Nelly Cubillos

Fuente: Facebook de Arte Acción

Fotografía 3.8: No nos pueden matar a todxs



Registro: Nelly Cubillos

Fuente: Facebook de Arte Acción

Arte Acción realizó el 14 de octubre de 2014 la *performance* «No nos pueden matar a todxs», en la que intersecaban realidades producto de violencias estatales y patriarcales. Denunciaron la desaparición de los 43 de Ayotzinapa y el aumento de la violencia feminicida en Chiapas. Daniel, descalzo, vestido de negro y con una mantilla negra, sumerge sus pies en una lavacara llena de sangre de vaca y los impregna sobre una tela blanca en la que está escrito el lema «No nos pueden matar a todxs». Hace un recorrido dejando huellas de sangre, marcando la realidad violenta que vive México en ese momento. Porque las huellas y la sangre no se olvidan.

La mantilla negra —un elemento con el que, hasta no hace mucho tiempo, las mujeres se cubrían la cara como un acto de duelo— es usada en por Daniel esta *performance*, al igual que en «Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla». Es este cuerpo trans, mestizo, este cuerpo de descendencia afro, que ha vivido violencia, el que se viste de duelo y deja marcas de sangre en una tela que representa a todxs.

Usar elementos propios del ritual mexicano hace que la gente se sienta identificada e integrada, y logra que la *performance* sea una actividad no excluyente, participativa y, por ende, una lucha en común. En una entrevista dada al doctorado de Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar en 2014, Daniel decía que el activismo del panfleto es solo para los que saben leer; él piensa las acciones con símbolos que la gente identifica, para que el mensaje llegue y aumente su potencial político.

La *performance* se convierte en un espacio para canalizar el dolor, y este se hace menos pesado porque hay otros que te ayudan a sostenerlo. Hay una energía compartida, es un duelo colectivo. Y este acto de denuncia y memoria se ejecuta desde el cuerpo, porque es el cuerpo en donde el feminicidio —y, en sí, la violencia— se ejerce. Se trata de politizar el recuerdo mediante estas acciones. «La memoria es algo activo que se sitúa en el hoy y a través del cual el pasado es permanentemente resignificado. Estamos hablando de ligar pasado, presente y futuro, no en un ejercicio de nostalgia sino en un trabajo en el que el dolor se convierte en motor político» (Lorenzano, citado en Chávez y Difarnecio 2014, 36).

RECORDANDO EN EL CUERPO

Ciudad de México, 1966. Esta mujer no tenía suficiente dinero para comprar una caja mortuoria para su hijo, fallecido al ser atropellado por un autobús. Acudió a una tienda de ataúdes próxima al hospital y empezó a rezar y pedir, suplicando ayuda. Al cabo de un tiempo, se vio rodeada de gente que le preguntaba qué ocurría. Entre todos consiguieron reunir algo de dinero para ayudarlo. Con esta ayuda, y el descuento ofrecido por el fabricante de ataúdes, pudo comprar uno y enterrar a su hijo con cierta dignidad. Para llegar a su casa con el féretro, tuvo que caminar nueve kilómetros.²²

El viernes 15 de mayo de 2015, en el marco de la jornada performática de Cuerpo Pacífico,²³ María José Machado realizó la *performance* «La Piedad», en la que recorrió nueve kilómetros cargando un bloque de

22 Este era el texto escrito en las hojas volantes entregadas a los espectadores el día de la *performance*. La única referencia sobre su origen era una pequeña nota: «Fan-zine publicado en 2014 en Ciudad de México».

23 Encuentro de arte acción realizado en Cuenca y Quito en mayo de 2015.

mármol de 36 libras. El recorrido lo hizo afuera de La Multinacional, un espacio de arte ubicado frente a la Funeraria Nacional, sector rodeado de almacenes de flores y ataúdes.

Fotografía 3.9: *La Piedad*



Registro: Diego Piedra
Fuente: Cuerpo Pacífico

El bloque de mármol que carga Machado equivale al peso de un niño de tres años, edad que tenía el hijo de la mujer mexicana de la historia narrada al comienzo de este apartado. Machado recorre la misma distancia que recorrió esta madre, y lo hace vestida de negro. Es un acto de duelo, un recorrido mortuario en un lugar que nos recuerda lo efímero que es el cuerpo.

Su *performance* se llama como la virgen que representa el dolor de la madre, que soporta en su cuerpo el dolor, encarnado en el hijo muerto al que sostiene. La imagen de *La Piedad*, tallada asimismo en la lápida que carga Machado, representa a la madre que debe resistirlo todo; es ella la que sostiene a la familia en momentos de dolor. «La Virgen sufre y le duele, pero su rostro siempre es pasivo, calmado, en un acto de fe» (Machado, comunicación personal). Y esa misma actitud refleja el rostro de Machado. El cansancio, el dolor, las marcas que deja en sus brazos el bloque de mármol, el sudor, no quitan de su rostro el semblante sereno. La artista encarna un duelo ajeno. Carga el peso del dolor que otra mujer cargó. Es un acto de solidaridad desde el cuerpo. Ella trae a otro espacio geográfico una historia de la cotidianidad. Hace de lo cotidiano su tema artístico.

Machado se apropia de la imagen de *La Piedad*, pero resignifica su fuerza, la resalta: rompe con el rol de la sumisión femenina al adoptar el personaje de una figura fuerte. Cumplir el recorrido de nueve kilómetros con ese peso es un acto de resistencia física que se convierte en un acto de resistencia al olvido. «Mi cuerpo se volvió fuerte físicamente porque le tocó volverse fuerte de otras formas. El dolor físico no es tan difícil cuando soportas otros dolores que en realidad no tienen cómo sanar» (Machado 2015). A pesar de que la artista no se identifica con el feminismo, en sus acciones hay claras preocupaciones por el género, principalmente relacionadas con la resignificación de los imaginarios impuestos sobre el «deber ser» femenino.

CUERPOS QUE RECUERDAN: LA PERFORMANCE COMO UN ACTO DETONADOR DE MEMORIA

Lo que duele no se olvida.

La sangre no se olvida.

Andrea Reinoso

Pensar el cuerpo como político es entenderlo como un lugar de memoria. «El cuerpo humano que invocamos aquí juega las veces de punto de partida desde donde se hilvanan recuerdos vividos y se reinserían las vidas personales en los cuerpos sociales» (Aguiluz 2004, 3). Tenemos cuerpos testigos del pasado así como tenemos cuerpos que resisten al olvido, que a pesar de que en su carne no vivieron ciertos acontecimientos, el contexto en el cual están inmersos los obliga a ser parte de esa historia.

Cuando hablo de lugares de la memoria, me refiero a espacios visibles en los que la memoria habita y se hace presente. Su visibilidad se construye como una estrategia para combatir a la historia oficial, que cuenta con monumentos, fechas y lugares para conmemorar la verdad de los vencedores. En ese sentido, el cuerpo es también un lugar, el primer lugar en el que la memoria habita. «En la esfera corporal está inscrita la memoria: ahí emerge la capacidad de rememorar, puesto que las marcas de pasados acontecimientos (las heridas vividas, sentidas, experimentadas que habrá que suturar simbólicamente, individual o colectivamente) han tenido lugar» (3). Esta lucha entre olvido y memoria, entre historia oficial y memorias que quieren ser borradas, nos lleva a

plantearnos una pregunta: ¿cuáles son las imposibilidades de entender el cuerpo como un lugar de la memoria?

La primera es el carácter efímero del cuerpo y de la marca corporal. El cuerpo perece y la memoria se va con él. He ahí la importancia de un registro. Pero, a pesar de esto, las posibilidades que nos presenta el cuerpo como un lugar de memoria son muy amplias: al ser el primer territorio en el cual habitamos, toda experiencia nos deja marcas, «huellas que hacen factible la preservación y la legibilidad del pasado» (5); a través del cuerpo nos relacionamos y por él atraviesan todas las relaciones de poder. Absolutamente todo lo que hacemos y sentimos para en el cuerpo: «La capacidad de evocación, de asociar hechos y recuerdos atraviesa la completitud de la persona. Atestiguar entonces algo acontecido implica la capacidad de articular un pasado sirviéndose del cuerpo por entero, de las reminiscencias de experiencias vividas (y percibidas)» (5). El cuerpo se convierte en el primer lugar de la memoria.

Se ha impuesto como manera de registro a la escritura, la inscripción, que tiene un carácter segregador: para acceder a la memoria, debes saber leer y escribir, así como compartir el mismo idioma. La historia oficial está escrita en papel, lo que garantiza su fácil transmisión dentro del círculo letrado. Este oficialismo deja de lado otras prácticas que tienen lugar en el cuerpo y que involucran otras sensaciones y, por ende, respuestas diferentes.

Al ser el cuerpo un sitio de inscripción social y discursiva, hay gestos en las *performances* que, por mínimos que sean, detonan una serie de recuerdos que pasan por la vivencia personal, pero que atraviesan también un contexto global. Por eso algunas propuestas performáticas se han convertido en estrategias de denuncia y detonadores de la memoria social que busca ser silenciada. Porque la memoria, estratégicamente, tiene que ser visible.

Daniel Chávez y Doris Difarnecio (2014) plantean una interesante propuesta de la memoria colectiva politizada como un acto pedagógico. Es decir, la acción performática se entiende como una forma de recordar, y al hacerla en un espacio público, con la posibilidad de integración de los espectadores, esta memoria se hace colectiva.

Para comprender el funcionamiento de la memoria colectiva quizá convenga investigar la organización social del olvido, las normas de exclusión, supresión o represión, y la cuestión de quién quiere que alguien olvide qué

y por qué. En suma, la amnesia colectiva. Amnesia está relacionada con *amnistía*, con lo que solía denominarse *actos de olvido*, la supresión oficial de recuerdos de conflictos en beneficio de la cohesión social. (Burke, citado en Chávez y Difarnecio 2014, 38; resaltado en el original)

Así se ejecutan las luchas por la memoria: entre una historia oficial y las memorias del dolor, de la desaparición, del horror. Hay una pertinencia sociopolítica de abordar estos temas del pasado en el presente, entendiendo al pasado como principio activo del presente y el futuro. Las resistencias, los márgenes, lxs invisibilizadxs, tienen otras estrategias, entre ellas las acciones performáticas.

¿Cómo se construye la memoria de aquellas vivencias que resultan difíciles de narrar? ¿Qué imágenes son legitimadas para formar parte de la memoria colectiva y cuáles no? ¿Qué cuerpos se rememoran y cuáles se olvidan?

LA PERFORMANCE COMO UN MECANISMO DETONADOR DE LA MEMORIA: REGINA JOSÉ GALINDO Y EL GENOCIDIO GUATEMALTECO

*La memoria de acontecimientos traumáticos, del horror,
es la memoria que los gobiernos intentan silenciar.
Dentro de su construcción de Nación, solo hay cabida
para el relato de los vencedores, de los héroes.*

Andrea Reinoso

A partir de los años 60, América Latina vivió una de sus épocas más sangrientas. El triunfo de la Revolución cubana, el apareamiento de grupos subversivos, las ideas de izquierda y el cuestionamiento al poder incitaron una oleada de enfrentamientos que terminaron con la muerte y desaparición de miles de personas. El ejército y los grupos paramilitares sembraron el terror en poblaciones en donde también accionaban las guerrillas. Matar subversivos era el precio que la nación debía pagar para volver a la estabilidad y poder pensar en un «mejor futuro» en el cual la inversión extranjera garantizara el porvenir.²⁴ Es en este contexto que surgen las luchas por la memoria, por no olvidar a lxs desaparecidxs, torturadxs y asesinadxs que fueron los daños «colaterales» del terrorismo de Estado.

24 Con ese discurso, el Estado guatemalteco promovía y justificaba el asesinato de la población que consideraba que ayudaba a las guerrillas.

La artista guatemalteca Regina José Galindo, mediante varias *performances*, ha denunciado la violencia que vivió la población de su país —y, sobre todo, las mujeres indígenas— durante el conflicto armado interno, y hace de esas acciones un detonador de la memoria. En esta investigación hablaré de tres *performances* realizadas por Galindo: «La Verdad», «Mientras ellos siguen libres» y «¿Quién puede borrar las huellas?», que me permitirán, mediante la relación cuerpo-política-dolor-memoria, abordar las luchas de las sobrevivientes ante una historia oficial que invisibiliza las operaciones de un Estado genocida.

El 21 de noviembre de 2013, en el Centro Cultura Español de Guatemala, Regina José Galindo presentó «La Verdad»:

Fotografía 3.10: *La Verdad*



Registro: <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>

Fuente: Fotograma del video

Durante una hora y diez minutos, la artista lee los testimonios de mujeres indígenas que fueron víctimas de torturas y violaciones y se convirtieron en testigos de las masacres del conflicto interno.²⁵ A medida que avanza la narración, cada diez minutos, un hombre se acerca a la artista y le inyecta anestesia en la boca, lo que hace que poco a poco su voz se vaya distorsionando. Galindo es pinchada en siete ocasiones. Se esfuerza por leer, pero al minuto cincuenta es casi imposible entender lo que dice. Aunque su boca está casi totalmente amortiguada, sigue con el relato, continúa hasta terminar de leer todos los testimonios. La anestesia es una metáfora del poder y sus intentos por silenciar la memoria de las víctimas.

25 Estos relatos fueron recopilados en el informe *Guatemala, memoria del silencio* (1999), realizado por la Comisión para el Esclarecimiento Histórico.

Uno estaba matando a mi hijo, yo viendo. Los otros me estaban violando, pero yo los vi. Vi a mi hijo y a mí tirados ahí, con semejantes heridas que tenía. Ay, mi chamaco. Él estaba torturado ahí, con sus cacheticos quitados, se los quitaron los cacheticos [...], y yo violada. (Galindo 2013, 13:04)

Entre 1960 y 1996, Guatemala vivió uno de los conflictos internos armados más crueles de la región latinoamericana, con aproximadamente ciento cincuenta mil muertos, cincuenta mil desaparecidos, medio millón de campesinxs mayas desplazadxs, cuatrocientos mil exiliadxs, decenas de miles de niñxs huérfanxs, seiscientas comunidades indígenas masacradas y más de cuatrocientas fosas comunes clandestinas, según la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999).

Durante aquellos 36 años de conflicto armado, Guatemala pasó por el mando de nueve presidencias de control militar. Entre 1982 y 1983, estuvo en manos de Ríos Montt, quien encabezó la represión más sangrienta, con alrededor de sesenta mil muertos. «Lo cierto del caso es que estábamos en una guerra y en una guerra uno le debe imponer su voluntad al otro [...], y en Guatemala necesitamos un cambio, y el cambio precisamente es imponerle la voluntad al otro» (Ríos Montt, en Yates y Sigel 1983, 45:20).

El proyecto guatemalteco de nación tenía en esos años una base racista y patriarcal. Luis Menéndez (2004) hace un interesante análisis sobre las políticas de blanqueamiento que impartía el Estado: uno de sus objetivos era acabar con el sector indígena, que representaba el 60 % de la población y al que se relacionaba con la guerrilla y el comunismo.

La realidad histórica de Guatemala expone un sistema que ha privilegiado a la oligarquía y a los inversionistas extranjeros. El racismo fue la herramienta que permitió la continuidad del dominio del cuerpo del indígena y su control mediante el miedo y la tortura. En este Estado moderno todavía pervive la matriz colonial racista heredada de la conquista.

Dentro de la concepción racista del Estado moderno,²⁶ la raza es asumida como un motivo por el cual una persona puede ser juzgada y asesinada. Es una condición bajo la cual se permite matar: la eliminación del otro racialmente diferente es presentada como una necesidad. «Desde el momento en que el Estado funciona sobre la base del

26 Lo que Foucault denomina *racismo de Estado*.

biopoder, la función homicida del Estado mismo solo puede ser asegurada por el racismo» (Foucault 1992, 265).

El racismo instauró entre la población una división basada en el miedo al otro: había que eliminar a las «razas inferiores»²⁷ y el conflicto armado, en pleno estado de excepción, fue el camino utilizado. Para que unos vivieran, los otros debían morir. Se instaura la muerte del otro, del diferente, como un equivalente a la seguridad personal. Solo de esta manera podemos explicar cómo los hombres guatemaltecos pertenecientes a la milicia fueron capaces de cometer tales atrocidades hacia sus semejantes. Muchos de ellos conocían a las personas a las que estaban torturando, violando y matando.

Dentro de este contexto, las mujeres indígenas fueron las que se llevaron la peor parte, como lo manifiestan los testimonios: «Por una pasaban veinte, treinta [...]. Después que pasaba el último, el enfermo, la mataban» (Galindo 2013, 38:35). La mujer no es asesinada en primera instancia como los hombres; a ellas las violan, las torturan y después las matan.

En contextos de enfrentamientos armados, la violación sexual es un arma de guerra (Maldonado 2007, 138). Esta posesión es una forma de humillar al enemigo, de tomar sus pertenencias, pues la mujer es vista como un objeto, un trofeo de guerra. La dominación que implica poseer un cuerpo, usarlo, es propio del dominante, del poder que, mediante el miedo, ejerce la violencia sobre los cuerpos femeninos y socialmente feminizados, a los que considera inferiores. «Y todos nuestros cuerpos les dábamos; si no, nos mataban» (Galindo 2013, 34:11).

Se podía ver cómo las golpeaban en el vientre con las armas, o las acostaban. ¿Sabe que una vez vi? Los soldados le brincaban encima de la barriga —sabe uno cuántos meses tenía—, le saltaban encima una y otra vez, y la mujer gritaba y gritaba, hasta que el niño salió como una pepita, todo malogrado salió. Yo lo vi. Le introdujeron el arma en la vagina grandota y así le mataron al feto [...], y después de eso ella estaba viva y le metieron el pedazo de la cabeza de un hombre que acababan de matar. (23:30)

En «Mientras ellos siguen libres», realizada en el año 2007, Regina José Galindo, embarazada de ocho meses, desnuda, es atada de pies y

27 Así percibía a los indígenas el Estado guatemalteco.

manos con cordones umbilicales reales, comprados clandestinamente, a una cama-catre, de la misma manera en que muchas mujeres indígenas embarazadas fueron amarradas para después ser violadas durante el conflicto interno armado. Dos testimonios de mujeres indígenas sobrevivientes del genocidio acompañan la acción:

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. (Galindo 2013, párr. 1)

«Fui violada consecutivamente, aproximadamente quince veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté» (párr. 2).

Fotografía 3.11: *Mientras ellos siguen libres*



Registro: David Pérez

Fuente: Página web de la artista, <http://www.reginajosegalindo.com>

El punto de partida para entender este genocidio puede ser el Estado moderno convertido en un Estado biopolítico. En él, la vida natural del ser humano pasa a ser el centro de la política moderna, cuyo control se aplica directamente sobre los cuerpos. Esta es la política de distintos gobiernos totalitarios y democráticos del siglo XX. Es así como el Estado mata a quienes juró proteger.

Estos testimonios de violaciones nos llevan a pensar en el control disciplinario y regulador sobre el cuerpo de la mujer y su sexualidad. El primero se aplica al cuerpo individual torturado y violado; el segundo,

mediante los mecanismos reguladores destinados a la población, fue ejercido a manera de abortos forzados y del destrozo de sus órganos reproductivos internos. Era necesaria una limpieza racial, según los criterios del gobierno de turno, y había que hacerlo matando y destruyendo los cuerpos de las mujeres. A ellas se les negó autonomía corporal y poder de decisión sobre su sexualidad y su reproducción; esos cuerpos se convirtieron en objetos que podían usarse y de los que se podía disponer cuando los representantes del poder lo deseaban. El biopoder permitía matar a la vida misma.

La acción performática permite activar una memoria del pasado en el presente, y esta, a su vez, se convierte en una referencia en el futuro, mientras circule un registro de la *performance*. Es un acto de memoria propuesto desde las artes, desde las prácticas corporales. La artista presenta en estas *performances* una realidad que la interpela, porque la memoria está viva: los sobrevivientes están ahí, los descendientes del genocidio respiran, muchas siguen buscando a sus hijos. La *performance* se convierte en un acto político urgente.

Existe una interconexión entre el testimonio de las mujeres indígenas y el cuerpo de la artista, que pasa de un estado de individualidad a uno de colectividad dentro del acto performático. Este cuerpo es el reflejo de otros. Como nos dice Jelin (2002), la memoria busca materializarse en un lugar; en el caso de la *performance*, los testimonios de estas mujeres se materializan en el cuerpo de la artista.

Los testimonios presentados en «La Verdad» dan cuenta del ejercicio totalitario del biopoder sobre los cuerpos, principalmente de las mujeres indígenas, atravesadas por las tres variables de opresión: género, étnico-racial y clase: «Cuerpos quemados, mujeres con palos atravesados y enterrados como si fueran para cocinar, listos para cocinar, como si fueran carne asada; niños masacrados, bien picados con machetes, mujeres bien matadas, bien picadas» (Galindo 2013, 9:37).

El poder político maneja estrategias para imponer el olvido y silenciar las voces que buscan sacar a la luz las memorias del horror: los testimonios de quienes vivieron la tortura, la violación y la muerte. Esto es claro en Guatemala, país en el que, después de haberse firmado los tratados de paz entre el gobierno y la guerrilla, muchos de los militares involucrados en actos de violación a los derechos humanos han ocupado cargos públicos.

En 2003, Ríos Montt se candidatizó a la presidencia de la república. En protesta a este hecho, Regina José Galindo realizó la *performance* «¿Quién puede borrar las huellas?», en la cual caminó desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Nacional dejando huellas de sangre humana en memoria de las víctimas del conflicto armado.

Fotografía 3.12: ¿Quién puede borrar las huellas?



Registro: Víctor Pérez

Fuente: Página web de la artista, <http://www.reginajosegalindo.com>

El acto performático inmediatamente se convierte en un detonador de recuerdos. ¿Qué nos trae a la memoria esta acción de Galindo? Que la sangre derramada no se borra, no se olvida. El recurso de la memoria se convierte en un arma de lucha dentro de esta guerra por el recuerdo y el olvido, en la cual la parte más difícil la llevan las víctimas, pues es su memoria la que, con todo el aparataje estatal, intenta ser silenciada.

«Estos cuerpos señalan las *performances*, están conectados genéticamente, filialmente y ahora, por supuesto, políticamente» (Taylor 2007, 23). El cuerpo de Regina José Galindo es el lugar en que se materializa la memoria, en que se mantiene viva; su cuerpo es un canal mediante el cual se recuerda la violencia y se la denuncia. Estas acciones se convierten en ritos que permiten, de alguna manera, canalizar el dolor; no negarlo, sino conservarlo vivo, luchar contra el olvido, llevar a la esfera pública la memoria silenciada por el Estado.

Esto solo se puede dar si hay un público que reciba y decodifique los significados de estas acciones. La *performance* «La Verdad» se realizó en

un centro cultural con entrada libre, pero circuló mayormente gracias al registro audiovisual subido a YouTube. La obra continúa circulando en otras esferas y otros contextos, y, con ella, estos testimonios rebasan las fronteras de su patria y son escuchados por otras personas de otros países y generaciones. Es una lucha válida en contra del olvido.

Dos de los principales problemas de la memoria son la transmisión y la legitimidad de las voces que relatan estos testimonios. En el caso guatemalteco, fue muy difícil escuchar la voz de las mujeres indígenas, pues entran en el grupo históricamente olvidado; sus palabras, dentro del Estado moderno, no tienen eco; sus cuerpos han sido concebidos históricamente para la ocupación. Para algunos, podría resultar presuntuoso que una artista hable por ellas, pero yo considero que es estratégico. Mediante el arte, estos testimonios fueron escuchados por mucha más gente: Galindo los legitima y, al ser una artista con su trayectoria y compromiso político, pues mucho más.

Qué importante me parece que el arte se involucre con estos recuerdos, se empodere y los plasme en sus propuestas, en los cuerpos de lxs artistas. La artista se convierte en una actora política y gestora de la memoria, y su cuerpo, en un espacio para recordar a los cuerpos violentados. «Se puede intentar borrarlos, destruir edificios, pero quedan las marcas en la memoria personalizada de la gente, en sus múltiples sentidos» (Jelin 2002, 56).

Llamar «La Verdad» a esta *performance* implica una interpelación y un cuestionamiento a las políticas de verdad, de recuerdo y de olvido del Estado, a la construcción, a la circulación y al consumo de la historia oficial. Invita a cuestionarse qué pasa con esxs otrxs que no sienten que pertenecen al relato oficial, lxs olvidadxs del relato nacional, aquellxs que existen en la nación solo para trabajar y servir, lxs que son vistxs de manera utilitaria. Estas nuevas narrativas, pues, son un vehículo para la transformación y una herramienta para la visibilización de todo aquello que permanece en los márgenes, en el silencio y en la otredad. Buscan dar otro sentido al pasado, y este sentido del pasado, como dice Jelin, parte de la demanda de justicia en el presente. «Por eso es que venimos a hablar, porque no queremos jamás ver esta situación» (Galindo 2013, 1:09:10).

CONCLUSIONES

A partir de los años 50 se gestaron formas distintas de entender, ver y usar el cuerpo dentro de las expresiones del arte. El *body art*, arte corporal, *performance* o arte acción se introdujo en Europa y América Latina como una expresión contestataria, desde el arte hacia patrones canónicos de belleza, para cuestionar la idea de armonía y de un arte de pura contemplación, y dio paso a procesos en los que lo político ya no puede desvincularse del cuerpo.

La *performance* deja de lado todo tipo de representación —entendida como asumir el papel de un personaje y actuar— para presentar cuerpos reales, con sus problemas, su vulnerabilidad y sus errores, dentro de un aquí y un ahora. Se vuelve una temporalidad paralela en la que todo puede pasar y en la que todo rol se puede subvertir. Esto hace de la *performance* el espacio en que se entrelazan arte, acción y vida.

Para Latinoamérica, el contexto fue determinante en el proceso de relacionamiento entre arte-cuerpo-política y memoria. Crisis económicas, dictaduras, gobiernos neoliberales, desaparecidxs, violaciones...: toda una serie de acciones de posesión y control sobre el cuerpo —que datan de la época de la conquista y continúan actualmente dentro de la matriz colonial— dan paso a expresiones en las que el acto creativo se transforma en un medio de resistencia, expresión y denuncia desde los cuerpos.

Todo lo que se gesta en Latinoamérica ha proporcionado características propias a las prácticas performáticas de lxs artistas locales. La historia, el ritual ancestral, el sincretismo, las resistencias, el mestizaje, la religión católica, los elementos simbólicos, las raíces precolombinas

y coloniales, los mitos, la fiesta popular, la sanación, la ritualización de la vida cotidiana; todo forma parte de la construcción de las propuestas artísticas de la región.

La *performance* se ha constituido como el espacio de expresión de identidades emergentes, de la diversidad sexogenérica, de los grupos invisibilizados. Son tácticas que han usado lxs artistas para enfrentarse a los regímenes de poder y cuestionar desde el arte. Es por este motivo que la *performance* se ha convertido en una práctica estratégica de las subjetividades y corporalidades disidentes; no solo de diversidades sexogenéricas, sino también de cuerpos que no entran en el canon corporal: cuerpos gordos, viejos, enfermos, mutilados; cuerpos que nadie quiere ver, cuerpos negados dentro del concepto estético de belleza, se presentan en el espacio público y en la galería como propuestas de resistencia. A partir del acto creativo se visibilizan las subjetividades, su contexto histórico, sus experiencias.

Hay una clara relación entre *performance* y sistemas de poder, porque toda relación de poder pasa por el cuerpo. Así, la acción resulta en un ejercicio antihegemónico, que abre posibilidades de reconstruirse, de reinventarse, de expresar, sentir, vivir, actuar, resistir, transgredir, recordar, luchar, amar. Hablamos de un espacio en que el cuerpo individual se convierte en colectivo.

El cuerpo, al ser concebido como un proceso semántico, nos permite analizarlo como un signo al que se puede articular una gran cantidad de significados, de acuerdo con el sistema cultural en que se encuentre. Y también se lo puede ver como una unidad significante que materializa el significado: la sola presencia del cuerpo es nuestro primer acto comunicativo.

Este cuerpo también es entendido como un territorio lleno de historia, memoria y experiencias. Es un lugar desde el cual se generan lenguajes y sentidos, así como un objeto sobre el que se ejercen la dominación y el poder. No existe la justicia, ni leyes ni medicina ni rituales, sin la existencia de un sujeto incorporado sobre el cual se puedan materializar. Entender el cuerpo como político es entenderlo en su dimensión histórica: cuerpos con memoria, con experiencias vividas. Bajo esta concepción no hay cabida para la separación binaria mente-cuerpo, ya que la *performance* está muy ligada con el sentir, y se desvincula del hermetismo de la razón instrumental.

Los discursos en torno al cuerpo están condicionados a la concepción que se tiene de él en un contexto específico. Para cada identidad se establece un molde, tanto corporal como actitudinal. La palabra, los discursos, las ideologías norman los cuerpos. La raza-etnia, el color, el sexo, el género, la clase..., todo pasa por el cuerpo, que, al ser entendido como un territorio, se convierte en objeto del deseo, de explotación, conquista y posesión.

Es aquí donde la *performance* se plantea como una estrategia de apropiación de nuestros propios cuerpos, para politizarlos. Es en el cuerpo donde sentimos, actuamos, nos relacionamos, donde se materializan las ideas, donde se ejercen las relaciones de poder y donde este se encarna. Todas las formas de poder pasan por el cuerpo, así como todas las violencias y resistencias. Los cuerpos que han sido sometidos a mecanismos de disciplinamiento y control son materializados de forma directa en las *performances*. Lxs artistas reviven estos mecanismos coercitivos en sus propios cuerpos.

Se han visibilizado varias formas de condenar el cuerpo y de tener el cuerpo condenado: el cuerpo productivo, el cuerpo del deseo, el cuerpo del consumo, el cuerpo disciplinado, el cuerpo violable, el cuerpo marginal. El poder ha implantado políticas visuales tanto para controlar como para clasificar a los cuerpos, y, así, ha influenciado las maneras en que concebimos, representamos, usamos y sentimos nuestros cuerpos. He ahí el carácter inseparable entre Estado y políticas de representación y visualidad, que se han usado para crear una idea de identidad y una estrategia de legitimación de los cuerpos dentro de estas reglas. Hablamos —desde la división de los cuerpos en visibilizados e invisibilizados— de una biopolítica que ha llegado al punto de establecer qué cuerpos pueden ser eliminados, cuáles deben ser llorados y cuáles no.

En este sentido, la *performance* viene a plantear otras posibilidades de verdad mediante la visibilización de otro tipo y otras opciones de cuerpos, sobre todo en el espacio público. Los que accionan son sujetos que forman parte de los grupos históricamente excluidos, que hablan de estos cuerpos, los nombran y soportan de alguna manera su dolor en el cuerpo propio. Son la diferencia encarnada y reivindicada.

Y las *performances* son claras, literales: nos muestran cuerpos en moldes, cuerpos golpeados, cuerpos modificados, cuerpos arrojados en bolsas plásticas a un basurero, cuerpos en fosas. El discurso es directo, la

denuncia es corporal: usa el lenguaje que todos entienden, no es necesario leer nada, porque el panfleto es para lxs letradx. Aquí hay que ver y, mediante el uso de elementos cotidianos, saber de qué se habla, qué se denuncia, qué se expone y quién lo hace.

Lxs artistas, que hablan desde su lugar de enunciación, desde su posición geopolítica y sus saberes, plantean aportes teóricos desde la experiencia de sus cuerpos: cuerpos abiertos, cuerpos violados, cuerpos que por su condición sexogenérica están condenados a ser violentados. Esto posibilita hablar de acontecimientos que son locales pero que pueden ser entendidos en otros contextos; son temáticas universales: el racismo, la violencia, la violación, etc.

De lo local a lo global, la *performance* habla de la vida de lxs artistas y de la de su entorno, nos permite entender las condiciones sociales, las formas de vida de un lugar, lo que es legítimo allí y lo que no. Así, se activan espacios para discutir, para pensar, repensarse y reinventarse.

Teniendo en cuenta que la palabra *acción* es entendida como una respuesta activa frente a algo que nos incomoda, la *performance* también puede convertirse en una herramienta pedagógica, una metodología de aprendizaje mediante los cuerpos y sus experiencias de vida, mediante el contexto en que están inmersos y sus memorias. Aquí cobra un papel muy importante el registro como herramienta de investigación, que deviene en la posibilidad de memoria de un acto efímero.

Los contextos políticos guatemaltecos y mexicanos, cargados de violencia sobre los cuerpos, demandaron respuestas más radicales desde el arte, así como el contexto moralista de Cuenca requería propuestas transgresoras que dislocaran los imaginarios naturalizados del uso y accionar de los cuerpos.

En la *performance*, cada acto de dolor tiene diferentes connotaciones simbólicas dependiendo del contexto en el cual es realizado. Lxs artistas aquí investigados cargan en su historia de vida con recuerdos y experiencias de dolor que saltan a la luz en estas acciones, las cuales muchas veces son el detonante. Son cuerpos que han sobrevivido resistiendo. Lxs cuatro artistas aquí citadx han sufrido la violencia de cerca, en sus propios cuerpos, y cargan con una historia de violencia de la gente que lxs rodea, de la historia de sus países.

En estas acciones, el dolor es usado como un elemento discursivo que permite hablar de hechos de violencia y, por ende, actúa como

un mecanismo de visibilización de dolores internos, tanto individuales como colectivos, tomando en cuenta que esas historias intimistas no son realidades individuales, sino que pueden ser aplicadas a muchas otras vidas. Y es aquí cuando el dolor se convierte en un acto político.

La herida es producto de un acto violento, como violentas son las experiencias que a través de la herida se narran y se recuerdan. La herida es un modo de expresión de estas *performances*, que tienen una finalidad simbólica y devienen en actos de memoria al dejar en las pieles de lxs artistas una cicatriz. Todas las experiencias de dolor narradas en esta investigación hablan, mediante las *performances*, de una herida colonial que ha negado los cuerpos y ha instaurado la posesión, la violencia, las desapariciones, las heteronormas y el machismo. Mediante un acto visceral, un corte, un golpe, lxs artistas se infligen dolor y exponen un estado de control y autonomía corporal que interpela los actos de posesión del poder sobre los cuerpos.

El dolor lleva a procesos de sanación, de limpieza, de desfogue, que te transforman física y emocionalmente mediante la *performance*. El acto ritual es un acto de muerte y resurrección simbólica. No se habla de la *performance* como una terapia, sino como un vehículo para la exteriorización y el diálogo de dolores internos. Estxs artistas sí la han usado como un medio de catarsis.

En Galindo, la herida denota la vulnerabilidad del cuerpo femenino ante la arremetida violenta de los cuerpos masculinos durante un conflicto bélico. Trae a la actualidad imágenes coloniales del control corporal, imágenes que son parte de nuestra historia. Galindo es sin duda una de las artistas con mayor contenido político en sus *performances*; a pesar de que ella no se considera activista, su cuerpo es netamente político. Sus acciones cuentan la historia de un continente, y la de un país marcado por la violencia.

Las *performances* de Daniel Brittany Chávez, por su parte, están mucho más ligadas a la decolonialidad; son un medio de duelo y sanación de las violencias dirigidas hacia la otredad. Su condición transmasculina, transfeminista y de ascendencia afro-latina-europea hacen que su propuesta transgreda muy directamente la colonialidad del ser.

En Machado y Coka encontramos una propuesta más intimista, pero que sin problema puede reflejar las experiencias de una gran colectividad. La primera utiliza la iconografía religiosa con plena conciencia,

influenciada por su contexto, por su historia. Ella maneja este lenguaje mimético como un camuflaje para detonar discursos cuestionadores de la religión, como una estrategia de rebelión. Machado representa el cuerpo de las estigmatizadas; por mucho tiempo aguantó en silencio el peso de una sociedad extremadamente religiosa y patriarcal. Existe un desplazamiento de la corporalidad de Machado hacia el cuerpo de las vírgenes, cuerpos mártires que materializan todo el dolor de una sociedad pecadora.

En cuanto a Daniel Coka, su corporalidad *queer* le hace desafiar la masculinidad hegemónica. Su experiencia de vida familiar nos habla de la estructura social de una ciudad colonial. Mediante el dolor y con el uso de sus símbolos, Coka ironiza y se burla de los preceptos de una de las masculinidades más rígidas y violentas: la militar.

En la *performance* artística, el cuerpo pasa de ser objeto de la representación a convertirse en una presencia material viva, soporte de la obra y la creación. Este cuerpo se carga de significados y significaciones, es objeto de imaginarios, deja de ser individual y se transforma en político, en un lugar de discusión y en un medio para generar propuestas.

La *performance* se convierte en un gesto de memoria, vincula afectos y emociones, detona algo en nosotros. Es una tarea que debe asumir el arte formando parte de las voces silenciadas y hablando, llevando estos testimonios al espacio público, sacándolos del país. Debe seguir incunando la herida, porque mientras duela no hay olvido.

Y de ese dolor surgen propuestas, resistencias, otras formas de ser y estar en el mundo. Formas llenas de ternura política, de memoria y reivindicaciones. Formas que nos hacen desaprender para reaprender, formas que nos ponen cara a cara con otras maneras de vivir más humanas, más naturales, pero también más radicales. Porque ser radical no implica tomar un arma; radical es aceptar y ver belleza en las corporalidades diversas, radical es amar, radical es luchar en colectivo, radical es cuestionarse y cuestionar, radical es tomarte una foto desnudx aunque tu cuerpo no esté aprobado para ser visto en esas condiciones por el ojo normado, radical es mirar a lxs otrxs y verte reflejadx en sus ojos, radical es llorar y sentir el dolor del otrx, radical es poner el cuerpo.

REFERENCIAS

- Aguiluz, Maya. 2004. «Memoria, lugares y cuerpos». *Athenea Digital* 6: 1-15. doi: 10.5565/rev/athenead/v1n6.161.
- Alcázar, Josefina, y Fernando Fuentes. 2005. *Performance y arte-acción en América Latina*. Ciudad de México: Ediciones Sin Nombre.
- Álvarez, Constanza. 2014. *La cerda punk: Ensayos desde un feminismo gordo, lésbico, antikapitalista & antiespecista*. Valparaíso, CL: Trío.
- Ballester, Irene. 2012a. *El cuerpo abierto: Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón, ES: Trea.
- . 2012b. «Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo». *Dossiers Feministes* 16: 11-29.
- Bauer, Arnold. 2002. *Somos lo que compramos: Historia de la cultura material en América Latina*. Ciudad de México: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brodsky, Marcelo, y Julio Pantoja, eds. 2009. *Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca.
- Butler, Judith. 2002a. «Críticamente subversiva». En *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, editado por Rafael Mérida Jiménez, 55-79. Barcelona: Icaria.
- . 2002b. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- Calderón Rodelo, Yecid. 2013. «Prácticas estéticas ex-céntricas, el performance desde la teoría decolonial como práctica de resistencia». *Pinina Flandes*. 3 de septiembre. <http://pininaflandes.webnode.mx/performanceyarte/practicas-esteticas-ex-centricas-el-performance-desde-la-teoria-decolonial-como-practica-de-resistencia>.
- Chávez, Daniel Brittany. 2014a. «Andares (des)coloniales y diásporas afrodescendientes». XI Coloquio de Estudios Regionales y Culturales, Chiapas. https://www.academia.edu/9984209/_Magistral_Andares_De_s_coloniales_y_Di%C3%A1sporas_Afrodescendientes.
- . 2014b. «Personal is political: From married woman to radical queer: permission to remake ourselves». *The Feminist Wire*. 28 de enero. <http://www.thefeministwire.com/2014/01/women-coming-out-later-in-life>.
- . 2014c. «Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla». *Daniel B. Chávez*. <http://www.danielbchavez.com/quisieronenterrarnos#1>.
- Chávez, Daniel Brittany, y Dani D'Emilia. 2015. «Ternura radical es...». *Hysteria*. Julio. <http://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez>.

- Chávez, Daniel Brittany, y Doris Difarnecio. 2014. «Decolonizando acciones públicas contra el feminicidio con cuerpos disidentes: El *performance* y la plataforma arte acción en Chiapas, México». *Revista Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 9 (14): 30-43. doi: 10.14483/udistrital.jour.c14.2014.2.a03.
- Clúa, Isabel. 2007. «Género, cuerpo y performatividad». En *Cuerpo e identidad*, editado por Meri Torras, 181-207. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico. 1999. *Guatemala, memoria del silencio*. Ciudad de Guatemala: Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS).
- Despentes, Virginie. 2011. *Teoría King Kong*. Tenerife, ES: Melusina.
- Dussel, Enrique. 1994. *1492. El encubrimiento del Otro, hacia el origen del «mito de la modernidad»*. La Paz: Plural Editores.
- Finol, José Enrique. 2009. «El cuerpo como signo». *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6 (1): 115-31.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 1980. «El ojo del poder». En *El panóptico*, Jeremy Bentham, 9-28. Barcelona: La Piqueta.
- . 1992. *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*. Madrid: La Piqueta.
- . 2003. *Hay que defender la sociedad*. Madrid: Akal.
- Fusco, Coco. 1999. «El *performance* latino: La reconquista del espacio civil». En *Horizontes del arte latinoamericano*, editado por José Jiménez y Fernando Castro, 93-106. Madrid: Tecnos.
- Galindo, Regina José. 2013. «La Verdad». Video de YouTube, registro de la *performance* homónima. <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>.
- Gómez, Dorotea. 2014. «Mi cuerpo es un territorio político». En *Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, editado por Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, 263-76. Popayán, CO: Universidad del Cauca.
- Guerrero, Andrés. 1998. «Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria». *Íconos* 4: 112-22.
- Guerrero, Patricio. 2012. *Decolonizar desde las sabidurías insurgentes: Diálogo indígena-misionero*. Asunción: CONAPI.
- Hall, Stuart. 2010. «El espectáculo del “otro”». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, 419-46. Bogotá: Envión editores / Instituto de

- Estudios Peruanos / Instituto de Estudios Sociales y Culturales-Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Harding, Sandra. 1998. «Introduction: Is there a feminist method?». En *Feminism and methodology*, editado por Sandra Harding, 1-14. Indianapolis, US: Indianan University Press.
- Ideas feministas de Nuestra América*. 2011. «I.23 Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, Ciudad de México, 1983». 1 de agosto. <https://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i23>.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jones, Amelia, y Tracey Warr. 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon.
- Kosofsky Sedwick, Eve. 2002. «A(queer) y ahora». En *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, editado por Rafael Mérida Jiménez, 29-54. Barcelona: Icaria.
- La Rosa Corzo, Gabino. 2003. «Henri Dumont y la imagen antropológica del esclavo africano en Cuba». En *Historia y memoria: Sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba, 1878-1917*, editado por Emilio Hernández Valdez, 175-82. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello / Universidad de Michigan-Programa de Estudios de América Latina y el Caribe.
- Le Breton, David. 1999. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- López-Cabrales, María del Mar. 2006. «Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 33. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>.
- Lucena, Manuel. 1997. «El carimbo de los indios esclavos». *Estudios de Historia Social y Económica de América* 14: 125-133.
- Lugones, María. 2008. «Colonialidad y género». *Tabula Rasa* 9: 73-101.
- . 2011. «Hacia un feminismo decolonial». *La Manzana de la Discordia* 6 (2): 105-17.
- Machado, María José. 2010. «Desdivinización del cuerpo: La estética de lo abyecto en las prácticas contemporáneas del arte y la mirada femenina». Tesis de posgrado, Universidad de Cuenca.
- Maldonado, Nelson. 2007. «Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto». En *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 127-67. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Martínez Rossi, Sandra. 2011. *La piel como superficie simbólica: Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Menéndez, Luis. 2004. «Guatemala: La persistencia del terror estatal». *Herramienta* 9 (27): 53-72. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-27/guatemala-la-persistencia-del-terror-estatal>.
- Mérida Jiménez, Rafael. 2002. «Prólogo». En *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, editado por Rafael Mérida Jiménez, 7-28. Barcelona: Icaria.
- Mignolo, Walter. 2002. «Geopolitics of knowledge and the colonial difference». *South Atlantic Quarterly* 103 (1): 57-96.
- . 2008. «La opción descolonial». *Letral* 1: 4-22.
- . 2010. «Aeisthesis decolonial». *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 4 (4): 13-25.
- Mora, Mariana. 2015. «Ayotzinapa, violencia y el sentido del agravio colectivo: Reflexiones para el trabajo antropológico». *Ichan Tecolotl* 293 (25): 8-11.
- Mosquera, Gerardo. 2009. *Tania Bruguera: En el imaginario político*. Milán: Charta.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2012. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Padín, Clemente. 2005. *Poemas visuales*. Bahía Blanca, AR: Vox.
- Paredes, Julieta. 2010. «Hilando fino desde el feminismo comunitario». En *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, coordinado por Yuderkys Espinosa Miñoso, 117-20. Buenos Aires: En la Frontera.
- Pedraza, Zandra. 1999. *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- . 2004. «El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social». *Revista Iberoamericana* 4 (15): 7-19.
- Pedregal, Amparo. 2005. «La Muriel virilis como modelo de perfección en el cristianismo primitivo». En *La mujer en los orígenes del cristianismo*, editado por Isabel Gómez-Acebo, 141-68. Bilbao, ES: Desclée De Brouwer.
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del poder y clasificación social». *Journal of World-Systems Research* VI (2): 342-86.
- Ramírez, Constanza. 2006. «Procesos de creación: La *performance* de María Teresa Hincapié». *Revista Nómadas* 24: 168-83. http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/nomadas_24_14_constanza.pdf.
- Segato, Rita. 2008. «¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente». En *Fronteras, violencia, justicia: Nuevos discursos*, editado por Marcela Belausteguigoitia y Lucía Melgar, 35-48. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- . 2014. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla, MX: Pez en el Árbol.
- . 2015. «Género y colonialidad en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial». Accedido 26 de septiembre. *Núcleo de Identidades de Género e Subjetividades*. <https://bit.ly/2rKNN5B>.
- Solar, Gustavo. 2015. «Manifiesto II». *Gustavo Solar*. <https://bit.ly/2nNFQyJ>.
- Souza Filho, Benedito. 2004. *Cuerpos, horcas y látigos. Esclavitud y espectáculo punitivo en el Brasil decimonónico*. Barcelona: UAB.
- Taylor, Diana. 2007. «El espectáculo de la memoria: Trauma, *performance* y política». *Revista Teatro del Sur* 15: 33-40.
- . 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Toledo, Aída. 2003. «En el *performance* y la instalación. Espacios imaginarios de artistas guatemaltecas». En *Especijos que dejan ver, mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, editado por María Elvira Iriarte y Eliana Ortega, 145-56. Santiago de Chile: Isis Internacional.
- Toro, Damián. 2015. «Manifiesto del *performance*». *Cuadrilátero*. Accedido 18 de julio. <http://www.damiantoro.com/cuadrilatero/index.php?idSeccion=34>.
- Torras, Meri, ed. 2007. *Cuerpo e identidad*. Barcelona: UAB.
- Vega, Édgar. 2014. «¿Quieres ver cómo se mata a una putita? Masculinidades y medios de comunicación». En *Los derechos de las mujeres en la mira. Observatorio de sentencias judiciales y de medios 2013-2014*, editado por Ana Lucía Herrera y Édgar Vega, 59-73. Quito: Humanas.
- Walder, Paúl. 2004. «El cuerpo fragmentado». *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana* 2 (7): 1-14.
- Yates, Pamela, y Thomas Sigel. 1983. *Cuando las montañas tiemblan*. Guatemala: Skylight. <https://www.youtube.com/watch?v=Ql-j3jOCUOw>.
- Zamora, Danilo. 2015. «El arte de conceptos en el Ecuador: Los nuevos lenguajes en el arte ecuatoriano». *Cuadrilátero*. Accedido 19 de julio. <http://www.damiantoro.com/cuadrilatero/index.php?idSeccion=135>.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

279	Santiago Andrade Mayorga, <i>Tutela constitucional del derecho de propiedad en Ecuador</i>
280	Diego Peña, <i>El convenio de accionistas en Ecuador</i>
281	Manai Kowii, <i>Sumakruray: Debates sobre el arte kichwa</i>
282	Gustavo Freire, <i>Formación en turismo: Una perspectiva empresarial</i>
283	Ana Robayo, <i>De la hacienda al Quito urbano: El caso del barrio La Concordia # 1</i>
284	Katty Bravo, <i>Brujas y diablos en el corregimiento de Yauyos (1660)</i>
285	Paulo César Gaibor, <i>Criminología mediática y victimología del miedo</i>
286	Iván Viteri, <i>Violencia simbólica y gestión educativa</i>
287	María Belén Garcés Custode, <i>Ecuador: Capitán Escudo y la construcción de la nación</i>
288	Yuri Gómez, <i>Luz y sombra en los Andes: Imagen fotográfica y poder en Martín Chambi y Sebastián Rodríguez</i>
289	Mauricio López, <i>La acción directa y el llamamiento en garantía en la legislación ecuatoriana</i>
290	Rosa Helena Rodríguez, <i>Disputa por la tenencia de tierras ejidales en el Gran Cauca (1857-1886)</i>
291	Juan Pablo Pozo Bahamonde, <i>Estado de derechos y el sistema económico, social y solidario en Ecuador</i>
292	Natasha Montero, <i>El derecho al ocio de los migrantes en Quito: Un enfoque de género</i>
293	David Quintero Ordóñez, <i>Modernización del Ministerio de Relaciones Exteriores ecuatoriano (1988-1992)</i>
294	Andrea Reinoso, <i>Cuerpo, dolor y memoria: Usos sociales y políticos del cuerpo en la performance latinoamericana</i>

Este libro es el resultado de una investigación en torno a las condiciones de posibilidad del cuerpo en la *performance* latinoamericana desarrollada por Andrea Reinoso, artista, militante, gestora, mujer. Sus estrategias para estudiar las incursiones performáticas de Daniel Brittany Chávez, Regina José Galindo, María José Machado y Daniel Coka parten metodológicamente del cuerpo y retornan a él. Sin ignorar sus dimensiones e implicaciones biológicas, la autora revisa minuciosamente la construcción histórica del cuerpo y la dimensión estética y política del dolor como una invocación para recordar lo vivido y, finalmente, marchar de manera comprometida hacia lxs vulneradxs, excludxs, violentadxs, ausentes.

Alex Schlenker

Andrea Reinoso (Quito, 1987) es licenciada en Comunicación Social (2012) por la Universidad Politécnica Salesiana y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales (2015) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es parte del colectivo Desde el Margen, codirectora de la Editorial Insurgente y docente de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador. Ha publicado: «Somos cuerpo», en *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (2017).



9789942837356