

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Desborde: la subversión del cuerpo femenino desde la práctica
artística feminista

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte con mención
en Escultura que presenta:

Jimena Lucía Sánchez Velis

Asesora:

Ursula María Cogorno Buendía

Lima, 2025


Informe de Similitud

Yo, Ursula María Cogorno Buendía, docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada: Desborde: la subversión del cuerpo femenino desde la práctica artística feminista, de la autora: Jimena Lucía Sánchez Velis

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **9%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **07/06/2025**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierten indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

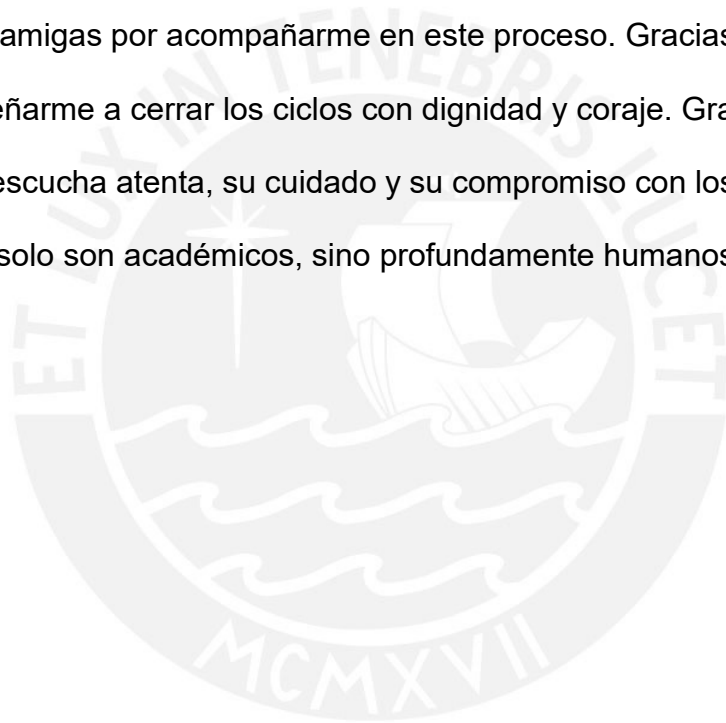
Lugar y fecha: Lima, Perú - 07/06/2025

Apellidos y nombres de la asesora 2: Cogorno Buendía, Ursula María	
DNI: 46832982	Firma 
ORCID: 0000-0001-9340-7288	

A las mujeres de mi familia, por sus heridas, por nuestros encuentros y desencuentros,
por lo que nombramos y lo que aún callamos.



Gracias a mis amigas por acompañarme en este proceso. Gracias, siempre, a mi madre. Por enseñarme a cerrar los ciclos con dignidad y coraje. Gracias a Úrsula, mi asesora, por su escucha atenta, su cuidado y su compromiso con los procesos que no solo son académicos, sino profundamente humanos.



RESUMEN

Esta tesis aborda la violencia de género en el Perú desde el lenguaje del arte contemporáneo, a través de una propuesta instalativa y performática centrada en el cuerpo feminizado como espacio de resistencia, memoria y agencia. Desde una perspectiva crítica y situada, el trabajo articula un marco teórico, el análisis de referentes del arte feminista y el desarrollo de un proyecto de creación visual titulado *Desborde*. En el primer capítulo se exploran los conceptos de género y patriarcado en relación con la construcción histórica del rol de la mujer, así como las dinámicas estructurales de violencia machista entre 2015 y 2019. Se revisan casos mediáticos de feminicidio y el rol de los movimientos feministas en la denuncia y acción colectiva. El segundo capítulo analiza prácticas artísticas que, desde el uso del cuerpo y los fluidos, activan estrategias visuales que desafían las narrativas hegemónicas sobre lo femenino y amplifican su dimensión política. Finalmente, el tercer capítulo presenta *Desborde*, una instalación que emplea pintura roja, un barril metálico y acciones rituales para encarnar el cuerpo atravesado por la violencia y la emancipación. La obra se configura como gesto político que interpela tanto a la artista como al público, revelando el potencial del arte como herramienta de denuncia, elaboración simbólica y transformación social.

En conjunto, la tesis plantea que el arte, cuando se origina desde el cuerpo y el contexto, puede activar procesos críticos frente a las violencias que persisten en la vida de las mujeres.

Palabras clave: Performance, feminismo, violencia de género, resistencia, memoria.

ABSTRACT

This thesis addresses gender-based violence in Peru through the lens of contemporary art, proposing an installation and performance-based project centered on the feminized body as a space of resistance, memory and agency. From a critical and situated perspective, the study weaves together a theoretical framework, the analysis of feminist art references, and the development of a visual art project titled *Desborde*. The first chapter explores the concepts of gender and patriarchy in relation to the historical construction of women's roles, as well as the structural dynamics of machista violence between 2015 and 2019. It examines high-profile femicide cases and the role of feminist movements in public denunciation and collective action. The second chapter analyzes artistic practices that use the body and fluids to activate visual strategies that challenge hegemonic narratives about femininity and amplify its political dimension. The third chapter presents *Desborde*, an installation that incorporates red paint, a metal barrel and a ritual-based body actions to embody the experience of a body marked by violence and emancipation. The work function as a political gesture that confronts both the artist and the audience, revealing the potential of art as a tool for denunciation, symbolic elaboration and social transformation.

Overall, the thesis argues that art, when rooted in the body and its sociocultural context, can trigger critical processes of awareness and resistance against the persistent violences that affect women's lives.

Keywords: Performance, feminism, gender-based violence, resistance, memory.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	10
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	13
1.1. Breve aproximación a los conceptos de género y patriarcado	13
1.2. La construcción sociocultural del rol la mujer	17
1.3. La violencia machista en el contexto peruano reciente (2015-2019)	20
1.3.1. Principales retos contra la violencia de género	21
1.3.2. Análisis de casos mediáticos de feminicidios en el contexto peruano reciente	24
1.4. Manifestaciones contra la violencia a la mujer: Organizaciones de mujeres desde los años 70 (1973, 1979, 1982, 1984, 2016, 2017)	29
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE REFERENTES ARTÍSTICOS	37
2.1. El empleo del cuerpo y los fluidos desde la práctica artística	38
2.2. Arte-activismo: La Performance	45
CAPÍTULO 3. PROYECTO ARTÍSTICO	57
3.1. Definición conceptual del proyecto artístico	57
3.2. Sistematización del proceso de experimentación y producción artística	61
3.3. Definición de los componentes y contexto del proyecto artístico en el montaje final	75
3.4. Reflexiones a partir del proyecto artístico	84
CONCLUSIONES FINALES SOBRE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN	90
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

LISTA DE FIGURAS

		Pág.
FIGURA 1.	Feminicidio y Violencia contra la Mujer 2015-2019, INEI, 2021.	22
FIGURA 2.	Titular: Quema a su pareja con agua hirviendo, Diario Trome, 2012.	28
FIGURA 3.	Dirigentes de Programa Municipal del Vaso de Leche, 1984, Fuente: Archivo fotográfico Jesuita.	32
FIGURA 4.	Marcha Ni Una Menos - Perú, 2016.	34
FIGURA 5.	Plataforma Instagram de Mujer Dispara Audiovisual Feminista, 2021.	35
FIGURA 6.	Registro Fotográfico de Perrahabl@, Iguñiz, 1999.	40
FIGURA 7.	Registro fotográfico de La Vulva y lo Sagrado, Verano, 2014.	43
FIGURA 8.	Registro fotográfico de Himenoplastía, José Galindo, 2004.	47
FIGURA 9.	Registro fotográfico de Blood Sign #2/Body tracks, Mendieta, 1974.	48
FIGURA 10.	Registro de video de Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre, Tejada-Herrera, 1999.	49
FIGURA 11.	Registro fotográfico de Alfombra Roja, intervención número 9 en Palacio de Justicia de Lima, Ballón, 2013	51
FIGURA 12.	Registro fotográfico de Alfombra Roja, intervención número 2, Ballón, 2013.	52
FIGURA 13.	Registro fotográfico de Somos 2074 y muchas más en el Centro de Lima, 2017.	53
FIGURA 14.	Registro fotográfico de Somos 2074 y muchas más frente a Palacio de Justicia de Lima, 2020.	54
FIGURA 15.	Registro fotográfico de acción performática, pieza 1, archivo personal, 2019.	59
FIGURA 16.	“Maternidad y otros cuidados”, exploraciones a través del dibujo y tinta, 2019.	63
FIGURA 17.	“Nosotras”, exploraciones a través del dibujo y tinta, 2019.	64

FIGURA 18.	“Desborde”, exploraciones a través del dibujo y tinta, 2019.	64
FIGURA 19.	Primeras exploraciones con contenedores de acrílico y tinta roja, 2019.	65
FIGURA 20.	Primeras exploraciones de fuga con tinta roja, 2019.	66
FIGURA 21.	Primeras exploraciones de fuga con tinta roja, 2019.	67
FIGURA 22.	Registro de la huella ocasionada por exploraciones de fuga con tinta roja, 2019.	67
FIGURA 23.	Gráfico 1: Ideas alrededor de cuerpo y género.	68
FIGURA 24.	Gráfico 2: Ideas alrededor del cuerpo y el arte.	69
FIGURA 25.	Gráfico 3: Muestra de ejercicio participativo.	70
FIGURA 26.	Registro fotográfico de producción de pieza 1, archivo personal, 2019.	71
FIGURA 27.	Registro fotográfico de pieza 1, archivo personal, 2019.	72
FIGURA 28.	Registro de video-performance, pieza 2, archivo personal, 2019.	73
FIGURA 29.	Registro fotográfico de instalación final, archivo personal, 2019.	76
FIGURA 30.	Registro fotográfico de instalación final con espectadores transitando, archivo personal, 2019.	77
FIGURA 31.	Registro fotográfico de instalación final, archivo personal, 2019.	79
FIGURA 32.	Registro fotográfico de instalación final, archivo personal, 2019.	80
FIGURA 33.	Registro de videoperformance, pieza 2, archivo personal, 2019.	81
FIGURA 34.	Registro de videoperformance, pieza 2, archivo personal, 2019.	81

INTRODUCCIÓN

En un mundo históricamente dividido entre lo público y lo privado, las mujeres han sido relegadas a este último espacio, asociadas a la imagen del hogar, la castidad y la contención. En ese encierro simbólico y material, sus deseos, emociones y proyectos han sido acallados, comprimidos hasta volverse imperceptibles. Como consecuencia, el cuerpo de la mujer se ha convertido en un territorio en disputa, marcado por formas sistemáticas de dominación y violencia

En el contexto peruano reciente, estas violencias se evidencian con crudeza: la desigualdad de género persiste, y la violencia contra las mujeres se ha vuelto una escena habitual. Femicidios, abusos y maltratos son reportados cotidianamente en los medios, muchas veces precedidos por denuncias ignoradas por las autoridades. Solo en el 2023, el Programa Nacional Aurora reportó 170 víctimas por femicidio atendidas por el Centro de Emergencia Mujer (CEM), una cifra que, aunque posterior al desarrollo de esta investigación, confirma la gravedad y vigencia del problema.

Frente a esta normalización de la violencia y la ineficacia del sistema de justicia, esta tesis propone una intervención desde el arte contemporáneo, específicamente desde la práctica performática que utiliza el cuerpo feminizado como soporte simbólico, espacio de memoria y agente de resistencia. Se trata de una propuesta que no solo denuncia, sino que también busca reparar, conmover y movilizar. El arte, en este marco, se configura como un dispositivo sensible capaz de confrontar los límites del lenguaje y abrir un espacio afectivo para el duelo, la protesta y la reconfiguración subjetiva.

La investigación se desarrolla partir de una instalación titulada *Desborde*, compuesta por dos piezas vinculadas a acciones performáticas centradas en el cuerpo, la sangre y el gesto ritual. El concepto de desborde opera aquí como una metáfora de subversión frente al orden patriarcal: un exceso que incomoda, que escapa de los moldes disciplinadores y que expone aquello que la cultura ha buscado esconder. La sangre, como fluido vital, habla de nuestra humanidad y de la vulnerabilidad del cuerpo, su derrame simbólico interpela al espectador, desdibuja fronteras y cuestiona lo socialmente normado.

Así, esa tesis se sitúa en la intersección entre arte, cuerpo y política, proponiendo una práctica artística que emerge desde lo íntimo, pero dialoga con lo estructural. La instalación y la performance se proponen no como ilustraciones de una idea, sino como experiencias que activen la memoria encarnada, la reflexión colectiva y la potencia transformadora de los cuerpos feminizados.

Motivación e intención

Este proyecto nace de una necesidad tanto íntima como política: la de comprender y transformar mi propia experiencia corporal atravesada por el género. Como mujer criada en un contexto conservador, aprendí desde muy temprano a contener, corregir y embellecer mi cuerpo para ser socialmente aceptada. Con los años, esas formas de control se volvieron más sutiles, pero no menos exigentes. He vivido la presión de ser leída como dócil, correctamente presentada y emocionalmente contenida. Frente a ello, el arte se ha convertido en un lenguaje de reapropiación, una

manera de confrontar silencios, interrogar las normas aprendidas y devolverle agencia a aquello que fue relegado o negado.

El cuerpo femenino ha sido históricamente domesticado por discursos patriarcales que lo asocian con lo irracional, lo pasional y lo impuro. Es el espacio donde se inscriben otras violencias estructurales como el racismo, homofobia, transfobia, pobreza y marginación. Pero también en ese cuerpo habita la desobediencia, el deseo y el conocimiento encarnado. Esta propuesta artística se levanta desde ese lugar de tensión, como un gesto simbólico y afectivo que da forma al duelo y a la vez insiste en la vida.

Mi práctica artística se construye desde la frontera entre lo íntimo y lo estructural, entre lo personal y lo colectivo. La performance y la instalación me permiten trabajar con el cuerpo no solo como imagen, sino como huella, presencia y desborde. No busco representar un cuerpo idealizado ni victimizado, sino uno que resiste y se rehúsa a ser silenciado: un cuerpo que aparece en la mancha, en el fragmento, en la ausencia, convocando a mirar con otros ojos.

Esta obra nace del deseo íntimo y también colectivo de reconciliarnos con nuestros cuerpos, reconocer nuestras heridas sin romantizarlas y transformarlas en algo visible, digno y compartido. Frente a un contexto profundamente conservador y desigual como el peruano, donde las violencias de género se normalizan, esta obra propone no solo una denuncia, sino también una afirmación: descolonizar nuestros cuerpos, desdibujar los límites que los han oprimido y habitarlos desde el afecto y la potencia. Esta propuesta se inscribe en ese proceso: como ritual, como ofrenda y como acto de resistencia.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO

Para comprender el origen de la violencia contra la mujer en la sociedad occidental, es importante revisar una serie de conceptos clave que permitirán desarrollar una contextualización, desde una perspectiva histórica, sobre la cultura machista en la sociedad peruana y cómo esta ha generado la violencia cotidiana y sistemática sobre las mujeres. Asimismo, se expondrá las respuestas que han surgido desde los movimientos y organizaciones feministas y de mujeres, y cómo éstas han sido trascendentales para la independencia y el empoderamiento de las mujeres peruanas.

En ambos puntos, nos basamos en investigaciones teóricas de autoras y autores como Joan Kelly-Gadol (1976), Marcela Lagarde (1996), Judith Butler (1990), Gerda Lerner (1990), María Milagros Rivera Garretas (1994), María Emma Mannarelli (2018), Maruja Barrig (2017), Jose Carlos Ubilluz (2018) y Rita Segato (2018)

1.1. BREVE APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS DE GÉNERO Y PATRIARCADO

En esta sección decido abordar los conceptos de género y patriarcado desde un enfoque de género, como base para el entendimiento de todo el documento de investigación. Ambos términos permiten situar la experiencia de las mujeres y cuerpos feminizados en un contexto social específico. Es en el sistema patriarcal donde se construyen los roles y relaciones de género, por lo que estos conceptos no pueden analizarse de manera aislada. El género puede ser abordado en diversas disciplinas como la biología, las artes, la literatura o las ciencias sociales. Desde las últimas, se

distingue entre el concepto biológico de sexo (femenino y masculino) y el concepto cultural de género, lo que ha dado lugar a debates sobre la identidad de género. Una referencia clave para este punto es Ann Oakley (1972), quien introdujo la distinción analítica entre sexo y género en "*Sex, Gender and Society*". También puede citarse a Teresa Lauretis (1987) en "*Technologies of Gender*", por su abordaje desde la teoría feminista y posestructuralista.

Así, en el análisis del comportamiento humano y social, se revela una separación entre el sexo biológicamente asignado y el género psicológica y socialmente asumido. Se utiliza el término *sexo* para referirse a la dimensión fisiológica (órganos reproductivos femeninos o masculino), y *género* para referirse a la identidad de rol asumida a partir de la experiencia vivida de la sexualidad.

Joan Kelly-Gadol (1976) plantea que el género, como herramienta analítica y categoría sociocultural, permite analizar las relaciones entre seres y grupos humanos. Según esta perspectiva, las relaciones entre los sexos no están determinadas por la biología, sino por construcciones sociales y, por tanto, son históricas. De esta manera, el género visibiliza las múltiples y variables formas de experiencia, valores, costumbres, actividades y representaciones sociales que han asumido hombres y mujeres a lo largo del tiempo.

Desde esta definición, el género permite analizar los roles masculino y femenino, así como las identidades de género múltiples como construcciones históricas y culturales formadas por normas, emociones, símbolos, comportamientos y contradicciones.

Para Marcela Lagarde (1996), el género no es solo una categoría, sino “una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo” (Lagarde, 1996). La antropóloga sostiene que el género es una construcción simbólica que asigna atributos a las personas según su sexo, lo que implica tener en cuenta la subjetividad del sujeto, su hacer en el mundo y su consciencia corporal.

Judith Butler (1990), por su parte, considera que el género no es una propiedad sustancial ni un conjunto de atributos, sino un fenómeno performativo. Según Butler, el género se constituye a través de actos repetitivos que producen una realidad. Es decir, las expresiones de género no derivan de una identidad previa, sino que la producen: el género es el efecto de prácticas performativas.

En resumen, el género no es una categoría fija ni unidimensional, sino una forma de nombrar un fenómeno social en constante transformación influido por aspectos sociales, políticos, económicos, históricos y personales.

Ahora bien, resulta relevante entender en qué sistema se origina el concepto de género. Simone de Beauvoir (1949) afirmó que es en el sistema patriarcal donde la opresión económica y sexual de las mujeres tiene sentido, al convertir su cuerpo en mercancía y apropiarse de su capacidad reproductiva. Esta lógica determina el rol social de las mujeres y su valor frente al de los hombres, construyendo así una diferenciación basada en el género.

Según la Real Academia Española (2019), *patriarcado* es el “predominio de la autoridad de los varones en una sociedad o grupo social”. Históricamente, el término ha

designado una organización social en la que el jefe varón ejerce autoridad sobre la familia y el patrimonio. La familia ha sido, entonces, una institución clave del orden patriarcal.

Los debates sobre el patriarcado han sido retomados desde los años sesenta por el movimiento feminista, que buscó comprender las formas de dominación masculina sobre mujeres. Las feministas analizaron sus expresiones históricas y geográficas, reconociéndolo como una estructura presente tanto en lo privado como en lo público. La antropóloga Carole Pateman (1995) destaca que el patriarcado es el único concepto que explica específicamente la sujeción de las mujeres y visibiliza el derecho político que los hombres ejercen simplemente por ser hombres.

La historiadora Gerda Lerner (1990) sostiene que el patriarcado no es una estructura atemporal, sino una construcción histórica, pues la subordinación de la mujer es casi universal. Para ella, en las sociedades agrícolas se institucionaliza el control de la sexualidad femenina como estrategia para incrementar la fuerza de trabajo, lo cual marca el inicio de una subordinación estructural de las mujeres.

María Milagros Rivera Garretas (1994) identifica como pilares del patriarcado las relaciones sociales de parentesco, la heterosexualidad obligatoria y el contrato sexual. Estas estructuras garantizan la reproducción del sistema al mantener una jerarquía basada en el sexo, que regula las relaciones entre varones y mujeres. No obstante, el patriarcado también se manifiesta más allá de la familia, en otras instituciones sociales.

En conclusión, a lo largo de este apartado hemos revisado cómo es que en las sociedades patriarcales la desigualdad entre hombres y mujeres obedece a una

estratificación de género construida sobre mitos, prejuicios y estereotipos. Esta estructura asigna el poder, lo público y la violencia a los hombres; mientras que a las mujeres se les adjudica la sumisión, lo privado y la tolerancia frente a la violencia. El sistema patriarcal es, así, el fundamento de la violencia de género al legitimar la discriminación a través de la diferencia sexual.

1.2 LA CONSTRUCCIÓN SOCIOCULTURAL DEL ROL DE LA MUJER

Siguiendo la teoría de género revisada previamente, autoras como la psicóloga Alicia Saldivar (2001) y la investigadora en Ciencias de la Salud Ileana Castañeda (2007) señalan que los roles de género son conjuntos de conductas y expectativas que buscan regir la forma de ser, sentir y actuar de las personas -en este caso, de las mujeres-, los cuales varían a través del tiempo, las sociedades y las culturas. La historiadora Maria Emma Mannarelli (2018) afirma que estos roles fueron establecidos inicialmente por la Iglesia desde la época de la conquista, ya que las autoridades religiosas argumentaron la inferioridad de las mujeres al considerarlas moral y mentalmente proclives al mal y débiles frente a las tentaciones. A su vez, el honor de ellas se encontraba basado en la virginidad; así, el sexo aparecía como una aberración, pero sin denigrar al hombre. Por el contrario, el matrimonio y la reproducción fueron concebidos como los pilares fundamentales de la existencia femenina, bajo la idea de que el matrimonio rescataba a la mujer de su condición de esclava de las pasiones y le ofrecía protección. Esta concepción implicaba una victimización de la mujer que justificaba el tutelaje y la necesidad de resguardo.

En ese sentido, Manarelli (2018) propone que existen dos aspectos clave en la

historia de género en el Perú: la prevalencia de la lógica patriarcal, especialmente en la regulación de las sexualidades, y la asociación entre sexualidad y servidumbre. De este modo, las mujeres somos conceptualizadas como seres incompletos, sujetas a cumplir ciertos roles que nos complementen o den sentido a nuestra existencia. Un ejemplo claro es la maternidad, que aún hoy en día se considera el rol principal que debe cumplir la mujer. La antropóloga María Victoria Castilla (2008) sostiene que la maternidad es una construcción cultural impuesta y sentida como la base de la femineidad y el fin último de la vida de cada mujer. Esta concepción se sustenta en una visión naturalizada, basada en el cuerpo biológico y en las capacidades reproductivas de las mujeres. De aquí también se desprende el denominado *instinto materno*, que se asume como algo inherente a nosotras. De igual forma, la sociedad ha construido a las mujeres como seres destinados a la maternidad, independientemente de si procreamos o no. Culturalmente se nos ha educado para encargarnos de la vida de otros, y aún hoy resulta difícil imaginar a mujeres que no sean o no vayan a ser madres.

La psicóloga Tesania Velazquez (1997) señala que la maternidad, además de ser una construcción cultural, es también una vivencia psíquica constitutiva de la subjetividad femenina. Velazquez (1997) plantea la maternidad a partir de cuatro dimensiones esenciales: como identidad femenina -pues aparece como la supuesta única realización personal, ya que se considera que una mujer sólo se realiza plenamente cuando se convierte en madre-; como una imposición, en tanto se genera una obligación social internalizada que presiona a las mujeres a ser madres y juzga a aquellas que deciden no serlo; como una institución, ya que establece pautas de conductas y aspiraciones normativas que restringen el espectro de posibilidades vitales

y profesionales; y como una experiencia conflictiva, dado que, al idealizarse la experiencia de la maternidad y la crianza, se ocultan contradicciones, tensiones y conflictos reales.

Por otro lado, Maruja Barrig (2017) en su libro "*Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*" insiste en lo que denomina como la cuestión ideológico-cultural. Barrig (2017) señala que las mujeres vivimos con un *cinturón de castidad mental* que son las barreras ideológicas impuestas y asumidas por nosotras mismas. Esta metáfora alude a una red de dominación que opera en múltiples dimensiones, como el amor concebido como ideología, el rol secundario de la mujer en espacios públicos - asociado con su auto-ninguneo como ciudadana- y el ámbito privado, que aún puede ser considerado como superior al hecho mismo de ser mujer. Como lo sostenía el político demócrata cristiano Héctor Cornejo Chávez (1960), el hombre sería un mejor jefe de hogar debido a las *condiciones naturales de su sexo*.

Barrig (2017) también analiza el avance de la libertad sexual en Lima durante los años 70, poniendo en evidencia la doble moral de la burguesía limeña de la época, caracterizada por sus exigencias sobre la virginidad femenina, los matrimonios por conveniencia y la construcción del estereotipo de la *maroca*: la muchacha pobre que, mediante la manipulación de su sexualidad, intentaba ascender socialmente.

En medio de este entramado cultural en el que se permite la libertad sexual del varón debido a su *sexualidad incontenible*, y se exige una sexualidad controlada -aunque liberal- para las mujeres universitarias, se generan marcas profundas, casi traumáticas, en las mujeres burguesas ilustradas (Barrig, 2017). El temor a ser vistas como *putas*, incluso siendo intelectuales, ha sido uno de los mayores lastres que muchas

hemos debido enfrentar para reafirmar, desde la sexualidad, nuestra autonomía social. Sin embargo, lo más grave son las expectativas sociales que pesan sobre nuestro accionar en todos los niveles. Estas expectativas siguen vigentes, sostenidas por una serie de engranajes sexistas, machistas y misóginos que, en el peor de los casos, han servido de base para perpetuar todo tipo de violencia contra las mujeres; y, en el mejor de los casos, han sido naturalizadas e invisibilizadas, conformando lo que hoy reconocemos como la maquinaria del machismo solapado.

A continuación, examinaremos cómo la violencia machista afecta la vida, la libertad y los derechos de las mujeres en el contexto específico peruano.

1.3 LA VIOLENCIA MACHISTA EN EL CONTEXTO PERUANO RECIENTE (2015-2019)

La violencia contra las mujeres, en todas sus manifestaciones, sigue siendo uno de los principales desafíos sociales en el Perú. Aunque algunos casos logran visibilizarse en los medios de comunicación y generar reacciones de indignación colectiva y movilización ciudadana, esta problemática continúa siendo abordada de manera insuficiente por parte del Estado. A pesar de las cifras alarmantes y de las múltiples denuncias realizadas por las organizaciones de la sociedad civil, los sucesivos gobiernos han fracasado en convertir la erradicación de la violencia de género en una verdadera política de Estado. En este apartado se presentará una visión general sobre la situación de violencia contra las mujeres en el país durante el periodo 2015-2019¹, destacando algunos de los principales retos estructurales y culturales que obstaculizan su

¹ El periodo de estudio corresponde a los cinco años previos a la producción de la obra artística que culminó en 2019. Esta delimitación temporal responde tanto a una motivación personal —pues durante mi etapa universitaria trabajé de manera constante en proyectos vinculados al género, en diálogo con la irrupción del movimiento Ni Una Menos en 2016— como a una necesidad metodológica, ya que permite articular de manera coherente los casos sociales, mediáticos y artísticos que sirvieron de base al proyecto de creación.

erradicación. Además, se analizarán tres casos emblemáticos que permitirán comprender el fenómeno desde un enfoque contextual.

1.3.1 PRINCIPALES RETOS CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO

En 2019 se registraron 168 casos de feminicidio, 19 casos más que el año anterior, cuando se registraron 149 víctimas. Este incremento representó el mayor aumento en una década, según cifras de la Defensoría del Pueblo y del Ministerio de la Mujer (ver Figura 1).

Por otro lado, los datos del Instituto Nacional de Estadísticas e Informática (INEI) de 2015 revelan patrones culturales profundamente arraigados: el 39% de los peruanos consideraba que una mujer debía ser castigada si le era infiel a su pareja, y un 27% opinaba lo mismo si le faltaba el respeto a su esposo. En ese contexto, el exdirector de salud mental del Ministerio de Salud, Yuri Cutipé (2019), expresó en una entrevista radial:

Perú vive un momento de transición respecto de los derechos equitativos e igualitarios. La sociedad empieza a reconocer los derechos de las mujeres, y los varones, al perder ese poder, embargados por ideas machistas no tienen filtros para contener la cólera o alejar la frustración. (Cutipé, 2019)

A partir de esta realidad, se identifican tres grandes retos para enfrentar la violencia de género: El primer reto es la falta de denuncias y testimonios por parte de las víctimas. Esta ausencia se origina en múltiples factores, como la normalización del maltrato dentro de las relaciones de pareja, el miedo a represalias, la vergüenza, la desconfianza en las autoridades e instituciones. Las cifras del INEI indican que el 39%

de las mujeres agredidas no solicitó ayuda y que un 23% no denunció a su agresor por vergüenza.

GRÁFICO N° 2.13
PERÚ: VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO SEGÚN DEPARTAMENTO, PERIODO ACUMULADO 2015 – 2019
 (Absoluto)



Nota: La información corresponde a los departamentos donde ocurrió el hecho.
 1/ Denominación establecida mediante Ley N° 31140, comprende los 43 distritos de la provincia de Lima.
 2/ Denominación establecida mediante Ley N° 31140, constituido por las provincias de Barranca, Cajatambo, Canta, Ceréete, Huaral, Huarochiri, Huaura, Oyón y Yauyos.
Fuentes: Ministerio Público, Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, Policía Nacional del Perú e Instituto Nacional de Estadística e Informática.

Figura 1. Femicidio y Violencia contra la Mujer 2015-2019, INEI, 2021.

El segundo reto es la deficiente atención a las sobrevivientes. Persisten grandes brechas en la implementación de servicios que comprometen calidad y accesibilidad. Por ejemplo, hasta 2019 no existían mecanismos para recibir denuncias de manera remota, lo que se evidenció como una grave carencia al inicio de la pandemia. Esta

situación se agrava por la falta de formación con enfoque de género entre quienes prestan estos servicios, especialmente en las zonas rurales del país.

El tercer reto es la prevención. Para lograrla es urgente desnaturalizar la violencia, reducir su tolerancia social y confrontar los mitos y normas que la legitiman desde edades tempranas. No basta con intervenir en mujeres como posibles víctimas: también es imprescindible trabajar con hombres, quienes en la mayoría de los casos son los agresores.

En cuanto a las acciones necesarias, Manuel Contreras Urbina (2021), en su artículo *“Retos y alternativas para enfrentar la violencia de género en Perú”*, destaca la importancia de diseñar estrategias articuladas entre sectores como el Centro Emergencia Mujer, la Policía Nacional, el Ministerio de Salud, el Ministerio Público, entre otros. Para él, no basta con que los servicios estén disponibles: deben ser oportunos, especializados, integrales y respetuosos de los derechos de las víctimas. Resulta fundamental evitar la revictimización, proteger su privacidad y garantizar que pueden denunciar sin miedo ni estigmas.

En el plano de la prevención a largo plazo, Contreras (2021) señala la necesidad de ampliar los recursos de la Estrategia Nacional de Prevención y asegurar que esté dirigida tanto a mujeres como a hombres. Las acciones deben incluir el cambio de normas sociales y culturales, promoviendo transformaciones colectivas en torno a la igualdad de género.

Finalmente, todas las intervenciones deben adaptarse a los contextos específicos del país, considerando la diversidad cultural, geográfica y económica del

Perú. La lucha contra la violencia de género debe ser una prioridad del Estado, pero también una responsabilidad compartida con el sector privado, la sociedad civil y la ciudadanía en su conjunto. Solo si actuamos desde múltiples frentes y niveles podremos avanzar hacia una sociedad libre de violencia machista. En el siguiente apartado, se abordará esta problemática desde un enfoque antropológico, con el fin de comprender el comportamiento de algunos victimarios en contextos sociales determinados.

1.3.2 ANÁLISIS DE CASOS MEDIÁTICOS DE FEMINICIDIOS EN EL CONTEXTO PERUANO RECIENTE

En esta sección se presenta un análisis antropológico del accionar de los victimarios dentro de tres casos de violencia contra la mujer que culminaron en feminicidios ocurridos en Perú. Cabe señalar que, si bien las cifras estadísticas incluidas en este trabajo abarcan el periodo 2015-2019 a nivel nacional, los casos seleccionados para el análisis se sitúan en Lima. Esta elección responde a la alta cobertura mediática de dichos feminicidios y a su impacto simbólico en la opinión pública, factores que los convierten en referentes significativos para articular la reflexión con el proyecto artístico desarrollado.

Siguiendo a la antropóloga Ana Jetzi Flores Juárez (2018), el abordaje de estos hechos desde las ciencias sociales resulta particularmente esclarecedor, ya que permite interpretar los feminicidios como actos de resistencia frente a los cambios en los estereotipos tradicionales de género. Desde esta perspectiva, es fundamental no perder de vista que estos crímenes tienen raíces culturales y estructurales profundas, en donde el género opera como un principio organizador. El aumento de la violencia de género puede entenderse, entonces, como una estrategia reactiva de *llamado al orden*, una

forma de disciplinamiento que busca devolver a las mujeres al lugar tradicional que el sistema patriarcal les asigna.

En el marco de esta investigación, los casos analizados no solo permiten una comprensión más amplia del fenómeno del feminicidio, sino que además se vinculan directamente con el proceso de creación artística que acompaña esta tesis. Algunos de los elementos materiales y simbólicos presentes en estos crímenes -como el barril metálico, el fuego o las sustancias- han sido resignificados en la instalación artística que forma parte del proyecto, sirviendo como recursos clave para representar el cuerpo, su desaparición y la lucha por recuperar su presencia.

Los dos primeros casos analizados corresponden a Marisol Estela Alva y Milena Tapullima Magipo, cuyos cuerpos fueron encontrados entre diciembre del 2018 e inicios del 2019 en Villa el Salvador y San Juan de Lurigancho, respectivamente. El tercer caso es el de Eyvi Agreda, cuyo feminicidio se convirtió en uno de los casos más mediáticos en los últimos años.

A Marisol Estela Alva, de 25 años, luego de ser brutalmente asesinada, su agresor le vertió ácido en el cuerpo y la colocó dentro de un cilindro metálico que fue relleno con cemento. Este feminicidio, el número 134 del año 2018, conmocionó el país. El cilindro fue hallado por los vecinos de Villa El Salvador. El principal sospechoso, Luis Genaro Esteves Rodríguez, ex suboficial del Ejército del Perú y expareja de Marisol, fue incluido en la lista de los más buscados por el Ministerio del Interior, aunque hasta la fecha permanece prófugo.

El caso de Milena Tapullima guarda similitudes. Reportada como desaparecida tres meses antes, su cuerpo fue encontrado dentro de un cilindro metálico en San Juan

de Lurigancho. José Luis Ramírez, su expareja y asesino confeso, intentó desaparecer el cuerpo quemándolo con gasolina. El Ministerio Público abrió una investigación por feminicidio agravado, ya que Tapullima se encontraba embarazada.

Ambos casos comparten un patrón simbólicamente perturbador: el uso del cilindro metálico como contenedor de los cuerpos y el intento de incinerarlos para borrar toda huella. Este objeto -el cilindro- se vuelve un eje central en el proceso de investigación-creación de esta tesis, al ser incorporado como metáfora de la deshumanización. Almacenar un cuerpo en un recipiente usualmente destinado a desechos evoca una representación radical del cuerpo femenino como materia descartable. En mi obra, el barril metálico se convierte en un signo de resistencia: resignificarlo es una forma de reapropiación simbólica del cuerpo y de denuncia del intento de desaparición

En el caso de Eyvi Agreda, de 22 años, el acto de violencia ocurrió en un bus público en Miraflores, Lima, cuando Carlos Hualpa, su acosador, le arrojó gasolina y le prendió fuego. Este hecho revela un patrón ya presente en los casos anteriores: el uso del fuego -y otras sustancias- como herramienta de control y destrucción del cuerpo femenino. Históricamente, el fuego ha sido empleado como medio de purificación, castigo y transformación, asociado a rituales de expiación de culpa o eliminación de lo peligroso (Purkiss, 1996). Esta carta simbólica encuentra eco en los juicios por brujería de la Edad Media, donde mujeres fueron quemadas vivas como forma de castigo ejemplarizante.

Sin embargo, en la actualidad, el acto de quemar a una mujer adquiere nuevos significados y propósitos. Más allá de lo ritual, se convierte en un acto de dominio total. Se utilizan sustancias de fácil acceso, como gasolina, alcohol, ácido clorhídrico -ingredientes disponibles en el entorno doméstico- para marcar, desfigurar y

despersonalizar.

Existe una cuestión sobre dejar marcas imborrables sobre las mujeres y sus cuerpos, las quemaduras permanentes en la piel hablan sobre un dominio irrestricto y totalitario. Según la antropóloga Rita Segato (2018), este tipo de actos no solo buscan destruir el cuerpo femenino, el objetivo es causar un sufrimiento lento e infinito, imponer la posesión masculina marcando a la mujer para siempre y haciendo constantemente presente al hombre en el cuerpo de la mujer durante el resto de su vida en caso de sobrevivir. Desde esta óptica, mi proceso de creación artística busca subvertir esa inscripción patriarcal, visibilizando las heridas, pero también proponiendo otras formas de habitar y resignificar el cuerpo violentado.

El literato Juan Carlos Ubilluz (2018) aborda el caso de Eivy desde una perspectiva distinta a la del discurso feminista convencional. Para él, el crimen no expresa un retorno del patriarcado tradicional, sino una transformación del mismo: el agresor es hijo de una época en que la frustración y el deseo de venganza se radicalizan, y el paso al acto violento se produce con mayor facilidad debido a la incapacidad de lidiar con la frustración narcisista.

Ubilluz (2018) plantea que el patriarcado permitía cierta normalización de la violencia doméstica, pero que el asesinato público y brutal de una mujer escapa a esa lógica, configurando un acto extremo de individualismo violento. Sin embargo, desde los aportes de Segato (2018), es posible entender que incluso estos actos atípicos responden a un mandato cultural de masculinidad que premia el poder ejercido sin límites, la frialdad emocional y la capacidad de causar daño como signo de virilidad.

Segato (2018) sostiene que la historia humana oscila entre dos proyectos opuestos: el de las cosas, que fomenta el individualismo, y el de los vínculos, que genera comunidad. En una sociedad dominada por el primero, el otro -la otra- es tratado como objeto. Esta lógica se ve alimentada por medios de comunicación que explotan el morbo en sus narrativas sobre la violencia de género (ver Figura 2). Como señala la autora, estos relatos pueden generar un efecto de contagio en la sociedad, replicando patrones de violencia que, como en el caso de los suicidios, deberían evitar ser espectacularizados.

Además, Segato (2018) critica la representación del feminicida como *monstruo* poderoso, una figura que, aunque condenada, también es temida y hasta cierta medida admirada, reproduciendo el mandato patriarcal de que los hombres deben ejercer poder, incluso a través de la violencia. Este tipo de representación refuerza, en lugar de cuestionar, los modelos hegemónicos de masculinidad.



Figura 2. Titular: Quema a su pareja con agua hirviendo, Diario Trome, 2012.

Ubilluz (2018) concluye que feminicidios como el de Eivy Agreda no anuncian el retorno de un orden patriarcal tradicional, sino el surgimiento de nuevas formas de violencia motivadas por el narcisismo herido. Sin embargo, tomando como base los aportes de Segato (2018), se puede sostener que estas nuevas violencias siguen siendo expresión de una patología estructural del patriarcado, donde el sufrimiento de las mujeres es resultado de un orden civilizatorio que no ha sido desmantelado, a pesar de los avances del feminismo.

Frente a esta dolorosa realidad, el arte se presenta como una forma de denuncia y reconstrucción. A través de la resignificación de objetos simbólicos de los feminicidios, la instalación artística que acompaña esta tesis busca visibilizar los cuerpos que el sistema intenta borrar y propone una contra-narrativa en la que las mujeres reaparecen, reapropiadas, reconstruidas y visibles. En la siguiente sección, exploraremos cómo la sociedad civil ha respondido a esta violencia mediante diversas formas de organización, resistencia y cuidado colectivo.

1.4. MANIFESTACIONES CONTRA LA VIOLENCIA A LA MUJER: ORGANIZACIONES DE MUJERES DESDE LOS AÑOS 70 (1973, 1979, 1982, 1984, 2016, 2017)

La participación ciudadana es el componente central en el ejercicio democrático y en la consolidación de derechos. Como señala la socióloga Karen Rivera López (2017) es a través de la organización colectiva que se activan procesos sociales y políticos capaces de generar diálogo, presión y negociación con los actores del poder institucionalizado, con el fin de insertar demandas y propuestas en las agendas

públicas. En ese sentido, la movilización femenina en el Perú da cuenta de cómo, frente a una distribución desigual de recursos y oportunidades, las mujeres han encontrado en la acción colectiva un medio no solo para mejorar sus condiciones materiales, sino para ampliar su participación política y social.

El análisis de los feminismos en América Latina suele concentrarse en el periodo de los años 70 a 90, cuando diversos grupos lograron cierta institucionalización. Estos movimientos fueron impulsados principalmente por mujeres de clase media, urbanas y con formación intelectual, quienes desempeñaron un rol fundamental en la construcción teórica del feminismo y en la apertura de espacios antes vetados para las mujeres. No obstante, este relato representa solo una fracción del amplio y diverso universo de las luchas femeninas en la región.

Es importante tener en cuenta que existen experiencias organizativas menos visibilizadas, como las de mujeres indígenas, migrantes y afrodescendientes, cuyas formas de acción y resistencia responden a marcos culturales y políticos distintos. Siguiendo el enfoque genealógico propuesto por Lissell Quiroz-Pérez (2017), este apartado recoge hitos significativos en la historia de las movilizaciones femeninas en el Perú, desde los años 70 hasta la actualidad, con el objetivo de destacar la pluralidad de voces y estrategias que han configurado el feminismo en el país.

Durante la década de 1970, un contexto de efervescencia política en América Latina impulsó a numerosas mujeres a salir de la esfera privada e involucrarse activamente en el espacio público. En el Perú, surgieron agrupaciones como *ALIMUPER* (*Acción para la Liberación de la Mujer Peruana*), creada en 1973 con una

agenda centrada en los derechos de las mujeres y los derechos humanos. También aparecieron colectivos como el *Grupo Promoción de la Mujer*, *Mujeres en Lucha*, el *Frente Socialista de Mujeres* y el *Grupo de Trabajo Flora Tristán*. Estas organizaciones, compuestas mayoritariamente por mujeres urbanas de clase media, funcionaban como base a dinámicas de autoconciencia, priorizando el trabajo reflexivo y político entre sus integrantes.

En los años 80, el conflicto armado interno (1980-2000) desestabilizó las estructuras sociales y políticas del país, afectando también a las organizaciones de mujeres. La violencia generó un proceso de desarticulación de la izquierda y redujo la participación política de sectores feministas ligados a ella. En respuesta, algunas mujeres decidieron alejarse de los partidos tradicionales para formar un movimiento feminista autónomo. Instituciones como el *Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán* y el *Movimiento Manuela Ramos*, creados a fines de los 70, consolidaron su trabajo durante esta etapa, muchas veces mediante el apoyo de financiamiento internacional que orientó sus acciones hacia propuestas vinculadas a políticas públicas de corte global.

En paralelo, se consolidó la movilización popular de mujeres madres de sectores empobrecidos. Ellas formaron comedores populares en 1979 y “*Clubes de Madres*”, como respuesta a la crisis económica y al desplazamiento forzado provocado por la violencia política. Estas formas de organización contaron posteriormente con el respaldo del Estado. Durante el primer gobierno de Alan García (1985-1990) y con mayor fuerza bajo el régimen de Alberto Fujimori (1990-2000), se desarrollaron programas sociales subsidiados como el programa “*Vaso de Leche*” (ver Figura 3), implementado oficialmente en 1984 y convertido en ley en 1986. Según Cecilia Blondet

y Carmen Montero (1994), el número de comedores en Lima pasó de 172 en 1980 a más de 5000 en la década siguiente, revelando el impacto de estas redes de mujeres en la vida comunitaria.



Figura 3. Dirigentes de Programa Municipal del Vaso de Leche, 1984, Fuente: Archivo fotográfico Jesuita.

Pese al conservadurismo y violencia del régimen fujimorista en temas de derechos sexuales y reproductivos, se impulsaron algunas medidas institucionales a favor de las mujeres, como la creación de la Comisión de la Mujer en el Congreso (1995) y del Ministerio de Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano (PRUMUDEH) en 1996. También se fortaleció el campo académico feminista con la creación del Diplomado de Estudios de Género (DEG) en la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1991, lo que contribuyó a visibilizar la agenda feminista en el espacio público. No obstante, esta visibilidad estuvo acotada por el perfil homogéneo de sus impulsoras -urbanas, con educación superior y de clase media-, situación que

generó críticas sobre la representatividad de este feminismo con respecto a las mayorías femeninas del país.

En ese marco, diversas autoras, como la antropóloga mexicana Mercedes Olivera (2013), han llamado la atención sobre la omisión de las experiencias de mujeres indígenas en los discursos feministas predominantes. Desde una lógica comunitaria que valora la interdependencia y la complementariedad de los géneros, muchas de estas mujeres no se identifican con la etiqueta *feminista*, aunque sus acciones tienen una fuerte carga política y transformadora. En estas comunidades, la maternidad y la corporalidad femenina adquieren significados distintos a los planteados por el feminismo urbano y occidentalizado, priorizando la continuidad colectiva por encima del control individual de la reproducción.

Por otro lado, el feminismo juvenil contemporáneo en el Perú ha adoptado formas de acción distintas a las de generaciones anteriores. Las jóvenes feministas no necesariamente provienen del ámbito académico ni están vinculadas a las ONGs tradicionales; sus procesos de concientización se construyen desde la experiencia, el arte, el activismo barrial y las intervenciones públicas. El 13 de agosto del 2016, estos colectivos protagonizaron la marcha “*Ni una menos*” (ver Figura 4), una de las más grandes en la historia del país, que reunió a más de 200 mil personas en Lima, según reportes de prensa.

Este nuevo feminismo pone en el centro la sororidad como valor político y ético. La antropóloga Marcela Lagarde (2006), define la sororidad como una práctica esencial del feminismo contemporáneo, entendida como una alianza entre mujeres basada en la

confianza, el reconocimiento y el apoyo mutuo. Esta noción ha sido ampliamente difundida en América Latina y se ha convertido en una herramienta clave para los colectivos feministas juveniles en su lucha contra la violencia de género.



Figura 4. Marcha Ni Una Menos - Perú, 2016.

Las redes sociales también han sido un espacio crucial para estas nuevas formas de organización. Un ejemplo de ello es el colectivo audiovisual “*Mujer Dispara*” (ver Figura 5), surgido tras la marcha del 2016. Este grupo practica el *mediactivismo* -una combinación de activismo y producción mediática- como estrategia para visibilizar acciones feministas barriales, registrar protestas y difundir testimonios de violencia. Como explican sus integrantes, Kelly Pariona y Lorena Mendoza (2022), el colectivo actúa como puente entre quienes viven o documentan situaciones de violencia y la sociedad en general, utilizando el audiovisual y las redes sociales como principales herramientas de incidencia.

Actualmente, las jóvenes feministas peruanas alertan, denuncian y articulan sus luchas desde espacios digitales, con un fuerte enfoque en los derechos sexuales y reproductivos. Esta causa, que aglutina a múltiples colectivos, cobra especial relevancia en un contexto en el que el aborto sigue siendo penalizado, salvo en caso de riesgo para la vida de la mujer. Además, la persistente impunidad frente a la violencia sexual y física contra las mujeres refuerza la necesidad de mantener la movilización activa. La disputa por el control del cuerpo femenino continúa siendo un eje central en sus acciones, y aunque históricamente las mujeres han estado en desventaja, estas nuevas generaciones están construyendo sus propias herramientas para resistir, transformar y reclamar autonomía.

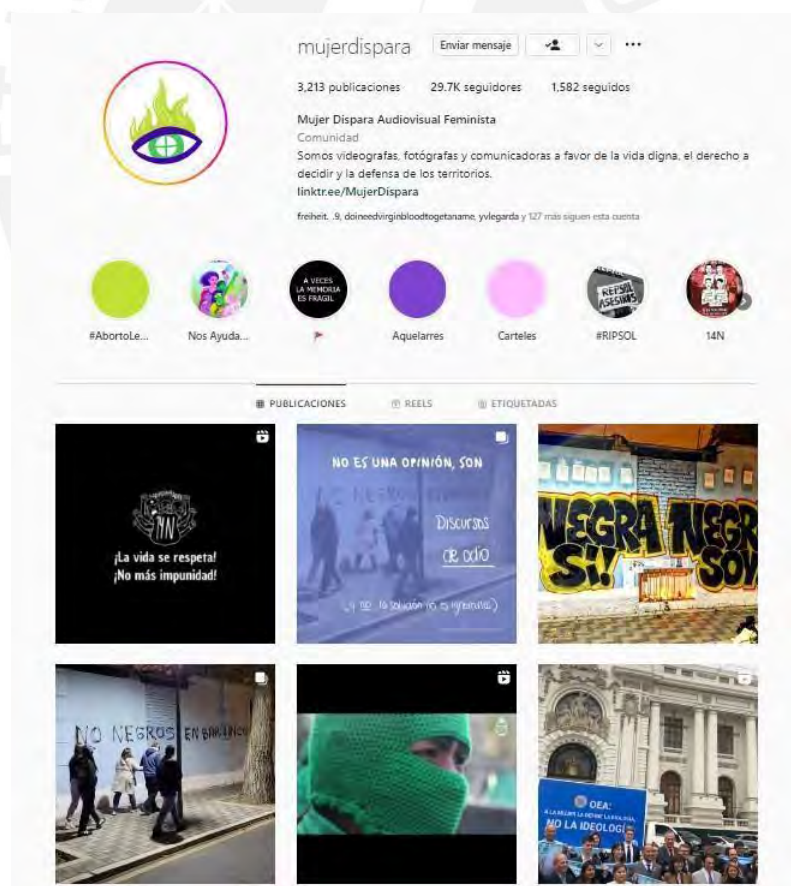
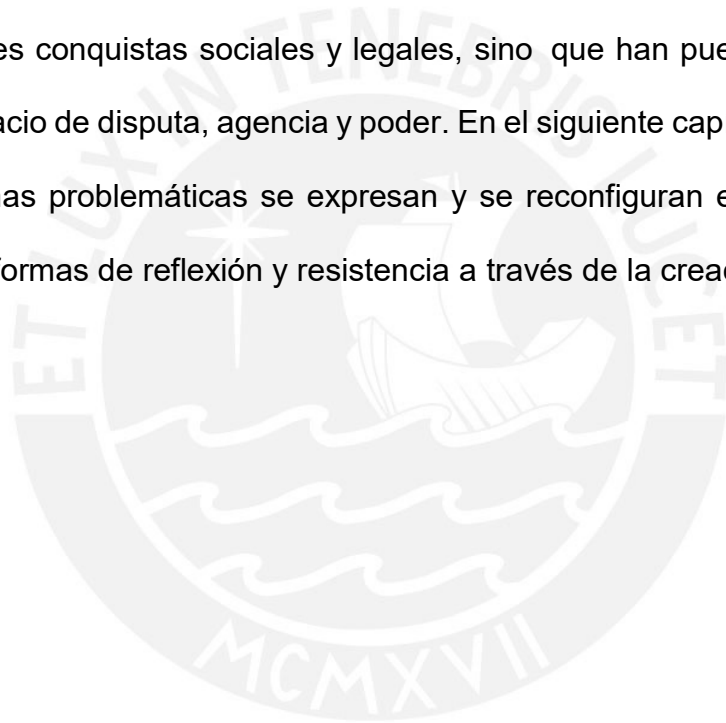


Figura 5. Plataforma en Instagram de Mujer Dispara Audiovisual Feminista, 2021.

A lo largo de éste capítulo hemos visto cómo la construcción sociocultural del rol femenino ha estado profundamente marcada por estructuras patriarcales que naturalizan la violencia, invisibilizan la desigualdad y obstaculizan la implementación de políticas de prevención eficaces. Sin embargo, la historia también muestra que las mujeres no han permanecido inmóviles ante estas formas de dominación. Desde distintos contextos, territorios y condiciones, han creado estrategias de organización y acción colectiva que desafían el orden establecido. Estas experiencias diversas y complejas, no solo han dado lugar a importantes conquistas sociales y legales, sino que han puesto en el centro el cuerpo como espacio de disputa, agencia y poder. En el siguiente capítulo, exploraremos cómo estas mismas problemáticas se expresan y se reconfiguran en obras artísticas, abriendo nuevas formas de reflexión y resistencia a través de la creación visual.



CAPÍTULO 2

ANÁLISIS DE REFERENTES ARTÍSTICOS

Luego de revisar los conceptos íntimamente relacionados de género y patriarcado, la situación de la violencia machista en el contexto peruano y la réplica de las organizaciones de mujeres y de la sociedad civil, en este capítulo profundizaremos en las respuestas que desde el arte se formulan ante el mismo campo problemático que sustenta la presente investigación. La revisión de estas prácticas artísticas está dividida en dos ejes principales que han servido como herramientas para cuestionar la violencia de género y la experiencia del ser un sujeto feminizado.

El primer eje, cuerpo y fluidos, desarrolla la situación del cuerpo femenino como objeto de poder según Silvia Federici (2010), sus significados socioculturales, sus límites y sus extensiones a través de la imagen del líquido sanguíneo bajo las ideas de Mary Russo (1995) y Julia Kristeva (1988), y cómo ha sido representada en la plástica contemporánea, desde una perspectiva crítica por artistas locales como Natalia Iguñiz (1999) e Yssia Verano (2013).

El segundo eje expone la práctica de la performance y la relación existente entre ella y las experiencias traumáticas según las ideas de Diane Taylor (2012); así mismo, abordamos esta práctica artística empleando a referentes artísticos como Regina Galindo (2004), Ana Mendieta (1974), Elena Tejada (1999), Alejandra Ballón (2013) y Somos 2074 y muchas más (2015).

2.1. EL EMPLEO DEL CUERPO Y LOS FLUIDOS DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Como sugiere el filósofo Michel Foucault (1976), en los cuerpos se inscriben relaciones de poder; ellos son territorios donde se han librado históricamente batallas simbólicas, médicas, religiosas y políticas. En la historia de Occidente, los cuerpos han sido sujetos a normativas que prescriben su comportamiento, ubicación y función. A pesar de estas regulaciones, la psicoanalista Ana María Fernández (1994) subraya la capacidad del cuerpo para resistir y transgredir, al afirmar que “cada cuerpo se produce y reproduce en el complejo de múltiples marcas. Marcas biológicas pero también políticas, deseantes, históricas y sociales” (Fernández A, 2007, p.262). Esta complejidad encarna la tensión entre los mecanismos de control y las posibilidades de fuga, entre la normatividad y la insurgencia corporal.

Simone de Beauvoir (1949) ya había advertido que la tradición filosófica occidental confinó a la mujer a la inmanencia del cuerpo, reduciéndola a lo natural, lo reproductivo, lo carente de razón. Esta conceptualización habilitó una serie de prácticas sociales y simbólicas que subalternizaron lo femenino al posicionarlo como lo otro de lo humano: lo que debía ser dominado, higienizado o controlado.

Silvia Federici (2010) profundiza en esta genealogía al evidenciar cómo, durante los siglos XVI y XVII, el cuerpo de las mujeres fue expropiado de sus saberes y autonomía como parte de un proceso de acumulación capitalista. En su análisis, la caza de brujas no fue un fenómeno supersticioso, sino un proyecto político de control reproductivo y disciplinamiento del cuerpo femenino, donde mujeres que ejercían formas de autonomía (solteras, curanderas, parteras, propietarias) fueron perseguidas

y eliminadas por encarnar un saber corporal y una agencia reproductiva que amenazaba el nuevo orden económico y moral. Así, el cuerpo femenino pasó a ser una máquina natural al servicio de la producción de fuerza de trabajo, sujeta a vigilancia, penalización y despojo.

Este proceso histórico de colonización del cuerpo femenino encuentra resonancia en diversas prácticas artísticas contemporáneas. En el contexto peruano, Natalia Iguñiz (1999) cuestiona la construcción social del deseo, la sexualidad y los roles de género en su obra "*Perrahabl@*" (ver Figura 6). A través de una intervención urbana compuesta por afiches que replican frases cotidianas de violencia simbólica contra las mujeres, Iguñiz reactiva una categoría peyorativa *-perra-* y la convierte en un dispositivo de confrontación pública. La imagen de una perra negra sin pedigrí, asociada a frases que responsabilizan a las mujeres por la violencia que sufren, subvierte la domesticación del lenguaje cotidiano y expone las lógicas patriarcales que culpabilizan a los cuerpos feminizados por transgredir los márgenes de la moral sexual hegemónica.

Si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, porque te pusiste una falda muy corta y traicionera. Si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos. Si tu ex te dice perra está en su derecho, está dolido porque lo dejaste. (Iguñiz, 1999)

El proyecto no solo interpela desde el espacio urbano, sino que habilita un canal de comunicación digital -un correo electrónico- para recoger las reacciones del público, generando así una forma de archivo colaborativo y performativo. La exposición

posterior de estas respuestas, junto con las imágenes intervenidas por transeúntes, evidenció el carácter polémico de la obra, desencadenando un debate público sobre la ética del arte feminista y la representación de la violencia de género. Las críticas que recibió, tanto de sectores conservadores como de instituciones feministas tradicionales, revelan la incomodidad que genera desnaturalizar los discursos internalizados sobre lo femenino. En mi proceso de investigación-creación, esta obra fue un referente clave para el desarrollo de la intervención “*Quemamos mujeres*” (2019), donde explore el potencial del afiche como soporte crítico en el espacio público, interrogando su capacidad de activar reacciones sociales frente a una problemática persistente.



Figura 6. Registro Fotográfico de Perrahabl@, Iguiñiz, 1999.

Pero hablar del cuerpo también implica hablar de sus límites: lo que se filtra, lo que excreta, lo que no se contiene. Los fluidos corporales -sangre, semen, leche, sudor, lágrimas- desestabilizan la frontera entre el yo y el *otro*, entre lo limpio y lo sucio, lo humano y lo animal. Junto a los denominados desechos metabólicos existen un conjunto de sustancias capaces de generar y preservar la existencia humana -como la sangre o la leche- que a través de la inseminación, transfusión o lactancia, pueden introducirse en otro cuerpo para fecundarlo o mantenerlo con vida. La sangre particularmente es flujo de vida y símbolo de muerte. Su representación constante en la historia del arte arranca de la iconografía del dolor vinculada a las imágenes religiosas de mártires y transita por los accionistas vieneses, que con su dramaturgia del exceso dotaron a los fluidos y excreciones corporales de una dimensión ritual profundamente desacralizada.

En su estudio *El grotesco femenino* (1995), Mary Russo advierte que la tradición misógina ha ligado estos fluidos a lo femenino, asociándolos con lo visceral, lo irracional y lo peligroso. En esa lógica, los flujos -especialmente la sangre mensual- han sido culturalmente marginados, convertidos en signos de repulsión, impureza, debilidad o pecado.

Julia Kristeva (1980) desarrolla esta noción desde el concepto de abyección, entendido como aquello que debe ser excluido para conservar el orden simbólico. Kristeva (1980) distingue entre la operación de abyectar y la condición de ser abyectado, la primera consiste en expulsar o separar, que es fundamental para conservar a la sociedad y al sujeto por igual. En cambio, lo abyecto amenaza la estabilidad de los límites entre el cuerpo propio y el mundo exterior, entre el sujeto y

aquello que lo constituye, pero que debe rechazar. En este marco, la sangre menstruante, los vómitos, las excreciones, los cadáveres, son elementos que inquietan porque nos recuerdan nuestra fragilidad ontológica. Mediante la operación de la abyección se niega todo aquello que nos pudiera recordar la animalidad del ser humano. En términos generales, Kristeva (1980) busca identificar las distintas maneras en las que el abyecto opera dentro de las sociedades patriarcales como un mecanismo que separa lo humano de lo no humano y que distingue al sujeto completamente establecido de aquel que solo se ha formado parcialmente. Aquí, la figura de la madre, en particular, deviene abyecta en tanto portadora de ambigüedad entre vida y muerte, deseo y repulsión, pertenencia y exclusión.

La obra *“La vulva y lo sagrado”* (2014) de Yssia Verano se inscribe en esta reflexión desde una crítica incisiva al imaginario cristiano. Mediante una instalación escultórica que yuxtapone una cruz repleta de reproducciones de vaginas con una figura sangrante tendida en el suelo (ver Figura 7), la artista desestabiliza el binomio entre lo sagrado y lo profano. Al colocar un tapón de desagüe con la figura de Cristo a la altura de la vulva, Verano activa un cortocircuito que subvierte los códigos religiosos y denuncia la histórica expulsión del cuerpo femenino del ámbito sagrado. La sangre, en su propuesta, no es solo fluido vital o signo de impureza, sino también un símbolo de sacrificio, erotismo y posibilidad de redención.

Esta instalación dialoga de manera crítica con la iconografía religiosa, interpelando el rol de las instituciones. La configuración de la subjetividad femenina como abyecta. Lo que Verano construye es un cuerpo simbólico fragmentado, censurado, excomulgado, pero que se reapropia de su condición de desecho para

reclamar una agencia transgresora. Desde una perspectiva feminista, esta obra no solo denuncia la violencia simbólica ejercida por el cristianismo sobre las mujeres, sino que también propone una reapropiación de los signos culturales que históricamente las han denigrado. Al reconfigurar el cuerpo femenino como un lugar de resistencia, la artista invita a repensar lo abyecto no como condena, sino como potencia.



Figura 7. Registro fotográfico de La Vulva y lo Sagrado, Verano, 2014.

En el análisis conjunto de estas obras, se advierte que tanto Iguñiz como Verano movilizan discursos que interpelan la normalización de la violencia de género, ya sea a través del lenguaje cotidiano o de los imaginarios religiosos. Ambas recurren al cuerpo femenino y/o sus fluidos como campo de disputa no solo para evidenciar su condición de objeto de poder, sino también para resignificarlo como sujeto político. Desde el afiche urbano hasta la instalación escultórica, sus prácticas permiten visualizar cómo lo abyecto puede convertirse en una estrategia estética que incomoda, subvierte y propone otros modos de habitar el cuerpo.

En lo abyecto hay un rebasamiento del orden simbólico, una subversión, una desestabilización de las construcciones, algo de aquello que no se quiere saber y que sin embargo insiste. Desde una perspectiva feminista, la sangre, así como las mujeres en las sociedades machistas y patriarcales, es sinónimo de lo abyecto y grotesco. Es aquello que rebasa todos los límites y amenaza constantemente con la subversión de su incontinencia ante toda estructura establecida. Los acercamientos artísticos mencionados han nutrido el enfoque de esta investigación-creación donde el uso de materiales simbólicamente vinculados a lo corporal -como el líquido coloreado con pigmentos que remiten a la sangre- busca activar una reflexión sensorial y conceptual sobre el cuerpo feminizado como lugar de resistencia. En ese sentido, el arte no solo refleja las violencias estructurales, sino que propone formas de responder desde el gesto, la materia y la imagen, rehaciendo los límites de lo visible y lo decible.

A continuación, exploraremos cómo otras artistas han respondido a estas problemáticas desde la performance, un medio que permite activar el cuerpo como espacio de memoria, trauma y resistencia en tiempo real.

2.2. ARTE-ACTIVISMO: LA PERFORMANCE

Desde la década de 1960, algunos artistas comenzaron a proponer obras que involucraban situaciones colectivas, buscando comprometer sectores más amplios y complejos de la sociedad. Estas obras trascendían los aspectos psicológicos y personales del autor, para centrarse en preocupaciones sociales compartidas, entre ellas, lo político. En este contexto, lo político se entiende como una acción metódica, inscrita en modelos gubernamentales que intentan dirigir estratégicamente las estructuras sociales mediante diversas doctrinas. En este entramado, la curadora Nina Felshin (2001) distingue entre el *arte-político*, que se limita a representar simbólicamente la crítica al poder, y el *arte-activista*, en el que lo central no es la denuncia simbólica, sino la intervención directa en lo social.

La antropóloga Silvia Soler Casellas (2012) señala que la performance surge como una práctica artística que se transforma en función de los diferentes escenarios sociopolíticos. Esta práctica emerge como un cuestionamiento al papel central del objeto en las artes plásticas tradicionales. En este proceso, el cuerpo y la acción del artista ganan protagonismo, acentuando su dimensión experiencial y acercándose a lo ritual e irrepetible, renegociando así los límites del arte, que ya no se define únicamente por la producción de objetos sino por también su dimensión vivencial.

En esta línea, la investigadora Diana Taylor (2016) se pregunta si la performance es, por definición, un acto político, o si lo político siempre se manifiesta como una performance. Para ella, la noción de *performance* implica lo restaurado, lo reiterado, un repertorio reiterado de conductas. Taylor señala que el término deriva de la palabra

francesa *parfournir*, que significa realizar o completar un proceso. La teoría de performance tiene raíces en los estudios antropológicos sobre dramas sociales y en los estudios teatrales, abarcando múltiples eventos en vivo: puestas teatrales, bailes, rituales, manifestaciones políticas, eventos deportivos o fiestas populares.

Así mismo, Taylor (2016) señala que la performance puede operar como un transmisor de la memoria traumática. La memoria es un fenómeno del presente con raíces en el pasado, y el trauma, con sus efectos postraumáticos, se manifiesta corporalmente mucho después del evento original. Aunque la performance no constituye una reacción involuntaria, comparte con el trauma su carácter repetitivo. Tanto en la performance como el trauma y la memoria son experiencias que se viven en el presente, y por ello, la performance se convierte en un espacio privilegiado para comprender cómo se inscriben estos fenómenos en los cuerpos.

En esa misma línea, Taylor (2016) plantea que la performance transmite memoria colectiva. Siempre situada en un contexto específico, la performance opera como un sistema codificado histórica y culturalmente. Las imágenes que articula adquieren sentido dentro de un marco cultural y discursivo determinado, actuando como vehículos de una memoria social que transforma o reactiva imágenes colectivas.

Entre las artistas que utilizan la performance para abordar la violencia contra las mujeres desde una estética de lo abyecto destaca la guatemalteca Regina José Galindo. En "*Himenoplastia*" (2004), Galindo se sometió a una operación quirúrgica ilegal de reconstrucción de himen y estrechamiento vaginal con el objetivo de *volver a ser virgen* (ver Figura 8). La acción denuncia el peso simbólico atribuido a la sexualidad

femenina, especialmente a la virginidad, en el imaginario patriarcal. La crudeza de las imágenes no busca ser atenuada, pues el impacto de la obra responde a la necesidad de visibilizar una violencia estructural que la sociedad insiste en ocultar.



Figura 8. Registro fotográfico de Himenoplastía, José Galindo, 2004.

También en esta línea, la artista cubana Ana Mencia deja en sus performances una huella persistente de su presencia corporal. En *“Blood Sign #2/Body tracks”* (1974), aparece vestida de forma casual frente a una pared blanca y, con el movimiento de sus brazos impregnados en sangre, deja dos marcas antes de retirarse del espacio (ver Figura 9). La simplicidad del gesto alude a heridas personales o colectivas, a la humillación o al sacrificio. La sangre, como elemento simbólico, evoca tanto la violencia como la potencia de la sexualidad femenina, legitimando a la mujer

como ser humano al resaltar su vulnerabilidad.

El cuerpo ausente se hace presente en el color y olor de la sangre, evocando el poder de la sexualidad femenina y el horror de la violencia sexual masculina, la sangre legitima a la mujer como ser humano, es una sustancia que nos habla de su humanidad y de su vulnerabilidad.

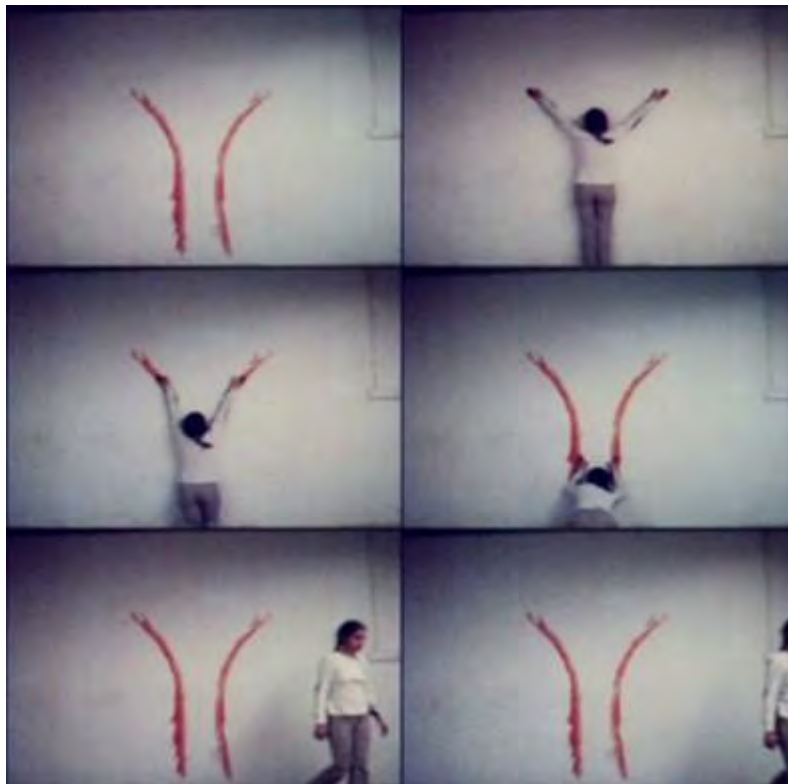


Figura 9. Registro fotográfico de *Blood Sign #2/Body tracks*, Mendieta, 1974.

En el contexto peruano, la artista Elena Tejada-Herrera realiza en 1999 “*Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre*” (1999), una performance multidisciplinaria que incluyó video, sonido, texto y acción en vivo. Ejecutada en el desaparecido “*El Averno*”, en el Centro de Lima, la obra invitaba al público transeúnte de la calle de Quilca a presenciar la danza de la artista vestida como vedette, junto a *Bomba*, un artista callejero que parodiaba cuerpos femeninos con prótesis de globos que simulaban

gigantescos senos y nalgas (ver Figura 10). El espectáculo mezcla lo grotesco y lo hilarante, y culmina con la laceración de las prótesis por parte de Tejada. La obra interpela las representaciones de género, las fricciones entre *cultura popular* y la *alta cultura* de las clases sociales más privilegiadas, y la instrumentalización de figuras como las vedettes o cómicos ambulantes en la televisión peruana como parte de una estrategia estatal de desinformación a la población.



Figura 10. Registro de video de Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre, Tejada-Herrera, 1999.

Desde una mirada más cercana a lo conmemorativo, la performance también puede funcionar como homenaje colectivo frente a realidades de abuso e impunidad. Josefina Alcázar en *“Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”* (2008), sostiene que el cuerpo de la performer se convierte en un documento vivo inseparable de su contexto social y cultural. Es un cuerpo simbólico que expresa conflictos

vinculados con la identidad, el género y la política. En ese sentido, el arte performático, desde una perspectiva feminista, permite concebir el cuerpo como espacio de resistencia, como expresión de libertad frente a estructuras sociales que históricamente lo han reprimido. Así, las artistas de performance no solo abordan problemáticas íntimas, sino que, desde su corporalidad, denuncian realidades políticas y sociales.

Un ejemplo significativo es la serie de intervenciones titulada “*Alfombra roja*” (2013), impulsada por la artista peruana Alejandra Ballón como respuesta al caso de las esterilizaciones forzadas durante el régimen de Alberto Fujimori (1996-2000). La aprobación del dictamen del “*Nuevo Código de los niños, niñas y adolescentes*” por la Comisión de la Mujer y Familia, el 17 de junio del 2013, fue el detonante. A partir de una convocatoria de María Ysabel Cedano, y en diálogo con Laura Arroyo y Natalia Iguíñiz, se gestó la acción. La idea de Ballón fue desplegar una *alfombra roja* hecha de cuerpos en espacios simbólicos de poder: las escalinatas del Palacio de Justicia, en la entrada del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (MIMP) y en el frontis del Congreso (ver Figura 11). La primera intervención tuvo lugar el 21 de junio del 2013.

Según Ballón (2013), la alfombra roja tradicionalmente marca el paso de jefes de Estado en ocasiones ceremoniales o eventos oficiales. En este caso, la alfombra roja está compuesta por cuerpos sociales organizados, que exigen una nueva ruta en materia de derechos sexuales y reproductivos. Esta acción busca visibilizar las consecuencias de la negación de estos derechos, especialmente sobre mujeres, niñas y adolescentes pobres de zonas urbano-marginales y rurales.



Figura 11. Registro fotográfico de Alfombra Roja, intervención número 9 en Palacio de Justicia de Lima, Ballón, 2013.

El uso del rojo - vinculado tanto a la bandera nacional como al imaginario del cuerpo herido- reconfigura el símbolo desde una perspectiva de denuncia y memoria. Así, “*Alfombra Roja*” se convierte en un emblema de lucha constante de las mujeres peruanas, y más allá de sus fronteras, un llamado a la igualdad y la justicia (ver Figura 12).



Figura 12. Registro fotográfico de Alfombra Roja, intervención número 2, Ballón, 2013.

Una estrategia similar es empleada por el colectivo “Somos 2074 y muchas más”, cuya plataforma de protesta responde a los más de 15 años de impunidad frente al caso de las esterilizaciones forzadas. Aunque sus integrantes varían, entre 2015 y 2019 realizaron 45 manifestaciones públicas, muchas en fechas emblemáticas como el 8 de Marzo (Día Internacional de la Mujer), el 5 de abril (conmemoración del autogolpe de Estado) y el 25 de noviembre (Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer). También destacan los plantones frente al Ministerio Público - Fiscalía de la Nación, en coincidencia con las audiencias o diligencias del proceso legal vinculado a las víctimas.

En sus performances, las participantes suelen ser mujeres que visten polleras o faldas rojas, sobre ellas y a la altura de la pelvis se coloca la imagen de un útero negro ennumerado, representando a una víctima de esterilización forzada (ver Figura 13). Las participantes suelen caminar en fila, se posicionan de pie en un espacio específico y, con actitud confrontativa, gritan consignas como:

Somos las hijas de las campesinas que no pudiste esterilizar, somos las hijas de las indígenas que no pudiste esterilizar, somos las hijas de las nativas que no pudiste esterilizar. (Somos 2074 y muchas más, 2015)



Figura 13. Registro fotográfico de Somos 2074 y muchas más en el Centro de Lima, 2017.

Algunos de los aspectos más interesantes de la acción son los elementos que hacen referencia a la corporalidad de la mujer y la gestualidad de los cuerpos de las participantes: la sangre y los úteros son usados como insignias de protesta, las piernas de las participantes se encuentran abiertas y sus pies pisan con firmeza el suelo; las

manos se encuentran inicialmente a la altura de las caderas sosteniendo la imagen del útero, luego se alzan por encima de la cabeza como señal de reclamo a la memoria (ver Figura 14).



Figura 14. Registro fotográfico de Somos 2074 y muchas más frente a Palacio de Justicia de Lima, 2020.

Otro aspecto importante es el componente rural que se manifiesta en la identidad del colectivo, a partir de la condición de las víctimas y su procedencia geográfica, que incluye tanto a la población indígena como campesina. La lucha presentada por el grupo visibiliza estas dimensiones como expresiones de desigualdades estructurales traducidas en formas de opresión y convierte la acción colectiva en un gesto de resistencia que busca la reivindicación de sectores históricamente excluidos por el Estado peruano.

Tanto “*Alfombra roja*” como “*Somos 2074 y muchas más*” son performances-protesta articuladas desde y por los cuerpos de las mujeres. En ambas,

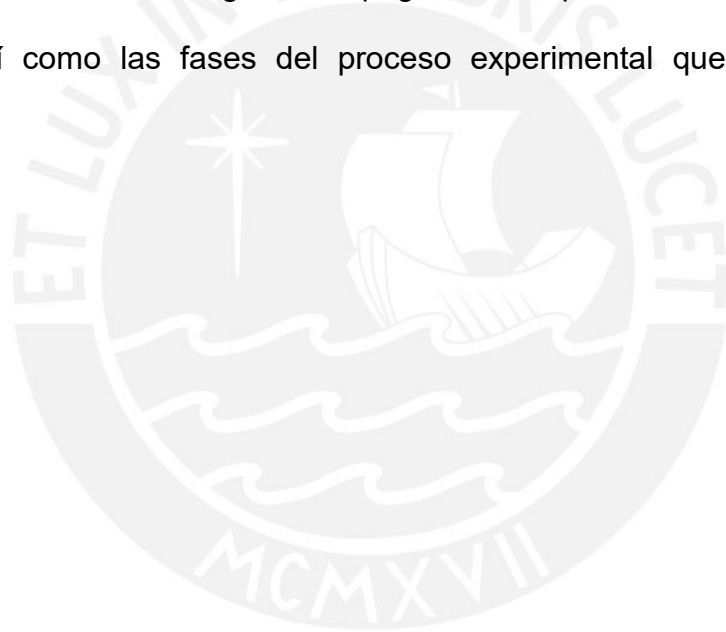
el espacio público se convierte en escenario de la interacción política y simbólica, donde se trazan los alcances y límites de la manifestación. A la vez, dicho espacio se transforma por efecto de las acciones y estrategias desplegadas. Aunque no se trata de actos de gran escala, la potencia de estas intervenciones radica en su recurrencia y continuidad, no son relevantes por su magnitud numérica, sino por su capacidad de convocar y sostener una comunidad activista que renuevan el gesto, integran nuevas participantes y mantienen viva la exigencia de justicia para las víctimas de esterilizaciones forzadas en el Perú.

Simultáneamente, la acción de poner el cuerpo conlleva una ambigüedad radical: implica asumir que quien lo hace pudo haber sido también víctima y, al mismo tiempo, devolver una corporeidad simbólica -aunque efímera- a quienes ya no están presentes. Decir que lo personal es político implica que “toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal” (Warr y Jones, 2000).

En suma, este apartado ha permitido observar cómo, a través de la performance, el cuerpo se convierte en un espacio de resistencia frente a problemáticas sociales específicas, en contextos socioculturales concretos. La violencia de género en el Perú forma parte de la memoria colectiva de diversas comunidades de mujeres; sin embargo, siguiendo los planteamientos de Diana Taylor (2016), la memoria también funciona como una herramienta para interpretar el presente y proyectar el futuro. En ese sentido, la performance actúa como una tecnología de la memoria que visibiliza las experiencias de las víctimas, inscribiéndolas en el imaginario social para propiciar una lectura crítica del pasado y presente, con miras a generar alternativas

transformadoras.

Desde este recorrido por diversas experiencias performáticas y artísticas de denuncia en el espacio público, emerge en mí la necesidad de construir una narrativa propia que, desde una perspectiva feminista, aporte a la reparación simbólica de las mujeres y a la transformación de nuestra sociedad hacia la no repetición de hechos violentos. A partir de aquí, tomaré como punto de partida mi propia memoria-cuerpo y experiencia situada como sujeto feminizado para presentar el proyecto artístico que he venido desarrollando. En las siguientes páginas, compartiré los conceptos que lo fundamentan, así como las fases del proceso experimental que condujeron a su realización final.



CAPÍTULO 3

PROYECTO ARTÍSTICO

Este capítulo está dedicado al análisis, descripción y reflexión sobre mi proyecto artístico, abordado desde una perspectiva crítica que considera tanto su dimensión conceptual como su proceso de producción y su vínculo con el contexto local. El capítulo se divide en tres apartados: en primer lugar, la *Definición conceptual del proyecto artístico*, donde desarrollo los ejes centrales que lo sostienen; en segundo lugar, la *Sistematización del proceso de producción y creación*, que detalla las decisiones técnicas, materiales y performativas que construyen la obra; y, finalmente, la *Definición de los componentes y contexto del proyecto*, donde se reflexiona sobre el diálogo entre las piezas, el espacio y los cuerpos que lo habitan o lo confrontan. Este recorrido busca evidenciar cómo una propuesta artística situada puede emerger como un dispositivo crítico, sensible y político.

3.1. DEFINICIÓN CONCEPTUAL DEL PROYECTO ARTÍSTICO

El proyecto artístico que presento es una instalación que nace a partir de una acción performática inicial que no es expuesta en su totalidad al público. Esta decisión subraya la importancia del proceso sobre la pieza artística final, y propone que lo ausente -la acción- se mantenga latente a través de sus huellas materiales y simbólicas. El gesto de sumergir el cuerpo en un contenedor y provocar un desborde deja una mancha persistente, una memoria de la acción realizada.

En su primer estado, la instalación está compuesta por un barril de metal negro que contiene aproximadamente veinte libros de pintura látex roja diluida. El cuerpo

desnudo, al ser introducido en el barril, genera un desborde del líquido contenido, que se expande sobre el suelo del espacio expositivo. Lo que queda visible al espectador es una gran mancha roja que remite al registro bidimensional de un cuerpo tridimensional: una huella corporal, una extensión del cuerpo en el espacio que funciona como evidencia y residuo.

La propuesta se complementa con una video-proyección que presenta fragmentos de mi cuerpo desnudo. En cada escena, el líquido rojo -el mismo contenido en el barril- es vertido desde mis manos sobre distintas partes de mi cuerpo: torso, rostro, piernas, brazos. Esta acción se repite, generando una coreografía mínima y afectiva en la que la materia líquida invade, recubre y transfigura. En este recorrido, el color rojo aparece de múltiples maneras: como mancha desigual, como textura envolvente, como rastro de un cuerpo que se multiplica. Así, la instalación se vuelve una poética del exceso, del residuo y de lo inasible.

El color rojo es central en esta propuesta, evoca el flujo sanguíneo, elemento vital y simbólico que alude a la corporalidad, la feminidad, la herida, el trauma y la lucha. Tal como señala Emilio Tarazona (2013), la sangre, incluso separada del cuerpo, sigue hablándonos de sus límites, su fragilidad y su expansión territorial. En la instalación, la sangre -simbolizada por la pintura- ya no está contenida dentro del cuerpo, sino que lo desborda, lo excede y se convierte en extensión. Este flujo no se detiene ni se contiene, es una manifestación de lo que Kristeva (1980) denomina como abyecto, de aquello que perturba la separación entre lo propio y lo ajeno, entre lo humano y lo residual (ver Figura 15).



Figura 15. Registro fotográfico de acción performática, pieza 1, archivo personal, 2019.

La noción de desborde es el eje conceptual de la obra. Se entiende aquí como una acción de ruptura, una fisura en los márgenes que han sido históricamente asignados al cuerpo de las mujeres: lo privado, lo doméstico, lo silencioso. Desbordar es romper el molde, exceder lo permitido, salir del recipiente -sea este simbólico, físico o social- para reclamar un espacio en el mundo. En ese sentido, el desborde es también una forma de emancipación, una respuesta ante las múltiples formas de encierro que impone el sistema patriarcal, colonial y capitalista. En mi obra, desbordar es reapropiarse del cuerpo como territorio de lucha, como superficie de inscripción política y como archivo de memoria.

El barril de metal negro, elemento central en la instalación, introduce un anclaje concreto al contexto peruano. Este objeto remite directamente a los casos de

feminicidio de Marisol Estela Alva y Milena Tapullima, cuyos cuerpos fueron encontrados dentro de cilindros industriales. En este sentido, el barril encarna la violencia extrema, el intento de borrado, el contenedor de lo no humano. Sin embargo, en esta instalación, el barril deja de ser un dispositivo de clausura y se convierte en una fuente de expansión: al desbordarse se rompe el silencio, se escapa del ocultamiento y se deja huella. El barril es memoria de muerte, pero también posibilidad de transformación.

Así, el proyecto trabaja desde la metáfora del cuerpo como territorio: un espacio que puede ser invadido, herido o colonizado, pero también defendido, resignificado y habitado desde nuevos sentidos. Al activar este cuerpo con una materia líquida que alude a la sangre, se establece una relación directa entre el cuerpo individual y el cuerpo social, entre la vivencia personal y la violencia estructural. La acción performática -inicialmente íntima- se transforma en un grito colectivo, en una propuesta de visibilización y resistencia.

Además, esta propuesta instala una ética de la memoria desde el arte. Como señala Diana Taylor (2016), la performance es una forma de archivo vivo que permite transmitir experiencias, afectos y saberes no codificados en documentos. En este proyecto, el cuerpo se transforma en un canal de memoria, no solo personal sino también colectiva. La obra propone recordar desde el cuerpo, marcar desde el fluido y convocar desde la mancha.

Finalmente, esta acción y su posterior instalación se convierten en un gesto de reconciliación con mi propio cuerpo como sujeto feminizado y político. El proceso

performático en las distintas piezas no fue una simple representación, sino una experiencia afectiva de reconocimiento, de reencuentro con la piel, la forma y la memoria. Esta reconciliación; sin embargo, no pretende generalizar ni representar otras vivencias: cada cuerpo tiene su historia, sus heridas y sus procesos. Mi propuesta no ofrece respuestas cerradas ni modelos universales. sino una posible ruta desde el arte para pensar, denunciar, imaginar y transformar.

En suma, este proyecto busca posicionarse como una herramienta simbólica de resistencia frente a la violencia de género, a partir de una experiencia situada en el cuerpo, en la materia y en la memoria. Desde una mirada feminista, experimental y encarnada, la instalación propone una reapropiación del cuerpo como territorio político y una apertura al diálogo con otras memorias, otras heridas y otras luchas. A continuación, desarrollaré la dimensión práctica y experimental del proceso creativo, así como los componentes específicos que componen esta propuesta artística.

3.2. SISTEMATIZACIÓN DEL PROCESO DE EXPERIMENTACIÓN Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El proceso de creación que da origen a la instalación artística central de esta investigación no puede entenderse como un episodio aislado ni como una etapa delimitada en el tiempo. Más bien, constituye una síntesis viva de mi tránsito como artista visual y como mujer en formación crítica dentro del marco universitario. Este proyecto emerge como el resultado de una trayectoria de exploración material, conceptual y afectiva que se ha nutrido tanto de mi experiencia académica en la Facultad de Arte y Diseño, como de mi posicionamiento político como artista feminista en el contexto peruano contemporáneo. Así, la instalación no es solo una obra final, sino una

condensación de búsquedas personales y colectivas, de conflictos íntimos y reflexiones sociales que han atravesado mi cuerpo y mi hacer artístico.

Durante mis primeros años como estudiante, mis producciones se centraron en el dibujo de fragmentos de cuerpos femeninos. Estos fragmentos eran representaciones simbólicas del modo en que el cuerpo de la mujer ha sido históricamente concebido y moldeado desde la mirada religiosa cristiana dominante: un cuerpo incompleto si no cumple determinados roles, domesticado por normas morales y reproductivas. Esta fragmentación respondía a una sensación de desmembramiento identitario ante mandatos que dictan cómo ser y habitar un cuerpo de mujer.

Fue en el último tramo de mis estudios que irrumpieron nuevas imágenes y materiales que transformaron mi enfoque: la leche materna y la sangre menstrual aparecieron como flujos corporales que ampliaban el repertorio simbólico de mis dibujos. Estas sustancias, históricamente cargadas de ambivalencias culturales -vida y suciedad, fertilidad y vergüenza-, me permitieron incorporar una dimensión afectiva y vital que desbordaba los contornos formales del cuerpo representado (ver figura 16, 17 y 18). Así, comencé a desplazarme del símbolo estático hacia lo orgánico, del trazo al fluido.

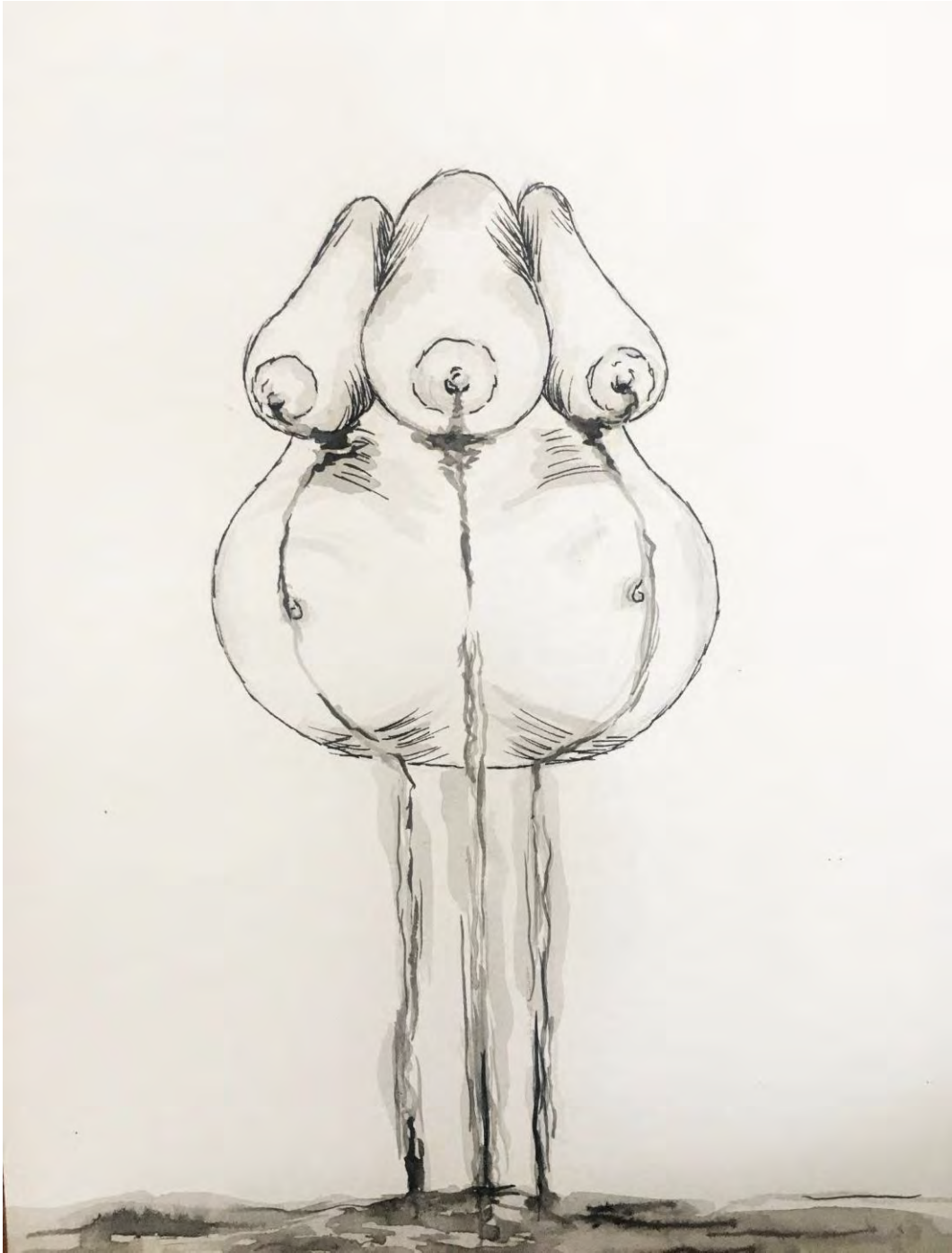


Figura 16. "Maternidad y otros cuidados", exploración a través del dibujo y tinta, 2019

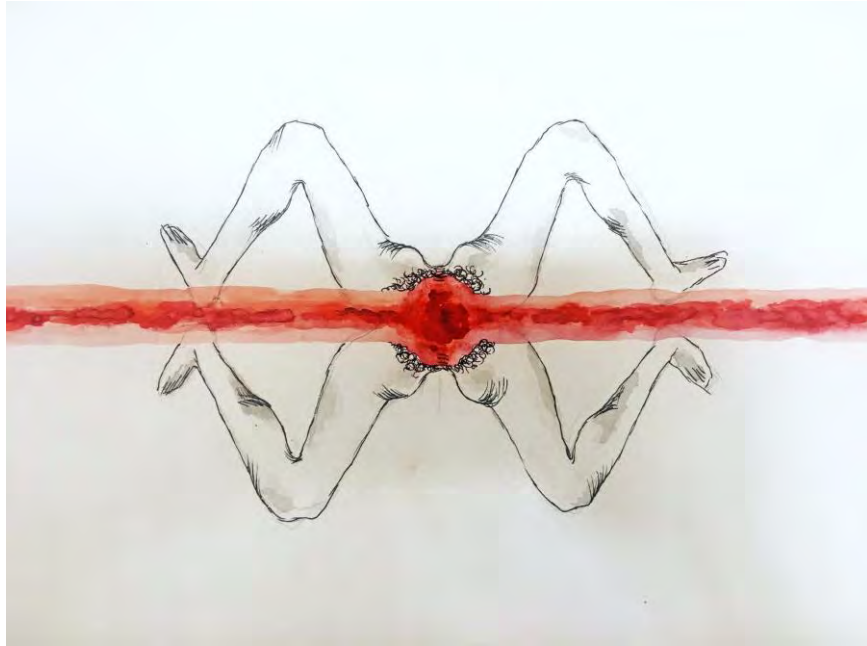


Figura 17. "Nosotras", exploración a través del dibujo y tinta, 2019.



Figura 18. "Desborde", exploración a través del dibujo y tinta, 2019.

Mi interés, hasta entonces centrado en la crítica al rol materno como mandato esencialista, fue transformándose en una indagación más amplia sobre los fluidos corporales como huella del dolor, pero también como potencia expresiva. Comencé a experimentar físicamente con estos fluidos -o sus representaciones- y busqué alternativas al cuerpo anatómico tradicional como contenedor. Así surgieron los primeros dispositivos materiales de la obra: contenedores cúbicos de acrílico translúcido (ver Figura 19), cuya transparencia permitía observar el líquido en su interior. No obstante, la posibilidad de ver el fluido confinado despertó en mí el impulso de liberarlo. Esta necesidad de fuga, de provocar un escape simbólico y material, marcó un punto de quiebre en el proceso. En lugar de contener, comencé a pensar en desbordar.



Figura 19. Primeras exploraciones con contenedores de acrílico y tinta roja, 2019.

La noción de *desborde* apareció entonces como eje conceptual y formal del proyecto, vinculada a la idea de límite, exceso y transformación. El desborde era al mismo tiempo gesto político y catarsis personal. En las siguientes exploraciones visuales, busqué representar ese escape como interrupción del orden, como irrupción de lo visceral en espacios contenidos (ver Figura 20, 21 y 22). Pero el dibujo y los ensayos materiales resultaron insuficientes para canalizar la insistencia de mis preguntas: ¿De qué otras formas nos desbordamos las mujeres? ¿Cómo se manifiestan nuestras fugas emocionales, físicas y simbólicas?

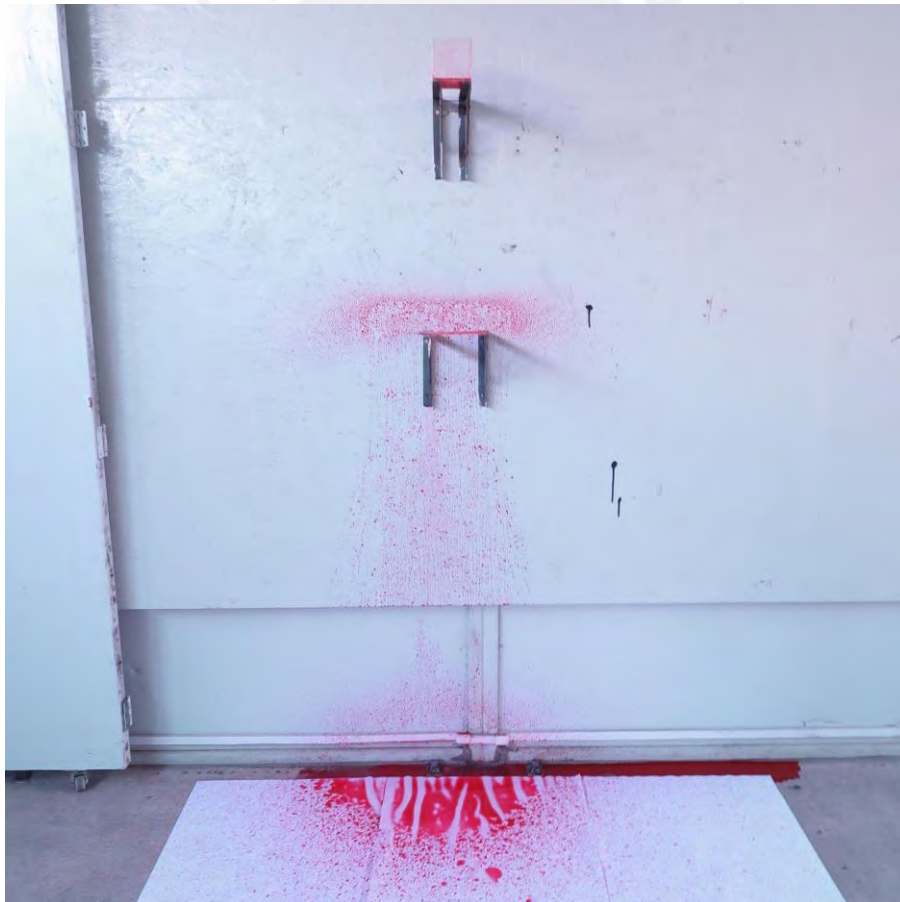


Figura 20. Primeras exploraciones de fuga con tinta roja, 2019.



Figura 21. Primeras exploraciones de fuga con tinta roja, 2019.



Figura 22. Registro de la huella ocasionada por exploraciones de fuga con tinta roja, 2019.

Ante esta insatisfacción, decidí involucrar directamente mi cuerpo en el proceso creativo. El cuerpo, que había sido referencia simbólica en mis dibujos, pasó a convertirse en herramienta y soporte del proyecto. Utilicé esquemas gráficos sobre papel para organizar estas nuevas ideas, que se transformaban constantemente a medida que avanzaban las pruebas materiales y conceptuales (ver Figura 23 y Figura 24). Surgió entonces una doble concepción de mi cuerpo: como detonante del desborde -el cuerpo que lo provoca- y como receptor del mismo -el cuerpo que lo contiene y lo soporta-. Esta dualidad performativa me permitió articular una narrativa visual que se mueve entre la resistencia y la vulnerabilidad.

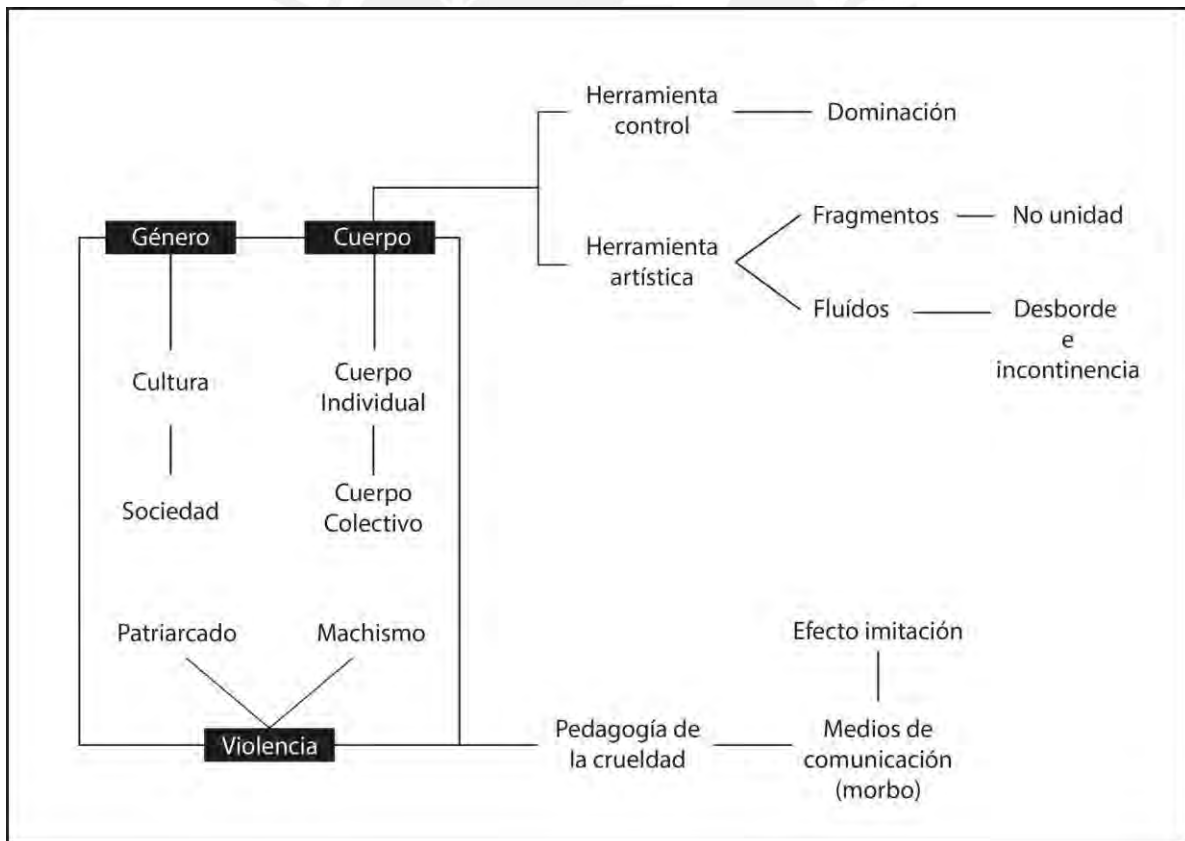


Figura 23. Gráfico 1: Ideas alrededor de cuerpo y género.

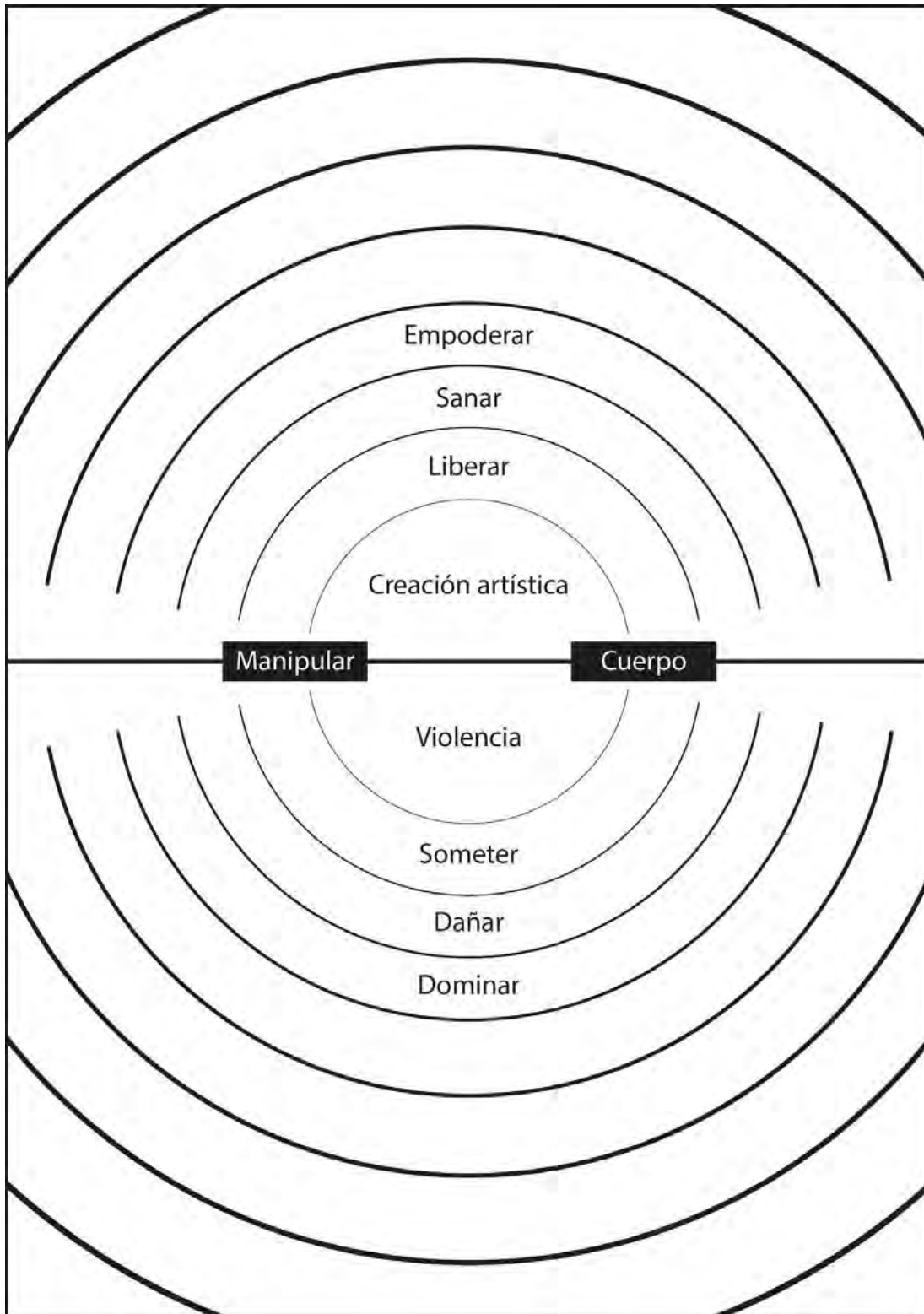


Figura 24. Gráfico 2: Ideas alrededor del cuerpo y el arte.

La incorporación del cuerpo no fue una decisión técnica, sino metodológica y política. En tanto artista mujer feminista peruana, he asumido que el cuerpo no solo es objeto de representación, sino lugar de enunciación y disputa. Por ello, mi metodología de creación se basa en una relación encarnada con los materiales, en un ejercicio de exposición consciente que busca repensar tanto la práctica artística como la construcción social de la feminidad (ver Figura 25).

Abandonar	Botar	Desfigurar	Guardar	Manchar	Presionar	Satisfacer
Abofetear	Besar	Desgarrar	Humillar	Masturbar	Proteger	Sanar
Abrir	Cazar	Disciplinar	Hundir	Manipular	Queimar	Socorrer
Abusar	Cortar	Deshidratar	Herir	Modificar	Quebrar	Traficar
Adiestrar	Cocer	Deshuesar	Hacinar	Mutilar	Raspar	Taladrar
Ahogar	Contener	Destrozar	Hornear	Mover	Rascar	Tocar
Ahorcar	Colgar	Disparar	Ignorar	Medir	Repudiar	Triturar
Acosar	Cargar	Esconder	Invadir	Mojar	Recubrir	Tensar
Acomodar	Congelar	Esposar	Infectar	Maquillar	Rellenar	Trocear
Apuntar	Controlar	Empujar	Inflamar	Mutilar	Reanimar	Tatuar
Arrojar	Consumir	Encadenar	Incinerar	Oprimir	Remachar	Tumbar
Asesinar	Comprar	Empacar	Insultar	Odiar	Robar	Traquetear
Atacar	Castigar	Estudiar	Importar	Observar	Reembolsar	Torturar
Atrapar	Clavar	Envolver	Juzgar	Oler	Respetar	Transformar
Amarrar	Cubrir	Explotar	Jugar	Olvidar	Saborear	Ultrajar
Apuñalar	Cuidar	Exponer	Linchar	Orinar	Sacrificar	Untar
Arañar	Colonizar	Ensuciar	Limpiar	Ocultar	Sentir	Vejar
Asfixiar	Dañar	Enterrar	Lamer	Palmear	Sumergir	Volcar
Atar	Desaparecer	Echar	Lastimar	Pintar	Sepultar	Vigilar
Atomillar	Destruir	Formar	Lavar	Palpar	Someter	Vender
Atropellar	Deformar	Fragmentar	Montar	Pisar	Sangrar	Vomitar
Apretar	Degradar	Fracturar	Magullar	Perforar	Sostener	Violar
Atravesar	Desintegrar	Fusilar	Martillar	Pavimentar	Secar	Venerar
Aventar	Desechar	Golpear	Morder	Pudrir	Subestimar	Vestir
Aplastar	Disolver	Gritar	Maltratar	Partir	Secuestrar	Zurcir
Amar	Dividir	Gruñir	Matar	Profanar	Subastar	

¿ Cómo _____ el cuerpo de una mujer ?

Dibujar aquí

Figura 25. Gráfico 3: Muestra de ejercicio participativo.

Este enfoque se materializa en dos piezas centrales de la instalación. En la primera acción performática –parte del proceso de creación de la primera pieza-, me sumerjo por completo en un contenedor metálico lleno de pintura látex roja diluida en agua. La densidad, el peso y la temperatura del líquido simulan la sangre sin reproducirla literalmente. El acto de ingresar al barril representa un gesto radical de inmersión en el propio desborde: me disuelvo en la sustancia hasta borrar mis contornos, hasta dejar de respirar por unos segundos. Esta acción busca provocar una situación límite, donde la identidad física se pone en tensión, y el cuerpo se convierte en mancha: una proyección abstracta, visceral y política de sí mismo (ver Figura 26).



Figura 26. Registro fotográfico de producción de pieza 1, archivo personal, 2019.

No se trata de representar la victimización, sino de subvertir el poder. La acción performática me permite asumir, simultáneamente, los roles de víctima, victimario y testigo. A través de la autoinmersión, recupero agencia sobre mi cuerpo y reconfiguro la violencia simbólica que normalmente lo atraviesa. Esta estrategia performativa disloca la lógica tradicional del daño, desplazando la mirada del otro como agresor para convertirla en acto autorreflexivo y emancipador.

El resultado de la acción es una gran mancha roja impregnada en el suelo de cemento. La pintura trasladada al suelo, ahora en forma de mancha irregular, equivale al volumen que ocupa mi cuerpo en el espacio; es decir, la mancha pasa a ser la proyección bidimensional de mi cuerpo (ver Figura 27).



Figura 27. Registro fotográfico de pieza 1, archivo personal, 2019.

La segunda pieza de la instalación consiste en una video-performance proyectada en gran escala sobre una pared. Su origen se vincula con una intervención que realicé en el espacio público que generó reacciones adversas y comentarios violentos en redes sociales. Este episodio tuvo un impacto significativo en mi experiencia subjetiva, desencadenando un estado de vulnerabilidad y retraimiento. Desde esa vivencia afectiva surge esta segunda acción: un ritual de recubrimiento donde aplico lentamente pintura sobre las distintas partes de mi cuerpo, buscando mimetizarme con el fondo rojo. Esta estrategia de camuflaje trasciende lo meramente estético para situarse en una dimensión profundamente afectiva, expresa un deseo de disolución subjetiva, de integrarse con la materia hasta convertirse en una textura indistinguible dentro del paisaje visual (ver Figura 28).



Figura 28. Registro de video-performance, pieza 2, archivo personal, 2019.

A diferencia de la primera acción, donde el cuerpo produce una huella contundente, aquí la corporalidad busca disolverse. Esta video-performance representa una forma distinta de desborde: no el estallido, sino la desaparición gradual; no el

volumen, sino la superficie. Ambas piezas; sin embargo, comparten el mismo material simbólico -la pintura roja- y la intención de explorar la identidad a través de la tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo que se revela y lo que se borra.

Una vez seleccionadas y editadas las escenas de la video-performance, proyecté las imágenes sobre una pared y trabajé con distintas escalas. La sobredimensión de las figuras -fragmentos del cuerpo- intensificó el impacto sensorial de la obra, acentuando el carácter invasivo del color rojo y generando una atmósfera densa y perturbadora. La escala amplificadora no solo afecta la percepción espacial, sino que traduce el deseo de desbordar incluso los límites del soporte visual, expandiendo el cuerpo más allá de su contorno físico.

En retrospectiva, este proceso no solo sintetiza una búsqueda formal, sino que constituye una metodología de creación donde cuerpo, afectos, memoria y contexto dialogan de manera crítica. Las piezas desarrolladas no son objetos artísticos cerrados, sino dispositivos de reflexión y de afectación. La instalación final, al igual que esta investigación, se sitúa en el umbral entre lo personal y lo político, marca el cierre de mi etapa como estudiante de arte y responde a un momento donde el activismo, desde una perspectiva feminista, ocupaba un espacio importante en mi vida.

Este proyecto no es solo una obra que representa el desborde, sino un acto mismo de desborde: del cuerpo sobre el espacio, de la emoción sobre la materia, de la artista sobre el orden simbólico impuesto. Desde allí se propone como un gesto de resistencia visual, un grito encarnado que desafía la mirada disciplinadora y reclama el derecho a narrar el cuerpo desde la propia experiencia.

3.3. DEFINICIÓN DE LOS COMPONENTES Y CONTEXTO DEL PROYECTO ARTÍSTICO EN EL MONTAJE FINAL

La instalación final de *Desborde* condensa un proceso creativo, reflexivo y político que encuentra en el lenguaje visual y performático un modo de interpelar la violencia de género y sus huellas sobre el cuerpo femenino. Esta obra se articula como un espacio de enunciación íntima y colectiva, de testimonio y subversión, en el que los elementos, materiales, espaciales y simbólicos han sido pensados desde una lógica no meramente formalista, sino profundamente encarnada.

El montaje ocupa un espacio de 11 metros de largo por 12 metros de ancho y 2 metros de altura, elegido por su capacidad para contener no solo las dimensiones físicas de las piezas, sino también la atmósfera afectiva y política que la obra convoca. La instalación se compone de dos piezas principales (ver Figura 29), cuya disposición, escala e interacción buscan activar en el espectador una experiencia sensible que oscila entre la contemplación y el sobresalto, entre el recogimiento y el desgarró.

La primera pieza consiste en una gran mancha irregular de pintura roja, ubicada directamente sobre el suelo, de aproximadamente 4 metros de ancho por 4 metros de largo. Esta mancha evoca tanto una huella como una herida abierta, un residuo de presencia corporal y una evidencia de violencia. Sobre esta superficie se posiciona un barril metálico de color negro, de 0.60 metros de alto por 0.40 metros de diámetro. Este barril, aunque vacío, puede contener hasta 20 litros de fluido

-recordemos que el cuerpo promedio de una mujer contiene alrededor de 4.5 litro de sangre-, lo que lo convierte en un recipiente simbólicamente excesivo y

desproporcionado, capaz de contener más de una vida. Su forma cilíndrica y su escala corporal hacen posible imaginar un cuerpo humano en posición fetal dentro de él, reforzando su dimensión abyecta, mortuoria y deshumanizadora.



Figura 29. Registro fotográfico de instalación final, archivo personal, 2019.

La segunda pieza es una proyección sobredimensionada de una video-performance que ocupa una de las paredes del espacio. Su tamaño -6 metros de ancho por 1.10 metros de largo y una altura máxima de 1.80 metros- obliga al espectador a enfrentarse directamente con la imagen, sin posibilidad de ignorarla ni esquivarla. La video-proyección se despliega en penumbra, donde dos focos dicróicos de luz cálida y tenue se dirigen únicamente hacia el barril, otorgándole centralidad y un carácter casi sagrado o sacrificial.

La distribución del espacio no responde únicamente a criterios técnicos o estéticos, sino que también configura una experiencia corporal para el espectador. Las dimensiones mínimas necesarias del ambiente (9 x 9 metros) no solo permiten el tránsito libre del público (ver Figura 30), sino que refuerzan el vínculo perceptivo y emocional entre la mancha, el barril y la video-performance. El recorrido del cuerpo espectador en este espacio deviene en acto performativo en sí mismo, haciendo que el espectador rodee, atraviese o contemple la escena desde múltiples ángulos, posicionándose inevitablemente como testigo de un acto de violencia y resistencia.



Figura 30. Registro fotográfico de instalación final con espectadores transitando, archivo personal, 2019.

Cabe destacar que esta instalación emerge de la cristalización de acciones performáticas pasadas, de una práctica artística atravesada por el tiempo, el cuerpo y la memoria. Los materiales requieren un periodo de preparación de entre una y dos

semanas, sobre todo por el secado de la pintura látex. Por ello, el proceso de montaje debe iniciarse con al menos tres semanas de anticipación, cuidando cada detalle con la misma atención que una ceremonia de duelo o una acción ritual.

Desborde busca presentar un ambiente íntimo y contenido, donde la luz tenue, el silencio y la monocromía roja operan como lenguajes que tensionan los límites de la representación. Aquí, el grito no es sonoro, sino visual; la denuncia no se hace con palabras, sino a través del color. La ausencia de audio en la video-proyección acentúa esta atmósfera, haciendo que el *ruido* emerja desde la materia: desde el rojo invasivo, desde los cuerpos fragmentados, desde la carga simbólica del barril. El espacio se convierte en un lugar de duelo colectivo, pero también de interrogación política. ¿Qué contiene realmente ese barril? ¿Qué significa esa mancha? ¿Qué cuerpos han sido silenciados para que hoy estemos aquí?

La elección del barril como elemento principal no es casual ni inocente. Este objeto remite directamente a los casos peruanos de feminicidios de Marisol Alva y Milena Tapullima. En ambos casos, los barriles fueron utilizados como contenedores para ocultar los cuerpos de las víctimas, borrando su humanidad para reducirlos a residuos. El barril funciona aquí como símbolo de una maquinaria social y patriarcal que regula, desecha y silencia los cuerpos feminizados. Su apariencia industrial lo distancia del cuerpo humano, pero su escala y su disposición lo vuelven ineludiblemente corporal (ver Figura 31).

La relación espacial entre el barril y la video-proyección genera una tensión especial. El espectador se ubica entre ambos elementos, como si fuera interpelado

desde dos temporalidades distintas: la mancha en el suelo como huella de un pasado irrecuperable, y el video como presente activo y repetitivo. La video-performance proyectada no solo completa el sentido del barril y la mancha, sino que lo expande.



Figura 31. Registro fotográfico de instalación final, archivo personal, 2019.

En la video-proyección se presentan cuatro escenas sin audio dispuestas en formato horizontal, cada una centrada en una parte distinta de mi cuerpo desnudo: manos, piernas, torso y rostro (ver Figura 32). La acción común a todas las secuencias es la aplicación de pintura roja sobre la piel, un gesto que oscila entre el cuidado y la agresión. La caricia inicial -que se repite en los distintos fragmentos como manos que cubren, tocan, desaparecen- evidencia la ambigüedad del acto: mientras sugiere suavidad, también alude a la borradura. En el segundo video, la inmovilidad de las piernas sugiere la pasividad y la espera; en el tercero, el torso intenta protegerse en un

abrazo que es también contención; y en el cuarto, el rostro revela el conflicto interno más agudo, culminando en una mirada fija, directa y sostenida que confronta al espectador. Esta mirada rompe la cuarta pared, denuncia, incomoda y resiste.



Figura 32. Registro fotográfico de instalación final, archivo personal, 2019.

El gesto de cubrir el rostro remite al camuflaje, al enmascaramiento, pero también al ritual de preparación para el combate (ver Figura 33). La pintura, entendida como fluido simbólico, se transforma en una segunda piel, funciona simultáneamente como protección y como opresión. Esta dualidad remite a las formas en que el sistema patriarcal legitima su control sobre los cuerpos feminizados bajo la retórica del cuidado y la protección, perpetuando en realidad su confinamiento y subordinación. Así como el barril encierra, el acto de cubrirse con pintura revela cómo, en ocasiones, las mujeres

interiorizamos el miedo y nos mimetizamos con el entorno como estrategia de supervivencia (ver Figura 34).



Figura 33. Registro de video-performance, pieza 2, archivo personal, 2019.



Figura 34. Registro de video-performance, pieza 2, archivo personal, 2019.

La fragmentación corporal en los videos refuerza la noción de vulnerabilidad, pero también de reapropiación. Fragmentar es una estrategia estética y política: rompe la totalidad impuesta, permite detenerse en cada parte del cuerpo y observar con detenimiento. La línea roja que delimita el conjunto de las escenas sugiere un tránsito, un ciclo, una repetición de lo que nunca termina de cerrarse: heridas abiertas, memorias persistentes. Esta línea también puede entenderse como metáfora del proceso de sanación, de visibilización y de politización de las experiencias íntimas.

Uno de los aspectos más significativos de esta propuesta es su inscripción en el espacio privado. Esta elección responde a una necesidad tanto personal como política. Como señala Blanca Valdivia (2019), la dicotomía público-privado ha sido históricamente funcional al sistema capitalista y patriarcal, relegando a las mujeres al ámbito doméstico y desvalorizando su producción. Sin embargo, es precisamente desde ese mismo lugar, desde el espacio privado y su reapropiación, que se gesta la subversión. Si el feminicidio ocurre mayoritariamente en el hogar (INEI, 2018), es desde allí -como espacio simbólico y material- donde debe comenzar la respuesta y la resistencia.

No obstante, *Desborde* no se circunscribe únicamente al ámbito doméstico. La posibilidad de trasladar algunos de sus elementos al espacio público –como la mancha roja o el barril- abre la vía hacia una resignificación contextual. Frente a instituciones que representan el Estado y la justicia, como el Ministerio Público, el Palacio de Justicia o el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, estas piezas podrían operar como activadores simbólicos de memoria y denuncia, extendiendo la potencia performativa de la obra más allá del montaje original.

Es importante subrayar que esta obra no aspira a la monumentalidad ni a la reproducción en serie. No busca instalarse como una pieza cerrada, imponente o replicable, sino que se inscribe como una obra situada y radicalmente encarnada en una vivencia particular.

Desborde nace en un momento vital de enorme densidad afectiva y simbólica para mí como mujer, artista visual y estudiante universitaria. En este proceso, el cuerpo

no es solo materia o herramienta, sino archivo vivo, campo de batalla, refugio y frontera. Este proyecto se enraíza en una etapa de mi vida atravesada por el cansancio emocional, la autoexigencia y la necesidad de repensar mi lugar en mis vínculos, en el arte y en el mundo. Fue creado desde un cuerpo que cuida a otros, pero que muchas veces no se siente cuidado, en medio de un proceso de reconciliación con mi cuerpo, mi memoria y mis límites.

La performance no fue solo una herramienta de exploración formal ni un ejercicio de representación simbólica. Fue, ante todo, un acto de autocuidado radical, una forma de abrazar mis propios límites y de dar lugar a emociones que no siempre encuentro cómo verbalizar. Pintar mi cuerpo de rojo fue cubrirlo, protegerlo, pero también hacer visible un dolor antiguo, social y personal, que a veces se enquistaba en la piel. La decisión de realizar la acción en el espacio privado -y no en el espacio público, donde la exposición es mayor y el control es escaso- fue una forma de resguardarme, de crear un territorio seguro para procesar esa experiencia sin que el gesto se diluyera en la lógica del espectáculo o de la vigilancia. No podía, en ese momento, ofrecer mi cuerpo a la intemperie sin violentarlo nuevamente. Elegí cuidarme. Elegí no performar el dolor desde el sacrificio, sino desde la agencia.

Desborde es un grito en silencio, una interrupción en el tiempo lineal, una herida abierta que se niega a cerrarse sin ser mirada, nombrada y compartida. Su potencia no reside únicamente en lo que muestra -una imagen, un cuerpo, un acción-, sino en lo que remueve en quien observa, en quien escucha desde la memoria y la empatía. La obra no solo interpela, también acoge. Por ello, su socialización no debe quedar restringida al campo académico o al sistema del arte. *Desborde* encuentra su sentido pleno en espacios donde la escucha sea política, donde lo íntimo tenga lugar sin ser patologizado

ni reducido, donde el testimonio encarnado pueda generar diálogo, resonancia y reparación. Me interesa que esta pieza transite por conversatorios feministas, espacios pedagógicos, colectivos de mujeres, instituciones comprometidas con la justicia de género, donde el arte no sea solo objeto de análisis, sino herramienta de transformación. Allí, *Desborde* puede continuar su tránsito no como una obra cerrada, sino como archivo vivo de una subjetividad en proceso, como testimonio sensible de una práctica artística, política y afectiva que busca transformar el dolor en potencia, la memoria en resistencia, y el cuerpo en territorio de libertad.

3.4 REFLEXIONES A PARTIR DEL PROYECTO ARTÍSTICO

Cuando empecé a utilizar mi cuerpo como herramienta de creación para este proyecto, surgió algo más que una acción performática: emergió un ritual íntimo, profundo y difícil de nombrar. Frente al espejo, mi mirada se tornó inquisitiva, casi clínica. Centímetro a centímetro recorría mi carne, mi piel, mis cicatrices, mis formas. No me reconocía. Aquella figura reflejada parecía ajena, una masa delimitada por los márgenes visibles. Pero en el acto insistente de observarme -y luego de habitarme creativamente- comprendí que lo que no reconocía no era mi cuerpo, sino la narrativa que lo envolvía: una historia marcada por mandatos, silencios, prohibiciones y miedos.

Repetí este ejercicio varias veces a lo largo del proceso artístico. En algunos momentos con la intención de confrontarme; en otros, solo con el deseo de entender. En esa rutina fue apareciendo el reconocimiento. A medida que me observaba, también me reapropiaba. Mis rasgos ya no estaban solos; venían acompañados de mis ideas, mis

raíces, mis vínculos, mis luchas, mis límites y mis posibilidades. Empecé a reconstruir una imagen de mí misma menos fraccionada, más honesta, aunque todavía en tránsito.

Me hice muchas preguntas en ese camino. Algunas siguen conmigo:

¿Qué me hace diferente a mí del resto de personas?

¿Qué significa habitar un cuerpo como el mío en este contexto social?

¿Por qué ser quienes somos delimita nuestras experiencias vitales?

Éstas preguntas no buscan respuestas únicas. Son preguntas brújula. Abren rutas múltiples, se bifurcan y se desvían como los caminos que recorreremos en la vida. Nos recuerdan que lo personal y lo político nos son dimensiones separadas, sino territorios que se tocan y se afectan mutuamente.

En el Perú, vivimos insertas en una cultura patriarcal que reproduce con insistencia desigualdades estructurales y violencias normalizadas. Pero es importante señalar que estas violencias no nos afectan a todas por igual. Algunas mujeres somos más vulnerables por razones que se entrecruzan: la edad, la orientación sexual, la racialización, la identidad de género, la clase social, la posición laboral o incluso la corporalidad. Estas intersecciones profundizan la precariedad, pero también nos impulsan a construir alianzas y formas creativas de resistencia.

El cuerpo de las mujeres ha sido, históricamente, un campo en disputa. Pero también es -y sobre todo- un territorio de recuperación, una superficie desde donde insistimos en la vida. Al hablar desde mi experiencia como mujer sobreviviente de violencia, me reconozco en esa vulnerabilidad que no ha desaparecido, pero que hoy

intento mirar con otros ojos. Recuerdo lo que Clarissa Pinkola (1992) describe como los síntomas de la mujer domesticada: esa sensación de estar fragmentada, debilitada, cansada de habitar un molde que no nos pertenece. En ese espejo también me he visto.

Sentir, pensar o actuar crónicamente de alguna de las maneras que a continuación se describen es haber cortado parcialmente o haber perdido por entero la relación con la psique instintiva más profunda. Utilizando un lenguaje exclusivamente femenino, dichos síntomas son: sentirse extremadamente seca, fatigada, frágil, deprimida, confusa, amordazada, abozalada, apática hasta el extremo. Sentirse asustada, lisiada o débil, falta de inspiración, animación, espiritualidad o significado, avergonzada, crónicamente irritada, voluble, atascada, carente de creatividad, comprimida, enloquecida. (Pinkola, 1992, p. 15).

Sin embargo, al crear *Desborde* ocurrió algo transformador. No se trató solo de señalar la injusticia, sino de empezar a sembrar un proceso -difícil, a veces doloroso, pero profundamente necesario- de reconciliación con mi historia, mi cuerpo y mi memoria. La performance me ofreció un camino para tramitar lo innombrable, para encarnar el dolor, pero también para abrir espacio al deseo, a la pregunta y a la posibilidad.

Al convertir mi cuerpo en materia artística, asumí que también estaba modificando mi relación con él. Ya no era solo objeto de representación o discurso, sino superficie de inscripción, herramienta de intervención y soporte de memoria. En la acción de manipularlo, de exponerlo, de marcarlo, fui reescribiendo mi manera de estar en el mundo. Descubrí que podía desbordarme literalmente para trazar nuevas formas de habitar y de resistir.

Ese líquido rojo que se relaciona con mi cuerpo en las acciones performáticas -la pintura que representa la sangre- no solo evoca la violencia que muchas hemos vivido, sino que también simboliza una fuerza vital, una potencia que insiste, que mancha, que deja huella. Es metáfora y es cuerpo. Es personal, pero también colectivo. Y cuando cae, se extiende sobre el suelo como una mancha que no puede ignorarse: interrumpe, incomoda, interpela.

Otros de los hallazgos más significativos fue comprender que mi cuerpo podía convertirse en un vehículo peligroso, incómodo y político. En el juego performático empecé a simular el control que se ejerce sobre los cuerpos feminizados para luego subvertirlo. Lo que comenzó como una exposición terminó volviéndose una toma de poder. Al ceder mi cuerpo como materia, me volví también un cuerpo colectivo: me volví un homenaje efímero que intenta devolverles una forma a las ausentes, una presencia, un espacio.

En este proceso, me he preguntado también por el rol del arte frente al horror. ¿Cómo representar el dolor sin caer en la estetización vacía? ¿Cómo hablar de lo irreparable sin repetir la lógica del espectáculo? Me he enfrentado a la tensión entre mostrar y proteger, denunciar y poetizar. Pero no basta con sensibilizar; es necesario también incomodar. Señalar lo que duele, sí, pero también abrir preguntas sobre lo que podemos hacer con ese dolor.

En esta línea, el feminismo ha sido una brújula para mí. No como doctrina cerrada, sino como un marco ético, afectivo y político desde el cual pensar y sentir el mundo. Sin embargo, también he observado cómo ciertos espacios culturales han comenzado a apropiarse del discurso feminista solo cuando resulta conveniente. Galerías, museos o

colectivos que exhiben obras relacionadas al género mientras operan con lógicas profundamente violentas hacia sus integrantes. Esta contradicción me preocupa, porque banaliza la lucha y pone en riesgo su potencia transformadora.

No quiero sonar excluyente ni moralista. Al contrario, creo que es momento de generar conversaciones profundas, honestas y propositivas. Es necesario que como artistas, curadoras, investigadoras y gestoras culturales estemos atentas. Que no entreguemos nuestros discursos a quienes no están dispuestos a revisar sus propias prácticas. Que no dejemos que el feminismo se convierta en un adorno discursivo, vacío de compromiso real.

Es nuestra responsabilidad -sobre todo de quienes habitamos espacios académicos y artísticos- escuchar con atención otras voces: las de las mujeres y disidencias que no están en las universidades, ni en los museos, ni en los círculos intelectuales. El feminismo no puede construirse solo desde la teoría importada ni desde los capitales culturales. Debe alimentarse también de los saberes populares, del activismo territorial, de los cuerpos que resisten en las calles, en las casas y en las comunidades.

Desborde, como proyecto artístico, me ha permitido entrelazar esas reflexiones con mi hacer. No tengo todas las respuestas, y tampoco las busco. Pero tengo una certeza: el arte, cuando nace del cuerpo y se ofrece al mundo con vulnerabilidad y fuerza, puede devenir en acto de sanación, de memoria y de resistencia. Puede ser también una forma de amor. Amor por una misma, por las que estuvieron, por las que vendrán.

Con *Desborde*, el cuerpo se convierte en archivo vivo y en campo de acción. No solo se trata de una instalación ni de una performance, sino de un gesto profundamente

político que busca interrumpir las narrativas dominantes sobre lo femenino, lo vulnerable y lo artístico. Al habitar mi cuerpo como materia y como signo, he dado lugar a un nuevo espacio de pensamiento y de afecto donde lo personal se entrelaza con lo colectivo, y lo íntimo se transforma en potencia creativa. Este proyecto no termina con su exhibición: continúa latiendo en mi piel, en mis preguntas, en mis vínculos. Y quizás, como todo desborde, su verdadero alcance no está en lo que se contiene, sino en todo aquello que logra tocar.



CONCLUSIONES FINALES SOBRE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN - CREACIÓN

A lo largo de esta investigación - creación, se ha buscado establecer un vínculo sólido entre el análisis teórico, el estudio de referentes artísticos y el desarrollo de un proyecto propio que articule cuerpo, género y violencia desde una perspectiva crítica y sensible. Esta aproximación permitió comprender que el arte no solo puede representar el dolor, sino también ofrecer rutas para su elaboración simbólica, afectiva y política. Las siguientes conclusiones destacan los principales hallazgos de cada capítulo desarrollado:

- Capítulo 1: Marco Teórico. El análisis permitió comprender que el rol de la mujer en la sociedad peruana está profundamente condicionado por estructuras patriarcales históricas que continúan reproduciendo desigualdades y violencias. Al revisar los conceptos de género y patriarcado, así como el contexto de violencia machista entre 2015 y 2019, se evidenció que los feminicidios no son hechos aislados, sino síntomas de un sistema estructuralmente violento. Las manifestaciones de mujeres desde los años 70 hasta el movimiento *Ni Una Menos* fueron clave para visibilizar estas injusticias, resistir colectivamente y proponer nuevos marcos de acción política.
- Capítulo 2: Análisis de referentes artísticos. El estudio de artistas que emplean el cuerpo y los fluidos como recursos expresivos y políticos permitió reconocer el potencial del arte contemporáneo para incomodar, cuestionar y movilizar. Se concluyó que las prácticas performáticas, especialmente aquellas vinculadas al arte-activismo feminista, activan un lenguaje que desborda los límites de la representación estética, operando como formas de denuncia y reparación simbólica

frente a la violencia de género. El cuerpo en estas propuestas se vuelve no solo medio, sino mensaje, archivo y territorio de memoria.

- Capítulo 3: Proyecto artístico. La producción del proyecto *Desborde* evidenció que la creación artística puede convertirse en un espacio de transformación personal y colectiva. El uso performático del cuerpo, la pintura roja y los gestos rituales permitió reinscribir la experiencia de violencia en clave poética, interpelando tanto al espectador como a la artista. La sistematización del proceso creativo reveló que el arte, cuando se genera desde la vulnerabilidad, puede actuar como forma de resistencia, archivo vivo y gesto de sanación. Este proyecto no solo confronta narrativas dominantes sobre lo femenino, sino que propone imaginar nuevas formas de habitar el cuerpo y la memoria desde una ética feminista situada.

En síntesis, esta investigación propone que el arte, al vincularse críticamente con las problemáticas de género, no solo refleja lo que duele, sino que puede abrir fisuras en el orden hegemónico y habilitar espacios de sentido donde lo íntimo y lo político se entrelazan. Al utilizar el cuerpo como materia y soporte del proyecto *Desborde*, se ha planteado una acción artística que interpela desde la incomodidad y la sensibilidad, pero que también apuesta por la creación de nuevas formas de mirar, sentir y resistir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Jeanine

1995 “Los estudios de género, las ciencias sociales y el cambio social”. El Perú frente al siglo XXI. Lima: Fondo Editorial - Pontificia Universidad Católica del Perú.

Alfombra Roja. Consulta: 19 de Noviembre de 2019

<https://www.facebook.com/pg/AlfombraRojaPeru>

BARRIG, Maruja

2017 *Cinturón de Castidad*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

BEAUVOIR, Simone

1949 *El segundo sexo*. Lima: DeBolsillo.

BLONDET, Cecilia y MONTERO, Carmen

1994 *La situación de la mujer en el Perú: 1980-1994*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

BUTLER, Judith

1990 *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

BUTLER, Judith

1993 *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.

CANAL N

2019 “Capturan a sujeto que asesinó y quemó a su pareja en un cilindro en SJL”. *Canal N*. Consulta: 17 de Noviembre de 2019

<https://canaln.pe/actualidad/capturan-sujeto-que-asesino-y-quemo-su-pareja-cilindro-sjl-n362447>

CAROSIO, Alba

2012 *Feminismo y Cambio Social en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: Clacso.

CASTILLA, Maria Victoria

2008 “Modelos y prácticas de maternidad: continuidades y cambios en dos generaciones de madres platenses”. *Revista MAD*. 2008, Núm 19, pp. 63-76. Consulta: 6 de Agosto de 2019.

<https://revistamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/view/13897>

EL PAIS

2019 *El drama de los feminicidios no se detiene en Perú*. Consulta: 20 de Octubre de 2019

https://elpais.com/internacional/2019/01/10/actualidad/1547144743_681801.html

FELSHIN, Nina

2001 “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Provincia de Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 73-94. Consulta: 10 de marzo de 2019

https://www.academia.edu/38938750/_y_esto_es_arte_Felshin

FERNÁNDEZ, Ana María

1994 *La Mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Consulta: 13 de Diciembre de 2019

https://www.academia.edu/43976259/Fernandez_La_mujer_de_la_ilusion

FOUCAULT, Michel

2012 *Historia de la sexualidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

FOUCAULT, Michel

1976 *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

GALINDO, Regina.

2019 *Himenoplastía*. Consulta: 23 de noviembre de 2019

<http://www.reginajosegalindo.com/himenoplastia/>

GUERRERO, Victoria.

2018 “¿Perra Habla?”. En *Lima en escena*. Lima. Consulta: 16 de setiembre de 2019

<https://limaenescena.pe/perra-habla/>

GUTIERREZ, Laura

2018 “El feminicidio, una mirada desde la academia”. *Consejo Mexicano de Ciencias Sociales*. Consulta: 23 de Junio de 2019

<https://www.comecso.com/noticias/el-feminicidio-mirada-academia>

HA!

2017 Ana Mendieta: Sin Título (Señal de sangre #2/Huellas del cuerpo).
Consulta: 26 de Marzo de 2019.

<https://vimeo.com/257668513>

KELLY - GADOL, Joan.

1976 *The Social Relations of the Sexes: Methodological Implications of Women's History*. Signs Vol.1.

KRISTEVA, Julia.

1988 *Poderes de la perversión*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

LA REPÚBLICA

2019 "Reducen presupuesto de la Defensoría del Pueblo para combatir violencia contra la mujer". *La República*. Consulta: 3 de Noviembre de 2019
<https://larepublica.pe/sociedad/2019/09/22/feminicidios-en-peru-reducen-presupuesto-de-la-defensoria-del-pueblo-para-combatir-violencia-contra-la-mujer-machismo/>

2019 "Ni un solo hogar refugio en provincias de Lima para las mujeres víctimas de violencia". *La República*. Consulta: 3 de Noviembre de 2019
<https://larepublica.pe/sociedad/2019/10/30/feminicidios-en-peru-ni-un-solo-hogar-refugio-en-provincias-de-lima-para-mujeres-victimas-de-violencia/>

LACAN, Jacques.

1984 *Más allá del principio de realidad* (1936) en Escritos I y II D.F.: Siglo XXI Editores.

LAGARDE, Marcela.

1996 *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.

LAGARDE, Marcela.

2006 "Pacto entre mujeres sororidad". *Aportes para el debate*. Pp. 123-135.
<https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>

LAURETIS, Teresa

1987 *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction.*
Bloomington: Indiana University Press. Consulta: 20 de Febrero de 2020
<https://keepypsiblack.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/lauretis-teresa-de-technologies-of-gender-essays-on-theory-film-and-fiction.pdf>

LERNER, Gerda.

1990 *La creación del patriarcado.* Nueva York: Crítica.

MANNARELLI, Mariemma.

2018 “Espacios de mujeres en la sociedad colonial”. *La domesticación de las mujeres: Patriarcado y género en la historia peruana.* Lima: La Siniestra Ensayos.

“La domesticación de la sexualidad y la jerarquía social: Historia y pacto patriarcal.” *La domesticación de las mujeres: Patriarcado y género en la historia peruana.* Lima: La Siniestra Ensayos.

MUÑOZ, Fanni y BARRIENTOS, Violeta.

2014 *Un bosquejo del feminismo(s) peruano (s): los múltiples desafíos.* Brasil: Revista Estudios Feministas. Volumen: 22.

OAKLEY, Ann

1972 *Sex, Gender and Society.* Londres: Maurice Temple Smith

PATEMAN, Carole.

1995 *El contrato sexual.* Iztapalapa: Anthopos.

PERU 21

2018 “Marisol Estela Alva: Todo lo que se sabe de la joven hallada dentro de un cilindro con cemento”. *Perú21*. Consulta: 17 de Noviembre de 2019

<https://peru21.pe/lima/policiales/marisol-estela-alva-joven-asesinada-hallada-cilindro-fotos-444890-noticia/>

2018 “Perú ocupa el tercer lugar en casos de violación sexual en el mundo”. *Perú21*. Consulta: 17 de Noviembre de 2019

<https://peru21.pe/lima/peru-ocupa-tercer-lugar-casos-violacion-sexual-mundo-190003-noticia/>

PINKOLA, Clarissa.

1992 *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.

POSADA, Luisa.

2015 *Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PURKISS, Diane

1996 *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations*. Londres: Routledge.

QUIROZ-PEREZ, Lissell

2017 “Del centro a las márgenes. Los feminismos de Perú y México de los 70 a la actualidad”. En *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. Consulta: 24 de Julio de 2019

<https://journals.openedition.org/amerika/8056>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2019 Género. En *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Madrid: Espasa.

Patriarcado. En *Diccionario Panhispánico del español jurídico*. Consulta: 5 de Octubre de 2019

<https://dej.rae.es/lema/patriarcado>

REYES, Itandehui.

2013 “Mercedes Olivera y la construcción del feminismo indígena”. En *Cimacnoticias*. Consulta: 10 de mayo de 2019

<https://cimacnoticias.com.mx/noticia/mercedes-olivera-y-la-construccion-d-el-feminismo-indigena/>

RICH, Adrienne

1996 *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*. New York: Norton.

RIVERA, Karen

2017 “Las organizaciones civiles feministas como impulsoras de participación ciudadana y política en México”. *Liderazgo y participación política de las mujeres en América Latina en el Siglo XXI*. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar. Consulta: 16 de setiembre de 2019

<https://bonga.unisimon.edu.co/items/ea6c37c1-6f11-48dd-a382-3742b2592b9e>

RIVERA, María Milagros

1994 *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.

RUSSO, Mary

1995 *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Londres: Routledge.

SEGATO, Rita

2018 *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.

SCOTT, Joan

2002 El género: una categoría útil para el análisis histórico. *El género: la construcción de la diferencia sexual*. México: PUEG

TARAZONA, Emilio.

2013 *Cuerpos y flujos* [Catálogo de exposición: Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina].

https://www.academia.edu/2467413/Cuerpos_y_flujos

TAYLOR, Diana.

s/f *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Nueva York.

2012 *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

UBILLUZ, Juan Carlos

2018 “El caso de Eivy Agresa ¿Ideología Patriarcal o Patología del odio?”. En *Ideele*. Consulta: 9 de Junio de 2019

<https://revistaideele.com/ideele/content/el-caso-eyvi-agreda-%C2%BFideo log%C3%ADa-patriarcal-o-patolog%C3%ADa-de-odio>

VALDIVIA, Blanca

2019 “El espacio público desde una perspectiva feminista”. *Blog del Área de Ciudad y Urbanismo*. Consulta: 18 de abril de 2019
<https://blogs.uoc.edu/ciudad/el-espacio-publico-desde-una-perspectiva-feminista/>

VALENZUELA, Maria

1994 *Repensar y Politizar la maternidad: Un reto de fin de milenio. Maternidad, Feminismo y Democracia*. Mexico D.F.: Grupo de Educación popular con mujeres, A.C.

VELAZQUEZ, Tesania

1997 *Los Conflictos de la maternidad*. Monografía del Diploma de Estudios de Género. Lima: Meca.

VIDELA, Mirta

1986 *Mujer, Madre y Divorciada: Testimonio, vivencia y reflexión de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Besana S.R.L.

VIDEODESTAMUJER

2008 Bomba and The Bataclana in the belly dance. Consulta: 14 de octubre de 2019.

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

WARR, Tracey y JONES, Amelia

2000 “El cuerpo del artista”. *Arte contemporáneo y actual*. Londres: Phaidon. Consulta: 12 de octubre de 2019

<https://jpgenrgb.blog/wp-content/uploads/2017/07/el-cuerpo-del-artista-jones-warr.pdf>

YAÑEZ, Sabrina

2017 *Una genealogía feminista para abordar la maternidad como institución y como experiencia. El legado de Adrienne Rich.* Argentina: Universidad del Valle.

