

Subjetividades y cuerpos transgresores en el arte contemporáneo latinoamericano: las narrativas del performance y el potencial comunicativo de los cuerpos violentados

Cynthia Pech Salvador
México, Universidad Autónoma de México
Correo electrónico: cynthia.pech@uacm.edu.mx

Marta Rizo García
México, Universidad Autónoma de México
Correo electrónico: marta.rizo@uacm.edu.mx

Resumen

La relación entre cuerpo, arte y subjetividad es el eje teórico que fundamenta estas páginas. En ellas exploramos tres propuestas artísticas concretas: el Proyecto SEMEFO (México), Lorena Wolffier (México) y Nadia Granados, alias La Fulminante, (Colombia), ejemplos de arte contemporáneo que, valiéndose del arte multimedia, se centran en la exploración del cuerpo y en su condición de materialidad y objetivación social. En estas tres propuestas, el performance o “arte acción” nos permite pensar cómo se representan los cuerpos y las subjetividades no normativas en narrativas artísticas transgresoras que, en muchas ocasiones, oscilan entre la desfiguración y la refiguración. Por narrativas artísticas transgresoras nos referimos a aquellos productos culturales y comunicativos que cuestionan no sólo las representaciones del cuerpo racionalmente normalizado, sino el cuerpo afectado por sus propias condiciones orgánicas y socioculturales que, sin duda, permiten reflexionar sobre la condición humana corporeizada. La transgresión de estas narrativas radica, así, en la ruptura con el orden del Modo de Representación Institucional y la búsqueda de otras formas de conformación de sentido, en donde “el cuerpo mismo” sería el territorio de la representación.

Palabras clave: Arte – cuerpo - transgresión - comunicación - subjetividad femenina

Abstract

Subjectivities and transgressive bodies in Latin American contemporary art: narratives of performance and the communicative potential of violated bodies

The relationship between body, art and subjectivity is the theoretical axis that underlies these pages. In them, we explore three concrete artistic proposals: the SEMEFO Project (Mexico), Lorena Wolffier (Mexico) and Nadia Granados, known as “La Fulminante”, (Colombia), examples of contemporary art that, using multimedia art, focus on the exploration of the body and its condition of materiality and social objectification. In these three proposals, performance or “action art” allows us to think about how bodies and non-normative subjectivities are represented in transgressive artistic narratives that, on many occasions, oscillate between disfigurement and refiguration. By transgressive artistic narratives we refer to those cultural and communicative products that question not only the representations of the rationally normalized body, but the body afflicted by its own organic and socio-cultural conditions that, undoubtedly, allow us to reflect on the embodied human condition. The transgression of these narratives lies, thus, in the rupture with the order of the Mode of Institutional Representation and the search for other forms of conformation of meaning, where “the body itself” would be the territory of representation.

Keywords: Art body - transgression - communication - female subjectivity

1. Cuerpo, subjetividades y representación

Cuerpo y subjetividad son conceptos relevantes para las ciencias sociales y humanas, y constituyen un espacio de reflexión para disciplinas y abordajes diversos, entre ellos, la comunicación. Entendemos el cuerpo como una construcción sociocultural (Le Breton, 2001), pero también como la superficie en la que se inscriben materialmente los sucesos que experimenta el ser humano. No podemos entender al cuerpo sin considerar sus dimensiones: orgánica y cultural, fisiológica y subjetiva. Estas dimensiones van siempre de la mano. Como también son interdependientes las representaciones que nos hacemos de los cuerpos y la propia experiencia (siempre subjetiva) que tenemos desde el cuerpo propio.

“El cuerpo es un mapa, un objeto signifiante que adquiere sentidos y significados en sus puestas en escena” (Cachorro, 2008, p. 3). En un sentido similar, y tomando en cuenta a De Certeau (1996, p. 131), la subjetividad sería el “recorrido” y el cuerpo sería el “mapa”. La subjetividad evoca vivencias y experiencias individuales, que se instalan siempre en un entorno social pero que, en última instancia, son vividas por la persona particular.

La relación entre cuerpo y subjetividad “involucra el cuerpo, como un sitio geográfico claramente referenciado y una subjetividad como los trayectos de la historia que se construyen sobre los lugares que el cuerpo le ofrece” (Cachorro, 2008, p. 3). El cuerpo no es solo la materialidad. El sujeto-cuerpo es, sí, sujeto-carne, pero es también el conjunto de trayectos experimentados, vividos subjetivamente. Así, en los cuerpos la subjetividad se puede manifestar de diferentes formas. Podemos apreciar un cuerpo superficialmente, pero algo muy diferente es acceder —si acaso es posible— a la subjetividad corporal de la persona, a los modos como esa persona se relaciona con su propio cuerpo: “La subjetividad y sus dimensiones invisibles contenidas en los cuerpos son elementos que no están a la vista” (Cachorro, 2008, p. 5).

Imaginamos la subjetividad de las personas y ello incluye lo que vemos en y de sus cuerpos. El cuerpo dice, comunica, produce significados del entorno en que habita la persona, y también de la persona misma, aunque sea más difícil acceder a esto último. Así, cuerpo, comunicación y subjetividad se relacionan, y no sólo como conceptos, no de modo abstracto, sino en el plano de lo concreto. De tal modo que no podemos ver al cuerpo sólo como el lienzo material, la carne, sino que necesariamente debemos entenderlo como provisto de afectividad, sexualidad, en definitiva, subjetividad, y del mismo modo, no hay que perder de vista la naturaleza comunicativa de lo corporal, o la naturaleza corporal de la comunicación. Consideramos que conceptos como imagen corporal o corporalidad deben ser leídos desde, también, la noción de representación social del cuerpo.

Entendemos aquí las representaciones como las construcciones individuales y colectivas sobre algo o alguien,

que proveen a las personas de ciertos modos de actuar, percibir y comprender —conocer— el mundo, así mismo y a las otras personas. En cierto sentido, incorporar el tema de las representaciones a la relación entre cuerpo y subjetividad obliga a pensar también en cómo el cuerpo es un dispositivo identitario: “el cuerpo forma parte del proyecto identitario de una persona” (Muñiz y List, 2007, p. 7). Las experiencias de vida de las personas, por lo tanto, están corporeizadas: “El cuerpo no sólo es una representación, sino también acción y corporeización de nuestras representaciones y acciones. Nuestro cuerpo es la realidad radical desde donde vivimos el mundo, sin cuerpo no hay persona” (Aguilar y Morfin, 2007, p. 30). Las representaciones que tenemos de los cuerpos —sobre todo, del cuerpo propio— determinan en gran medida nuestros comportamientos corporales y, en general, nuestras conductas sociales.

En términos analíticos, se suele distinguir entre el cuerpo-subjetivo, el cuerpo-individuo y el cuerpo social (Scribano, 2007, citado en Vergara, 2009, p. 36). Sin embargo, por más que queramos pensar que hablamos del cuerpo sólo desde nuestra subjetividad, no podemos obviar que lo que decimos de él lo hemos aprendido en nuestros contextos específicos; ha sido nuestra socialización la que nos ha indicado qué debemos pensar de nuestro cuerpo, qué debemos hacer con él, cómo debemos portarlo y usarlo, etc. Lo individual y lo social no pueden separarse. Como diría décadas atrás el fenomenólogo francés Merleau-Ponty, “nuestros cuerpos no son sólo el lugar desde el cual llegamos a experimentar el mundo, sino que a través de ellos logramos ser vistos en él” (Merleau-Ponty, 1976, p. 5). Experimentamos el mundo a través de nuestros cuerpos, que pueden ser comprendidos como medios de comunicación con el mundo. Y los demás nos perciben en el mundo, nos dan entidad como personas, al percibir nuestros cuerpos.

En aras de poner a dialogar, posteriormente, esta triada conceptual (cuerpo, subjetividad, representación) con el mundo del arte, nos parece importante incluir el término de práctica corporal que propone Elsa Muñiz. Las prácticas corporales, atendiendo a la propuesta de la autora, nos permiten “entender aún más el accionar de los actores sociales a partir de su entendimiento e incorporación de las normas culturales y sociales para expresarse dentro de la sociedad a la cual pertenecen” (Muñiz, 2014, p. 77). Muñiz concibe a las prácticas corporales como usos y disciplinas, en las cuales “están comprendidas imágenes y representaciones, acciones y vivencias, tanto como los procesos de construcción y reconstrucción de las subjetividades y las identidades de los sujetos” (Muñiz, 2010, p. 21).

Lo anterior permite plantear que las representaciones que tenemos del propio cuerpo no pueden separarse de las prácticas corporales que ejecutamos las personas en los distintos espacios y ámbitos de la vida social en los que nos movemos: “Las representaciones son el resultado de un recorrido experiencial plagado de eventos que marcan al cuerpo” (Cachorro, 2008, p. 5). Y esto se relaciona con la propuesta

de comprender a las representaciones sociales desde el punto de vista de Denise Jodelet (1986), quien afirma que existe una relación entre la representación del cuerpo y la vivencia corporal del individuo. El cuerpo no puede pensarse fuera de la experiencia, ni fuera de la representación que nos hacemos de él.

El arte es uno de los ejes y prácticas en los que se interrelacionan con mayor claridad el cuerpo y la mirada feminista. Desde esta perspectiva, los estudios sobre el cuerpo y la representación de las mujeres en el arte abren una perspectiva novedosa, en tanto dan cuenta que, frente a una representación patriarcal de las mujeres y sus cuerpos, las mujeres pueden asumir la autorrepresentación como una propuesta narrativa y comunicativa que las vindica como mujeres reales con derecho a representarse como quieren ser miradas. Justamente, dedicamos el próximo apartado al tema del arte feminista y a cómo estas propuestas artísticas generan, a nuestro entender, narrativas transgresoras sobre los cuerpos.

2. Arte y performance: narrativas transgresoras del cuerpo-soporte

El cuerpo humano se encuentra en los orígenes del arte y por ello, resultan relevantes las indagaciones que dentro del campo del arte se han hecho respecto al cuerpo como soporte y al cuerpo como discurso. El cuerpo-soporte alude a la utilización del cuerpo mismo para visualizarlo en las prácticas que el llamado “arte corporal” asume y en donde cabrían todas aquellas “estrategias performáticas” vinculadas al dolor, al activismo, la metamorfosis y el travestismo, por ejemplo. En cuanto al cuerpo-discurso, alude a la representación mediática de dicho cuerpo-soporte a través de la fotografía, la pintura, el video o cine, utilizados éstos para retener una determinada actuación/visualización del cuerpo (Cruz Sánchez y Hernández-Navarro, 2004, p. 17-19). En este sentido, la diferencia está en que el cuerpo-soporte es expresividad artística in situ; mientras el cuerpo-discurso es la representación del cuerpo utilizando otros medios. Sin embargo, sabemos que al final, tanto el cuerpo-soporte como el cuerpo-discurso producen significaciones que apuestan por un sentido compartido en el orden de la expresión-interpretación. Por ello, cuerpo-soporte y cuerpo-discurso producen narrativas que, dentro del ámbito de los estudios del discurso, tienen cabida como productos culturales.

En este ensayo nos interesa abordar las narrativas del cuerpo como soporte, en el que el performance es, a nuestro juicio, una práctica artística transgresora fundamental y, a su vez, una disciplina que produce narrativas -es decir, formas de comunicación-, también transgresoras. Desde el arte, el performance es un arte acción que usa el cuerpo como ma-

teria viva para irrumpir en el espacio escénico compartido in situ con el espectador. Sin duda, esta disciplina artística aplica la experiencia estética como principio del arte, es decir, esa experiencia que busca provocar una reflexión en el espectador a partir de estrategias narrativas dirigidas a lo sensible, a las emociones.

El performance, o también llamado “arte-acción”, se considera una disciplina que tiene sus orígenes en las vanguardias artísticas de principio del siglo XX, aunque con el tiempo se ha ido posicionando como una disciplina autónoma que, desde los años noventa, ha cobrado centralidad al vincularse con los movimientos sociales pues, sin duda, esta práctica artística es asumida por muchos de los colectivos sociales por su posibilidad de ruptura y acción política. Como veremos, hoy es una de las prácticas artísticas latinoamericanas más emblemáticas del quehacer político en tanto que se asume, en principio, como una práctica encarnada que busca politizar y por ello, es, para el feminismo, por ejemplo, una práctica pedagógica (Antivilo, 2015, p. 177).

Desde este contexto nos interesa ofrecer una aproximación no a la historia del performance en Latinoamérica, sino acercarnos a recuperar algunos ejemplos de esta práctica corporal-comunicativa y sus narrativas transgresoras sobre el cuerpo en torno a tres ejes que identificamos como constantes en algunas de las propuestas artísticas performáticas: las transgresiones del cuerpo, los cuerpos violentados y lo orgánico en el arte. Estas propuestas son representativas del arte latinoamericano y nos permiten vislumbrar un recorrido de tres décadas de narrativas heterodoxas del cuerpo-comunicación en la práctica artística contemporánea. Ejes que, de alguna manera, ostentan cierta actualidad sociopolítica en el contexto de la región al mostrar no solamente las condiciones orgánicas de los cuerpos en acción, sino circunscribir las acciones corporales en el devenir de la violencia y muerte impune sobre cuerpos desechables.

3. Casos de estudio¹

Sin duda, un referente no sólo mexicano sino latinoamericano de narrativa transgresora del cuerpo-soporte/cuerpo-comunicación es el Grupo SEMEFO, colectivo de arte contemporáneo interdisciplinar, fundado en 1990 por Arturo Angulo, Carlos López y Teresa Margolles, que apostó, fundamentalmente, por la producción de piezas en torno a “la vida del cadáver” (Sánchez, 2012, p. 86), utilizando el performance, el video, la instalación y la fotografía. El trabajo en la morgue de dos de sus integrantes (Angulo y Margolles), definió sin duda la propuesta artística de este colectivo en el que, a lo largo de nueve años, colaboraron artistas diversos, como la feminista Erika Bülle. El colectivo se desintegró en 1999. En sus inicios apostaron por el performance en vivo,

1- En este ensayo no presentamos un análisis empírico propiamente dicho. Nos interesa más bien aportar elementos interpretativos a la discusión que pone a dialogar el arte (como fenómeno comunicativo), el feminismo y la subjetividad. Por ello, seleccionamos tres casos de forma intencional, sin pretender exhaustividad ni representatividad alguna.

pero a partir de 1992 utilizaron el video para registrar sus acciones. La propuesta de este colectivo fue provocadora y polémica no sólo por su advocación de la muerte en un país como México que la tiene muy presente, sino por la centralidad que los cadáveres humanos, lo orgánico —que hay en sus desechos— y la violencia implícita en muchas de sus propuestas, resonaron en un país donde la violencia comenzaba a visibilizarse en torno al narcotráfico.

La violencia estetizada por el colectivo irrumpió de pronto en un país en transición que, dicho sea de paso, adelantó en sus piezas la narrativa no sólo de las violencias sobre los cuerpos que sucedían ya en Ciudad Juárez a propósito de las llamadas inicialmente “las muertas de Juárez”, sino lo que Agamben nombró como la “nuda vida” es decir, una vida cuya impronta no es la de vivir sino la de ser una vida “a la que cualquiera puede dar muerte impunemente” (Agamben, 1998, p. 243). Es en este sentido que el trabajo de este colectivo nos interesa recuperar aquí, pues sus acciones directas con cadáveres y fluidos orgánicos corporales que eran untados en sus propios cuerpos produjeron narrativas más realistas en torno al cuerpo y, por tanto, transgresoras. Sin duda, todo aquello que alude a lo escatológico asusta, sin embargo, el hecho mismo de los fluidos corporales excretados por los cadáveres muestra, de alguna manera, *la vida* de ese cadáver.

Desde nuestra perspectiva, este colectivo es fundamental no sólo como una práctica transgresora, sino porque logra visualizar las posibilidades que el performance tiene en la práctica situada de la transgresión feminista. Interesante resulta que Teresa Margolles y Erika Bülle, dos mujeres que participaron en el colectivo hoy son representantes del arte feminista más emblemático y que, sin duda, esa experiencia devino su práctica artística hacia otras búsquedas más allá de lo meramente transgresor del cuerpo humano. De ello, nos parece, hay un antecedente en el último performance público realizado por el colectivo: *Pandemónium*.

Pandemónium se realizó en la antigua Escuela Nacional de Artes Plásticas —hoy la Facultad de Arte y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México—, el 22 de abril de 1992. El foco de la acción se centra en el cuerpo de una mujer, Erika Bülle², quien al inicio portaba un cinturón de castidad, un corsé metálico con varios senos y un grillete en el cuello y era jalada por una cadena larga que manejaba un hombre. Al final, el cuerpo de Bülle queda desnudo y sólo con la careta metálica (Figura 1). El ritual de la tortura es acompañado por otros cuerpos en escena: un hombre vestido de diablo que taladra una cabeza de papel maché, una enana y un hombre viejo que evacuaba pelotas de su ano. La acción culmina con Bülle licuando restos de gallinas, mientras un hombre en silla de ruedas se camufla

con el público y su cuerpo —forrado de charales— sangra (David, 2011, p. 114). La tortura como estrategia de la violencia corporal, el sinsentido de lo obscuro, la radicalidad de los cuerpos heterodoxos y lo estridente de lo “anormal”, enmarcaron la mayoría de las propuestas del colectivo que, desde nuestra perspectiva, tuvo en este último performance, la capacidad para sintetizar sus búsquedas estéticas en torno al cuerpo-objeto/corporalidad-sujeto de manera abyecta.



Figura 1. Erika Bülle, *Pandemónium* (SEMEFO), 1992.

La práctica de performance de SEMEFO tuvo resonancias distintas en el ámbito del arte mexicano que hoy todavía siguen vigentes en torno a la transgresión corporal y los cuerpos violentados, aunque también sobre las consecuencias de la muerte en un país violento como México y, sobre todo, en la práctica del performance que asume en el cuerpo propio de las/los artistas su materialidad y objetivación social. Justo en 1992, en el año del último performance del colectivo, emergió Rocío Boliver, conocida como La congelada de uva³, quien desde el inicio asumió la práctica del dolor auto infringido como parte de su propuesta estética, con la finalidad de escenificar el dolor psicológico y que la llevaría a actos sadomasoquistas en escena. Esta práctica es

2- El trabajo de Erika Bülle (Ciudad de México, 1969), se centra en comunicar desde su cuerpo la experiencia de la violencia en torno a la gordofobia. Las acciones performativas de esta artista parten del uso de su cuerpo-soporte para comunicar, de manera aguda y mordaz, sobre la discriminación de los cuerpos gordos en un mundo donde la gordura es sinónimo de enfermedad y discapacidad.

3- Nombre que se le dio a partir de uno de sus primeros performances en donde se masturbaba con una congelada de uva (un raspado sabor uva que se vende en un empaque plástico que parece un falo).

una vertiente de lo que se puede llamar como transgresiones del cuerpo y que rayan también con la propuesta de cuerpos violentados. Hoy, el trabajo de esta artista sigue vigente, lo mismo que la propia Bülle, quien fuera parte de SEMEFO y que, asumiendo una propuesta contra narrativa a los cánones de belleza, asume una mirada crítica sobre la “gordofobia” a partir de exponer su cuerpo a prácticas violentas que lo transgreden. Ambas artistas se asumen como feministas que siguen apostando por la práctica performática para evidenciar la violencia sobre el cuerpo en torno a las opresiones sociales y el control sexual de los cuerpos femeninos, y lo hacen desde los cuerpos propios que, desde la desfiguración corporal, refiguran un cuerpo en clave subjetiva para evidenciar las ataduras culturales y sociales sobre la sexualidad, el erotismo y la cosificación. Cabe añadir que para Margolles, el performance como práctica corporal dejó de ser un asunto relevante y se centró en el trabajo más archivístico y activista en torno a recuperar objetos y excrecencias de cadáveres de mujeres y hombres como parte de sus propuestas de arte y enmarcado en lo contemporáneo.

Desde una perspectiva más específicamente feminista, otras propuestas performáticas en torno a las narrativas transgresoras del cuerpo-soporte se dieron en paralelo a lo que a partir de los años setenta del siglo XX se irá configurando como arte feminista. Entendemos a este como un movimiento crítico que, como parte del movimiento feminista, surgió en los años setenta del siglo XX, en el ámbito del arte institucional y, posteriormente, como una potencia contestataria que ha ido ganando terreno no sólo en la crítica del arte, sino en el campo del arte y en las prácticas artísticas vinculadas a otros movimientos sociales emergentes. Si en principio la urgencia del arte feminista fue la de visibilizar el papel de la mujer en la Historia del arte y analizar el papel que su representación ha tenido dentro del sistema de opresión y desigualdad histórica de las mujeres, hoy, la clave del arte feminista es el campo de la representación misma, es decir, el poder “del sentido” que el arte instituido tiene.

Sabemos que el arte comunica, genera narrativas e impone sentidos culturales que trascienden al arte mismo. Para Nochtlin (2007), el punto de vista aceptado en el arte occidental corresponde al del varón blanco que ha construido en la llamada tradición plástica, no sólo un canon técnico del arte, sino ético y emocional. O como bien precisa Mulvey, en el orden dominante de la representación es donde se estructuran “las formas de ver y el placer de la mirada” (Mulvey, 1988, p. 3). Es desde estos primeros hallazgos que la crítica feminista del arte se plantea dos cuestiones importantes: la primera, la necesidad de construir otras narrativas donde las mujeres reales sean representadas desde su propio deseo y no del deseo masculino; y la segunda, que el cuerpo de las mujeres no sólo es el locus de la experiencia existencial, sino

la apuesta por construir otra forma de representación para subvertir la mirada masculina del modo de ver que las propias mujeres aprendimos de la representación artística dominante de nosotras mismas (Berger, 2007).

Para el arte feminista el cuerpo de las mujeres es central no sólo como objeto de representación, sino como posibilidad de construir una representación real —y no imaginada por los varones—, que apueste por el principio de entender que el cuerpo es el locus de la experiencia de las mujeres en tanto que es territorio situado en el que las emociones acontecen y desde donde las mujeres —y sus cuerpos— son afectadas en las dinámicas intersubjetivas. Es desde el cuerpo y sus corporalidades que las mujeres dentro —y fuera— del arte dan la lucha por desestructurar las desigualdades y lo hacen a partir de entender la importancia que el arte como potenciador de sentido social, tiene y de qué manera las mujeres y sus cuerpos deben ser “sujetos” de su propia representación.

En México, el arte feminista tiene sus primeras manifestaciones en las distintas exposiciones que se realizaron en el marco de la primera conferencia sobre la mujer en 1975. Pola Weiss, en el videoarte y Mónica Mayer y Maris Bustamante, en el performance, entre otras, representaron no sólo a las artistas mexicanas, sino que las obras presentadas mostraron narrativas que reivindicaban la subjetividad femenina corporeizada. Nombramos a estas artistas justo porque las disciplinas artísticas en las que se destacaron asumen el principio de “poner el cuerpo”: usar el cuerpo como herramienta narrativa y al mismo tiempo, el cuerpo es el producto, es la obra misma. Es en este sentido, para el arte feminista, el performance, como práctica artística de la acción, fundamentalmente, una práctica pedagógica pues establece puentes con muchos de los movimientos sociales en Latinoamérica, a partir de buscar en la politización la reflexión.

Uno de los performances emblemáticos en torno a los cuerpos violentados de las mujeres es *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, de Lorena Wolffer⁴ (2002-2004): una pieza presentada en 2002 en el Museo del Chopo de ciudad de México, y posteriormente replicada en otros escenarios hasta 2004, en la que la artista dibuja un mapa simbólico en su propio cuerpo con un plumón quirúrgico (Figura 2). En un ambiente de morgue, Wolffer, con guantes de látex, gorra utilizada para cubrir el cabello de los cadáveres, interviene su cuerpo con trazos que figuran golpes, cortadas y balazos, que hacían alusión directa a los cuerpos violentados de las mujeres que desde 1993 comenzaron a aparecer en basureros y lugares periféricos de Ciudad Juárez, Chihuahua.

En esta pieza, el cuerpo-comunicación de la artista es utilizado para tejer un discurso de la representación extrema del cuerpo: su cuerpo es el cuerpo de todas las mujeres asesinadas. Lo abyecto se enfatiza en el propio cuerpo violentado.

4- El trabajo de Lorena Wolffer (Ciudad de México, 1971) se centra en visibilizar la violencia contra las mujeres y sus cuerpos, ya sea desde el performance o los proyectos culturales de carácter archivístico como *Historias propias/Desde casa* (2010), *Evidencias* (2010-2016) o *Expuestas, registros públicos* (2015), en donde ha recogido testimonios diversos sobre las violencias vividas por las mujeres mexicanas que hoy conforman una memoria colectiva ingente.

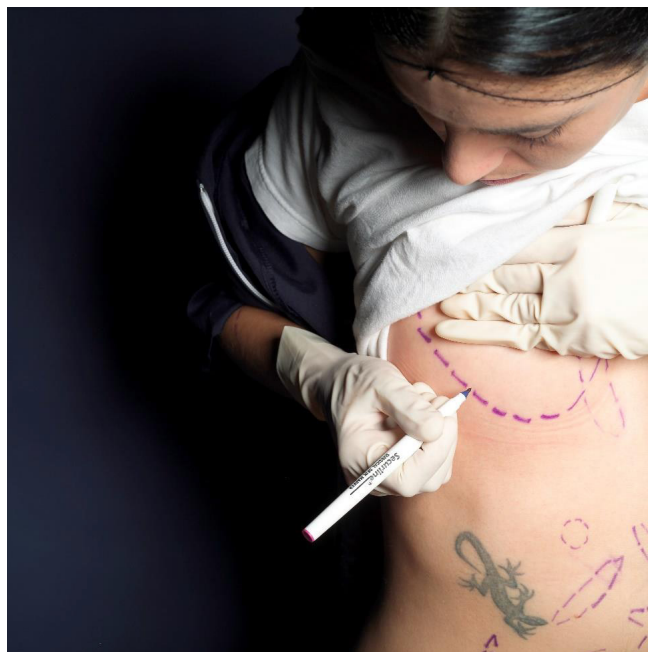


Figura 2. Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos*, 2002.

tado que, en cada pliegue de la artista, queda de manifiesto los residuos de la violencia utilizada contra las mujeres de Ciudad Juárez que causaron su muerte. No obstante, en la puesta en escena el cuerpo de la artista no es visualmente cercenado o violentado, sino que en lo simbólico de todo lo que rodea a esa puesta, la violencia asoma de manera ostensible en cada golpe trazado, cada moretón dibujado, cada línea mapeada sobre el cuerpo-lienzo de la misma artista que ofrece al espectador una experiencia estética del feminicidio muy particular: sin demasiados sobresaltos y de forma casi natural, quizá para evidenciar lo que en esos años estaba siendo banalizado por las autoridades en torno al caso de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.

En estos asesinatos coincidían varias situaciones: la violencia sexual y física infringida a los cuerpos de mujeres jóvenes, casi todas pobres y migrantes que trabajaban en empresas maquiladoras de esa ciudad fronteriza. Por ello, nos parece que este performance es ante todo un registro de memoria en torno a los cuerpos violentados no sólo por su asesinato, hoy denominado feminicidio, sino por el hecho de manifestar la violencia cruel que esos cuerpos sufrieron mientras morían y la condición de cuerpos desechables que significó el que fueran arrojados descuartizados en terrenos baldíos o basurales. Asimismo, *Mientras dormíamos* funciona no solo como una especie de archivo de memoria colec-

tiva de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez durante los años 90 del siglo XX, sino como una propuesta de arte comunicativo que busca, simbólicamente, una justicia restaurativa frente a la impunidad que sigue acompañando a estos feminicidios. Este performance no sólo visibilizó los asesinatos de las mujeres en Ciudad Juárez, sino que de manera expansiva ha alcanzado a concientizar sobre la existencia del feminicidio⁵ como una práctica genocida hacia las mujeres (Segato, 2016)⁶.

Lo evidenciado en Ciudad Juárez mostró que la violencia contra las mujeres y sus cuerpos recorría otros contextos latinoamericanos en donde las condiciones socioculturales de las mujeres potenciaban las distintas violencias contra ellas, pero, sobre todo, la violencia extrema, genocida, como enuncia Segato. Pronto sabríamos de otros casos de desapariciones forzadas de mujeres y de la crueldad feminicida que se imponía en distintos lugares del subcontinente.

Cabe mencionar que la violencia contra las mujeres no comienza con el feminicidio, sino con otras prácticas violentas en las que la misoginia se manifiesta; el feminicidio es la violencia extrema. Así, la violencia simbólica está en la práctica cotidiana que se da en las interacciones sociales y donde la cultura patriarcal se asienta en comportamientos machistas hacia las mujeres y sus cuerpos, siendo la violencia sexual y los imperativos de hipersexualización de los

5- Para Segato, hay diferentes tipos de feminicidios dependiendo del contexto; por ejemplo, el abandono de niñas que en los países asiáticos se suele dar como una forma de negar la vida de estas niñas por parte de mandatos que imponen preferencias por la vida de los niños; lo mismo con las acciones de exterminio de las mujeres en contextos como los latinoamericanos. Para ella el feminicidio no alcanza a definir lo que para ella es, ante todo un femi-geno-cidio; término que para ella se aproxima más a definir “las agresiones a mujeres con intención de letalidad y deterioro físico en contextos de impersonalidad, en las cuales los agresores son un colectivo organizado o, mejor dicho, son agresores porque pertenecen a un colectivo o corporación y actúan mancomunadamente, y las víctimas también son víctimas porque pertenecen a un colectivo en el sentido de una categoría social, en este caso, de género” (Segato, 2016, p. 85).

6- En México, el término feminicidio se comenzó a utilizar a finales del siglo XX, a raíz de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, para nombrar un tipo específico de asesinato de las mujeres: aquel donde era evidente el uso cruel de la violencia y que se hacía patente en los cuerpos de las mujeres, que eran arrojados a los basureros o en lotes baldíos cercanos a Ciudad Juárez, con marcas de violencia sexual y en muchos de los casos, sus cuerpos presentaban signos de desmembramiento. Es hasta el 2012 que el feminicidio fue tipificado en el Código Penal Federal mexicano.



Figura 3. Nadia Granados, *Carro limpio, conciencia sucia* (2013).

cuerpos femeninos lo que mejor muestra esta violencia. De ello da cuenta el performance *Carro limpio, conciencia sucia* (2013), de Nadia Granados⁷, La Fulminante, que se ha replicado en otros escenarios, incluso en México (Figura 3).

La pieza de arte-acción muestra las preocupaciones centrales de la crítica feminista al orden simbólico patriarcal⁸: la violencia simbólica contra las mujeres. La pieza centra la acción en la propia artista que, durante una hora y treinta minutos, lava un automóvil cuya carrocería está repleta de lodo. Partiendo del uso de la sátira y la parodia, elementos de la narrativa feminista contemporánea, Granados aparece con un atuendo impecablemente blanco que, en el curso de la acción, irá primero ensuciándose y — poco a poco —, irá desapareciendo de su cuerpo hasta quedar desnuda frente a los espectadores que, en tiempo real, serán casi siempre más hombres que mujeres. Las reacciones de estos hombres son lascivas en principio, puesto que el disfraz inicial de la artista se ciñe al estereotipo hipersexualizado, con tacones, medias y peluca rubia. La parodia desarrollada por Granados desconcierta en tanto que, mientras ella limpia el auto y se desprende de esa “feminidad” tradicional, un hombre dentro del auto, con megáfono en mano, va soltando preguntas en torno a su cuerpo y el rol socialmente determinado y esperado de ella como mujer. La misoginia se hace presente en cada una de esas preguntas en tanto que cuestiona su vestimenta y enuncia temas prejuiciosos en torno a su cuerpo sexualizado.

El cuerpo de esta mujer es violentado por el racismo que la artista hace patente en el momento en que se quita toda la ropa, además de la peluca rubia que deja al descubierto su cabeza a rape, su piel morena y su cuerpo andrógino que transgrede el estereotipo de mujer hipersexualizada. En cada una de las preguntas que se oyen por el megáfono, la cultura patriarcal queda expuesta como mecanismo violento contra las mujeres y sus cuerpos.

En este performance, la artista representa el ideal de mujer que anida en el imaginario colectivo y por ello, poco a poco, va desfigurando esa idea y mostrando lo real de las mujeres reales, no sólo en la desnudez que alcanza, sino en el discurso que el hombre del megáfono maneja a la par de la puesta en escena corporal.

La aguda crítica que Granados hace al patriarcado y los estereotipos de belleza que sujetan los cuerpos de las mujeres, evidencia la vulnerabilidad específica del cuerpo femenino, a partir de construir una contra narrativa basada en lo obscuro del cuerpo femenino despojado de toda idealización patriarcal. Una cuestión que comparte con los otros casos analizados aquí.

7- El trabajo de Nadia Granados (Bogotá, 1978), se centra en visibilizar la violencia contra la mujer, así como la violencia estatal. Es conocida como La Fulminante, alter ego que surgió a la par de su proyecto en vivo de *Cabaret La Fulminante*. Destaca el proyecto de *Colombianización*, que además del performance, utiliza tecnologías multimedia para representar un discurso donde el narco, el estado y el conflicto armado interno marcan una política basada en la muerte y en el horror. En sus trabajos hace énfasis en la violencia de las mujeres y sus cuerpos.

8- Entendemos el orden simbólico patriarcal como la manifestación e institucionalización del dominio de los varones sobre las mujeres y sus cuerpos a partir de un entramado cultural que naturaliza roles, estereotipos y violencias que subordinan a las mujeres a un orden social que, bajo el mandato masculino, es siempre desigual y opresivo.

Reflexiones finales

El cuerpo de las mujeres ha sido fundamental para el arte y su representación sobre la realidad. Sin embargo, este cuerpo, más que idealizado, es materia viva que las artistas latinoamericanas han logrado transgredir a partir de desfigurararlo para refigurararlo. La apuesta, desde una perspectiva feminista, es la de buscar una representación de mujeres reales con cuerpos reales.

En Latinoamérica hay una clara tradición artística que vincula el cuerpo de las mujeres y la subjetividad en torno a lo que el cuerpo-comunicación ha supuesto como espacio y territorio de la lucha por la significación. Creemos que desde el arte las mujeres artistas han logrado subvertir el orden de la representación a partir de transgredir sus propios cuerpos, no sólo de manera orgánica, sino también discursiva, comunicativa, y para ello han roto el orden de la representación utilizando su propio cuerpo como soporte de su representación. Es en este sentido que el arte, como fenómeno comunicativo, tiene en el performance o arte-acción, un ejemplo explícito sobre cómo el cuerpo comunica a través de la puesta en común de las situaciones que las mujeres y sus cuerpos viven en lo social. Cuerpo, comunicación y arte se erigen como una tríada conceptual que pone de manifiesto la capacidad comunicativa del arte para mostrar las subjetividades de las mujeres. Desde esta perspectiva, los casos revisados parten de la práctica corporal y comunicativa del performance y sus narrativas transgresoras sobre el cuerpo en torno a tres ejes que identificamos como constantes en algunas de las propuestas artísticas performáticas: las transgresiones del cuerpo, los cuerpos violentados y lo orgánico en el arte. Estas propuestas son representativas del arte latinoamericano y nos permiten vislumbrar un recorrido de tres décadas de narrativas heterodoxas del cuerpo en la práctica artística contemporánea.

El performance, como práctica artística y comunicativa y también, como producto cultural, permite visualizar de qué manera el cuerpo de las mujeres es pensado como territorio de lucha en busca de la significación. Por ello, desde el feminismo, la apuesta es asumir el cuerpo-territorio como el lugar de enunciación y comunicación en la lucha por la representación y agencia.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-textos.

Aguilar Ros, A. y Morfín Otero, F. (2007). El cuerpo conciliado. Una revisión del cuerpo en la filosofía y el pensamiento social en Muñiz, E. y List, M. (Coords.) (2007). *Pensar el cuerpo*. México: UAM Azcapotzalco, pp. 11-33.

Antivilo, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

Berger, J. (2007). *Modos de ver*. México: Gustavo Gili.

Cachorro, G. (2008). Cuerpo y subjetividad: Rasgos, configuraciones y proyecciones [En línea]. *Jornadas de Cuerpo y Cultura de UNLP*, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata. Recuperado de: http://www.fuentes-memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.697/ev.697.pdf

David, M. (Coord.). (2011). *Semefo 1990-1999. De la morgue al museo*. México: UAM/CONACULTA/Colección Jumex.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Jodelet, D. (1986). La representación social: Fenómenos, conceptos y teorías en Moscovici, S. (coord.) *Psicología Social II*. Buenos Aires: Paidós.

Le Breton, D. (2001). *Sociología del cuerpo* [1992]. Buenos Aires: Nueva Visión.

Merleau-Ponty, M. (1976). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV [1975].

Muñiz, E. y List, M. (coords.) (2007). *Pensar el cuerpo*. México: UAM Azcapotzalco.

Muñiz, E. (2014). *Prácticas corporales*. México: UAM-Xochimilco.

Muñiz, E. (2010). Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad en Muñiz, E. (Coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas* (17-50). México: Anthropos/UAM Azcapotzalco.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?, en K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comp.). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana / UNAM/ FONCA/ CURARE, pp. 17-44.

Sánchez, H. (2012). Semefo, la hermosura de cuanto es mortal, en *Casa del tiempo*, N° 68. México: UAM, pp. 86-88.

Scribano, A. (2007). La sociedad hecha callo: conflictividad, dolor social y regulación de las sensaciones en Scribano, A. (comp.) *Mapeando interiores. Cuerpo, conflicto y sensaciones*, Córdoba: Jorge Sarmiento Editor.

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.

Vergara, G. (2009). Conflicto y emociones. Un retrato de la vergüenza en Simmel, Elías y Giddens como excusa para interpretar prácticas en contextos de expulsión, en Figari, C. y Scribano, A. (comps.) (2009) *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: CICCUS, pp. 35-52.