

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



*Al Deseo de Seguir Viviendo: Performance feminista,  
visualidad y reivindicación del cuerpo político de la mujer*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que  
presenta:

***Gabriela Alejandra Gutierrez Almanza***

Asesora:

***Lucero Carroll Medina Hu***

Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, **Lucero Caroll Medina Hu**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Al Deseo de Seguir Viviendo: Perfomance feminista, visualidad y reivindicación del cuerpo político de la mujer*, de la autora **Gabriela Alejandra Gutierrez Almanza** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **12%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 20-jun.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de mayo de 2024

Nombres y apellidos de la asesora: Lucero Caroll Medina Hu	
DNI: 40749197	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0003-0769-8395">https://orcid.org/0000-0003-0769-8395</a>	

## Resumen

La presente investigación se realiza desde las artes escénicas, cuyo objetivo fue la creación de la pieza performática “Al deseo de seguir viviendo”. Se trabajó desde un laboratorio de creación e investigación, cuya base conceptual fue el cuerpo de la mujer como herramienta política que busca la reivindicación a partir de la violencia de género ejercida sobre nuestros cuerpos. El laboratorio fue concebido como un espacio seguro para el diálogo y la exploración, la relación entre mi compañera y yo provino del soporte, el afecto y sobre todo, el respeto a nuestros propios límites en el momento de trabajar. Gracias a este espacio seguro, pudimos acercarnos con responsabilidad y cuidado a tres casos específicos de feminicidios, Solsiret Rodríguez, Marisol Estela Alva y Shirley Enriquez. Es importante aclarar que la pieza performática no fue una interpretación o escenificación de sucesos violentos, sino que partió desde el deseo de transformar la violencia sobre nuestros cuerpos y lograr la reivindicación sobre nosotras, nuestros cuerpos y nuestras historias de vida más allá de la violencia de género que atravesamos.

En este sentido, la performance “Al deseo de seguir viviendo” se realizó en un espacio abierto, introduciendo al espacio diversos medios performáticos como mi cuerpo, los cuerpos de mis compañeras, las presencias ausentes mediante el uso de la ropa como puente a la resignificación de sus cuerpos, y de manera transversal, la caminata sostenida que nos permite transitar y anunciarnos en el espacio.

Palabras clave: artes escénicas, ternura radical, violencia de género, performance feminista, cuerpo político.

## Agradecimientos

Qué difícil es encontrar las palabras que alberguen todo el agradecimiento y amor que deseo expresar hacia mi familia, especialmente a mi mamá y mi hermana, por eso estoy segura de que cuando lean esto, Elsa, Leónidas, Indira y Leonel, les daré el abrazo más fuerte y torpe de amor de mi vida.

Sabemos que migrar a Lima desde Cusco no fue fácil, y aun así gracias mamá y papá por ser mi apoyo incondicional, por educarme, por protegerme, por darme afecto. Por soportar y alentar mis ideas extravagantes, mis conversaciones incómodas en las reuniones familiares, por permitirme y motivar a que diga lo que pienso, a iniciar el diálogo, a ser resiliente, gracias.

Indira y Leonel, gracias hermana y hermano. Gracias por apoyarme en esta decisión arriesgada, ser actriz, por insistir en que me dedique a lo que me apasiona, por el privilegio de dedicarme a las artes en nuestro país. Gracias, por tanto.

A las mujeres de mi familia, por ser el gatillo, por darme la fuerza, por estar presentes, por ser la dureza y el amor necesarios para no rendirme. Al deseo de seguir abrazándolas.

A mi asesora de tesis, Lucero, gracias por ser la guía de este trabajo, gracias por la paciencia y apoyo en cada entrega. Muchas gracias.

Gracias Fernanda, por ser mi compañera incondicional de este trabajo. Te quiero amiga.

Gracias amigo Poki, el gatito más guapo que me acompañó en cada segundo que redacté esta tesis.

Gracias a la música, a BTS, por ser la inspiración y el sostén emocional que abracé cada madrugada de desvelo.

Finalmente, a todas nosotras. A las que seguimos luchando y sobreviviendo, porque vivir con miedo nunca debió ser una opción.

## Tabla de contenido

Resumen.....	ii
Agradecimientos .....	iii
Índice de tablas .....	v
Introducción .....	1
1.1. Estado del arte.....	7
1.1.1. <i>La performance y el feminismo</i> .....	8
2.2. El espacio público como palimpsesto de violencia.....	11
2.2.1. <i>Reivindicación y visibilización del cuerpo</i> .....	15
1.2. Marco conceptual.....	20
1.2.1. <i>Cuerpo, cuerpos y masas de carne</i> .....	20
1.2.2 La caminata y el discurso.....	24
1.2.2. <i>La ropa como objeto de memoria</i> .....	26
2.1. La articulación del laboratorio y el tipo de investigación.....	33
2.2. Diseño metodológico .....	37
2.3. Herramientas .....	39
2.3.1. <i>Laboratorio de creación e investigación</i> .....	39
2.4. Nuestras bitácoras y el registro audiovisual.....	53
3.1. El encuentro de dos cuerpos .....	58
3.1.1 Dos cuerpos cercanos a la violencia y la ¿ternura?.....	59
3.2. Subversión y ternura: el abrazo.....	70
3.3. Dos cuerpos en dos territorios.....	75
4.1. El comienzo del tránsito: la anunciación .....	85
4.2. Transitando mi cuerpo, muchos cuerpos: tontódromo.....	88
4.3. El encuentro de los murmullos y su calma .....	92
Conclusiones .....	99
Referencias bibliográficas .....	106
Anexos .....	108

## Índice de tablas

<b>Tabla 1.</b> Matriz metodológica del laboratorio de creación e investigación .....	38
---------------------------------------------------------------------------------------	----



## Índice de figuras

<b>Figura 1.</b> Instalación “Réserve” de Christian Boltanski en Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto -Canadá. (2019 .....	28
<b>Figura 2.</b> Escultura “Monuments - La fête du Pourim” .....	29
<b>Figura 3.</b> Performance de Regina José Galindo titulada “Lavarse las manos” (2019 .....	31
<b>Figura 4.</b> Fotografía de la sesión 1 de mi laboratorio .....	41
<b>Figura 5.</b> Fotografía de la sesión 1 de mi laboratorio. Bitácora dual.....	42
<b>Figura 6.</b> Fotografía de la sesión de mi laboratorio. El acto de ternura.....	44
<b>Figura 7.</b> Sarcófago n° 1. Instalación en la losa del Polideportivo.....	48
<b>Figura 8.</b> Instalación en la losa del Polideportivo, PUCP. Un cuerpo hecho de cuerpos .....	50
<b>Figura 9.</b> Atravesando el tontódromo con cuerpos -prendas de ropa- entrelazados .....	52
<b>Figura 10.</b> Dividiendo el espacio por medio de la cola de presencias ausentes .....	52
<b>Figura 11.</b> Colección de bitácoras duales, creadas en cada sesión del laboratorio.....	54
<b>Figura 12.</b> Registro escrito de una de nuestras conversaciones dentro de mi laboratorio .....	55
<b>Figura 13.</b> Sesión 1 de mi laboratorio de creación e investigación .....	61
<b>Figura 14.</b> Intervención a las muñecas. Pequeña fosa, cuerpos inertes e identidades .....	62
<b>Figura 15.</b> La espiral, el camino que no termina. Primera bitácora dual .....	64
<b>Figura 16.</b> Gabriela cubre el cuerpo de Fernanda con prendas de vestir .....	66
<b>Figura 17.</b> Mi documento de identidad rodeado por un objeto personal y un laso negro. In memoriam de Gabriela.....	68
<b>Figura 18.</b> Fernanda consuela y sostiene el cuerpo de Gabriela.....	69
<b>Figura 19.</b> Bitácora dual de la sesión 3. La huella de un cuerpo y los rastros que quedaron .72	
<b>Figura 20.</b> Salón de ensayo, donde nuestras herramientas se encontraban dispersas .....	77
<b>Figura 21.</b> Bitácora dual, la representación de la línea de la caminata y el encuentro final...77	
<b>Figura 22.</b> Fernanda y yo en el comienzo de la primera prueba en el espacio abierto .....	80
<b>Figura 23.</b> Fernanda armando siluetas de cuerpos con las prendas de vestir.....	82
<b>Figura 24.</b> Subiendo por las escaleras de CIA .....	85
<b>Figura 25.</b> Mariale, Ruth y Melisa acompañando mi caminata por tontódromo .....	89
<b>Figura 26.</b> Joven se acerca e inclina para ver mi rostro .....	91
<b>Figura 27.</b> Gabriela sosteniendo la cola de ropa mientras que Fernanda la espera .....	94
<b>Figura 28.</b> El acto de ternura, nuestro abrazo .....	95
<b>Figura 29.</b> Fernanda y yo limpiamos nuestros cuerpos con agua .....	96

## Introducción

*¿En qué momento nuestros cuerpos nos pertenecen por completo?  
¿Qué susurros aplacaron?  
¿Qué sueños tenían?  
El palimpsesto de la violencia donde transitamos  
donde resistimos  
donde amamos  
Este es mi deseo de seguir abrazando y  
seguir viendo el cielo.  
Es mi deseo de seguir viviendo.*

La violencia de género en la sociedad limeña y peruana es una realidad diaria que debemos atravesar y, de alguna forma, sobrevivir. No es una realidad que las mujeres recién descubramos, sino que, gracias al avance en estudios de género y movimientos feministas de estas últimas décadas, se ha podido generar espacios de conversación y sanación entre diferentes grupos de mujeres, disidencias y personas allegadas a la violencia ejercida sobre nuestros cuerpos. Es así que, por el año 2016 se realiza la primera y una de las más concurridas manifestaciones feministas en Lima - Perú, la marcha “Ni una menos”, promovida por el Frente Nacional de Mujeres.

Esta marcha se realizó contra los feminicidios y la violencia a la mujer, y desde entonces los espacios públicos fueron blanco y testigo de cada vez más intervenciones por parte de cuerpos femeninos. En la esfera social, el feminismo iba cobrando mayor protagonismo y se empezaba a debatir sobre un tipo de violencia que solo amedrentaba a cierto grupo de personas en la sociedad, y que hasta hace unos años era considerada como “violencia doméstica”. Posteriormente, dentro del imaginario colectivo las ideas o pensamientos fueron evolucionando a que la violencia dirigida a mujeres por el simple hecho de serlo era violencia de género y se empezaron a escudriñar las razones detrás de la misma a partir de estudios y análisis de estos casos que seguían y siguen en auge.

Sin embargo, a pesar de la contundente marcha del 2016 y la extensión del debate feminista, la sociedad y el poder político peruano no pudieron seguir el ritmo a los reclamos planteados por los colectivos. Lamentablemente, a pesar del paso del tiempo y la distancia que hemos recorrido como mujeres dentro de esta sociedad violenta, no se ha podido conciliar ni llegar a una mejoría para nuestras condiciones como seres humanos, nuestra vida y nuestros derechos.

Como mujeres, nuestros cuerpos han experimentado ser tema de discusión, observación, morbo, sexualización, violencia y más. Por eso, cuestiono si nuestro cuerpo es realmente nuestro, y, si no es así, ¿cuándo llega a serlo? Hemos normalizado tener que sobrellevar la violencia en distintos espacios, lo que nos ha limitado en diferentes formas la libre expresión. Por ello considero que actos de rebeldía y rebelión en el espacio público son mensajes políticos de reivindicación y visibilización del cuerpo femenino en contraste con el espacio violento que nos y los reúne.

Considero que nuestros cuerpos pueden ser más que violencia, más que cifras y más que objetos de morbo. En esa línea, encuentro importante cuestionar el tratamiento mediático que se le da a eventos relacionados a los feminicidios, donde, además de que las mujeres hayan sido violentadas hasta un punto mortal, se refleja también una morbosidad posterior sobre sus cuerpos y la violencia que se ejerció sobre estos. Entiendo que la labor del periodista es investigar y brindar información que sea útil para la sociedad; sin embargo, en estos casos de extrema violencia encuentro líneas difusas dentro de la ética profesional con la que proceden.

Con estas ideas rondando mi mente, decidí poner en marcha una investigación desde las artes escénicas que me permitiera acercarme, con las herramientas de la performance pública, a un trabajo escénico que me posibilitará la reivindicación y visibilización del cuerpo político de la mujer. Por ese motivo, diseñé un laboratorio escénico de investigación junto a

una compañera artista para poder explorar, dialogar y encontrar en nosotras un lenguaje de creación que nos permitiera moldear un acto escénico que discuta sobre la violencia de género, con foco en el cuerpo de la mujer y nuestros propios cuerpos. Este acto derivó en una performance que aboga por los actos de ternura, por actos de vida que irrumpen en el espacio público.

Mi motivación nace de mi lugar como mujer, hermana e hija feminista, y ha estado presente desde niña, pero recién el año 2021 pude aterrizar mis sensaciones en palabras simples: ¿y si esas mujeres -víctimas de feminicidios- siguieran vivas? Es una pregunta simple, fácil de responder, tal vez, pero recurro a esas sensaciones que aún no logro descifrar del todo porque siento que nadie debería morir por ser mujer, que ninguna niña debería saber o entender que hay “niñas más grandes” que tuvieron mala suerte, que ninguna de nosotras debería dejar de abrazar a su madre por un final violento, que no merecemos morir por extrema violencia porque ninguna mujer debería aplacar sus sueños y metas al ser asesinada. Existe en mí el ferviente deseo de continuar protestando, exponiendo y denunciando casos de feminicidios en una sociedad estructuralmente patriarcal que menosprecia, invalida e invisibiliza la violencia de género y el feminismo. Además, considero que las mujeres podemos y debemos ocupar más espacios físicos y poéticos dentro de la sociedad y sus calles, espacios que han sido negados para nosotras por una figura violenta y opresiva como lo es el patriarcado inscrito en las calles de Lima, que asfixia y violenta de diversas maneras a nuestros cuerpos.

En ese sentido, esta investigación desea explorar la reconfiguración del cuerpo político de la mujer en el espacio público para demandar la resignificación y visibilización de la violencia feminicida en la performance “*Al deseo de seguir viviendo*” (2023), a partir de los elementos performáticos del cuerpo político y el ritual. Considero que esta investigación es relevante porque busca continuar la línea de protesta y activismo que mujeres y

diversidades han estado trabajando desde hace años en esta sociedad, y por ello, como feminista y actriz en formación, considero importante involucrar el medio artístico como espacio de reclamo. Es así que esta performance parte de un enfoque conceptual y concluye en una acción escénica que se suma al conjunto de acciones escénicas ya existentes. En esa línea, espero que esta tesis aporte diferentes perspectivas a futuras investigaciones que se realicen sobre feminismo y las artes escénicas.

La performance es un acto que puede reunir a las artes escénicas, plásticas o visuales, y considero que, con los continuos procesos de investigación-creación alrededor de esta, podemos seguir nutriendo sus elementos y herramientas. En el Perú, la performance pública ha existido mayoritariamente desde el enfoque político -en procesos electorales o en manifestaciones frente a la clase política peruana-, por lo que considero relevante expandir esta visión hacia una situación igual de urgente en la sociedad peruana, que es la violencia de género. Del mismo modo, es importante nutrir los estudios académicos de la performance en Perú, ya que nuestra escena teatral sigue desarrollándose y con ella las experiencias, muestras, obras y performances, que pueden nutrirse de los aportes de artistas investigadores dentro de estas disciplinas.

Por ello, el objetivo principal de esta investigación fue lograr la creación de la performance en un espacio público titulada “Al deseo de seguir viviendo”, a partir de eventos de violencia feminicida explorados en un laboratorio de investigación y creación de la mano de una colega artista mediante la exploración del cuerpo político y el ritual. Para conseguir esta configuración escénica, desarrollé sesiones de exploración conjunta que tuvieron como puntos de referencia el trabajo de dos performanceras latinoamericanas, Ana Mendieta y Regina J. Galindo. Estas sesiones contaron con tres medios principales de registro: las bitácoras individuales, el mural dual y el registro audiovisual. En el primero se recopiló material sensible, preguntas o formulaciones textuales a partir de las sesiones. En el caso del

mural, consistió en el uso de un papel craft por sesión donde se registraba de forma textual o gráfica las sensaciones y estímulos de las exploraciones con herramientas del arte plástico.

Por último, el registro audiovisual sirvió para poder tener un soporte y vestigio de los momentos vivos de la exploración, donde posteriormente se podría analizarlos u observarlos.

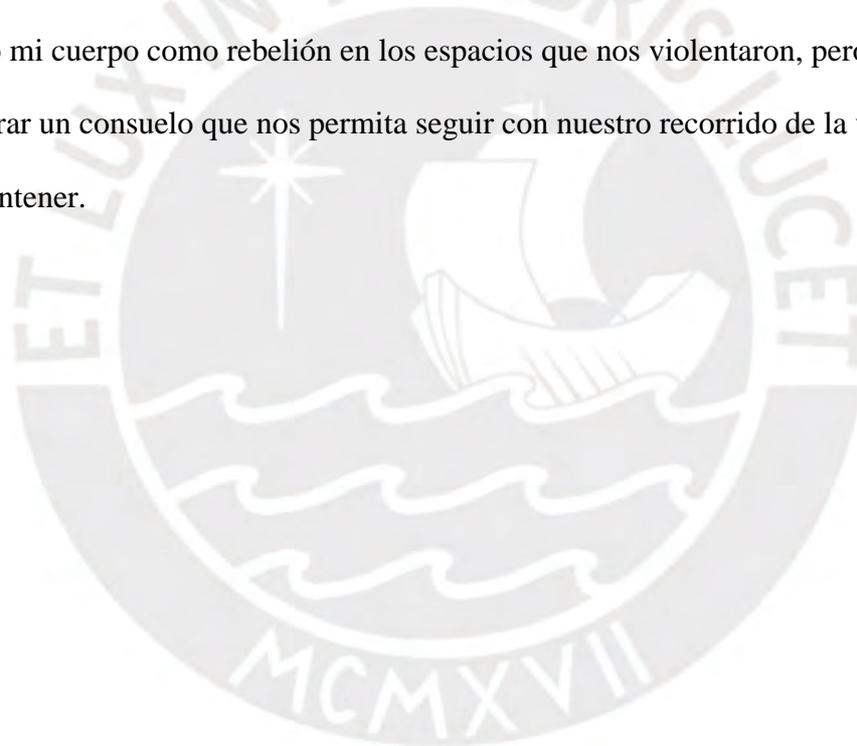
Para esta investigación, recurrí a estudios sobre las artes performáticas y las performances feministas desde la práctica. Como mencioné anteriormente, reuní referentes de mujeres performanceras de América Latina, como Liliana Albornoz, Ana Mendieta y Kenia Ortiz, entre otras. En el caso de estas activistas feministas que utilizaron la performance escénica como mediadora para dar a conocer su mensaje, sus enfoques convergen en que colocaron su cuerpo en el espacio, irrumpiendo el mismo para plantear diversos cuestionamientos o tópicos relacionados al cuerpo o el “ser mujer” y sus diferentes cargas o variaciones. Por otro lado, estas performances también poseen una actitud de protesta explícita, como por ejemplo la investigación de Ortiz que se basa en la performance *Un violador en tu camino* (2019) que tuvo lugar en Chile.

La performance fue el medio escénico seleccionado para la creación de la pieza “Al Deseo de Seguir Viviendo” pues posee un carácter espontáneo, así como interdisciplinario, además de que puede reunir en el espacio al performer y espectador sin una consigna previa. Por su parte, elegí abordar el cuerpo en escena como herramienta de subversión dentro de la esfera pública. Por último, es importante señalar que esta investigación se cimienta sobre el feminismo, y este atraviesa los demás conceptos tanto teóricos como prácticos.

Este documento se dividirá en cuatro capítulos. El primero abarcará al estado del arte y el marco conceptual que preceden tanto al trabajo escrito como a la performance feminista; en él se profundiza sobre la performance, el cuerpo político y el ritual. El segundo capítulo desarrolla la metodología que se empleó y detalla el proceso del laboratorio de investigación y creación, además de las diferentes herramientas de registro, como las bitácoras

individuales, la bitácora dual y registro fotográfico y audiovisual. En el tercer capítulo se desarrolla detalladamente la atmósfera ritual de la performance, donde se plantea el vínculo entre el cuerpo político y el espacio público, además del trabajo de exploración y análisis de los materiales que rodean la violencia en sucesos relacionados a feminicidios como parte de los elementos que componen la ritualidad de la performance. Finalmente, en el cuarto capítulo profundizo sobre el análisis de la performance en el espacio público y los matices que alcanzó.

Esta investigación, para mí, también significa una conversación con la violencia que mi cuerpo y mi ser han mantenido hasta ahora. Así de importante también es poder seguir manifestando mi cuerpo como rebelión en los espacios que nos violentaron, pero, finalmente, poder encontrar un consuelo que nos permita seguir con nuestro recorrido de la vida, que lucho por mantener.



## **Capítulo 1. Elementos de la performance y el cuerpo político de la mujer en acción**

Considero relevante para esta investigación poder desentrañar eventos performáticos y antecedentes pasados que sostengan e hilen los conceptos que presentaré en este texto y en la creación de mi pieza performática. Es así que, desarrollo el estado del arte y el marco conceptual de mi investigación para poder formar la ruta que este texto preside. Para este fin, he visualizado y analizado diversas performances feministas y los elementos que las componen, desde diferentes autoras y autores; además, dialogaré con distintas definiciones sobre performance.

Por eso, en primer lugar, desarrollaré conceptos que desemboquen en la teoría de la performance y el feminismo, e indagaré sobre anteriores performances feministas realizadas por mujeres latinoamericanas. Además, identifico el contexto y las razones por las que el feminismo es tratado en este arte escénico en calles o espacios públicos, además de la memoria violenta que estos espacios guardan y transmiten a los cuerpos de las mujeres. Finalmente, analizaré la intervención y la reivindicación del cuerpo de la mujer en lugares públicos situados en diferentes performances. En segundo lugar, presentaré al cuerpo como herramienta para intervenir el espacio público; además, el tránsito o la caminata como evento político de resistencia, contemplación y reflexión. Por otro lado, presentaré el uso de las materialidades que rodean a la violencia feminicida de manera resignificada dentro de la pieza performática, y finalmente, las prendas de vestir como objetos de memoria y resignificación de la vida.

### **1.1. Estado del arte**

Durante décadas, América Latina ha atravesado diversos procesos dolorosos y llenos de violencia que han suprimido las libertades de los cuerpos, sus pensamientos y sensibilidades en aquellas épocas. Sin embargo, a pesar de la lucha y el dolor que se vivió, la

ciudadanía comenzó movimientos sociales con el objetivo de re-ocupar y recuperar aquellos espacios, privados o públicos, que habían sido conquistados -una vez más- por grupos de poder. Estos movimientos colectivos tenían el objetivo de exigir justicia, además de manifestar el descontento social que sentía la sociedad. En este sentido, se crea la necesidad física y psicológica de interrumpir, habitar y manifestar la vida y la lucha, ante los crímenes y la violencia cometida.

Estos actos provenían desde la resistencia de la comunidad, y su mensaje era político y potente ante quienes les violentaban. Estas manifestaciones o actos de protestas podían tener variadas formas, desde distintas posiciones, en diversos espacios y diferentes objetivos. Es así que la performance empieza a presentarse en espacios públicos y privados, además estas presentaciones podían ser de corriente escénica o plástica, es así que el acto performático ya se había convertido en un canal artístico de protesta.

### **1.1.1. *La performance y el feminismo***

Ante todo, considero importante definir la performance, para esto, introduzco los estudios de Diana Taylor (2011), en los que se explica que la performance podría ser el arte en acción o arte en vivo para un público, como en la cita a continuación:

El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público. [...] El performance, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente “real”. Según Jodorowsky, el performance podía dejar “huellas de un acto real”, una observación que apunta a la fuerza profunda del medio (pp. 8-9).

Es así que la performance posee un carácter interdisciplinario que reúne diversas técnicas artísticas como base para la creación de la acción pública frente a problemáticas sociales. Además, este acontecimiento no tiene limitaciones convencionales en relación con el teatro y ciertos parámetros para escenas u obras teatrales; en cambio, esta manifestación ocurre por medio del cuerpo que, además de ser herramienta también se presenta como producto artístico de la performance.

En esta línea, Guillermo Gómez-Peña (2005) define a la performance como “Un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes [...] Terreno intermedio, precisamente porque nos garantiza libertades especiales que a menudo se nos niegan en otros espacios” (p. 203). Para el autor, la performance es un espacio independiente y vulnerable a diversos cambios y límites, por lo que puede ser interdisciplinario y fluctuar entre diversas manifestaciones artísticas, visuales o conceptuales. Por otro lado, el territorio de la performance se concibe como un espacio que recibe, crea y alberga diferentes calidades, hechos y acciones que habitualmente no están permitidas por variadas razones, como, por ejemplo, un código social y de relación estricto, las leyes y normas, el statu quo de una sociedad o más.

Entonces, en línea con lo que mencionan Taylor y Gómez-Peña, la performance brinda diferentes territorios espaciales, corporales y conceptuales, donde el cuerpo -de la persona que lleva el acto performático- junto al espacio, y materialidades si es que los hubiera, ofrecen un acto efímero al espectador, una experiencia poética. Sin embargo, esta experiencia entre la persona que performa y el público, lleva consigo más significantes, que reúno como factores políticos y mensajes de resistencia. Pues, como menciona Gómez-Peña (2005) él único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad” (p. 203). Puedo mencionar que la performance es también una manifestación política además de

artística, donde se manifiesta un reclamo individual o colectivo frente a grupos de poder, o en este caso, se lucha también contra una sociedad que estructuralmente no ha sido concebida y construida para los cuerpos de mujeres y disidencias, y que, por ende, termina siendo patriarcal y misógina. En esta línea, emerge la necesidad de intervenir el espacio público con el cuerpo femenino que históricamente ha sido negado y violentado. Así, el feminismo dentro de la performance es un acto político de resistencia y ocupación de más espacios, tanto artísticos como conceptuales. Es importante aclarar que la performance no siempre es feminista, sino que puede abarcar diferentes discursos sociales, políticos, ambientales, etc. Sin embargo, en esta investigación nos centraremos en las performances cuyo discurso se alinea con el feminismo.

Como mencioné anteriormente, América Latina posee memorias dolorosas debido a la violencia política que ha atravesado. Colateralmente, sobre el cuerpo y las vivencias de las mujeres, reforzó una esfera dominante sobre sus cuerpos, y las performances feministas devienen siendo intentos “para politizar su existir” y resistir (Martínez-Collado, 2008). Por eso, como menciona Josefina Alcázar (2008): “La *performance* ha permitido a muchas artistas expresarse directamente y sin trabas para reflexionar sobre lo que significa ser mujer y artista” (p.347). Es así que, la performance también es un territorio que permite la liberación del cuerpo de la artista, que fuera de este, está subyugado por la violencia en diferentes formas.

Por otro lado, es relevante aclarar que el cuerpo de la performer o artista está ligado a su contexto social y político, y es desde ese lugar que las performances nacen en diferentes calidades, imágenes, interpretaciones o significantes. El cuerpo de la performer posee agencia y entra en acción, a diferencia de la pasividad con la que la sociedad patriarcal desea construir nuestros cuerpos y vivencias. Además, Alcázar menciona: “El cuerpo deviene espacio de resistencia y medio de expresión” (2008, p. 335), este cuerpo transita en la esfera

pública recobrando diversos significantes, y extendiendo mensajes de resistencia ante el sometimiento de los espacios públicos o calles que las invisibilizan, oprimen y violentan. En este sentido, retomaremos el curso de los espacios públicos de la ciudad como territorios hostiles para los cuerpos de las mujeres.

## **2.2. El espacio público como palimpsesto de violencia**

Para comenzar este apartado, es importante identificar a qué me refiero con espacio.

Al respecto, De Certau (2000) comenta:

Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales (p. 129).

Entonces, el autor define y desarrolla al espacio como un territorio sumergido en diversidad de movimientos y motivadores al constante cambio y transformación de lo que lo compone. En esta línea, el espacio con estas características vendría siendo las calles de la ciudad, el espacio urbano, que actualmente se encuentra rebosante de varios estímulos, que hacen las calles *vivas*.

En esta línea, considero importante definir que el espacio urbano también es territorio de violencia, tanto urbana como por razones de género, como menciona Mónica Colombara (2011): “Las mujeres han accedido a la vida pública con más notoriedad en los centros urbanos; han pasado del ámbito doméstico y privado al espacio público, urbano, pero las desiguales relaciones de poder entre los géneros se mantiene. (sic)” (p. 5). Esta cita refiere a

cómo el cuerpo de las mujeres, a pesar de empezar a ocupar el espacio público o los espacios urbanos, han sido denigrados y violentados de diversas formas por razones de género y desigualdad entre estos. Es importante recordar, que históricamente el espacio asignado a la mujer ha sido el doméstico o el privado, pues este estaba ligado a las labores del hogar y actividades que se relacionaban estrictamente a lo femenino. Es así que ocupar e interrumpir el espacio público, el espacio no asignado para cuerpos femeninos o *disidencias* simboliza un evento de apropiación y re nombramiento de estos espacios urbanos.

Por otro lado, Mónica Colombara también menciona que, estos espacios poseen diferentes tipos de violencias, de los cuales podemos distinguir dos: violencia urbana y violencia por razones de género. Para esta investigación es vital analizar la violencia de género en los espacios públicos. Entonces, Colombara dice:

La violencia real también promueve e incrementa la violencia simbólica. Las mujeres sienten profundamente esta violencia simbólica por los riesgos que representan determinados espacios y recorridos, y determinados tiempos u horarios en la vida en la ciudad. Estas percepciones condicionan y limitan permanentemente sus desplazamientos, sus itinerarios, sus recorridos, sus formas de viajar, sus horarios (2011, pp. 5-6).

La autora comenta sobre cómo los espacios violentos limitan la libertad de acciones de las mujeres, obligándolas a medir y planear los recorridos menos largos, más seguros o donde finalmente, la violencia de género que pueda existir no sea al extremo. Este tipo de violencia posee sus bases en la construcción de un tipo de masculinidad que no reconoce como par, o digno de respeto, la feminidad y lo que se atribuye socialmente a este. Esto se debe a cómo la sociedad y sus calles, han relegado y desestimado el valor humano y político de las mujeres y sus cuerpos, pues han sido construidas sobre bases estructuralmente patriarcales y misóginas.

Por otro lado, Colombara cita a Caroline Moser quien hace un estudio sobre la violencia y sus ramificaciones en América Latina. La que considero pertinente para este apartado, es la “violencia social” (2004). En esta arista, se relaciona lo social a la violencia de género donde Moser detalla que, esta relación se encuentra en el hecho de dominación sobre la masculinidad hegemónica sobre la feminidad y los cuerpos que la presentan públicamente. Es así que, dentro del espacio público o privado, se generan crímenes físicos, psicológicos, abusos sexuales, entre otros, y en la gran mayoría de los casos los victimarios son hombres.

En esta línea, podemos afirmar que las experiencias de los cuerpos de las mujeres en América Latina atraviesan diversos procesos dolorosos en los espacios urbanos de la ciudad. A pesar de que las calles de la ciudad, pueden reunir diversos encuentros o experiencias colectivas positivas tales como, actividades lúdicas o de entretenimiento, escenarios de ternura entre diferentes seres, y mucho más que diversos cuerpos y seres construyen alrededor de la ciudad y sus espacios; pues a pesar de aquello, se superpone la violencia de género en sus distintas formas, transformando los espacios habitados por acciones vivas y escenarios de ternura, a imágenes y sensaciones de terror.

Para los cuerpos de mujeres y varios colectivos disidentes (como lo son las y los miembros del colectivo LGTBIQ+) estos espacios y los recorridos que se hacen sobre estos, no convergen ni suelen ser experiencias ordinarias, sino que, al contrario, son tránsitos que amedrentan el existir político de estos cuerpos. Como menciona la siguiente cita de Arqueros Mejica:

En efecto, el urbanismo heteropatriarcal hegemónico restringe el derecho de las mujeres y del colectivo LGTBIQ+ a gozar plenamente de todas las ventajas que ofrece la ciudad, por medio del ejercicio de múltiples violencias

sobre los cuerpos y territorios subalternos, que se configuran a tono con la división sexual del espacio urbano bajo el patriarcado (2021, p. 4).

Siguiendo esta línea, identificamos que los espacios públicos son regidos y dominados por el sector heteropatriarcal, cuya influencia en las calles afecta y limita el libre tránsito, ser o existir en la ciudad. Por este motivo, desde la performance y las acciones públicas de reivindicación se busca interrumpir y ocupar estas calles, que no han sido transcritas ni edificadas para las mujeres ni disidencias.

Es así que, frente a la subyugación contra cuerpos no invitados al espacio público, se generan movilizaciones, manifestaciones, campañas y diversos actos políticos que buscan la visibilización, reivindicación y afirmación de que los cuerpos femeninos, y personas que forman parte de grupos marginalizados. Existen y son dignos de seguir accionando y viviendo en la esfera pública. Como dice la introducción del dossier realizado por Arqueos Mejica y otros autores, “Género, espacio y ambiente en las metrópolis latinoamericanas: Un bricolage de experiencias y enfoques”:

Las calles de las ciudades se transformaron en escenarios privilegiados de múltiples acontecimientos inéditos: las movilizaciones en torno a las leyes de matrimonio igualitario, de identidad de género y cupo laboral trans; el surgimiento del movimiento “Ni una menos”; las campañas por el aborto legal, seguro y gratuito; las protestas de los feminismos campesinos, indígenas y afrodescendientes; así como los encuentros de mujeres, lesbianas, trans, travestis, bisexuales y no binaries. Plazas, calles, monumentos y edificios públicos se constituyeron en espacio de recreaciones, exposiciones y presentaciones performáticas en torno a denuncias y reivindicaciones.

(2021, p. 2).

Esta cita confirma el crecimiento de las manifestaciones públicas como móviles de protesta que motiven a la reparación, la visibilización y la reivindicación de presencias y cuerpos disidentes y cuerpos de mujeres. Alrededor de estos actos, se congregan diversos tipos y formas de *estar aquí*, pues con la intervención al espacio, a los monumentos y estructuras de poder opresor, presentar el cuerpo negado e insertarlo en dichos territorios, ya es un acto político y de resistencia ante la dominación. En esta línea, procedo a presentar una selección de actos performáticos en calles, plazas, espacios urbanos, realizados por cuerpos de mujeres de forma colectiva o individual.

### **2.2.1. Reivindicación y visibilización del cuerpo**

Para lograr la inserción y el reconocimiento del cuerpo de las mujeres latinoamericanas en sus territorios nacionales, se han creado variados tipos de performances abiertas al público, en espacios urbanos o cerrados. Aquí, analizo y desarrollo el trabajo escénico de distintas mujeres, que en calidad de performer, han intervenido la esfera pública desde sus propios cuerpos.

Este es el caso de Regina José Galindo, performer guatemalteca que acciona por medio de su cuerpo, muchas veces, en el espacio público y urbano. Visualmente, algunas de las performances de Galindo, tienden a ser crudas y violentas, representando actos de violencia contra el cuerpo de la mujer. Como menciona Julia R. Blanco, el trabajo anti-teatral de Galindo lleva al público a una reflexión literal, más no simbólica o poética ya que, los hechos presentados son cotidianos, y son tan reales como lo es la violencia que permanece inscrita y perdura sobre el cuerpo de la mujer guatemalteca. Es necesario recalcar que el trabajo de Galindo está relacionado con la violencia de género en su país y su contexto político y social (2010, p. 521).

Entre sus performances, señalo dos que siguen la línea conceptual y visual que caracteriza el trabajo de Galindo. La primera *Yesoterapia* (2006) y la segunda *Mientras, ellos*

*siguen libres* (2007); en la primera acción, la performer es enyesada en sus extremidades y torso durante cinco días, donde precisará la ayuda de una enfermera para sus necesidades básicas. Esta acción presenta un cuerpo inmóvil, detenido por la violencia que se ejecutó sobre este, dicho acto puede leerse como literalmente una golpiza salvaje hasta la violencia sistemática que el estado y la sociedad guatemalteca realizan sobre los cuerpos de las mujeres de esa nación.

En la segunda acción, Galindo presenta con su cuerpo las historias de violencia sexual que otros cuerpos de mujeres indígenas sufrieron durante el conflicto armado de Guatemala. Mediante su página web, Galindo (2007). describe: “Con ochos meses de embarazo, permanezco atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala”

Es muy difícil para mí leer los testimonios de las mujeres indígenas víctimas de violencia sexual, lo siento en mi propio cuerpo y mis manos se detienen de redactar este documento, para quedarse inmóviles por el terror.

Entonces, en el trabajo performativo de Regina José Galindo podemos distinguir la presentación no simbolista y representativa de un hecho de violencia, por el contrario, existe la decisión de presentar la realidad de los hechos violentos como fueron. En esta línea, su arte corporal, especialmente las performances mencionadas anteriormente, están fuertemente ligadas al contexto nacional y los procesos sociales y políticos que engendraron y perpetuaron la violencia sobre el cuerpo de las mujeres guatemaltecas. Así, el cuerpo de Regina José Galindo presenta, desde su propia piel, el cuerpo y las vidas de las mujeres que fueron víctimas de la violencia de género sobre sus cuerpos.

Para esta investigación, estudiar el trabajo performático de Galindo me permitió ampliar mi conocimiento sobre los límites y riesgos de la performance, ya que durante el

proceso de experimentación en el laboratorio mi compañera y yo -a pesar que encontramos poderosas las imágenes corporales de Galindo- preferimos atrevernos a no repetir acciones o imágenes violentas sobre nuestros cuerpos. Es así que, en nuestras reflexiones sobre Galindo, la encontramos como un referente poderoso para nosotras, pero como investigadora de esta tesis decidí que en este caso solo sea mi motivador e inspiración como mujer artista que performa mediante su cuerpo, a costa de los riesgos que se impone.

En el caso peruano, examinaré y presentaré la video performance de Amapola Prada “RE:” y la performance escénica de Liliana Albornoz “La Papa”, donde ambas presentan discursos de reivindicación mediante la utilización de su cuerpo. En el caso de Prada, señalo su video performance titulada “RE:” (2010) donde se la muestra a ella acompañada por un hombre, ambos están cubiertos por prendas blancas en el torso mientras que en la parte inferior se encuentran desnudos. La acción se manifiesta con ella, jalando lentamente, pero con decisión, a su acompañante del pene. Esta video performance presenta la reivindicación de la mujer como sujeto no sumiso ni víctima frente al discurso que las clasifica como tal. Es así que la performer, ejerce dominio sobre el sexo masculino, en un contexto privado e íntimo.

En el segundo caso, Liliana Albornoz, performer y activista feminista peruana, en su acción instalativa performática “La Papa” hace una relación entre la papa -el tubérculo- y la vulva. Contextualmente, la “papa” es el término por el que se conoce vulgarmente a la vulva en nuestro país, además, la papa andina es uno de los productos de gran exportación en el mundo y con gran reconocimiento. En el caso de la performer, Liliana se encuentra vestida con una pollera andina, pues representa su identidad cultural, y de esta forma también podemos relacionarla con el uso de la papa como un producto andino, al igual que la performer. Sin embargo, “la papa” o la vulva de Liliana Albornoz y miles de mujeres andinas más, narran historias y testimonios de violencia. En este caso, como menciona Carolina

Barrantes en su tesis de maestría luego de las entrevistas que tuvo con Liliana Albornoz:

“Exponer el cuerpo de la mujer, es un acto de empoderamiento; exponer la violencia, es una manera de quebrar el silencio al cual la mujer ha estado y sigue estando sometida” (2020, p.64)

En cuanto al diseño espacial de la video performance de Amapola Prada, en el video se aprecia solo una pared blanca que se encuentra muy cercana a los cuerpos en acción. Esto da la noción de privacidad entre los cuerpos y su espacio, en cuanto al que especta u observa, existe la sensación de intromisión en el espacio creado por la pareja de performers. El espacio refuerza la idea de la subversión de poder que existe en algunas situaciones, en este caso, en la intimidad entre los sexos y la reivindicación de la mujer como sujeto que desea y puede poseer agencia y poder.

En el segundo caso, Liliana presenta su instalación y performance en el Galpón, un espacio cerrado pero lo suficientemente amplio para albergar a una audiencia amplia que pueda interactuar, ver, observar la acción escénica. Además, Liliana ofrece papa a la huancaína preparada en ese momento. El espacio como territorio también es invadido por los olores y los sonidos que Liliana produce. Así, la performance a pesar de ser en un espacio cerrado se abre al público e invita a este a posibles interacciones entre sí. Como investigadora de esta tesis, encontré reconfortante y motivador poder conocer el trabajo de una performer peruana como yo. Albornoz, mediante el uso de materialidades andinas y su propio cuerpo andino hacen denuncia sobre la violencia impuesto en cuerpos de mujeres andinas, a lo que también sumo al racismo como una forma de violencia.

Por otro lado, Maria José Contreras, investigadora y performer chilena presenta “Hábeas Corpus” una performance realizada en el Palacio de Tribunales de Santiago en Chile. Habiendo transcurrido cuarenta años desde el golpe de estado en este país, Contreras recuerda y acciona mediante su cuerpo en gestación en la inmensa arquitectura de imponente

estatus político, como protesta ante la injusticia y violencia vivida durante el proceso de violencia política en su país, donde más de diez mil habeas corpus fueron presentados por víctimas de la violencia brutal y arbitraria del ejército y autoridades políticas chilenas, cómplices del golpe de estado y la dictadura. Sin embargo, solo diez hábeas corpus fueron procesados. (Hábeas Corpus, 2019)

Es así que, la performer Maria José Contreras comienza una caminata solemne y pausada, en estado de gestación, por el corredor del Palacio de Tribunales de Santiago. Ella viste una falda blanca y una tela blanca que cubre sus senos, dejando desnudo su vientre donde se aprecia su gestación de ocho meses, como cuenta la misma Contreras. Tiene la visión parcialmente tapada, pues hay un orificio en la venda que cubren sus ojos, además, sostiene una balanza en la mano derecha. Visualmente, mediante la vestimenta y su objeto, personifica a la Justicia. Cuando se acerca al público que la espera, y luego de leer una carta dirigida a su padre por un familiar de alto rango de la milicia chilena, caen desde el último piso del palacio, diez mil pelotas de ping pong. Así, en las paredes del espacio, en el territorio que violentó a las más de diez mil personas que buscaron justicia, resuenan las pelotas al caer y rebotar masivamente, así pues, siguen resonando los ecos y clamores de justicia y protesta por la violencia ejercida durante la dictadura en Chile. (Contreras, 2019)

En cuanto al tránsito que hace Maria José Contreras, este comienza con una caminata sostenida donde, como mencioné antes, ella personifica a la Justicia por su vestimenta y la balanza roja que sostiene. Durante la caminata, ella es intervenida violentamente por baldazos de agua, lo que llevan a la performer a tambalear o caminar descalza por el piso lleno de charcos, sin embargo, ella nunca deja la caminata o la balanza. De este recorrido, podemos interpretar que la Justicia hace una caminata que rápidamente se torna complicada cada vez más, por el piso mojado, además de los golpes enérgicos con las que el agua golpea el cuerpo de la Justicia. Después, la Justicia queda inmóvil ante el resonar colectivo y potente

de las voces que piden justicia, las diez mil pelotas de ping pong, donde finalmente retrocede sin perder el contacto visual de las y los espectadores. (Contreras, 2017) Este es uno de los trabajos donde empecé a estudiar el acto de la caminata como parte de un recorrido de la performance, más adelante la caminata cobrará relevancia en la creación de mi pieza.

## **1.2. Marco conceptual**

Es importante revelar y desentrañar los conceptos clave de esta investigación, pues estos atraviesan tanto el trabajo teórico como el práctico. Como mencioné anteriormente, la performance feminista escénica es transversal en este trabajo, desde esta base se empieza a configurar la creación de la pieza performática “Al deseo de seguir viviendo”.

Para desarrollar lo antes mencionado, profundizaré sobre la utilización del cuerpo de la performer como herramienta y producto de la acción escénica, la caminata o el tránsito como parte de la performance en el espacio público, los diversos objetos o materialidades que se aproximen al dolor que devienen de la violencia feminicida, y las prendas de vestir o la ropa que resignifican objetos de memoria y el recuerdo. Es así que, mediante investigaciones o proyectos escénicos anteriores podré aclarar y desenvolver los conceptos ya dichos.

### **1.2.1. *Cuerpo, cuerpos y masas de carne***

El deseo de controlar los cuerpos de las mujeres es el deseo de controlar a la mujer como nación.

(Rangil, 1998)

Para comenzar a desarrollar este apartado, es relevante esclarecer la definición y el contexto en el que se sitúan nuestros cuerpos, los cuerpos de mujeres en Lima, Perú. Para esto, recorro a las estadísticas que el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables ofrecen en su página web, entonces podemos observar que hasta el momento del presente año se han atendido 117560 casos de víctimas de violencia en el Centro de Emergencia Mujer

(CEM) de los cuales 51281 fueron del tipo psicológico, 45366 fueron del tipo físico, 20365 del tipo de violencia sexual, y 548 del tipo económico. Además, el rango de edades varía entre los 0 a 60 a más años de edad. (2022)

Deviniendo de estas cifras, y de nuestras experiencias diarias como mujeres existiendo en ciudades y tiempos violentos, podemos deducir que vivimos rodeadas de violencia, que podemos atravesar en espacios privados tanto como públicos. En “Cuerpos que importan - sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”.” de Judith Butler (2010), se explica cómo desde la filosofía clásica hay una dominación sobre la feminidad por el pensamiento heterosexual masculino. Esta dominación sobre los cuerpos femeninos genera y alimenta las bases de la misoginia, que actualmente sigue presente y ha ido evolucionando a diferentes tipos de violencia a los cuerpos no hegemónicamente masculinos.

Es así que, el cuerpo de las mujeres o personas con útero y vulva, al estar asociados directamente con la feminidad, atraviesan vivencias que amedrentan directamente nuestros cuerpos y nuestra expresión de género. Este proceso de violencia, puede observarse y ejecutarse de diversas formas en la esfera social o privada, desde el acoso callejero, la sexualización y cosificación en los medios sociales, televisivos, radiales, etcétera, donde en los casos más extremos y usuales, la violencia física y violencia sexual, y finalmente, el feminicidio. Nuestros cuerpos son re victimizados y tratados sin ética y sin dignidad, es por eso, que es necesaria la subversión de estos cuerpos femeninos.

De ese modo, comienza la reivindicación del cuerpo de las mujeres en espacios públicos mediante las herramientas de la performance escénica. En el texto de Viviana Rangil, “El cuerpo: un texto físico en un contexto político”, se menciona al cuerpo como “símbolo social” pero también como materia, como carne. Es así que, Rangil define al cuerpo como herramienta que permite la exposición o manifiesto de distintos discursos o posturas políticas. El cuerpo como carne, también expresa y se moviliza por diversos espacios, por

ende, el cuerpo está en constante resignificación y performance dependiendo del tiempo y espacio donde se encuentre. Este es el caso de las Madres de la Plaza de Mayo, mujeres que se auto convocan a dicha plaza, espacio público colectivo, para exigir justicia por la violencia y las desapariciones forzadas de sus hijas e hijos durante la dictadura argentina. Los cuerpos presentes de este colectivo de mujeres, conjuran la unión de lo político con el cuerpo como carne, pues es mediante su propia piel que acciona en el espacio público que protestan. Rangil, explica cómo este acto performático y político subvierte el cuerpo de la mujer como sumiso hacia uno con agencia política, ella dice:

En este caso, las funciones femeninas como fuente de producción y reproducción (la revolución productiva) tienen que ser controladas por el gobierno, reinscribiendo de este modo la patriarquía y colocando a la mujer dentro del hogar. Al compartir el mismo espacio de la patriarquía, las Madres de la Plaza de Mayo, como madres, víctimas, actoras y agentes políticas, representan la posibilidad de una transgresión, de cruzar las líneas. (2003i p. 69-70)

Es así que, en este caso los cuerpos de las Madres de la Plaza de Mayo, al intervenir el espacio público, protestar y exigir la búsqueda y justicia por la desaparición o la violencia brutal cometida en la dictadura argentina, comienza la reivindicación como seres no pasivos ni estrictamente ligados a funciones domésticas dentro del hogar. Mas bien, se crea la reivindicación de sus cuerpos como agentes políticos y de acción, subvirtiendo así los discursos sexistas y machistas que el contexto patriarcal impone sobre nosotras.

Por otro lado, observamos el caso de la performance pública colectiva llamada “Un violador en tu camino” de Lastesis, una colectiva chilena que, interrumpidas por el estallido social en Chile en el año 2019, transformaron su acción escénica acorde a la situación de violencia hacia las mujeres perpetradas por el estado chileno y las fuerzas policiales. Esta

acción colectiva, fluía entre la ejecución del cuerpo y la voz, pues mientras el grupo de mujeres hacían sentadillas (en referencia al modo en que los policías torturaban a niñas y mujeres desnudas en las comisarías) también cantaban<sup>1</sup>. Es así que, el gran número de mujeres que se sumaban a esta acción política, resignificaban sus cuerpos invirtiendo la posición en la que el estado y la violencia ejercida sobre sus cuerpos las había situado. La colectiva Lastesis, sigue la corriente del arte feminista que manifiesta la rebeldía y la protesta contra el estado patriarcal, por ende, esta acción performática permite y crea un espacio dentro del territorio urbano que politiza los cuerpos y las voces de las performers, los cuerpos de las mujeres. Kenia Ortiz dice:

Es así que la performance permitió a muchas mujeres reconocer y denunciar la violencia experimentada en su propio cuerpo en contextos diversos como la familia, la universidad o la casa. La performance como “drama social” integra diversos símbolos que desde la corporeidad de las participantes rompen con la norma y los axiomas del sistema patriarcal, al tiempo que resignifican a la mujer (2021, p. 281).

Entonces, el espacio público que estaba siendo dominado por la violencia patriarcal dentro del contexto del estallido social en Chile se ve interrumpido por los cuerpos y voces de mujeres contra la dominación y la dureza del sistema policial y patriarcal dentro de las marchas, y finalmente en la sociedad. Esta performance hizo su debut en Chile, y además, fue

---

<sup>1</sup> La letra de la canción es la siguiente: “El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer y nuestro castigo es la violencia que no ves. El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer y nuestro castigo es la violencia que ya ves. Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía. El violador eres tú. El violador eres tú. Son los pacos. Los jueces. El estado. El presidente. El estado opresor es un macho violador. El estado opresor es un macho violador. El violador eres tú. El violador eres tú. Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente vela tu amante carabinero. El violador eres tú. El violador eres tú. El violador eres tú. El violador eres tú.”

realizada en más de trescientas ciudades alrededor del planeta, por eso, la letra de la canción fue modificada según las demandas de las mujeres de cada ciudad.

Podemos concluir que, la acción performática es una herramienta potente que reivindica los cuerpos de las mujeres frente a la violencia hetero patriarcal que la sociedad aplica sobre nuestros cuerpos.

### **1.2.2 La caminata y el discurso**

La caminata es una actividad cotidiana, en muchos casos también un privilegio, que ejercemos para transitar por diversos territorios espaciales. Desde caminar para observar, hasta caminar para protestar, la caminata y el hecho de movilizarse puede trascender a diversos significantes y aportar al público diferentes discursos dependiendo de la configuración de signos y símbolos que se encuentren en la fórmula o el contexto social y político.

En el texto “Andar en la ciudad” de Michel de Certeau se dice que “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados” (2008, p. 6). Esto quiere decir que la caminata es el apoderamiento del espacio público y la constante variación de significantes entre la persona que camina y el espacio que interviene. Además, el acto de caminar viene acompañado de diferentes acciones que limitan, juegan o posibilitan al caminante dependiendo del espacio y las materialidades y objetos que lo complementen; por otro lado, la caminata y las variaciones que se desprenden de ella, también pueden variar dependiendo del contexto social que lo envuelve, pues de esa forma, se insertan en el espacio nuevas variables en cuanto a símbolos y significantes.

Por otro lado, Gloria Lapeña comenta sobre la movilización y agitación constante de la mayoría de las ciudades debido a sus caminantes. Ahora, las ciudades se configuran también como espacios de constante actividad y que suelen estar abastecidos de múltiples estímulos, Lapeña nombra esto como “fuerza poética” (2014, p.32). Pues, es en estos

espacios llenos de estímulos sonoros, visuales y cargas discursivas, donde la persona que camina compone en el espacio. La composición espacial del caminante inicia desde el hecho de caminar hacia la tienda, o de reunirse con más caminantes para un encuentro social. Entonces, la caminata puede devenir en composición espacial, a la que se suma la carga discursiva que el territorio lleno de estímulos brinda sobre la persona que camina.

En cuanto a performances hechas y accionadas por mujeres, en sintonía con el feminismo, llega el caso de *Marea Roja*. Esta acción ocurre en el contexto pandémico y de crisis política en nuestro país el año 2020, debido a la indignación colectiva generada por las decisiones de la clase política, diversas colectivas artísticas, feministas, jóvenes, mujeres de a pie, y más, nos reunimos convocadas por el hartazgo y el enfado para protestar en la vía pública mediante el arte. Esta acción escénica se configura de modo que, cada performer viste una falda de tondero norteño roja y en la parte superior una prenda blanca, así pues se ve reflejado los colores de nuestra bandera, cargada también por el color rojo que a su vez, significa el color de nuestra sangre menstrual, el color de la fuerza y la pasión, color de resistencia y lucha pero también de amor. Entonces, es por este amor y esta indignación que *Marea Roja*, compuesta por una gran diversidad de mujeres y disidencias, se moviliza en el espacio público para protestar contra el golpe de estado de ciertos grupos políticos, sumado a la inacción para solventar la crisis sanitaria por el COVID19. Ana Correa comenta:

Salimos caminando en una fila inmensa, una detrás de otra, pisando la huella de la compañera que iba adelante, en tiempo ritual rompiendo la velocidad de la calle, en una energía sutil, accionando juntas: mirando nuestra mano abierta dispuestas a dar, levantando el brazo ofreciéndonos, tomando la falda con un puño y avanzando corajudamente (2021, p.9).

Como menciona Ana Correa, esta acción comienza y se desarrolla mediante una caminata por el espacio público en el contexto de la crisis política y sanitaria, es así que se

llevó a cabo mayormente en las calles del centro de Lima, caracterizadas por sus aglomerados espacios y la cantidad masiva de estímulos visuales, sonoros y más. La caminata es un elemento performativo que atraviesa la cotidianidad de las calles y las personas que por ahí transitan. La caminata de *Marea Roja* contiene suficientes acciones físicas, que invitan a las personas que observan a unirse en la protesta o, simplemente, a unirse en el sentimiento y a la convocatoria de protesta. Este recorrido, durante las manifestaciones de noviembre del año 2020 en el centro de Lima, creó una superposición de fuerza, imagen y acción en las calles. Mientras que la policía reprimía brutalmente a las y los manifestantes, *Marea Roja* transitaba con parsimonia, pero con potencia y energía las calles de Lima, donde en ciertos puntos se detenían para realizar una danza enérgica que llamaba a la acción, a la unión y al sentir colectivo. Ana Correa dice: “estábamos allí porque buscábamos seguir alimentando la energía vital de nuestro pueblo desde nuestro derecho ciudadano de expresarnos artísticamente en la vía pública” (2021, p. 9).

Entonces, el recorrido de *Marea Roja*, irrumpe también la hostilidad de la vía pública y la violencia de la policía, además de la política, pues con el arte de la performance se resignifica y se habita la ira y la indignación desde una perspectiva distinta. Con la caminata y la danza se invita al pueblo a manifestarse, a guardar esperanza por el futuro, pero al mismo tiempo luchar por este. Es así que, el arte de la caminata se convierte en una acción política que interviene al que observa, a la que camina y al espacio. La performance colectiva de *Marea Roja* utiliza a la caminata como un símbolo potente de resistencia y presencia en el espacio público, es así que en el sentido de esta investigación pude encontrar referentes y sustento para las primeras ideas que tuve acerca de mi propia pieza.

### **1.2.2. La ropa como objeto de memoria**

Dentro de la performance suelen estructurarse diversos materiales que soportan al cuerpo para la acción escénica, en este caso, presento a la ropa o prendas de vestir como

materialidad que resignifica cuerpos, memoria y mensaje. Para esto, ahondaremos sobre el trabajo del artista plástico Christian Boltanski y el uso de la ropa en sus instalaciones, y la performance escénica de Regina José Galindo titulada “Lavarse las manos”.

Para comprender a Boltanski, es necesario conocer que él nació durante la etapa final de la Segunda Guerra Mundial, por ende, el contexto socio-político obligó a la familia de Boltanski, y él mismo, a esconderse bajo el suelo de su casa por un par de años debido a la persecución nazi. Más adelante relacionaré el contexto de su juventud proyectado en sus instalaciones donde la ropa en masa o el minimalismo suelen estar muy presentes. Por otro lado, Carmen Alvar dice “Boltanski dice que para él la ropa usada es como un cuerpo muerto, es un objeto que habla de un sujeto ausente, una presencia que evoca esa ausencia.” (2016, p. 9).

Es así que, Boltanski re usa y re significa la ropa, desestabilizando la monótona idea de las prendas de vestir como meros artículos cotidianos que cubren nuestros cuerpos, sino que, para Boltanski la ropa adquiere un valor más allá de lo material o contextual. La ropa puede ser objeto de memoria, que almacena experiencias e identidades, y cuándo la persona que habita la ropa deja de existir en este plano, entonces la ropa permanece aún pero ahora como la materialidad que recuerda a la persona que la habitó.

En las instalaciones de Boltanski, donde emplea cantidades inmensas de ropa acumulada, como podemos visualizar en la figura 1, podemos observar que existe una relación entre el contexto o las historias que conoció cuándo experimentó la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración. En su trabajo “Réserve” (1988), una de sus instalaciones presenta ropas colgadas una tras otra en una habitación cerrada. Cada prenda de vestir evoca la vida y la memoria de la persona que lo habitó, y pretende cuestionar al público sobre la ausencia de los cuerpos que, irónicamente, en presencia de sus prendas aún

permanecen. Podemos identificar el deseo del artista por evocar la crudeza del *Shoah*, donde los cuerpos eran tratados como masas y sin distinción o identificación.

**Figura 1**

*Instalación “Réserve” de Christian Boltanski en Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto - Canadá. (2019)*



La figura 1 presenta el trabajo de arte conceptual del tipo instalación, de Christian Boltanski donde busca recuperar la memoria y repensar la presencia de cuerpos mediante el uso de las prendas de ropa.

En el caso de la escultura “Monuments - La fête du Pourim” (1989) que se puede apreciar en la figura 2, Boltanski reúne una pila de ropa y en la cabecera de esta aparece, iluminada por una lámpara, la fotografía de la persona que presumiblemente la usó, la habitó. Aquí podemos señalar la intención de Boltanski de recuperar la identidad y la memoria individual de cada persona, mediante la reutilización de la ropa, que en vida, habitó pero que actualmente es objeto de memoria y recuerdo

## Figura 2

Escultura “Monuments - La fête du Pourim”



En este caso, el trabajo de Boltanski despertó diferentes reflexiones sobre las presencias ausentes de los cuerpos no vivos o no presentes. El trabajo conceptual artístico que él realiza, usando las prendas de ropa como principal herramienta de resignificación, influyó en mi creación escénica de forma que empezara a resignificar la presencia de los cuerpos de mujeres no presentes debido a la violencia feminicida a través de las prendas de vestir, como objetos de memoria.

Por otro lado, en el caso de la performance escénica “Lavarse las manos” de Regina José Galindo, como vemos en la figura 3, analizaré el uso de la ropa como significante de identidad cultural y como almacén de memorias. Esta performance presenta una exposición de relatos sobre la inmigración de mujeres en Italia, la performance se realiza en Roma donde las y los espectadores deberán lavarse las manos para poder entrar al salón. Entonces, las mujeres inmigrantes donan sus historias de vida a cambio de la escucha pública que posee la

performance de Galindo, esta narración es en el idioma natal de las mujeres como protesta al eurocentrismo y su jerarquización sobre el lenguaje. Galindo, se mantiene inmóvil mientras la narración transcurre, pero la ropa que la cubre también comunica al espectador. Ella menciona: “El poder es de las mujeres refugiadas, supervivientes y fuertes en su cansancio confesado, continuas luchadoras que se han compartido a sí mismas; los trajes, que son como telas escritas en las que están impresas sus vivencias, pero también la historia de sus países.” (2019)

Centrándome en el uso de la vestimenta originaria de las mujeres inmigrantes, esta decisión permite que el cuerpo de la performer sea el vehículo que sostiene la o las prendas que emiten un mensaje político, al exponer su origen y su legado ancestral en el espacio o territorio que violentó esas memorias, esas vestimentas y a las personas que las portaban, debido al proceso de colonización. Es así que, en este caso, la ropa tradicional significa la presencia material resiliente de diversas identidades culturales, y sumado a esto la lucha histórica que poseen por resistir la dominación eurocentrista. Además, es relevante mencionar que el factor de género existe pues, estas ropas tradicionales han sido habitadas por cuerpos de mujeres que, debido a su posición de inmigrantes, sufrieron violencia patriarcal sobre sus cuerpo, es decir, desde el matrimonio forzado hasta violencia sexual.

### Figura 3

*Performance de Regina José Galindo titulada “Lavarse las manos” (2019)*



En La figura 3 podemos visualizar a Regina José Galindo habitando prendas de ropa con carga histórica y de identidad cultural. Podemos reflexionar que las prendas de ropa, no solo mantienen presentes a cuerpos que las habitaron, sino que también mantiene presente la historia cultural de dichos cuerpos.

Finalmente, al haber esclarecido mis fuentes y herramientas teóricas y prácticas, decidí iniciar con el proceso de organización y construcción de un espacio de ensayo y creación para la performance “Al deseo de seguir viviendo”.

## Capítulo 2. Metodología

A mi compañera Fernanda Mía. “¿Sé que esta pregunta es obvia, pero, y si las mujeres que fueron asesinadas un día de repente, estuvieran aún vivas? ¿Tenían sueños? ¿Alguien las esperaba en casa? ¿Tenían a alguien? ¿Por qué? ¿Por qué debemos tener miedo de morir si todas y todos lo vamos a experimentar en algún momento? Tal vez es nuestro fin incierto del que debemos salvarnos.”

Tengo una imagen en mi cabeza, es una mujer danzando en la orilla del mar en el ocaso, libre y plena, pero solo por unos segundos porque su cuerpo debe regresar al mar donde intentaron esconder su cuerpo inerte.

¿Cómo resignifico mi miedo a morir por un feminicidio a un acto valiente para seguir viviendo?

Para esta investigación es relevante ahondar sobre las herramientas escénicas empleadas para poder responder a la pregunta central, por esta razón, desglosaré y expondré mis motivaciones y decisiones como artista investigadora. Este estudio emerge por la necesidad de crear un espacio de diálogo, contención y consenso sobre la situación violenta que nuestros cuerpos, como mujeres, atraviesan cotidianamente. Es así que, con la creación de una performance escénica busco abrir espacios de reflexión. Mi deseo es interrumpir el espacio público para subvertir y dar agencia política a nuestros cuerpos, presentes y ausentes.

Entonces, la metodología diseñada para esta investigación promoverá la construcción de un espacio de creación donde se encuentren dos cuerpos femeninos que, alineados por el mismo deseo de accionar frente a la violencia de género, buscarán el diálogo, reflexión y la

práctica escénica para crear una performance pública que busque reivindicar y ocupar el espacio público por medio de sus cuerpos.

Es así que, para esta investigación, las herramientas seleccionadas fueron el laboratorio de creación e investigación, donde se emplearon el uso de bitácoras individuales, registro colectivo con herramientas plásticas, registro audiovisual y sonoro.

Ahora bien, argumentaré sobre las decisiones tomadas para el tipo de investigación de esta tesis, donde el laboratorio de experimentación e investigación fue la principal herramienta de creación.

## **2.1. La articulación del laboratorio y el tipo de investigación**

Esta investigación reside desde las artes escénicas, es decir, que empleo herramientas tanto teóricas como prácticas para la creación de una performance escénica. Motivada por mi pregunta de investigación y la naturaleza de la performance, creí indispensable crear un laboratorio de creación e investigación, donde el cuerpo se moviliza desde el consenso de ideas y conceptos entre las intérpretes.

En esta línea, asumí el rol como investigadora, directora y performer del laboratorio, pues como artista escénica deseaba poder involucrarme en la exploración y creación de la performance. Por otro lado, como investigadora y directora del laboratorio fue importante para mí, poder recopilar y definir conceptos que apoyen y motiven la reflexión y creación de la performance con mi compañera. Sin embargo, es importante mencionar que el rol como directora no interpuso un vínculo vertical con mi compañera, sino que, era mi deseo poder crear un espacio seguro, de consenso y ternura, para poder abordar temas que removían nuestros cuerpos y sensaciones al ser tan extremos y violentos.

El primer acercamiento a este laboratorio fue el tema de los feminicidios y cómo resonaban estos en nuestros cuerpos, por esa razón el diálogo fue elemental para encontrar la contención necesaria entre nosotras como mujeres y performers. Para continuar es necesario

profundizar sobre este término y lo que lo configura. Según Diana Russell, activista sudafricana, el feminicidio es “el asesinato de mujeres por hombres motivados por el odio, desprecio, placer o sentido de posesión hacia las mujeres”. (Caputi, 1990). La cita de Russell enmarca como principal motivo el odio que las masculinidades violentas ejercen sobre las mujeres, lo que lleva a crímenes brutalmente violentos. Por esta razón, decidí investigar sobre casos de feminicidios en Perú donde los agentes hubieran sido hombres motivados por su odio, celos o sentido de propiedad sobre los cuerpos y vidas de mujeres.

Entonces, reuní tres eventos feminicidas que sucedieron en nuestro país, el común entre estos yace en que los conocí en diferentes etapas de mi vida, en la niñez y la juventud, y cómo ha cambiado mi percepción sobre estos a medida que me desarrollaba y mi análisis crítico se complejizaba.

Fue importante aclarar en el laboratorio que no se buscaba la creación de una escena representativa o que interprete estos hechos violentos y crueles, pues la noción de revictimización estaba muy presente. Sino que, además de haber conocido estos casos en diferentes etapas de mi vida, estos feminicidios están ligados por el modo brutal con que los agresores trataron a los cuerpos de las víctimas.

Este tipo de violencia, excesiva, es también parte de las dudas e inquietudes sobre el por qué, además de matarnos, debemos soportar la violencia descontrolada en nuestros cuerpos, que incluso sin vida no recuperan dignidad y deben seguir soportando la violencia y ahora, en la esfera pública. En esta línea, otro elemento que hila estos feminicidios fue el tratamiento revictimizante, grotesco y carente de ética profesional con el que los medios de comunicación informaron a la sociedad. La problemática que reside en la forma en que los medios de comunicación transmiten las noticias, está en el tratamiento violento y morboso que explotan sobre estos casos feminicidas. Así, la violencia simbólica en la esfera pública hacia las mujeres y sus cuerpos, sirve como una motivación y expansión de ideas machistas y

misóginas. En la siguiente cita, podemos conocer el análisis que las autoras aplican a los medios de comunicación y difusión peruanos, y cómo estos ejercen un tratamiento utilitarista.

Es frecuente encontrar artículos o programas periodísticos en medios como Perú 21, América TV, RPP, Diario El Comercio, etc. relacionados con muertes de mujeres. Siendo, el feminicidio como consecuencia fatal, producto de la violencia contra la mujer, convirtiéndose en medio para vender ideas y marcar agendas sociales de ciertos grupos. [...] Sin embargo esta supuesta “preocupación” se transforma en una búsqueda sensacionalista mediática para captar porcentaje de rating y emitir opiniones personales en vez de establecer un mensaje reflexivo e informativo a la población [...] pareciera que el periodismo nacional necesitase de tener este tipo de noticias diariamente por que la violencia vende. (Ibarra & Goyoaga, 2021, p. 1101).

Podemos entender entonces, cómo los medios de comunicación promueven el seguimiento de la violencia simbólica contra el cuerpo y las memorias de las mujeres, víctimas de feminicidio.

A continuación, presentaré referentes de mi creación y la recopilación de tres eventos feminicidas que motivaron la creación de mi performance, pero también que me inspiraron a seguir investigando sobre el cuerpo de la mujer como vehículo para la protesta pública, y que, a su vez, interprete como hechos que subvirtieron la posición subyugada del cuerpo femenino en las calles o espacios urbanos en cuerpos políticos hacia la reivindicación.

La performance “¿Quién puede borrar las huellas?” por Regina José Galindo, se realizó por primera vez en la Ciudad de Guatemala, 2003. En esta acción, Galindo hace una caminata desde las Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, donde deja huellas con sangre real, en protesta a la candidatura de Efraín Ríos Montt,

genocida y golpista. (Galindo, 2003). Entonces, podemos profundizar en tanto José Galindo desde su trabajo performático corporal, inicia y sella las calles de Guatemala con un recorrido de huellas de sangre, para no dejar en el olvido la lucha y la violencia militar que la población afrontó. Como menciona Eliani Parrilla:

El uso de su cuerpo como elemento formal, como objeto artístico y a la misma vez sujeto, como componente de su subjetividad, contiene un lenguaje estético de reexistencia. [...] El espacio del acto artístico, o el medio del performance, permiten que la artista se inserte en el orden simbólico establecido, para deconstruirlo y resignificarlo desde su propia experiencia y visión. (2020, p. 3)

Es decir que, mediante el acto de la performance y la utilización del cuerpo como símbolo político y de protesta, se logra intervenir el espacio -que ya posee una carga simbólica debido a las estructuras e instituciones que operan ahí- y manifestar mediante la caminata, el cuerpo y demás símbolos, el peso del pasado y las miles de víctimas que recorrieron esas mismas calles.

Finalmente, de esta performance rescaté la caminata como un hecho escénico que atravesaba lo cotidiano para que, durante la performance, esta acción se resignificara como un acto de memoria y presencia de los cuerpos que ya no están presentes, debido a la violencia ejercida sobre ellas y ellos. Es así que, el concepto de memoria e intervención del espacio público resonaron en la creación de la performance durante el laboratorio.

Ante todo, es importante mencionar que la selección de estos tres eventos feminicidas fue realizada con extremo cuidado de no instrumentalizar los cuerpos y memorias de estas mujeres. Además, la forma en que se abordó siempre fue desde el respeto y la discreción necesaria, es así que, durante el laboratorio y finalmente la performance, no se hizo una interpretación ni representación como actrices a personajes, tampoco se hizo referencia a datos personales que transgredan las memorias de los cuerpos e identidades de estas mujeres.

Investigué los archivos de prensa y reportajes de noticieros peruanos para poder conocer el tratamiento mediático que recibían los casos de Shirley Tapayuri, Solsiret Rodriguez y Marisol Alva. El documento donde recopilé la información de estos casos se encuentra en el anexo 1, desde fuentes televisivas y periodísticas que abarcan los casos de Shirley, Solsiret y Marisol. Mi intención fue exponer la violencia simbólica y morbosidad que estos medios de prensa aplican sobre sus cuerpos en la esfera pública.

Es así que, tanto la performance “Quién puede borrar las huellas” de Regina José Galindo, el análisis sobre los medios de comunicación y su tratamiento violento y morboso, y finalmente, la recopilación de eventos feminicidas que hice, fueron los pilares que me sirvieron para configurar la creación del laboratorio de creación e investigación, pero también de, conciliación y consenso.

## **2.2. Diseño metodológico**

En cuanto al diseño metodológico, desarrollé cuatro herramientas: el laboratorio de creación e investigación, la bitácora individual y la bitácora dual, el registro audiovisual y las notas de voz. Esta fue la matriz metodológica:

**Tabla 1**

*Matriz metodológica del laboratorio de creación e investigación.*

Matriz					
Herramientas	Objetivo	Sesiones	Requerimientos	Instrumentos de recojo de información	
L a b o r a t o r i o	Módulo 1	Encuentro y diálogo entre las performers sobre los casos feminicidas recopilados, también sobre trabajos performativos previos sobre Ana Mendieta y Regina José Galindo, para la configuración de las exploraciones en el espacio.	1 sesión virtual 1 sesión presencial	Teléfono móvil para registro audiovisual Plumones, óleos pastel, papeles craft, témperas acrílicas Información impresa sobre Mendieta y José Galindo Materialidades relacionadas a la violencia	Bitácoras individuales Bitácora colectiva o dual Videos Grabaciones de voz
	Módulo 2	Exploraciones corporales y vocales en el espacio escénico en torno a la violencia de género sobre nuestros cuerpos, la limianidad sobre el <i>estar viva</i> y la acumulación sensible lograda en el módulo previo, en los cuerpos de dos jóvenes universitarias.	3 sesiones	Teléfono móvil para registro audiovisual Plumones, óleos pastel, papeles craft, témperas acrílicas Ropa cotidiana nuestra Bolsas de basura Ovillos de lana Peluches Muñecas de juguete Materialidades relacionadas a la violencia	Bitácoras individuales Bitácora colectiva o dual Videos Grabaciones de voz
	Módulo 3	Configurar mediante herramientas de la performance y las exploraciones previas la creación y prueba de la performance "Al deseo de seguir viviendo" en el Tontódromo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.	6 sesiones	Teléfono móvil para registro audiovisual Ropa cotidiana perteneciente a cada performer Dos faldas Dos polos blancos Témpera Roja Un bowl Un trapo	Bitácoras individuales Videos Grabaciones de voz
Bitácoras, registro audiovisual y grabaciones de voz		—	Dos bitácoras para uso de artes plásticas Cinco papeles craft Un teléfono móvil para registro audiovisual y de voz	—	

## **2.3. Herramientas**

En este apartado profundizaré sobre el uso de las herramientas empleadas en esta investigación que ayudaron a la estimulación creativa y el recojo de información, en tanto en los tres módulos del laboratorio de creación e investigación, las bitácoras individuales y duales y el registro audiovisual y las grabaciones de voz.

### **2.3.1. Laboratorio de creación e investigación**

En cuanto al laboratorio, su objetivo principal fue estructurar y diseñar la performance que ayude a la reivindicación y visibilización del cuerpo político de la mujer, además de explorar corporal y espacialmente para la estructuración de la performance. Además, era mi deseo que el espacio de creación e investigación esté teñido por actos de afecto, consenso mutuo y respeto entre las intérpretes, es decir, que generemos y mantengamos un espacio seguro para nosotras.

Para esto, elegí a una compañera feminista, con formación escénica previa y en constante desarrollo lo que, que al igual que yo, se viera interesada e intervenida por la violencia de género que nosotras, como mujeres, vivimos cotidianamente tanto en los espacios públicos como privados. Fue importante que mi compañera tuviera experiencia como performer o que tuviera interés en la creación escénica de este tipo, y que estuviera dispuesta a poder ser sostenida y sostenerme durante las sesiones del laboratorio. Además, la creación de este laboratorio también supuso la creación de un espacio de consuelo y ternura, pues al estar rodeadas de violencia cruda, deseábamos reivindicar los actos de ternura por sobre los actos o imágenes de violencia.

En este proceso, me desenvolví como investigadora, guía del laboratorio y performer del mismo. Como mujer cis género y artista escénica feminista, tenía una necesidad de poder involucrarme en el proceso de creación y finalmente el resultado final, la performance, pues encuentro vital la importancia de la intervención de la mujer en el campo de la investigación

académica y escénica para seguir ocupando espacios donde usualmente no somos visibles. Además, como actriz, deseaba poner mi cuerpo en acción y atravesar por la creación de la performance, y la performance, en carne propia, y así, también poder sostener a mi compañera.

Mi compañera fue Fernanda Mía Chávez, formándose en la especialidad de Creación y Producción escénica de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), con experiencia escénica y en performance, y amplio conocimiento sobre teoría feminista, pero más importante, amiga íntima con la que ya había trabajado anteriormente en un proyecto escénico y de investigación feminista.

Desde el primer momento, fue importante el diálogo y establecer límites dentro del trabajo de la performance feminista, para que cuidáramos nuestros cuerpos así como nuestras emociones. Ambas coincidimos en la urgencia de accionar frente a la situación de violencia que vivimos en carne propia, y finalmente, ambas deseábamos protestar mediante la utilización de nuestro cuerpo en el espacio público.

Por otro lado, conté con la ayuda de Ximena Portal en la producción de la performance final y de Diego Caro en logística. Finalmente, invité a tres actrices de las especiales de teatro de la PUCP, para que accionaran junto a mí y Fernanda Chávez. Ellas fueron, Ruth Barba Barrantes, Melissa Valverde y María Alejandra Zumaita.

#### **a) Primer módulo**

En este primer módulo, el objetivo fue establecer el diálogo entre nosotras sobre los casos feminicidas que pude reunir. Este diálogo tuvo como objetivo conocer las perspectivas desde donde cada performer abordaba cada caso, y así medir el nivel de vulnerabilidad al que estábamos dispuestas a exponernos, por supuesto, que entre nosotras siempre hubo contención y respeto hacia los límites que acordamos.

Además, el diálogo también estuvo direccionado a conocer desde qué arista, cada una abordaba los conceptos “Cuerpo político” y “Cuerpo feminista” para así, llegar a un acuerdo que alumbrara y validara ambas perspectivas. El segundo objetivo, fue el encuentro en el espacio de nuestros cuerpos, para poder reconocer nuestras similitudes y diferencias en cuanto a lenguajes de creación y exploración escénica. Para ello, ejecuté ejercicios de reconocimiento corporal dentro del espacio. Espontáneamente, en esta sesión del laboratorio, Fernanda Mía introdujo al espacio objetos como muñecas de juguete, un peluche y algunas prendas, eventualmente empezaron a formar parte de la exploración corporal y así empezó la composición de imágenes. Lo mencionado puede observarse en la figura 4.

#### **Figura 4**

*Fotografía de la sesión 1 de mi laboratorio.*



Como parte del recojo de información, contaba con la grabación audiovisual del proceso de exploración escénica, las bitácoras individuales y el uso colectivo del papel craft, al que yo llamo la bitácora dual. El uso de la bitácora individual o dual podía realizarse desde la forma textual o los medios plásticos, mediante las témperas, plumones, etc. Fue interesante, el encuentro de dos lenguajes sobre el papel, tanto la escritura como la pintura o dibujo. Otro factor interesante, fue que mientras la bitácora individual se usaba al finalizar

cada sesión, la bitácora dual se empleaba durante las exploraciones, como se visualiza en la figura 5, por lo que captaba de forma tangible y poética, los procesos corporales y mentales que tanto mi compañera y yo atravesamos.

### **Figura 5**

*Fotografía de la sesión 1 de mi laboratorio. Bitácora dual.*



Finalmente, puedo concluir que este primer módulo me ayudó como directora del laboratorio a identificar los estímulos o ejercicios que producían una mayor confluencia de ideas, tanto en el diálogo como en las exploraciones. Fue importante empezar por ejercicios escénicos para reconocer el lenguaje corporal de mi compañera, y de ese modo seguir planteando diversos ejercicios en torno a la exploración.

### **b) Segundo módulo**

En cuanto al segundo módulo, con la información visual, teórica y práctica recogida previamente, el objetivo se centró en profundizar en las exploraciones corporales y vocales apoyadas en una lista de verbos activos que mi compañera y yo armamos en base a los casos feminicidas recopilados. De ese modo, las exploraciones escénicas se acercaron aún más a situaciones de dolor desde las experiencias o perspectivas de cada una. Es así que, nos acercamos al diálogo sobre nuestras vidas como conceptos efímeros y empezamos a configurarlo en el espacio durante las exploraciones.

Por otro lado, también decidí convocar al laboratorio a Regina José Galindo y Ana Mendieta mediante sus trabajos performáticos, y esa forma conocimos un panorama más amplio sobre las diversas formas de las performances feministas, que cargaban mensajes políticos y que en ambos casos, utilizaban su cuerpo como herramienta y producto final de la performance. Las performances que observamos y discutimos fueron hechas en espacios públicos, por ello, esta conversación nos ayudó a llegar a un acuerdo sobre el lugar donde situaríamos nuestra performance.

Durante este proceso, pude darme cuenta de que la organización que estaba llevando, en tanto al tiempo y los ejercicios empleados, podían no servir realmente durante nuestro proceso creativo. Si bien nosotras aún no estábamos performando, sino que, explorando en el espacio, muchas veces era suficiente con las consignas y el objetivo de la sesión, más no el tiempo estrictamente pautado. Es así que, siguiendo a mi escucha y al diálogo con mi compañera, acordamos permitirnos salirnos del esquema que suponía la organización de un laboratorio de tesis, pero, mantener las consignas y objetivos de cada sesión.

Dentro de estas exploraciones, se formó una narrativa e incluso la aparición de personificaciones de la “Calma” y “Murmullos”. Partiendo desde el manifiesto de la Ternura Radical (d’Emilia & Coleman, 2015), que nos introduce a reflexionar sobre los actos de ternura y afecto como una nueva perspectiva frente a una sociedad llena de actos hostiles;

ambas coincidimos en querer subvertir la violencia que nos rodeaba en actos de ternura. De esa forma, yo desarrollé la personificación de mis Murmullos, una entidad que, aplacada por la violencia que la mató y que le sigue rodeando, llega con ira y pesadumbre a un nuevo territorio donde Fernanda, que desarrolló la personificación de la Calma la espera, para poder brindar consuelo y finalmente, un acto de ternura.

### **Figura 6**

*Fotografía de la sesión de mi laboratorio. El acto de ternura.*



Esta figura presenta al abrazo como un acto tierno, además como un acto de consuelo ante las dificultades o actitudes que las personificaciones traían al espacio. El abrazo comenzó a tomar protagonismo como la acción que finalizaba los sucesos erráticos y caóticos, una acción que sostenía nuestros cuerpos de una manera humana y cálida, una forma viva.

Es así que, fue necesario utilizar una sesión para poder ahondar en esta situación, la narrativa y las entidades que habíamos creado. Finalmente, configuramos los primeros esbozos de la performance escénica que probaríamos, donde las primeras herramientas escénicas eran la caminata, nuestras prendas de ropa, objetos personales de identificación, un

abrazo y un ritual de limpieza. Todos estos elementos fueron apareciendo durante las sesiones del laboratorio, y para llegar a reunirlos fue necesaria una conversación sobre acuerdos previos, visiones y expectativas sobre la performance para así llegar a un acuerdo.

Es necesario mencionar que, el registro audiovisual y las grabaciones de voz fueron indispensables para cada sesión, así como el uso de las bitácoras individuales y la bitácora dual.

Finalmente, gracias al diálogo y la exploración constante entre nuestros cuerpos y sensibilidades, pudimos esbozar lo que deseábamos presentar en el espacio público. Una performance que, mediante la caminata y el recorrido del cuerpo, llegará al encuentro de su consuelo y calma, donde finalmente surgiría un acto de ternura.

### **c) Tercer módulo**

En el último módulo, el objetivo principal fue introducir nuestros cuerpos al espacio abierto mediante la performance que habíamos diseñado previamente. Al comienzo de este camino, nosotras queríamos hacer esta performance en espacios públicos de la ciudad de Lima, elegimos la orilla del mar que ocupa Magdalena del Mar, la avenida Universitaria desde Plaza San Miguel hasta la puerta principal de la PUCP y finalmente la avenida Salaverry. Estas ideas no han sido abandonadas, sin embargo, por el tiempo y la seguridad que queríamos cuidar, decidimos empezar por el camino del tontódromo de la PUCP, nuestra universidad, donde han ocurrido numerosos casos de acoso hacia alumnas de parte de profesores y otros alumnos.

Es relevante mencionar que la performance que estábamos realizando tenía por título “Al deseo de seguir viviendo”, esta unión de palabras significó para mí, el deseo de poder seguir haciendo diversos tipos de arte, tanto escénico como plástico. De esa forma, poder seguir planteando metas en mi vida, y finalmente, valga la redundancia, mi deseo de seguir

viviendo en una sociedad feminicida, para poder seguir acompañando a las personas y especialmente mujeres de mi familia.

En esta parte del laboratorio, la consigna inicial consistió en transitar por Tontódromo, tratando de recopilar la mayor cantidad de sensaciones nuevas que el espacio nos daba, estímulos sonoros, texturas diferentes, las miradas externas, el clima y injerencia sobre nuestros cuerpos y finalmente, a nosotras juntas o separadas en ese espacio. Sin embargo, en la primera caminata pude percibir que tanto el código escénico de mi compañera como el mío eran distintos, y eso llevaba a que nuestras corporalidades o intenciones estuvieran alejadas. Desde esta experiencia y luego de conversar, llegamos al acuerdo de una corporalidad presente y con un ritmo sostenido, sin embargo, no estaba restringido expresarnos gestualmente, con la condición de no llevarlo a un código teatral interpretativo.

Es así que, el cambio de espacios fue altamente enriquecedor, pues los salones de ensayo de la Facultad de Artes Escénicas (FARES) a pesar de haber sido indispensables para la exploración corporal y vocal, no pudieron ser suficientes para la extensa caminata que esperábamos. Tomamos la decisión de comenzar la caminata en las escaleras del Complejo de Innovación Académica (CIA) hasta la losa del Polideportivo. La performer que haría el recorrido sería yo, mientras que Fernanda accionaría en la losa hasta que suceda nuestro encuentro.

Los hallazgos que surgieron desde el momento en que nos separamos para accionar solas fueron sorprendentes y profundamente interesantes, desde la sensación de ser observada con extrañeza, confusión y burla, hasta la intervención de dos estudiantes que me cuestionaron por mi salud mental con el fin de darme ayuda. Definitivamente, no es habitual observar a una joven caminar lentamente por un espacio que alberga demasiada prisa y energía, por esa razón, la caminata sostenida era mi forma de interrumpir el tiempo y la energía de ese espacio.

Por el lado de mi compañera, la sensación que ella describió fue de espera e incertidumbre ante mi llegada, pues no era seguro el momento de nuestro encuentro ni el estado en el que llegaría. La acción que ella performaba estaba relacionada a las prendas de vestir como objetos de memoria y recuerdo de los cuerpos de mujeres que ya no están presentes. Por ésta razón, ella moldeaba las prendas convirtiéndolas en siluetas o agrupándolas en montículos. Así como me intervinieron a mí, a ella también la interceptaron miradas curiosas y extrañadas ante su actividad, además de las personas que se ofrecían a ayudarla en sus acciones como levantar la ropa, doblarla, estirla, acumularla, hacer siluetas o abrazarlas.

Nos dimos cuenta que cada ensayo de la performance, era una performance en sí, donde cada día rescatábamos sensaciones y experiencias nuevas que enriquecían nuestras futuras ideas para la performance central.

Otro hallazgo importante durante este módulo fue la configuración de una nueva performance que serviría como antesala y sustento de la performance principal “Al deseo de seguir viviendo”. Esta nueva performance, tiene sus bases en las exploraciones corporales del módulo dos, donde mediante el uso de nuestras prendas de vestir y nuestros objetos personales como el Documento de Identidad (DNI), posicionamos nuestros cuerpos de tal manera que, las ropas nos cubran totalmente y los objetos personales estén rodeándonos. Es una imagen cruda y con tendencia hacia lo literal y no poetizado, pues directamente le pusimos de nombre a esta nueva performance: “Sarcófagos” como se puede apreciar en la figura 7.

## Figura 7

*Sarcófago n° 1. Instalación en la losa del Polideportivo.*



En esta figura podemos observar el cúmulo de prendas de vestir femeninas, cuerpos de muñecas y juguetes. Pensamos en esta instalación como cuerpos acumulados, que han sido olvidados por la sociedad. Para nosotras es una imagen cruel, al ver tantos cuerpos que en algún momento lucieron vitalidad, que tenían historias, ahora se presentaban como un nicho de cuerpos donde se distingue muy poco la individualidad de cada cuerpo. Es así que llegamos a conversar sobre las cifras de violencia de género en nuestro país, las cifras que la

componen y cómo cada número representa un cuerpo, una vida, un nombre, una personalidad y más.

Es así que, la ropa cotidiana y de género femenino -o lo que se entiende socialmente como “femenino”- se resignifican como cuerpos de mujeres que yacen apilados sobre el cuerpo vivo de otra mujer, que se logra identificar por sus pertenencias personales. Esta performance es una crítica directa a la cantidad de feminicidios que suceden y la poca acción que el Estado Peruano realiza, donde, por el contrario, tanto el Estado como la sociedad siguen acumulando cuerpos al no accionar y más bien, invisibilizar o menospreciar la lucha en contra de la violencia de género.

Entonces, llegó el momento donde empezamos a cuestionar cómo interrumpiríamos de una forma más directa el espacio con un mensaje feminista. Entré en conflicto pues, no sabía si debía ser relevante el hecho que el público entienda o no la performance; al punto donde llegamos hasta ahora, habíamos logrado interrumpir el espacio y generar preguntas y curiosidad entre las y los estudiantes, pero ¿dónde estaba el factor que diera una pista sobre el tema que queríamos tratar? que era violencia de género, en grandes rasgos. Por esa razón, sorteamos la idea de que, al momento de mi caminata, arrastrara una tela extensa donde estén escritos nombres de mujeres, sin embargo, esa idea evolucionó.

Pues otro hallazgo importante durante este módulo fue la implementación de más ropa, pero esta vez, entrelazada y unida de tal modo que formen una larga cola que yo iría arrastrando por el tontódromo, como se aprecia en las figuras 9 y 10. Como mencioné anteriormente, la ropa significaba cuerpos y memorias que habían sido arrebatados por la violencia feminicida, y esta vez deseaba presentar y anunciar en el espacio estos cuerpos y recuerdos que una vez más, transitaban un espacio público.

## Figura 8

*Instalación en la losa del Polideportivo, PUCP. Un cuerpo hecho de cuerpos.*



Aquí podemos apreciar la silueta humana formada por prendas de vestir, donde alrededor se encuentran objetos personales. En esta oportunidad, me dí cuenta de que la silueta de por sí denota el vacío de un cuerpo, pero al mismo tiempo, se hace presente una

sensación de humanidad. Por lo que, para nosotras, esta silueta, representa las presencias ausentes de las mujeres que ya no están aquí.



**Figura 9**

*Atravesando el tontódromo con cuerpos -prendas de ropa- entrelazados.*



**Figura 10**

*Dividiendo el espacio por medio de la cola de presencias ausentes.*



Finalmente, en este módulo mi compañera y yo pudimos performar a modo de prueba, la acción central que cometeríamos finalmente. Durante este módulo empezamos a simplificar y a retirar algunos elementos del diseño de la performance, como los objetos personales o los juguetes que acompañaban las siluetas o montículos de ropa. Además, llegamos a un acuerdo sobre el diseño de vestuario que emplearíamos, deseábamos utilizar nuestras prendas cotidianas, pero a la vez, codificar mediante nuestras prendas un acercamiento a lo que sería el vestuario. Con los elementos sintetizados, ideas probadas y resueltas, por fin pudimos sentirnos preparadas para convocar a más performers y accionar colectivamente. Los medios de registro fueron los videos, fotografías y grabaciones de voz, gracias a aquello era posible revivir momentos o señalar con precisión imágenes o actividades que ayudarían a la configuración final de la performance.

#### **2.4. Nuestras bitácoras y el registro audiovisual**

Para el registro de información y material sensible durante los módulos del laboratorio fue indispensable el uso de las grabaciones de video durante todas las sesiones, además de las grabaciones de voz y el uso de las bitácoras. Fue importante tener registro audiovisual de las sesiones, ya que de esa forma podía regresar y recoger las conversaciones o momentos de la exploración corporal que ayuden a la investigación teórica y práctica de esta tesis.

Las grabaciones de voz fueron empleadas al finalizar cada sesión, para registrar el debate o la conversación que surgiera, de este modo lograría captar y mantener con permanencia los afectos de la voz y las palabras usadas durante el diálogo. En cuanto al uso de las bitácoras individuales, planteé desde el comienzo que estas serían especiales pues, no sólo servirían para el registro escrito, sino que también eran útiles para el registro plástico, como dibujos.

Para mí es importante recuperar y resaltar el arte plástico, específicamente el dibujo y la pintura, como marcos, retratos o cuadros no literales del proceso emocional que atravesamos durante el laboratorio. Además, de este modo se incentiva a la continua interpretación y diversas perspectivas de un mismo hecho, al hacerlo en formas abstractas o no convencionales, y así continuar el proceso de creación escénico. Es por esa razón que, introduje al laboratorio la bitácora dual que consistía en desplegar sobre el suelo un papel craft por cada sesión del módulo uno y dos, que era utilizado durante la exploración escénica. Su uso podía incluir cualquier tipo de expresión, escrita o no escrita, plástica o no, pues el simple hecho de intervenir el papel craft, pisándole o arrugándolo, ya daba uno o más significados que dentro del contexto de la exploración encontraba forma y sentido. Podemos apreciar la colección de bitácoras duales en la figura 11.

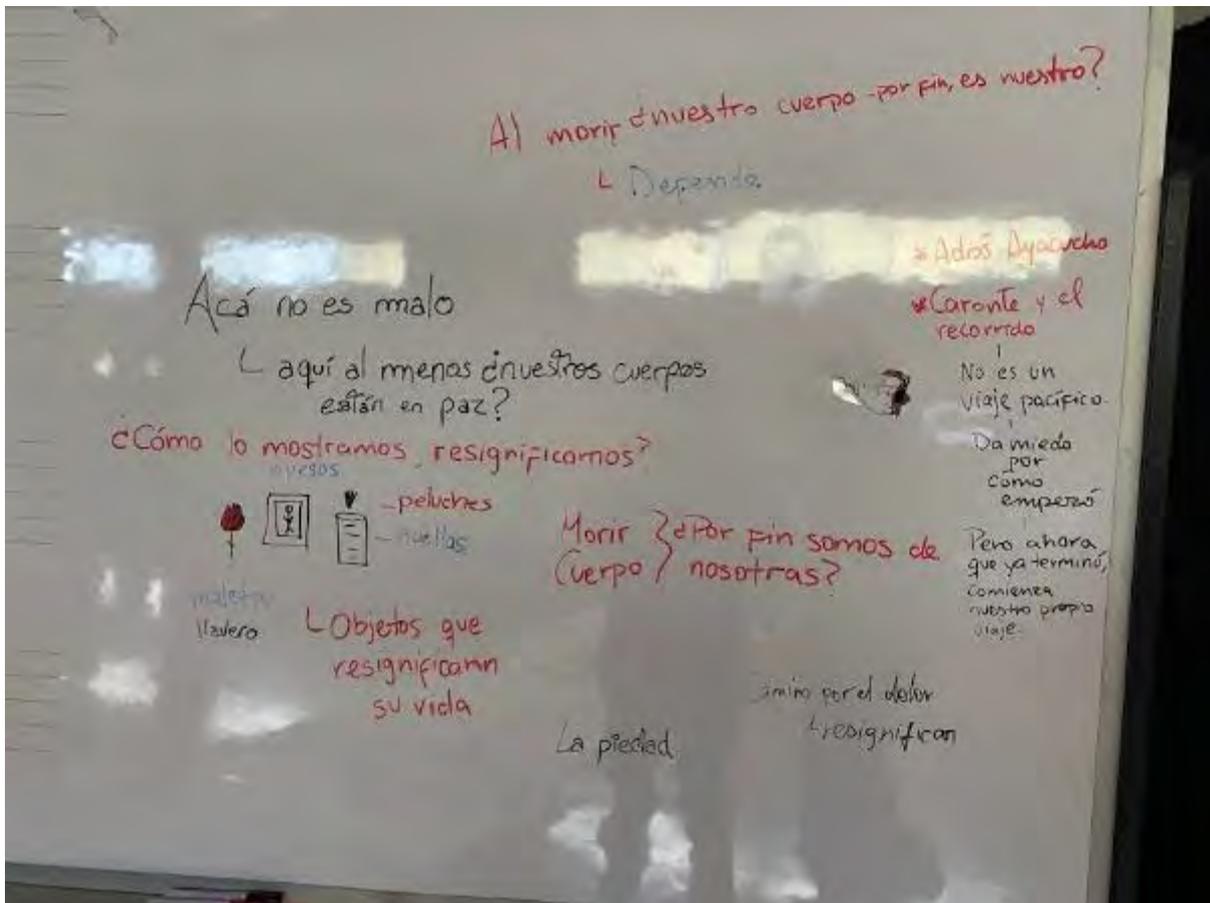
**Figura 11**

*Colección de bitácoras duales, creadas en cada sesión del laboratorio.*



## Figura 12

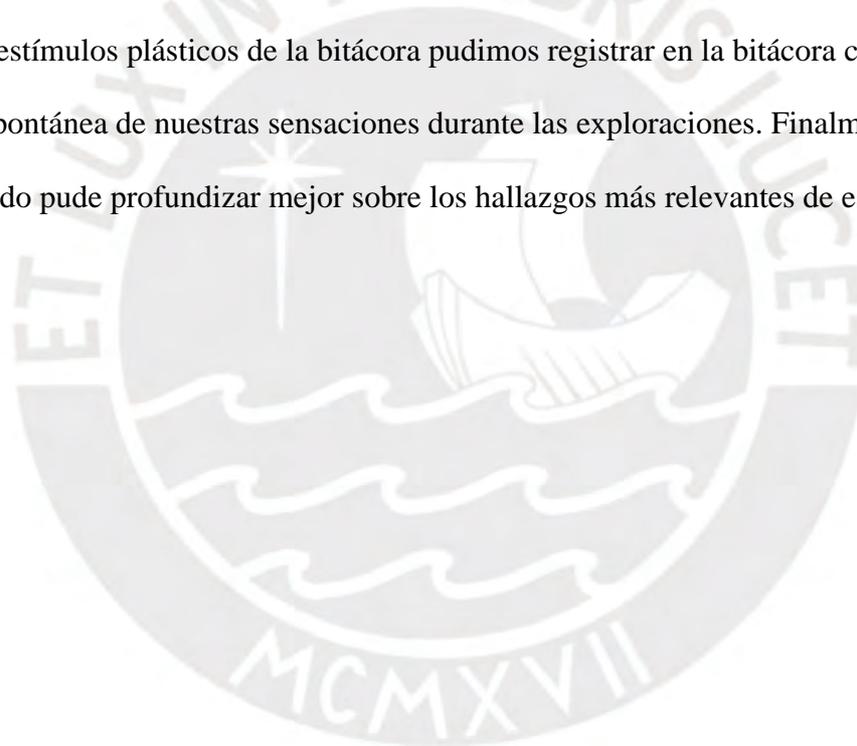
Registro escrito de una de nuestras conversaciones dentro de mi laboratorio.



En cuanto a la cámara de vídeo, esta siempre permaneció activa durante las exploraciones; por el lado de las bitácoras individuales, la premisa fue recoger y escribir, pintar o dibujar el material sensible, dudas, problemáticas, etc. que surgieran en la sesión. En la bitácora dual, la premisa fue intervenirla del modo deseado durante o después de la exploración corporal, si bien la similitud se encuentra en que también se podía escribir, pintar o dibujar. Esta bitácora dual contaba con la posibilidad del encuentro entre los lenguajes, las sensaciones, las dudas, y el material recogido durante la sesión entre las performers. De esta manera, la recopilación de información también generaba una creación colectiva del modo plástico.

En cuanto a las grabaciones de voz, estas fueron empleadas al finalizar cada sesión con el objetivo de registrar las conversaciones completas y la carga emocional que poseían las palabras al ser exteriorizadas. Este registro me permite poder citar adecuadamente las interacciones más significativas y relevantes de la conversación, además que tanto a mi compañera como a mí nos interesaba y nos interesa poder regresar a las conclusiones de esas conversaciones para seguir dialogando o encontrar nuevas perspectivas.

En conclusión, la posibilidad de poder registrar mediante diferentes formas el proceso de mi laboratorio me permitió poder hacer un análisis más profundo al momento de evaluar ciertos resultados escénicos, o cuándo debía tomar decisiones sobre la performance. Además, gracias a los estímulos plásticos de la bitácora pudimos registrar en la bitácora colectiva una impresión espontánea de nuestras sensaciones durante las exploraciones. Finalmente, gracias a lo recolectado pude profundizar mejor sobre los hallazgos más relevantes de este laboratorio.



### Capítulo 3. Hacia la performance: los primeros hallazgos y resultados dentro del laboratorio

*Que mi cuerpo no sea objeto de violencia,  
que sea cuerpo  
presente  
y en  
movimiento.*

En este capítulo compartiré y profundizaré sobre los hallazgos más relevantes que mi compañera Fernanda y yo pudimos encontrar y resolver durante los días de ensayos en el marco del laboratorio de creación e investigación. Es relevante mencionar que el análisis que seguiré en este capítulo abarca al tiempo donde nuestros ensayos presenciales fueron realizados en los salones de la Facultad de Artes Escénicas, es decir que los hallazgos son anteriores a la performance realizada en el espacio público. Por ende, el análisis no abarca completamente a los sucesos o la performance “Al deseo de seguir viviendo” y su performance anexa “Sarcófagos” ocurridas en el tontódromo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pero sí a su proceso de creación y sus orígenes en el laboratorio.

Primero, es importante mencionar y analizar el proceso del encuentro entre mi corporalidad y la de mi compañera Fernanda en el espacio escénico; es decir, analizar y observar los detalles del encuentro entre nuestros lenguajes corporales y cómo lograron adaptarse y convivir durante las exploraciones. Este contenido se desarrolla en el apartado 3.1, por otro lado, en el apartado 3.2 profundizaré sobre el encuentro con de la ternura radical, y nuestra decisión sobre tratar con afecto nuestros cuerpos. Finalmente, en el apartado 3.3 analizaré la decisión de abarcar el espacio cerrado para los ensayos durante el laboratorio de exploración, y nuestra salida hacia el espacio abierto para la presentación de la performance.

### 3.1. El encuentro de dos cuerpos

Como menciona Josefina Alcázar: “El cuerpo de la artista de performance es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto” (2001, p. 1). Entonces, como investigadora desde las artes escénicas, fue fundamental para mí ser parte del proceso creativo dentro del laboratorio, donde mi cuerpo fue herramienta, compañía y producto dentro de las exploraciones junto a mi compañera Fernanda Mía Chávez. De este modo, pude registrar en mi cuerpo las diversas manifestaciones sensibles o emocionales que se generaban en la interacción creativa y artística del laboratorio.

Pienso que, involucrar mi cuerpo en la experimentación fue también una decisión política necesaria, ya que como menciona Guillermo Gómez-Peña: “Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio” (p. 204). En esta cita, el autor comenta que nuestros cuerpos pueden ser recipientes de diversas manifestaciones propias que reflejan diversos signos o simbolismos en espacios públicos o privados. Es así que entiendo que nuestros cuerpos albergan, para sí y para el público, discursos políticos, que como artistas de la performance trabajamos para que se manifiesten desde un ángulo o varios sobre algún tema que nos interceda, ya que, como Gómez-Peña también explica, la performance también es un territorio donde podemos combatir desde la poesía de nuestros cuerpos contra los sistemas del orden y autoridades que perpetúan regímenes patriarcales, coloniales, o problemas sociales.

Por esa razón, fue importante para mí la creación de un laboratorio escénico y participar de este como performer, además de investigadora y guía. En este subcapítulo, compartiré y analizaré los principales hallazgos durante las sesiones del laboratorio, que conllevan aciertos y retrocesos en este proceso, donde finalmente se llegó a la creación de la

performance “Al deseo de seguir viviendo” y su anexa “Sarcófagos”. Primero, abordaré el encuentro de nuestros cuerpos con las materialidades que trajimos Fernanda y yo al espacio para la creación; y en segundo lugar explicaré las dinámicas que se desarrollaron al interactuar tanto en el espacio cerrado como en el espacio abierto.

### **3.1.1 Dos cuerpos cercanos a la violencia y la ¿ternura?**

Un primer hallazgo fue el cómo empezamos a acercarnos a los casos seleccionados a partir de las materialidades que elegimos, y desde ahí, empezar la relación y encuentro de nuestros cuerpos. Las materialidades que elegimos fueron la bolsa de plástico negra, nuestras propias ropas, ovillos de lana, y demás materias u objetos que surgieron y encontramos durante las sesiones, ya que, luego de informarnos y discutir sobre los casos recopilados, encontramos estas materialidades, más directas e impactantes para nuestras sensibilidades y cuerpos. Además de ser una alegoría directa a la violencia feminicida presente en los casos estudiados, estas nos abrieron una ventana de exploración donde hacíamos referencia a la misma y otras connotaciones en torno a lo femenino (nos colocamos los vestidos, nos cubrimos con las bolsas, etc.) para la construcción de imágenes explícitas y/o subjetivas. El siguiente hallazgo de esta etapa fue que luego de explorar el riesgo según nuestros límites emocionales y corporales, descubrimos que deseábamos revertir la violencia en nuestros cuerpos a uno o más actos de ternura.

Durante la primera sesión del laboratorio, en los salones de ensayo de la Facultad de Artes Escénicas, planteé una pregunta a partir de toda la violencia que nuestros cuerpos experimentan por cierto grupo de personas: “¿Qué marca el destino de las mujeres?”. La respuesta a esta pregunta nos llevó, concretamente, a nuestro género, que históricamente ha sido violentado de diversas formas. Nosotras sabemos que la estadía de nuestros cuerpos como materias vivientes tendrá fin en algún momento, es decir que moriremos; sin embargo, lo que nos inquieta es que hay una extensa precedencia de formas violentas y tortuosas en la

que mujeres han dejado de vivir por haber sido asesinadas por motivos de género. Al dialogar sobre esto es que en ambas surgió la idea de transformar este miedo en actos de ternura.

En cuanto a las materialidades cercanas a la violencia, puedo comenzar comentando sobre los momentos específicos del laboratorio que compartiré y analizaré que se relacionan a la exploración y encuentros entre estas materialidades mencionadas anteriormente, y nuestras corporalidades. De esta forma, iremos entretejiendo la evolución y desarrollo de la acumulación sensible que registramos en nuestros cuerpos, además, observaremos también el registro de las bitácoras individuales y duales.

En las sesiones 1 y 2, trabajamos con objetos y materiales que, para nuestra concepción, estuviesen rodeados de una carga simbólica relacionada con la violencia que rodea a nuestros cuerpos después del acto feminicida.

En la primera sesión la premisa consistía en reconocer y explorar la unión de nuestras corporalidades y sensibilidades con materialidades que hayamos identificado cercanas a la violencia feminicida. Como se observa en la figura 13, trabajamos con el uso de dos prendas negras, específicamente relacionadas al género femenino, simbolizando el luto de los y nuestros cuerpos ausentes. Mi compañera Fernanda introdujo al espacio muñecas de juguete, cuerpos femeninos ideales e infantiles que ambas reconocemos como parte de nuestras infancias, y que, hasta cierto punto, maternamos siendo niñas por lo que existía un vínculo de cariño y apego.

### Figura 13

*Sesión 1 de mi laboratorio de creación e investigación.*



Durante muchos momentos de la exploración, existía la jerarquía de nuestros cuerpos en movimiento contra estos cuerpos quietos, que podíamos desvestir y manipular para moldearlos a nuestro favor, o a lo que deseábamos mostrar. Durante estas intervenciones a esos cuerpos de plástico, hubo cierta inquietud sobre ¿quién posee el control sobre nuestros cuerpos, realmente? Si bien estos objetos infantiles, en su contexto, se presentan como artefactos de diversión ¿por qué no complejizar este discurso y transportarlo a nuestra realidad? o ¿qué tan lejana es esta afirmación para con la utilización de nuestros cuerpos vivos, como objetos de diversión, sexualización, violencia, y más? A continuación, en la figura 14 se puede observar una de las formas en las que pudimos manipular y resignificar los cuerpos de las muñecas.

## Figura 14

*Intervención a las muñecas. Pequeña fosa, cuerpos inertes e identidades.*



Gracias a la exploración con estas muñecas, pequeños cuerpos hegemónicamente femeninos, pudimos desarrollar el diálogo sobre nuestros cuerpos y la idea de pertenencia que tenemos, y cuestionar si estos cuerpos que poseemos son nuestros o son parte de la esfera pública que los violenta en muchos sentidos. Sin embargo, este objeto con el pasar de las sesiones dejó de estar presente durante las exploraciones; encontramos su significado y valor gracias a los hallazgos de la primera sesión y las preguntas que surgieron a partir de este.

Por otro lado, como mencioné anteriormente, decidimos incluir también nuestras prendas de vestir y zapatillas como elementos de nuestra cotidianidad, ya que acordamos que una buena forma de insertarnos e insertar a todas las mujeres víctimas de violencia en las exploraciones era a través de objetos propios codificados socialmente como femeninos. Sin embargo, no entendimos estas prendas como un vestuario para la performance, sino, como acabo de señalar, como un símbolo que nos remite de manera cercana a la violencia

feminicida. En ese momento, nuestro motivo principal radicaba en que cuando nuestros cuerpos mueren y desaparecen de este plano, nuestras ropas y objetos personales empiezan a resignificar nuestras memorias, nuestras esencias. Es así que en el imaginario colectivo de las personas que rodearon en vida a estas mujeres, al hacerse más presente la ausencia de sus cuerpos, empieza a emerger la presencia mediante diversas materialidades y objetos que finalmente remiten a su vida y memoria.

En esta línea, es relevante para mí rescatar el término “Imágen-Tumba” que Diéguez propone en su texto: *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*. (2016, p. 214), que hace referencia al trabajo de instalación que realizó el artista visual Ricardo Wiese, donde colocó siluetas de la flor cantuta -flor nacional del Perú- con el color rojo cinabrio sobre el cerro donde fueron sepultados y escondidos los cuerpos de los estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Como menciona Diéguez: “Dispuestas en distintas posiciones y direcciones, las imágenes de cantutas alegorizaban las tumbas. Desde la distancia, la intervención señalaba la tragedia en las manchas rojas que evocaban los tajos asestados al cerro” (p. 215). Este arte de instalación no sólo trae al presente la violencia armada que el país sufrió en la década de los 80, sino que también recuerda y protesta contra el olvido de los cuerpos y la lucha por encontrar justicia ante la indiferencia política y social.

Diéguez también cita a Víctor Vich para referirse a las acciones o manifestaciones artísticas que surgen a partir de estos hechos de violencia: “no son solamente una “obra de arte”; son además, un dispositivo de subjetivación política, vale decir, una manera de interpelar a la cultura a fin de promover nuevas respuestas ante el horror” (Vich citado en Diéguez, 2010, p. 11). Este acto conmemorativo y político suscita al imaginario colectivo la presencia y permanencia de estos cuerpos. En ese sentido es que relaciono nuestra propuesta escénica al concepto de “Imagen-tumba” de Diéguez pues al presentar elementos que

entierran o presentan nuestros cuerpos (como nuestras ropas, nuestros Documentos de Identidad, elementos variados que cargan nuestras esencias), estamos creando el imaginario de que nuestra vida -o nuestro cuerpo inerte- yace en el espacio designado por los elementos que lo rodean. Esta fue la génesis del planteamiento de la performance “Sarcófagos”, anexa a la principal que desarrollé para esta tesis, sobre la que profundizaré desde su proceso creativo más adelante.

Por otro lado, durante esta sesión, la bitácora dual fue intervenida durante la exploración, por lo que albergó diferentes formas, trazos o textos que cargaban nuestras sensaciones y emociones de ese preciso momento. Es interesante poder analizarla actualmente, pues empiezo a entender que la performance que resultó de este laboratorio tiene, realmente, sus bases en la sesión 1.

**Figura 15**

*La espiral, el camino que no termina. Primera bitácora dual.*



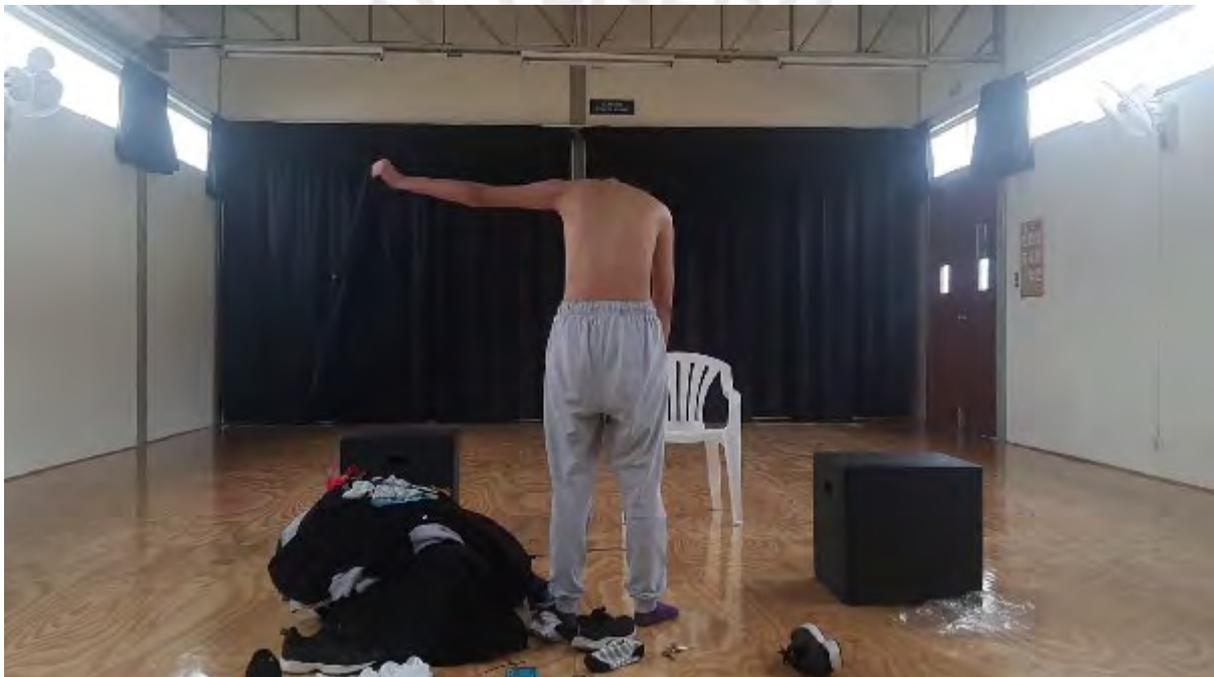
En la figura 15 podemos observar el recorrido de una espiral, trazado con acuarela, que en un punto comienza pero que no tiene un fin definido, dando la idea de un bucle; también apreciamos la prenda de vestir de una muñeca y la silueta dibujada al costado, dando a entender la presencia de uno o más cuerpos dentro del marco de la bitácora dual. Ese bucle da una idea de movimiento continuo e ininterrumpido de violencia, que encapsula la experiencia de vida de muchas mujeres: un recorrido marcado por la incertidumbre y el miedo ante la posibilidad de una muerte violenta como una constante que atenta contra nosotras. Rescato especialmente la frase inscrita en el papel: “Mi vida tiene sueños”, y la relaciono directamente con la ilusión y la esperanza de poder seguir existiendo y que nuestros cuerpos puedan seguir movilizándose lejos de este espiral violento.

En la sesión 2, las premisas fueron dirigidas a la exploración con nuestras prendas de vestir cotidianas y objetos personales. En esta sesión, Fernanda planteó la siguiente premisa: “Nos colocamos en el espacio como decisión política”, esta premisa partió desde la exploración pues, además de intervenir el espacio de ensayo con nuestros cuerpos, también colocamos a nuestros cuerpos en nuevas experiencias y sensaciones, desde la desnudez de nuestros torsos, estar enterradas bajo mucha de nuestra ropa, y la falta de oxígeno. Además, siguiendo la idea de performance y feminismo, como menciona Josefina Alcázar: “La *performance* ha permitido a muchas artistas expresarse directamente y sin trabas para reflexionar sobre lo que significa ser mujer y artista” (p.347). Por esta razón es que intervenimos nuestro cuerpo, y enfrentamos al espectador colocando nuestros cuerpos en el espacio público de modo que quedamos expuestas a ser vulneradas o intervenidas de algún modo, como decisión propia.

La premisa de esta exploración comenzó con la elección de verbos que intervinieran a nuestras corporalidades en el espacio, los verbos que elegí fueron: gritar y consolar, mientras que los verbos de Fernanda fueron: amar, intervenir y abrazar. Es así que, mediante la exploración con esos verbos en el espacio, empezaron a configurarse diferentes imágenes corporales en unión con las materialidades de las muñecas, la ropa, las zapatillas y los cubos y sillas que teníamos en el salón. A continuación, desarrollaré las siguientes imágenes.

### **Figura 16**

*Gabriela cubre el cuerpo de Fernanda con prendas de vestir.*



En la figura 16 podemos apreciar una de los principales hallazgos dentro del laboratorio, pues a partir de la postura fetal que Fernanda adoptó sobre el suelo, respondí acumulando nuestra ropa encima de ella, hasta el punto de enterrarla con la ropa que cubría mi cuerpo. Alrededor suyo, reuní nuestros documentos de identidad y pertenencias personales variadas; de esta forma la escena podía interpretarse como un altar, un nicho funerario o el retrato vivo de un cuerpo inmóvil, enterrado sobre sus ropas. En cuanto a mi cuerpo, podemos observar que me encuentro con el torso desnudo, de espalda hacia el espectador,

luego de haber acumulado ropa tras ropa sobre el cuerpo de Fernanda. Según nuestra interpretación, el acto de enterrar cuerpos de mujeres va en bucle, pues la violencia hacia nosotras no ha cesado y sobre nuestros cuerpos habrá más cuerpos. Es así que la imagen puede interpretarse como que mi cuerpo será el siguiente en abandonar su estado vivo y erguido, en pasar a estar enterrado bajo mis propias prendas y objetos personales. Este momento dentro de la exploración fue el nacimiento corpóreo de la performance “Sarcófagos” que realizamos como interludio de la performance final “Al deseo de seguir viviendo”.

En este punto, es importante recordar el trabajo de instalación de Christian Boltanski: “La fête de Pourim” (1989) donde junta mucha ropa y la posiciona en una columna, y en la cima se encuentra una fotografía de una persona que probablemente habitó estas prendas. Este trabajo resignifica las prendas de vestir como objetos de memoria, y que luego del fallecimiento o desaparición de la persona que las habitaba, empiezan a significar el cuerpo ausente y las memorias, sensaciones, anécdotas y experiencias que el cuerpo atravesó, pero que ahora la ropa alberga.

Es así que, al cubrir a Fernanda con sus prendas de vestir y mis prendas de vestir, podemos decir que estamos resignificando a la ropa como el peso de nuestros propios cuerpos inmóviles, pero que han habitado esas prendas y por lo tanto, poseen una carga emocional y de memoria de nuestros cuerpos. También podemos interpretar que, sobre el cuerpo de una mujer inerte, yacen más cuerpos víctimas de feminicidios, y que lamentablemente seguirán aumentando debido a la imparable violencia sobre nosotras.

En esta línea, el uso de la ropa en mi laboratorio de creación adquirió una relevancia primordial. Entonces, estas materialidades podrían resignificar los cuerpos ausentes de las mujeres cuyas vidas fueron arrebatadas por la violencia feminicida. La ropa guarda la vida, la memoria, y la carga emocional de lo que alguna vez fue el cuerpo en vida que lo habitó. Es

así que este hallazgo en la sesión del laboratorio sería fundamental para la creación de la performance “Sarcófagos”<sup>2</sup> y “Al deseo de seguir viviendo”.

### **Figura 17**

*Mi documento de identidad rodeado por un objeto personal y un laso negro. In memoriam de Gabriela*



Durante la exploración en el espacio con objetos personajes (como nuestras prendas de vestir, accesorios y más) mi corporalidad era errática y con movimientos punzantes, por esa razón en un momento de quietud, Fernanda construyó el mini altar que presentó en la figura 17. Previo a invertir los roles entre ambas, Fernanda encontró un primer indicio de ternura a partir del caos que traje como propuesta al espacio: frente a la violencia que traslucía, este pequeño altar se configura como un recuerdo digno de aquella que ha colapsado. Fue un pequeño detalle que irrumpía en el espacio y que me permito marcar como el primer vestigio del ente que construyó Fernanda para la performance final.

---

<sup>2</sup> La primera está anexa a la segunda y se realizaron simultáneamente. Sin embargo, de eso comentaré detalladamente más adelante.

## Figura 18

*Fernanda consuela y sostiene el cuerpo de Gabriela.*



Esta imagen sintetiza lo que nos llevamos de esta sesión. A partir de esta exploración, Fernanda halló una narrativa donde ella encarnaba a un ente que espera con paciencia a un cuerpo en caos e iracundo. Fernanda, a partir de los verbos que seleccionó al comienzo, buscó ser un cuerpo que, de soporte a otro, que busque consolar en el territorio de la *no vida*. Por otro lado, mi corporalidad se construyó desde la ira aplacada por la violencia sobre mi cuerpo, entonces, yo era el cuerpo que llegaba a la *no vida*, a mi encuentro con Fernanda: a un encuentro donde habría un acto de consuelo y ternura.

Entonces, puedo decir que Fernanda fue quién introdujo los actos de ternura y consuelo al espacio. Ella tenía la tendencia de sostenerme, y fue así que empezamos a configurar el recorrido de nuestra performance. En el siguiente apartado, podré profundizar sobre la subversión de la ternura y la elección por sobre la violencia, que constantemente nos rodea.

### 3.2. Subversión y ternura: el abrazo

Durante estas sesiones del laboratorio, Fernanda y yo atravesamos diferentes situaciones que nos intervinieron desde diferentes ángulos sensibles, emocionales y corporales, pero todos estos poseían el factor violencia. Creo que es inevitable tratar la violencia en sus diferentes estados, debido a que es una realidad que como mujeres vivimos cada día, en la esfera pública o privada. Es relevante aclarar que estos actos de violencia no refieren a agresiones físicas ni psicológicas entre nosotras, sino a estados que habitamos y atravesamos juntas, debido a la exploración con las materialidades que nos remitían a ella.

Al tratar el concepto de violencia es importante para mí referirme a autores que abarcan este concepto desde diversos enfoques como Ileana Diéguez y la representación simbólica del dolor, la memoria y los cuerpos. Diéguez en “Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor” (2016) hace un análisis exhaustivo y riguroso sobre los cuerpos asesinados en América Latina, específicamente en el contexto de violencia extrema que envuelve a México, pero no en un espacio simbólico o dentro del arte performativo, sino de forma literal: el cuerpo que sufre y está inerte. A partir del análisis de estos cuerpos en sus contextos de dolor, es que recién empieza a entretorse el análisis simbólico y las representaciones que estos cuerpos violentados crean en la esfera social. En cuanto al análisis de la performance, se realiza a partir de las acciones que realizan artistas escénicos o comunidades que parten de la protesta y la exigencia de justicia ante hechos violentos, como, personas desaparecidas, torturadas, asesinadas, etc.

Con este espíritu nos sumergimos primero a experimentar la desesperación, lo errático y la vulneración que la violencia genera en nuestros cuerpos en diferentes niveles y formas, más no como agresiones que no respetaran los límites que ambas habíamos establecido, desde nuestras conversaciones hasta el encuentro de nuestros cuerpos.

La sesión 3 fue la cumbre de este primer acercamiento: exploramos de forma más literal situaciones que nosotras concebimos como violentas para nuestros cuerpos y sensibilidades. Antes de la exploración, pudimos observar y comentar sobre el trabajo de Regina José Galindo, y las performances donde ella interviene su cuerpo de forma política y violenta como protesta ante un sistema que permite que miles de cuerpos de mujeres, sigan siendo violentados y asesinados en Guatemala. La performance que más nos impactó en ese momento fue “Perra” (2005) donde ella se escribe en el muslo de su pierna la palabra “perra” con una navaja, y así lacera su piel durante el acto performativo. Este tipo de performance feminista denuncia la violencia con la que los cuerpos de mujeres en Guatemala son encontrados, con frases escritas con cuchillos sobre sus pieles.

Además, visualmente la palabra “Perra” escrita sobre el cuerpo con un cuchillo es potente y remueve sensibilidades. Entonces Galindo violenta su piel, y así expone la violencia sobre su propio cuerpo a partir de palabras que denigran la dignidad de la mujer, unida también a la violencia física que experimentan.

A pesar de admirar esta protesta de José Galindo, nosotras optamos por no ejercer ese tipo de violencia sobre nuestros cuerpos, ya que dentro de los límites que establecimos entre nosotras se encontraba el de no violentarnos con armas blancas, ni atravesar los límites del dolor que no podamos soportar. Por otro lado, nosotras deseamos poder revertir la violencia que nuestros cuerpos cargan por acciones opuestas, como un acto político para rescatar la ternura de nosotras entre la violencia que nos rodea. Entonces, para no experimentar dolor físico que no pudiéramos soportar y respetar nuestros límites, decidimos usar materialidades que intervengan nuestros cuerpos según la forma en la que decidiéramos ejecutarlos y que ya veníamos usando, como las bolsas de basura, témpera roja y negra y ovillos de lana azul marino. La premisa de esta exploración fue explorar con los objetos, en conjunto con nuestros cuerpos, experiencias y sensaciones lúgubres y funestas en nosotras.

Es importante recordar que antes de esta sesión Fernanda y yo volvimos a establecer límites en los que nuestros cuerpos y sensibilidades pudieran transitar; de esta forma manteníamos nuestro espacio seguro. Aun así, respetando nuestros límites, esta fue la sesión más complicada a nivel de nuestras sensibilidades. Sentíamos que nuestros cuerpos estaban siendo inducidos a colocarse en la postura de rigor mortis, debido a las materialidades que nos acompañaban y se entrelazaban con nuestros cuerpos.

Las bolsas de plástico son materiales donde se han encontrado diversos cadáveres, productos de feminicidios, por lo que poseen simbólicamente una carga muy violenta y horrorosa. Es así que, durante esta sesión, empezamos la exploración instintivamente adentrándonos en estas bolsas, atando nuestras manos y por momentos, reduciendo la cantidad de oxígeno de nuestros pulmones.

### **Figura 19**

*Bitácora dual de la sesión 3. La huella de un cuerpo y los rastros que quedaron.*



La experiencia corporal no fue la más enriquecedora y placentera; por el contrario, al término de la sesión hubo un merecido silencio entre ambas. La forma en que pudimos proyectar esas sensaciones incómodas y de desesperación, fue mediante la bitácora dual, donde se puede ver impreso nuestro caos. Utilizamos los mismos elementos con que representamos la violencia en nosotras para plasmar la misma en el papel, dando como resultado un producto sensible que logra encapsular la debacle que atravesamos y queda como vestigio de sus sensaciones. Finalmente, gracias a esta exploración pudimos confirmar que no deseábamos interpretar ni representar la violencia sobre nuestros cuerpos, tampoco deseábamos poetizar actos violentos pues para nosotras, sería transgredir el pacto ético que acordamos al comienzo con los casos seleccionados.

Es relevante introducir aquí la experiencia de Gómez Peña acerca del riesgo durante la performance: mediante su texto él comenta que los y las performers nos inducimos al estado de riesgo corporal en nombre del mensaje político que deseamos manifestar con nuestra performance; nuestro cuerpo es nuestra herramienta y producto, por lo que tenemos la plena autoridad de arriesgarnos o no (2005, p. 211).

Además, una de las razones de no ir más allá de nuestros límites es que el laboratorio también había sido concebido como un espacio de consuelo y soporte, y, por ende, siempre existieron actos y palabras de contención, empatía, y finalmente, cariño. Es así que, durante nuestras conversaciones sobre la marcada contraposición de violencia y ternura que afloraba en nuestros espacios de ensayo, surgieron nuestros recuerdos, y nos dimos cuenta que durante las exploraciones siempre hubo uno o más momentos donde nuestros cuerpos se abrazan, como consuelo o como soporte, pero siempre llegaba el momento tierno.

Es relevante presentar el concepto de la ternura que da soporte a mi investigación. En primer lugar, está el manifiesto de la “Ternura Radical” por el colectivo La Pocha Nostra, específicamente por Dani d’Emilia y Daniel B. Coleman; este manifiesto tiene su eje en la

transformación de la violencia que rodea a la sociedad a las personas, en palabras, caricias, mensajes, formas, actos tiernos. (2015) Desde aquí, la ternura pasa a ser una revolución que nace desde nuestra propia humanidad, que muchas veces está cegada o influenciada por toda la historia violenta que poseemos como sociedad y nuestros antepasados. La ternura radical es poder abrazar sin miedo, y elegir el contacto gentil por sobre el violento.

De este modo, en la revista de teología feminista “Andanzas”, Adela Salinas nos comenta su perspectiva sobre la ternura como un acto para combatir la guerra de nuestros cuerpos, entre sociedades y finalmente en los seres humanos:

Bajo esta óptica, decirle “tierna” a una persona, no es debilitarla, sino reconocer en ella una fuerza tan grande que no necesita más que su presencia física para que se desarticulen las violencias. Es una presencia que observa a detalle, las posibilidades y el potencial de trascendencia a través del reencuentro (2022 p. 38).

En esta cita, podemos encontrar a la ternura, una vez más, como un acto de esperanza hacia la paz, que logre transformar las violencias que existen en la sociedad y que se aplican sobre nuestros cuerpos. Entonces, Fernanda y yo decidimos incluir oficialmente en nuestra performance, un acto de ternura, que subvierta la violencia que han atravesado nuestros cuerpos y alimente el mensaje de esperanza, consuelo y soporte que pensamos. Para nosotras, luego de atravesar exploraciones sobre y entre la violencia con nuestros cuerpos, realizar un acto tierno, es decir, un abrazo entre nuestros cuerpos, es también liberarnos de toda la carga violenta que hemos ido acumulando durante nuestros recorridos de vida como mujeres. Es así que, el abrazo como acto político de ternura, también es la liberación de nuestros de la violencia que se nos ha sido impuesta y escrita sobre nuestra piel.

Como se aprecia en la figura 18, para nosotras, el acto de abrazar se convirtió en nuestra forma de resistir y sostenernos durante la lucha. Sentimos que es suficiente con la

violencia que tenemos que experimentar como mujeres en espacios abiertos o privados, por lo que preferimos que la ternura sea el agente que cambie perspectivas violentas en la sociedad y también en el espacio artístico. Para nosotras, que atravesamos momentos vulnerables durante los ensayos, abrazarnos fue una forma de cerrar y apoyarnos finalmente.

A continuación, analizaré la decisión de salir del espacio cerrado de los ensayos durante el laboratorio de creación e investigación hacia el espacio de la presentación performática.

### **3.3. Dos cuerpos en dos territorios**

En este apartado profundizaré sobre el encuentro de nuestros cuerpos en dos territorios opuestos, el espacio cerrado y el espacio abierto. Para esto, comentaré a detalle el proceso de creación sobre nuestros cuerpos y materialidades en el territorio de las aulas de la Facultad de Artes Escénicas (FARES), y por último, el territorio llamado “Tontódromo” de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

En cuanto al territorio cerrado, mencionaré las aulas FARES que albergan a las y los estudiantes de diferentes especialidades como Teatro, Danza, Creación y Producción Escénica y Música<sup>3</sup>. El territorio de la FARES ha albergado diversas prácticas performativas, pues valga la redundancia, es el centro de estudios de artistas escénicos. Por ese motivo, las aulas de ensayo y clases son estos espacios privados que han ido adquiriendo códigos frente al estudiantado. Por ejemplo, es común que nadie mire extrañado o perplejo a una exploración corporal pues es una actividad habitual entre las y los estudiantes de teatro o danza.

Así, este territorio privado se convierte, hasta cierto punto, en un espacio seguro para los ensayos de alumnas y alumnos escénicos, que pueden ser exploraciones bohemias,

---

<sup>3</sup> Aunque el espacio de esta última especialidad, aún se encuentra distanciado del territorio de la facultad en el distrito de San Miguel, pues están ubicadas/os en el distrito de Chorrillos.

erráticas, extravagantes, y más. Es importante mencionar que, cada artista escénica/o mantiene una preferencia por sus lugares de ensayo y sus limitaciones respecto al público que desee o no permitir durante los ensayos, aun así, para las y los estudiantes de esta facultad, los primeros ensayos de la carrera siempre se realizarán en estos espacios, en las aulas de FARES. De este modo, la razón por la que decidimos adentrarnos e iniciar en las aulas, y no en el espacio abierto, fue por el sentido de seguridad que buscábamos al estar haciendo aún pruebas y exploraciones corporales. Además, gracias al espacio cerrado podíamos tener una suerte de privacidad y tranquilidad para nuestras conversaciones y exploraciones más arriesgadas.

Además, siendo un espacio cerrado, nos permitió injertar a la exploración diferentes materiales que siempre estuvieron disponibles para su uso pues no existía ningún factor que modificara la permanencia del objeto o su disponibilidad inmediata. Entonces, el espacio cerrado funcionó mayormente como un recipiente para nuestros cuerpos y las materialidades, pues no intervenía nada más que no se haya decidido previamente y por lo tanto, las exploraciones se basaban más entre los cuerpos y los objetos. Es importante añadir que al ser un espacio cerrado no existía la posibilidad de algún tipo de público o mirada externa que influenciará a nuestros cuerpos y acciones físicas.

Es así que en la sesión cuatro Fernanda y yo concluimos que este espacio cerrado, las aulas FARES, estaban empezando a limitar la creación y prueba de la performance “Al deseo de seguir viviendo” pues el territorio no suscitaba el origen de nuevas sensaciones o ideas, sino que empezábamos a tener una preferencia por la teoría y el diálogo, hecho que no es negativo, pero en aras de la creación de una performance escénica viva no era lo esperado. Por esa razón, en la sesión 4 luego de una conversación extensa, a modo de conclusión y recopilación de los momentos, imágenes, sensaciones, interacciones y hallazgos más importantes durante el laboratorio, Fernanda y yo configuramos verbalmente la performance

“Al deseo de seguir viviendo”. Identificamos la potencia del caminar presente a lo largo de nuestras exploraciones y cómo siempre era yo la que se encontraba en constante movimiento hasta que Fernanda lograba darme alcance y sostenerme, factor que se convirtió en la premisa central de la performance: un ente errante que encuentra un soporte al final del camino.

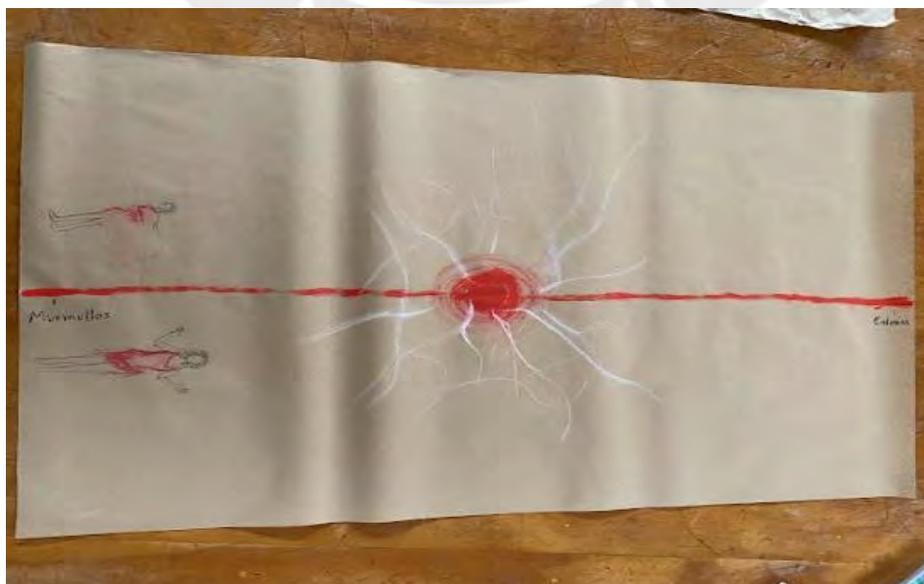
**Figura 20**

*Salón de ensayo, donde nuestras herramientas se encontraban dispersas.*



**Figura 21**

*Bitácora dual, la representación de la línea de la caminata y el encuentro final.*



En la bitácora dual se puede observar cómo nuestros cuerpos y mentes llegaron a un orden, una secuencia luego de atravesar el caos, y a la conclusión de que necesitábamos probar o performar en un espacio abierto. Del mismo modo, profundizamos también la posibilidad de abordar la caminata como un acto de resistencia, un acto de vida.

Como se ve en la figura 22, durante la sesión intervenimos la bitácora dual con la representación de lo que para nosotras significaba nuestra caminata, donde existiría un núcleo, es decir, el encuentro entre nosotras. El existir está ligado a la movilidad de nuestros cuerpos, deseábamos intervenir un espacio abierto con la presencia de nuestros cuerpos en calidad de protesta, frente a la inmovilización que los feminicidios causan a los cuerpos, las vidas, sueños y metas de las mujeres en nuestro país. Es así que recogimos la narrativa que Fernanda configuró en la sesión 2 y de esa forma, planteamos un bosquejo de la performance. Un recorrido, una caminata, el tránsito de mi cuerpo hacia el encuentro con Fernanda, donde yo cargaba el peso de la violencia y ella me recibía con consuelo y soporte.

Como performer creadora, la necesidad de intervenir espacios abiertos llega desde mi inquietud por transgredir espacios cotidianos con acciones que remuevan la normalidad de sus habitantes. El accionar escénicamente en espacios que albergan transeúntes más no un público preparado para la performance, brinda una retroalimentación más verosímil sobre el acto escénico. En mi opinión, las diferentes reacciones que pueden tener las y los transeúntes también alimentan a la performance, le dan sentidos distintos y pueden generar reflexiones. Como mencioné antes, como mujer, el hecho de intervenir un espacio abierto es más retador. Pues nos enfrentamos al espacio abierto que durante mucho tiempo ha sido el lugar donde hemos atravesado experiencias de violencia sobre nosotras.

En cuanto al territorio abierto, mencionaré el tontódromo de la PUCP que posee una avenida importante donde circulan miles de personas cada día. Esta avenida mide aproximadamente 550 metros de largo y conecta casi a todos los edificios/facultades de la

universidad, y otros espacios variados (Gamarra, 2011). Fue esta avenida, el tontódromo, como popularmente se le conoce, la que decidimos intervenir. Para mí, la elección de este territorio se debe a su gran confluencia de estudiantes, profesores, personal de limpieza, administrativo, y más personas que componen a la comunidad universitaria PUCP. Además, en los últimos años, la PUCP, como otros espacios educativos, ha sido territorio de violencia de género contra alumnas de parte de profesores o alumnos, donde las resoluciones de estos casos, en su mayoría fueron insatisfactorias para las víctimas. Entonces, como mujer y artista escénica, poder protestar desde mi cuerpo como vehículo de acción en este espacio, que alberga historias de violencia contra compañeras universitarias, es importante para la lucha estudiantil y feminista de la universidad.

Es así que en la sesión cinco, experimentamos sobre este nuevo espacio como se puede ver en la figura 23, la premisa fue reconocer este nuevo ambiente y registrar en nuestro cuerpo los nuevos estímulos que aparecían, desde lo sonoro, las texturas, las miradas de las personas que también transitaban por ahí, y más. Sin embargo, durante este recorrido, que comenzamos juntas, emergieron situaciones cercanas a escenas, definitivamente no era una situación que había previsto, pero así terminó la sesión. Fue un proceso que nos alejó de la performance, pero que nos confirmó que no podíamos cruzar el límite hacia la interpretación de personajes.

Durante nuestra experiencia accionando por tontódromo, pudimos marcar los límites entre las presencias que deseábamos traer al espacio y los personajes en los que podían convertirse. Para nosotras, llegar a la neutralidad significó un tipo de lenguaje corporal que mantuviera nuestra gestualidad y corporalidad sin ninguna tensión o expresión dramática pues deseábamos que las acciones que realizáramos y los símbolos que presentáramos pudieran brindar suficiente información. Por esa razón, decidimos que las gestualidades o corporalidades de nuestros seres debían tener una calidad que se acerque a lo neutro, que

albergue detalles corporales mínimos y acciones precisas. En mi caso, mi rostro y mi caminata serían sostenidos, mientras arrastraba la cola de ropa. En el caso de Fernanda, la acción principal de ella era ejercer y comenzar el abrazo entre nosotras, y la calidad con la que sostenía las prendas de vestir y su caminata también serían sostenidas y cuidadosas.

### **Figura 22**

*Fernanda y yo en el comienzo de la primera prueba en el espacio abierto.*



En la sesión seis, donde estuve acompañada por mi asesora Lucero Medina, inicié una caminata desde el Complejo de Investigación Académica hasta la losa del Polideportivo, donde me esperaba Fernanda. En esta sesión, donde sólo me dediqué a realizar una caminata sostenida, sin compañía y sin interacción alguna, pude reconocer diferentes modos en que mi cuerpo fue intervenido por el ambiente que me rodeaba. Pude hallar en el viento una clase de soporte, y de aliento a seguir. Mientras caminaba, sentía mis prendas de vestir ser intervenidas gentil y hostilmente por el viento, dependiendo de la fuerza con que chocaba contra mí. Entonces pensé en añadir una materialidad que pueda ser visible con el viento, un peso que sirva de ancla para mi cuerpo y me motive a arrastrarlo, porque eso que me detiene de forma tangible se me hacía una referencia al peso de la violencia con el que cargamos las mujeres a lo largo de la vida. En ese entonces pensaba en una tela extensa, que arrastrara por

el piso, cuyo tacto y peso signifiquen los cuerpos que no pueden acompañarme en esta caminata.

Por otro lado, pude escuchar los comentarios que hacían los transeúntes sobre mi actividad o mi estado; sin embargo, era más interesante el silencio incómodo que se generaba cuándo estaba cerca de una o más personas.

El hallazgo más importante de esta sesión, en relación con los transeúntes, fue el confirmar que mi caminata podía despertar interés en las y los transeúntes, de esta forma se creaban vínculos directos e indirectos. Dos estudiantes se acercaron a mí para preguntarme si necesitaba hablar con alguien, si necesitaba ayuda, y demás. Saber que mi presencia, y mi caminata pudieron activar sensores de alerta en algunas personas, fue la confirmación de que la caminata es también un acto performativo. Como menciona Michel de Certeau (2008), la caminata es una enunciación en el espacio público, es una forma de presentarse y de manifestar un mensaje en territorios abastecidos de miles de mensajes, símbolos y formas. La caminata es, ahora, un acto disruptivo con la velocidad y el ritmo al que avanza la sociedad. Caminar presenta un mensaje que contrasta con los que le rodean.

En este caso, mi deseo es alinear mi caminata como un acto político de protesta, tal como la caminata de Marea Roja ejerce en las calles de Lima. Según el texto de Ana Correa, las caminatas que las compañeras de Marea Roja aplican sobre las calles convulsionadas de violencia, son actos de protesta desde la perspectiva poética y artística, presentado así una manifestación feminista y política.

Al final de mi caminata, se encontró Fernanda realizando su acción, que hasta ese momento ha estado separada a mí, en relación a la ropa, los cuerpos ausentes que yacen ahí y a la espera de un cuerpo más. En cuanto a la acción que Fernanda realiza en la losa del Polideportivo, ella permanece en movimiento y acción constante en conjunto con nuestras ropas. Ella poseía la libertad de seguir componiendo en el espacio abierto con la ropa, en

tanto significaba las memorias y cuerpos de mujeres que no están presentes, y tomó la decisión, durante el desarrollo de la exploración, de construir siluetas a partir de la misma. Como mencioné anteriormente, durante las exploraciones en el espacio cerrado, la ropa empezó a significar el peso, la memoria, las experiencias e identidades de cuerpos de mujeres que fueron arrebatados y violentados de este plano. Es así que Fernanda, empieza a componer siluetas y montículos, y a crear imágenes e interactuar con la ropa.

Ella comenta que, el viento fue un elemento de la naturaleza que complicaba su trabajo pues, podía intervenir a las prendas y desplazarlas por el espacio. Además, hubo una cantidad de personas que también se acercaron a ella, con la intención de ayudarla a recoger las prendas.

### **Figura 23**

*Fernanda armando siluetas de cuerpos con las prendas de vestir.*



Es así que, con los nuevos estímulos registrados en nuestros cuerpos y sensibilidades, el encuentro esperado entre Fernanda y yo cobraba más sentido. El abrazo era una forma de poder liberarnos de la carga que nuestros cuerpos habían recolectado durante la caminata, o durante la acción con las ropas.

Finalmente, habíamos logrado configurar el dispositivo para la performance “Al deseo de seguir viviendo” en el espacio público, habíamos logrado explorar a partir de la violencia en nuestros cuerpos durante los ensayos en el espacio cerrado, y reivindicarla como un acto de ternura entre nosotras. Además, habíamos encontrado en las prendas de vestir, propias, un medio de resignificación importante para la performance, donde podíamos recuperar la memoria y la vida de cuerpos que no están presentes a causa de la violencia feminicida. Por ende, empezamos las pruebas para la performance central de “Al deseo de Seguir viviendo”.



#### Capítulo 4. La performance: “al deseo de seguir viviendo”

*No quiero.*

*No quiero irme.*

*Quiero caminar contigo.*

*Mi caminata, nunca más será inocente.*

En este último apartado presento el análisis de la performance “Al deseo de seguir viviendo” realizado el nueve de noviembre del año dos mil veintidós en El Tontódromo, ubicado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Para la realización de la performance tuve el honor de poder estar acompañada de tres amigas y colegas intérpretes: Ruth Barba, Marialejandra Zumaita y Melissa Valverde. Desde que la performance empezó a configurarse durante el laboratorio, tuve el deseo de convocar a más compañeras que puedan sumarse a la acción escénica como intérpretes o acompañantes de la caminata, ya que considero que el trabajo colectivo entre mujeres, toma con mayor fuerza y peso la acción escénica pública. En esta ocasión, las compañeras que aceptaron unirse a mi performance, lo hicieron en calidad de intérpretes, pues se encontraron motivadas y emocionadas de poder manifestar y accionar política y artísticamente en contra de la violencia feminicida mediante el uso de sus cuerpos como herramientas para la performance.

Por esta razón, este capítulo contará con el análisis de los momentos más relevantes durante la performance central; comenzará con la revisión y reflexión de la caminata como el eje que inicia y entrelaza las materialidades, cuerpos y espacios durante la performance. Es así que también analizaré el uso de las prendas de ropa, atadas como una larga cola, como medio que resignifica los cuerpos no presentes. Es importante añadir que en esta sección también se consultará y se analizará las intervenciones especiales y específicas de las intérpretes invitadas. Continuando, analizaré la llegada al destino de la caminante y las

acciones de tipo ritual que realizan, como el lavado con agua y, finalmente, el acto de ternura: el abrazo.

#### **4.1. El comienzo del tránsito: la anunciación**

En los ensayos o performances previos al día central, Fernanda y yo coincidimos en que debía iniciar mi caminata en la puerta inferior del Complejo de Investigación Académica (CIA), pues para nosotras esto significaba el ascenso de mi cuerpo, y los cuerpos que me acompañaban, hacia la vida presente y caótica. Curiosamente, Lucero, mi asesora de tesis, comentó que para ella era interesante el que yo comenzara mi caminata desde un espacio de conocimiento, aprendizaje y teoría como lo es CIA. Personalmente pienso y siento que, además de que la caminata contenía una carga política y reivindicadora sobre los cuerpos de las mujeres no presentes debido a la violencia feminicida, también era una cronología viva, en acción, sobre mi proceso de tesis, que nació de ideas, conceptos y teoría, que atravesó un laboratorio práctico y finalmente desembocó en una performance escénica.

#### **Figura 24**

*Subiendo por las escaleras de CIA.*



Como mencioné en el capítulo anterior, la caminata es una herramienta de protesta o manifestación que ha sido empleada históricamente en el mundo. Es así que la caminata adquiere un valor político de protesta, reivindicación y persistencia. Además, el acto de

caminar en el espacio público es también el acto de anunciar nuestra presencia activa, que se integrará o modificará el espacio que intervenga. Un factor de suma relevancia que intervino en la decisión de que un grupo de mujeres caminaran en el espacio público, radica en que, este acto sería reivindicatorio y político, ya que el espacio público ha un sido construido históricamente para el sexo masculino.

El ritmo de mi caminata era sostenido, conservaba la mirada hacia el suelo por lo que mi cabello cubría mi rostro y me brindaba cierto grado de anonimato ante las y los espectadores y transeúntes; entonces, caminar lentamente implicaba, para mí, dos razones. La primera, como signo de respeto hacia las presencias ausentes de miles de mujeres que me acompañaban en mis pensamientos y en la acción escénica, por medio de las prendas de ropa. La segunda, generar un contraste entre la lentitud de mis movimientos y la exacerbación de las y los habitantes de tontódromo, y así crear interés entre las personas que transitaban cerca de mí. De esta forma, durante la performance, mi caminata tomó un nuevo sentido además del que yo había configurado gracias a las interpretes que se unieron a la caminata y las reacciones diversas que se crearon por la larga cola de prendas de ropa.

En el comienzo del tontódromo, me esperaban Mariale, Melissa y Ruth que estaban accionando la performance “Sarcófagos”, que como mencioné en el anterior capítulo, consistía en sus cuerpos tomando posición fetal en el suelo, cubiertas por sus prendas de ropa, que anteriormente ya habían sido atadas entre sí formando nuevas colas de ropa. Cada una estaba ubicada en un lugar distinto, y alrededor de ellas estaban dispersas hojas bond blancas con nombres de mujeres y cifras de violencia de género que estaban impresas. Las hojas fueron desplazadas por el fuerte viento de aquel día, y así, las cifras y los nombres impresos sobre el papel empezaron a abarcar más el espacio de la universidad, efectivamente el panorama general era como una situación de desborde y desorden en el espacio, que poco a poco se empezaba a cubrir por nombres y cifras. Algunas personas se detenían para observar

las montañas de ropa, las cifras y los nombres, además, también mostraban preocupación e interés por conocer el estado de las intérpretes; algunas personas manifestaban que lo que veían les producía miedo.

La acción “Sarcófagos” presentó a las y los transeúntes una imagen potente e incómoda de observar al exponer cuerpos vivos pero inertes, pues las y los transeúntes rodeaban con curiosidad o con rechazo los “sarcófagos”, algunos se detenían a observar con detenimiento mientras que otros reaccionaban con sorpresa e indignación. Estos “sarcófagos” estaban cubiertos por prendas de ropas que resignificaban a más cuerpos ausentes, rodeados de nombres y cifras de mujeres que también aluden a más cuerpos ausentes. Estos cuerpos se desbordaban entre las prendas de vestir que construían esta montaña de ropa, de esa forma las y los transeúntes podían comprobar la presencia de estos cuerpos. Desde una posición subjetiva, considero que el espectador que comenzaba a construirse era uno que se veía interrumpido por el sarcófago. Pienso que en nuestra cotidianidad no esperamos encontrarnos cuerpos inertes que interrumpan nuestra caminata, ese es el caso del transeúnte que se ve sorprendido o interrumpido por la pieza performática.

Cuando mi caminata me llevó hacia el comienzo de tontódromo, acudí a recoger a Ruth, Melissa y Mariale. De esta forma, yo seguía con mi caminata mientras sostenía la cola de ropa y ellas, de forma sostenida, se incorporaban en el espacio y ataban sus propias colas de ropa a la mía y, finalmente, se unían a mi caminata acompañándome por tontódromo. Es así que, se generó un nuevo sentido de la caminata, pues empezó a ser colectiva gracias a la presencia de mis compañeras. Nuestra caminata además podía entenderse como una manifestación, así como también podría cobrar el sentido de una procesión o una marcha fúnebre, rindiendo respeto y transportando los cuerpos no presentes, que en esta ocasión eran resignificados en las prendas de ropa.

A continuación, profundizaré sobre la cola de ropa, ahora intervenida con más peso y con una longitud superior. Las reacciones de las y los transeúntes, y mi estado como performer durante la caminata.

#### **4.2. Transitando mi cuerpo, muchos cuerpos: tontódromo**

Desde que la caminata comenzó, sostuve con mi mano derecha una gran variedad de prendas de vestir, unidas entre sí formando una gran cola de ropa. Estas prendas eran de “mujer” o relacionadas al género femenino; había una diversidad de diseños, formas, colores y tamaños, por lo que se podía presumir que las prendas variaban en rango de edad. Cada prenda de vestir podía ligarse a una identidad, una personalidad y, si podemos atrevernos, a una historia. Como mencioné anteriormente, las prendas de vestir son materiales que nuestros cuerpos habitan, convirtiéndolos en objetos de memoria. Al entretejer las prendas de vestir, una con otra, reunía diferentes presencias, cuerpos que habitaron esas prendas, historias, sentires, cargas energéticas y más; y de esa forma, mediante la cola de ropa introducía al espacio abierto presencias ausentes. Es importante recordar que estas prendas pueden o no pertenecer a cuerpos que atravesaron algún tipo de violencia, pero lo relevante radica en que, estas prendas resignifican a los cuerpos de mujeres que no están presentes debido a la violencia feminicida.

Es así que, el tontódromo como espacio abierto para la performance, se ve interrumpido e intervenido por diversas presencias, mi cuerpo y muchos cuerpos que atravesaron el espacio y lo dividieron para las y los que transitaban por ahí. Mi cuerpo, fue el que trasladó la larga cola de ropa, Melissa, Ruth y Mariale acompañaron mi caminata ubicándose a los costados de la cola, y sin haberlo coordinado anteriormente, cada una empezó a repartir las hojas que aún poseían, que contenían nombres de mujeres o cifras de violencia de género, a personas que transitaban alrededor nuestro.

## Figura 25

*Mariale, Ruth y Melisa acompañando mi caminata por tontódromo.*



La experiencia del transitar y sentirse expuesta a algún tipo de respuesta violenta o indiferente, hacía que mi cuerpo estuviera atento, dispuesto y extremadamente sensible a cualquier reacción externa. Además, el peso de la cola de ropa hacía que mi cuerpo se inclinara, me daba más peso y le daba sentido a mi caminata sostenida. El peso que mi cuerpo sostenía, traía a mi mente, el peso de responsabilidad que también sostenía al llevar tantas presencias ausentes. A pesar de haber estado híper sensible a cualquier tipo de reacción externa, durante la caminata, repensaba y reflexionaba sobre estos cuerpos, sobre mí que no solo sostenía un peso físico, sino que, también cargaba un peso emocional. Mi objetivo directo era llegar hacia donde estaba Fernanda quien era mi consuelo, sin detenerme, y en ese tránsito pude experimentar, escuchar y sentir las reacciones de las y los espectadores y transeúntes.

Considero que lo interesante de la performance radica en diferentes aristas, pero personalmente creo que, la que más que emociona, es lo que la o él espectador entiende o

reflexiona sobre la performance. Las reacciones que causaron mi caminata fueron diversas y todas impactantes para mí, sin embargo sé que estas reacciones pueden variar dependiendo del contexto social o las experiencias personales de cada espectador. Por esa razón tengo en cuenta la variedad de reacciones que percibí, donde la primera de ellas fue el alteramiento de la normalidad en que cada espectador se encontraba hasta que me veía. Por otro lado, la sorpresa o conmoción emocional al verme caminando, a lo que algunas personas respondieron de forma activa preguntándome si me encontraba bien emocionalmente. Además, en un grupo de transeúntes también generé intriga, algunas y algunos se quedaban expectantes a mi caminata o decidían preguntar a quién tuvieran más cerca. También reconozco que otro grupo de transeúntes sintió indiferencia ante mi caminata y la cola de ropa.

Colectivamente existía la incertidumbre, el asombro y las dudas, sin embargo, existieron personas que comentaban sobre feminismo y activismo al ver mi caminata acompañada por la cola de ropa y mis compañeras invitadas, otras personas solo atendían con su silencio y quietud mientras observaban. Por otro lado, algunas personas esperaban a que la cola de ropa avanzara mucho más rápido para poder continuar con su camino, de alguna forma respetando el tránsito de las presencias ausentes y por ende los cuerpos cargados de historia. Además, también hubo personas que rodeaban o que caminaban por sobre la cola de ropa. De lo último, reflexiono que este hecho de caminar sobre la cola de ropa puede llevar a un escenario macro como la situación actual de nuestro país, donde las denuncias o casos de violencia de género causan este desinterés y hasta revictimización hacia las víctimas. Por otro lado, al ser cuerpos vivos pasando sobre los cuerpos poetizados como la cola de ropa, se crea una cierta relación de jerarquía y poder que constantemente vivimos desde nuestros cuerpos como mujeres. Sin embargo, mi cuerpo y los cuerpos resignificados en las prendas de ropa, intervinieron, detuvieron y dividieron el espacio abierto y sus habitantes.

Es importante mencionar que, una de las reacciones más intrusivas a la acción fue realizada por un joven universitario que se acercó a mi cuerpo entre risas, con el objetivo de ver mi rostro directamente. Esta acción contra mí y mi caminata removió mi estado de concentración y firmeza, por un momento pens  en rodear el cuerpo del joven y continuar con mi caminata, pero decidí no darle mayor agencia al joven sobre mi cuerpo y mi caminata. Es así que decidí continuar mi caminata, sin detenerme o interrumpir la linealidad de mi traslado.

### **Figura 26**

*Joven se acerca e inclina para ver mi rostro.*



A pesar de esta situación, la caminata continu  y no me detuve en ningún momento. Esta caminata poetiza el camino de lucha constantes en mi vida y las vidas de las mujeres que me acompañan, significa trasladar cuerpos ausentes, pero esencias presentes a través del espacio abierto. Para las performers esta caminata significa empoderar nuestros cuerpos, que oprimidos en el espacio no tuvieron libertad y fueron violentados. La caminata es una decisión política, un estado consciente del riesgo, pero no es inocente, esta caminata llevaba mi peso y el peso de muchos cuerpos, y decidí no restarme agencia al darle importancia al acto transgresor del joven universitario.

Es así que, Fernanda y yo interrumpimos el espacio y tiempo de tontódromo junto a las presencias ausentes que fueron movilizadas durante la caminata. Y obtuvimos diferentes tipos de reacciones como personas interesadas en observar, en acercarse a ayudar o preguntar, algunas que solo observaban esporádicamente, y personas que nos ignoraban o transgredían de alguna manera.

### **4.3. El encuentro de los murmullos y su calma**

Paralelamente a mi caminata por tontódromo, Fernanda se encontraba accionando en la losa del polideportivo que como expliqué anteriormente, ella recogía, acomodaba o sostenía cada prenda. Ella comenta que, el día de la performance central, el viento era fuerte y dificultaba la manipulación de las prendas, sin embargo, para ella supuso mayor atención y cuidado para con las prendas, que finalmente eran cuerpos ausentes, pues su propósito era que cada prenda pudiera estar correctamente posicionada y así ser vista por las y los transeúntes.

Entonces, ella armó una lista de acciones que producía en la espera de mi llegada, acciones que hacía con el mayor cuidado y respeto para con cada prenda; la primera, presentaba las prendas hacia el espacio abierto y sus habitantes, de forma que las colocaba extendidas de la forma más amplia y pulcra posible. Luego, ubicaba y juntaba las prendas de forma que hacía siluetas de cuerpos en el suelo, esta acción fue la que empezó a reunir a espectadores en el espacio. Fernanda comenta que algunos se dirigieron directamente a ella para ofrecer ayuda. También comenta que, especialmente ese día, percibió que las siluetas hacían una armonía particular en el espacio, por lo que ella

Como mencioné anteriormente, dentro del laboratorio Fernanda y yo descubrimos a seres que nacieron desde nuestras corporalidades y sentires. En la caminata, el ser que me acompañaba y yacía en mi cuerpo era “Murmillos”, mientras que el de Fernanda, quién tenía el rol de esperar, era “Calma”. En mi caso, la presencia de “Murmillos” se hizo presente

mediante mi corporalidad y caminata sostenida y pesada, así como también mi mirada hacia el suelo, y la forma iracunda con la que sujetaba la cola de ropa. En el caso de Fernanda, “Calma” también tenía una corporalidad sostenida, el trato de Fernanda con las prendas de vestir era liviano, con sumo cuidado. Con este último ser, Fernanda preparaba la llegada de más cuerpos envueltos en historias de violencia, cuerpos que cargaban con un peso doloroso. Por esta razón, Fernanda menciona que sus acciones con las presencias ausentes, con las prendas de ropa, no se completa sino hasta que sucede nuestro encuentro.

Como mencioné anteriormente, Melissa, Ruth y Mariale acompañaron mi caminata hasta mi encuentro con Fernanda. Cuando llegaron a la losa del Polideportivo, donde se encontraba Fernanda su consigna fue posicionarse libremente alrededor de nuestros cuerpos y las presencias ausentes, es decir, la cola de ropa. Entonces, en el momento del encuentro existieron momentos relevantes, el primero fue el ritual de limpieza que realizamos entre nosotras, y el abrazo como acto tierno que subvierte la violencia que nos rodea. En la figura 29 podemos observar mi llegada hacia Fernanda, acompañada de la larga cola de ropa. Adelante, se encuentra Fernanda quien extiende su brazo en señal de recibimiento.

## Figura 27

*Gabriela sosteniendo la cola de ropa mientras que Fernanda la espera.*



Ambas coincidimos en que, especialmente ese día, sentimos mucha mayor responsabilidad por cuidar nuestros cuerpos. Cuando la cola de ropa quedó inmóvil, se formó un camino de prendas que se conecta con las siluetas que Fernanda había construido. De esto, reflexiono sobre las historias que están conectadas entre sí, creando una memoria colectiva o generacional, en este caso, nosotras encontramos nuestro eje sobre la violencia que cada una ha soportado durante su vida. El camino de prendas de ropa, también es un camino de historias y cuerpos, que sigue presente y que hemos movilizado por el espacio abierto. Finalmente, este camino de ropa se convierte en una espiral que sigue expandiéndose a medida que más crímenes feminicidas siguen ocurriendo. Por ello, parte vital de nuestra motivación para esta performance es poder exponer y protestar la falta de justicia para tantos crímenes sobre estos cuerpos.

Cuando nuestros cuerpos se encuentran, sucede el acto de ternura, un abrazo. Como se puede apreciar en la figura siguiente, durante nuestro abrazo aún estoy sosteniendo la cola de ropa, por lo que reflexiono que no solo subvertimos la violencia de nuestros cuerpos con el acto de ternura, sino que también incluimos a las presencias ausentes.

Para nosotras, luego de recorrer un camino que nos acercó al dolor durante el laboratorio, a conversaciones y exploraciones que pudieron ser tristes, fue muy importante sostenernos y darnos afecto, sobre todo en nuestro contexto sociopolítico actual, donde reina la violencia. Por esa razón, entregarnos afecto mediante un abrazo, no solo fue un acto político contra la violencia sobre nuestros cuerpos o la que nos rodea desde la clase política peruana, sino que también fue un acto vital.

Como se aprecia en la figura 29, nuestro abrazo ocurre entre muchos más cuerpos, en un espacio que ha sido violento contra sus alumnas denunciantes de acoso u hostigamiento sexual. El abrazo de nuestros cuerpos, es un acto político, un acto de vida, un acto de reivindicación frente a la violencia mediática de los medios de comunicación sobre los cuerpos de mujeres asesinadas por feminicidas.

**Figura 28**

*El acto de ternura, nuestro abrazo.*



Posteriormente, iniciamos con el ritual de limpieza, en el que cada una limpia a la otra con sumo cuidado y afecto. Como se ve en la figura 31, estoy limpiando con un trapo remojado en agua el cuerpo de Fernanda, y luego, ella también me limpiará los brazos y la cabeza con agua. Para nosotras, el acto de limpiarnos y lavarnos nuestras manos, brazos y

cabezas con agua, significa poder desterrar de nuestros cuerpos la historia violenta impregnada sobre nosotras, sacar también la violencia mediática y morbosa que los medios de comunicación y la sociedad imprimen sobre nuestros cuerpos. Es poder reivindicar nuestros cuerpos y nuestras existencias más allá de la violencia que hay, es poder recuperar a nuestros cuerpos y ser seres políticos y no pasivos.

### **Figura 29**

*Fernanda y yo limpiamos nuestros cuerpos con agua.*



Poéticamente, la performance no concluye con el ritual de limpieza, sino que comienza un nuevo ciclo para estos seres, “Calma” y “Murmillos”. Ya que, durante las conversaciones en el laboratorio, coincidimos en que las historias de violencia seguirían acumulando cuerpos de mujeres, que la falta de justicia y la violencia brutal en nuestro país aún regía sobre nosotras, deseábamos que la performance tuviera el sentido de un ciclo que no termina, sino que continuará en tanto haya más cuerpos que recuperar, reivindicar y visibilizar por las vidas que fueron, y no por el violento final que tuvieron por feminicidas.

Es así que cuando termina el ritual de limpieza, Fernanda es la que comienza con su caminata en este nuevo ciclo, donde yo seré la que espere por ella y las presencias ausentes que recoja en su recorrido, y así, repetir la secuencia de acciones dentro de la performance.

Por otro lado, las reacciones de las y los transeúntes variaban entre las y los que seguían su camino y las personas que se detuvieron a observar lo que ocurría. Algunas y algunos se acercaron al equipo de personas que me estaban ayudando con el registro para preguntar sobre la acción, de esto se deduce que se había generado la interrogante y el interés.

En cuanto a mis compañeras de caminata, Ruth mencionó que el momento del abrazo, luego de haber caminado por tontódromo a un ritmo sostenido y acompañando a las presencias ausentes, fue un momento de alivio pleno, como volver a respirar. Melissa y Mariale compartieron el mismo sentimiento de alivio que tuvo Ruth. Melissa expresó que le molestaba sentir tanta indiferencia por parte de las y los transeúntes a pesar de que habían hojas con cifras de violencia de género en el país, un mensaje literal y objetivo. Al añadir las cifras e información sobre violencia de género se esperaba la atención de las y los transeúntes, sin embargo, considero que fue un error en el diseño del dispositivo no poder lograr este objetivo debido a la mala posición de estos materiales en el espacio y el tamaño del contenido de estas hojas. Siguiendo mi autocrítica, también considero un error no haber pre visto con determinación y especificidad el registro audiovisual de las y los transeúntes y las diferentes reacciones que expresaban. Además, Ruth menciona que se sintió agredida en cierto nivel cuando el joven universitario se acercó a pocos centímetros de mi rostro. Mariale comentó que se sintió muy aliviada y, de alguna forma, abrazada e incluida durante el momento del abrazo entre Fernanda y yo, pues ella comenta que, desde la acción “Sarcófagos” más la caminata sostenida por tontódromo, se sintió con la responsabilidad de

mantener su cuerpo en tensión, entonces observar el acto de ternura fue un punto de quiebre importante para ella.

Finalmente, en este último capítulo hemos podido analizar la performance “Al deseo de seguir viviendo”, y así, poder profundizar en el cuerpo de las mujeres como herramienta política de reivindicación y visibilización en el espacio público. Pude analizar también el momento de afecto y ternura que rompe con los cuadros de violencia sobre nuestras historias de vida, un abrazo que se interpone ante la indiferencia y desprecio hacia la vulnerabilidad.



## Conclusiones

En el presente trabajo de investigación se tuvo como objetivo la creación de una pieza performática que se pudiera desarrollar en el espacio público, dicho trabajo escénico se contemplaría desde la perspectiva de género. Esta pieza se tituló “Al deseo de seguir viviendo” que al principio se basó en la indignación e ira que mi compañera de laboratorio, Fernanda, y yo sentimos debido a tres feminicidios que comulgaban en el nivel de violencia bruta sobre los cuerpos de tres mujeres: Solsiret, Marisol y Shirley. La elección de la performance como herramienta escénica fue debido al sentido político y transgresor que posee. Además, mediante nuestros cuerpos femeninos como herramientas políticas en el espacio, pudimos subvertir las ideas e imposiciones machistas que oprimen o violentan nuestros cuerpos.

Para esto, fue necesario el diseño de un laboratorio de creación e investigación artística que albergará las exploraciones, ensayos y conversaciones sobre el proceso creativo para la performance. Este laboratorio estuvo integrado por mi compañera Fernanda Chávez como intérprete, y por mí como intérprete y guía de las sesiones. El eje que nos convocó a trabajar juntas en este laboratorio fueron nuestros ideales feministas, sociales y políticos, además del afecto que sentimos por la otra, pues éste fue el principal pilar del espacio seguro que construimos y mantuvimos. Frente a temas sensibles y violentos como lo son los feminicidios, mi compañera y yo contemplamos el laboratorio como un espacio de contención que quisimos proteger, así como nos protegimos interpersonalmente.

Nosotras teníamos la certeza de dos elementos importantes para la creación de nuestra performance: la primera, no deseábamos hacer una interpretación o teatralización de hechos feminicidas que perpetúen y continúen la violencia en los tres casos de feminicidios que habíamos investigado; y la segunda, no deseábamos que nuestros cuerpos, además de la violencia que acumulan día a día en las calles o por los medios de comunicación, acumularan

mayor violencia simbólica en el espacio o sigan siendo recipientes de sufrimiento y dolor. A partir de estas limitaciones que acordamos, empezamos a esclarecer el objetivo y subobjetivos de nuestra performance.

Tengo esta idea en mi cabeza que no quiere irse, siento que este documento podría seguir siendo editado cada vez que nuestra performance se presente. Ya que siempre será una nueva experiencia, siempre surgirán diferentes análisis o anécdotas que complejicen esta performance, que la hagan más vulnerable o más violenta, siempre dependiendo del contexto y espacio público. Lamentablemente, debido a la crisis política y la violencia brutal del Gobierno de nuestra actual presidenta, mi compañera y yo decidimos protegernos y posponer nuestra performance que se presentaría en el Paseo de los Héroes Navales frente al Palacio de Justicia, con el deseo de cuidar ese afecto y espacio seguro entre nosotras, que mantuvimos desde el laboratorio.

Encontré nuestras palabras favoritas durante nuestras conversaciones: subvertir, interrumpir, movilizar, abrazar, caminar. Con estos nuevos descubrimientos dentro del laboratorio, gracias a las reflexiones de cada sesión, pude constatar que mis ideas y objetivos fijos respecto a la performance, podían transformarse y adaptarse a las nuevas herramientas, materialidades o sensaciones que podíamos ir descubriendo. Contar con los comentarios y el trabajo escénico de mi compañera, también fue un pilar fundamental para la performance, pues desde nuestras diferencias y similitudes pudimos encontrar situaciones y seres que podíamos desarrollar.

Respecto a la pregunta principal de esta investigación debo mencionar que después de la creación de “Al deseo de seguir viviendo” y las reflexiones posteriores entre mis compañeras, y el conversatorio en el marco de Bitácora<sup>4</sup>, no puedo responder de una forma

---

<sup>4</sup> El 1 de febrero del 2023 participé de la Conferencia Performática: Entre el dolor y el abrazo: creación y contraposición en la creación de la performance “Al deseo de seguir viviendo” en el marco de Bitácora, dentro del festival Saliendo de la Caja producido por la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas.

totalmente concreta o específica, pues el sentido de esta investigación también fue mutando durante cada sesión de laboratorio. Es relevante mencionar que, durante el laboratorio la escucha y la capacidad de cambio y adaptación eran indispensables, habilidades que como intérpretes escénicas conocíamos, pero como investigadora debía aceptar. De ese modo, responder a mi pregunta principal es posible, tomando en cuenta todos los procesos de adaptación y cambios que ocurrieron. Al comienzo buscaba la resignificación de la violencia feminicida durante la performance para recuperar la dignidad de nuestros cuerpos, como una forma de protesta ante la violencia que cargamos. Sin embargo, al finalizar el proceso del laboratorio y la conferencia escénica en bitácora, me di cuenta que el objetivo de esta tesis había mutado hacia algo más personal, como un proceso para desterrar de nuestros cuerpos la violencia y de ese modo, también poder exponerla durante la performance y que quede como evidencia.

A nivel metodológico, poder contar con la presencia activa de Fernanda, mi compañera de laboratorio, me ayudó a poder debatir y reflexionar sobre mis propuestas iniciales. Desde su perspectiva y la mía, pudimos negociar y acordar diferentes formas de protegernos durante el proceso creativo, además que la propia personalidad y lenguaje escénico de Fernanda brindó al laboratorio nuevos matices a la creación. Durante el proceso de exploraciones, Fernanda introdujo al espacio nuevas preguntas y dudas que me permitieron poder avanzar esta investigación, además de introducir objetos físicos y temas emocionales que poco a poco nosotras fuimos abordando desde el cuidado y afecto.

El objetivo del capítulo tres fue poder conocer y realzar los descubrimientos más importantes de las sesiones del laboratorio, nuestros cuerpos, la caminata, las prendas de vestir, el ritual de limpieza y la ternura como acto subversivo. En primer lugar, para la creación de la performance, fue el deseo de que nuestros cuerpos sean agentes políticos que interrumpieran el espacio mediante su presencia en movimiento. Además, durante nuestras

conversaciones llegamos a la reflexión de que está normalizado recordar o conocer a miles de mujeres por sus historias de violencia, por sus feminicidios o los hechos violentos que marcaron sus vidas. Sin embargo, nosotras deseábamos reivindicar el cuerpo como sujeto político, memoria y vida de las mujeres mediante el rechazo hacia la violencia y con un ritual de limpieza durante la performance. De esta forma, nuestros cuerpos durante la performance fueron agentes activos que no necesariamente estuvieron ligados a algún tipo de violencia.

Entonces, la caminata como acción de presencia, movilización y que interrumpió el espacio fue necesario para nosotras pues, desde nuestra mirada subjetiva, el acto de caminar también era un hecho político para las mujeres. Ya que, el espacio público ha sido negado para las mujeres, al ser este un espacio hostil y de acoso contra nosotras, el hecho de interrumpirlo es una forma de anunciar nuestra vida y presencia. Esta caminata interrumpió, dividió e incomodó al espacio y las personas que lo transitaban. En este sentido, encontramos la necesidad de incluir y visibilizar más cuerpos, a los que empecé a llamar “presencias ausentes”, estas ausencias que materializamos mediante prendas de vestir que atamos entre sí, formando una larga cola de ropa, mejor dicho, de cuerpos presentes. Ya que nuestro deseo no era escenificar actos o símbolos violentos y morbosos, encontramos que arrastrar una larga cola de ropa por el tontódromo de la universidad, o espacio abierto, fue un acto sencillo pero potente para las y los transeúntes y espectadores.

Deseo mencionar que, durante la performance al haber incluido hojas bond blancas con nombres de mujeres, fue más simple para las y los transeúntes reconocer y ligar las prendas de vestir a cuerpos, historias y vidas que podían corresponder a cada prenda. Además, los comentarios en voz alta de algunas y algunos transeúntes comprobaba que sí entendían el sentido de esta performance, o acto escénico.

Por otro lado, Fernanda y yo construimos una narrativa que nos ayudó a configurar nuestra performance y así también, terminó ayudándonos a poder desvincular nuestras

personalidades y más bien, crear seres que podían canalizar nuestras emociones iniciales. Es así que, la presencia de “Murmullos” en mí representaban a un ser que contenía tristeza e ira aplacada debido a la injusticia, que estaba en su camino a encontrar la “Calma”, en Fernanda, un ser que recibe estos murmullos de ira y tristeza con afecto y consuelo.

Cuando nosotras leímos e investigamos casos de feminicidio, especialmente los casos de Shirley, Solsiret y Marisol, pudimos darnos cuenta del tratamiento morboso y sensacionalista de la prensa. Este tratamiento conseguía revictimizar y sobreponer mayor violencia simbólica sobre los cuerpos de estas mujeres. Nosotras nos preguntamos, en qué momentos nuestros cuerpos dejarán de pertenecer a la esfera pública, en qué momento nuestros cuerpos dejarían de ser vistos como vasijas receptoras de violencia machista y feminicida para empezar a ser vistos como cuerpos que estuvieron habitados por mujeres con historias de vida más allá de la violencia que acabó con sus vidas. Deseábamos limpiar, subvertir esa violencia morbosa y simbólica. Es así que, llegamos al ritual de limpieza y concretamos nuestro afecto en un acto de ternura durante la performance.

Para nosotras, dicho ritual supuso desterrar de nuestros cuerpos las historias de violencia que cada una ha cargado durante su vida. Este fue hecho cuando Fernanda y yo nos encontramos al terminar mi caminata pues el acto de caminar representaba el camino de mi vida, o de las vidas y cuerpos que me acompañaban. Es así que, dicho acto también fue un acto de consuelo y afecto entre nosotras. Así fue el abrazo, nuestro abrazo.

Concebimos el abrazo como un acto de ternura revolucionaria y radical frente al contexto de violencia que nos rodea, pues para nosotras fue un momento de alivio y paz. Fue el abrazo que nos consoló y nos sostuvo ante nuestras propias experiencias y miedos. Definitivamente el abrazo puede ser un acto simple pero para nosotras fue más que eso, fue el comienzo de elegir la ternura por sobre la violencia. Fue un acto de revolución para mí

misma, abandonar por un momento mi tendencia hacia lo irascible para conectar con mi vulnerabilidad y fragilidad.

Considero que, iniciando por reconciliarnos con nuestra vulnerabilidad ante la sociedad iracunda y caótica, podría empezar un cambio de la violencia hacia la ternura. Un reto increíblemente difícil tomando en cuenta la rapidez con la que la violencia acecha, desde la individualidad hasta los sistemas de poder, como nuestro actual Gobierno.

Finalmente, luego de atravesar este proceso de investigación y la retroalimentación que recibí durante el conversatorio de Bitácora, pude formar nuevas conclusiones acerca de “Al deseo de seguir viviendo” y personalmente, la relación que tengo con esta.

En perspectiva, luego de haber visionado mi performance gracias a las grabaciones, y haber recibido comentarios que iniciaban conversaciones sobre esta, pude entender esta performance desde un ángulo distinto. La caminata sostenida, con cuerpos que son movilizados a través del espacio y personas que pueden detenerse a observar o que se fijan esporádicamente en el acto escénico, me indicaron que también podía ser como una procesión, una caminata fúnebre (de manera poetizada pues no lo era persé) que atraviesa el espacio e interrumpe la tranquilidad y cotidianidad de las personas donde finalmente ocurre un acto de consuelo que termina por cerrar el duelo. Como hallazgo post performance, para mí significa la diversidad de posibilidades de lecturas que la caminata puede tener en el espacio público.

Entiendo que finalmente no pueden haber respuestas concretas que se mantengan en el tiempo sino que, a medida que esta performance sea visionada por más personas, en diferentes espacios, con diversos contextos sociales, podrá tener diferentes interpretaciones y reflexiones que partan del trabajo base que hemos creado.

En la conversación final que tuve con mis compañeras: Fernanda, Ruth, Melisa y Mariale, pude encontrar un eje que era transversal en la retroalimentación del grupo. Todas

comentaron que el abrazo les generó alivio y calma, que el momento de la caminata fue un momento solemne, donde la lentitud y el silencio de la caminata más la cola de ropa atravesando el espacio, generaban un ambiente que incomodó y transgredió la cotidianidad y caos de la vida universitaria.

Fue importante intervenir este espacio universitario con una performance feminista pues dentro del campus académico han ocurrido graves situaciones de acoso sexual de profesores y alumnos a alumnas. Como en otras universidades, los casos fueron llevados como denuncias ante las autoridades universitarias, sin embargo, la gran mayoría de las víctimas no encontraron una resolución favorable en sus casos, sino que sus denuncias fueron invisibilizadas y ellas re-victimizadas.

Por otro lado, he podido confirmar que la performance, como un medio escénico, me ha permitido establecer símbolos y tomar a mi cuerpo como herramienta política para la acción. Puedo decir que el hecho escénico “Al deseo de seguir viviendo” fue una acción que abrió espacio al diálogo entre las intérpretes y espectadores o transeúntes, sin embargo, tengo en cuenta que las reflexiones que se generen a partir de esta performance, pueden variar dependiendo de la individualidad y línea de pensamiento de cada persona, así como el contexto sociopolítico que lo rodee.

Para cerrar, luego del conversatorio que tuve en Bitácora, pude reflexionar que esta performance también fue un proceso de sanación, contra la violencia que cargamos en nuestras vidas, por esto quisiera tocar un tema personal:

Durante la conferencia performática, me dí cuenta que había hecho toda esta investigación, todo este trabajo creativo, mi último gran trabajo de la universidad dedicado a mi hermana mayor. Esta es mi forma de darle el abrazo más fuerte, espero que pueda sentir el alivio y la fuerza del abrazo, de mi abrazo. Que el miedo puede convertirse en acción, en presencia y caminata, en un acto de ternura.

## Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. *Estudios sobre sexualidades en América Latina*, 331-350.
- Alvar Beltrán, C. (2016). Christian Boltanski y la memoria de los objetos.
- Barrantes, C. (2020). *Silencio, pasividad y sumisión. Condiciones d la mujer, en el arte acción de Liliana Alborno*. [Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17463>
- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan—sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanco, J. R. (2009). Regina José Galindo o el cuerpo como nación. *Boletín de arte*, (30), 519-532.
- Contreras, M. J. (2019). Poniendo los cuerpos en la lucha contra la violencia basada en el género: el Tsunami Feminista en Chile el 2018. *Taller de Letras*, (68), 162-180.
- Contreras M. J. (2017). A woman artist in the neoliberal Chilean jungle. *Performance, feminism and affect in neoliberal times*, Eds. 239-251.
- Cordero, A. D. V. (2013). Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1), 508-523.
- Correa, A. (2021). *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano y caribeño* (Vol. 198). Casa de las Américas. 7-10.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I*. México: ITESO
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- d’Emilia D. & Coleman, D. (Ed.). (2015). *Ternura radical es.. Hysteria Revista*, n° 16. <http://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/>

- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes antropológicos*, 11, 199-226.
- Lapeña Gallego, G. (2014). El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, n° 1, 2014.
- Martínez-Collado, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas femeninas en el arte actual* (Vol. 5). Cendeac.
- Mejica, M. S. A., Astelarra, S., Bouzo, S. F., Olejarczyk, R. S., & Rodríguez, M. F. (2021). Presentación del Dossier# 15 Género, espacio y ambiente en las metrópolis latinoamericanas: Un bricolage de experiencias y enfoques. *Quid 16: Revista del Área de Estudios Urbanos*, (15), 1-13.
- Ortiz, K. (2021). Performance feminista “Un violador en tu camino”: El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación. *Encartes*, 4(7), 265-291. <https://orcid.org/0000-0002-1159-8939>
- Rangil, V. (2003). El cuerpo: un texto físico en un contexto político. En L. De Velasco (Ed.), *Género y cultura en América Latina: Volumen II: Arte, historia y estudios de género* (pp. 55-72). El Colegio de México.
- Rodríguez, E. A. P. (2020). El cuerpo político en los performances de Regina José Galindo. *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 11.
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica, En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*, (pp. 7-30). D. R. Fondo de Cultura Económica.

## **Anexos**

### **Anexo 1. Información recopilada de tres casos de feminicidios**

“Shirley Enriquez Tapayuri “La chica de la Maleta”

Con 21 años, natural de Moyobamba. Trabajadora sexual.

RPP (periódico):

“Peritos de investigación criminal de Cañete confirmaron la identidad de la joven que fue encontrada muerta la noche del pasado martes al interior de una maleta de viaje, que luego fue colocado al interior de un socavón en una playa del distrito de San Antonio en la provincia limeña de Cañete. Se trata de Shirley Emperatriz Enriquez Tapayuri de aproximadamente 22 años, natural de Moyobamba en San Martín. Según fuentes policiales, la víctima trabajaba en un conocido prostíbulo de dicha provincia.”

La República:

“Hasta el martes siempre se presentó como un amable comerciante. Nadie hubiera imaginado que este hombre con cara de profesor universitario o cura de provincia sería el asesino de Shirley Emperatriz Enríquez Tapayuri, la chica de 22 años cuyo cadáver fue encontrado el mes pasado dentro de una maleta, frente a una playa de Cañete. Juan Luis Rojas Salas, de 42 años, podría haber seguido oculto en Tarapoto si la cadena de evidencias dejadas en el escenario del crimen no lo hubiera delatado. Este hombre, presunto cabecilla de una mafia dedicada a la trata de blancas, fue capturado en el centro poblado Agua Blanca, provincia de El Dorado, San Martín. “Sí, maté a Shirley porque se había enamorado de otro hombre”, dijo al ser intervenido. Luego confesó que él y su víctima tuvieron una relación sentimental de cuatro años, desde que la captó en Tarapoto, cuando ella tenía solo 17 años. Con la misma técnica y el argumento que tenía para convencer a jóvenes que son obligadas a prostituirse, el 10 de agosto, Rojas Salas hizo que Shirley volviera a su departamento. Actuó enfurecido porque Shirley le dijo que se había enamorado de Armando Flores Motin. La mató con un bisturí, “se desangró en la cama”, narró con sangre fría a los agentes de la División de Homicidios. Contó que dos horas más tarde introdujo el cuerpo en una maleta y que contrató los servicios de un taxi que lo trasladó hasta el km 81 de la Panamericana Sur. “Dejé la maleta con el cadáver en una caverna y retorné a Lima en el mismo taxi por el cual pagué 250 soles”, narró. Luego de 42 días, el asesino de la ‘chica de la maleta’, al fin está en prisión. Celos.

Shirley había decidido dejar a Juan Luis en julio, despertando sus celos e ira. Ella, según las autoridades, trabajaba en un prostíbulo en Mala, lugar donde meses antes fue obligada a abortar.”

PUNTO FINAL (Programa de Latina, 2009):

“REPORTERO: Estas son las últimas fotografías que Shirley Emperatriz Enriquez Tapayuri se tomó bajo la pícara mirada de una cámara, su sensual traje negro ceñido a su curvilínea figura nos deja en claro que la joven no tenía reparo alguno en coquetear [...] sin embargo, de entre todas las fotos había una en especial [que muestra] el tatuaje de una gigantesca rosa recorriendo el cuerpo de esta humilde chica que días más tarde acabaría brutalmente asesinada y abandonada al interior de una maleta.

MÉDICO FORENSE: Ya había una fase de esqueletización al nivel del cráneo, ya el tejido blando estaba desapareciendo y había bastante fauna cadavérica, ya era irreconocible.

REPORTERO: Shirley vestía un polo blanco, un jean y unas zapatillas con rastros de sangre. La enorme rosa en la parte baja de la espalda fue la primera pista que la policía utilizó para identificarla.

POLICÍA: Su cuerpo estaba putrefacto y presentaba un corte a la altura del cuello. Tenía un tatuaje de una flor. En la maleta estaba vestida (zapatillas blancas, jean y polo blanco) le habían puesto una almohada y un cubrecama, asimismo estaba atada de los pies a la [ininteligible].

REPORTERO: Un grupo de recicladores, a la altura del kilómetro 81 de la panamericana sur, se cruzaron con un fuerte olor que provenía de una cueva, uno de ellos entró y bajó. Se encontró con varias prendas y una maleta, al abrirla se dio con la ingrata sorpresa de que el cuerpo de una mujer yacía sin vida.

REPORTERO: Shirley tenía un profundo corte en el cuello, tenía un gesto de dolor.

POLICÍA: Dentro de la maleta encontramos una bolsa que contenía guantes quirúrgicos con sangre y un bisturí.”

Solsiret Rodríguez

Estudiante en la Universidad Federico Villareal, activista feminista, madre de dos niños, 23 años.

RPP (periódico):

“¿Quién era y cómo desapareció Solsiret Rodríguez?”

Solsiret Rodríguez era una activista de 23 años que participó en la primera marcha Ni Una Menos, realizada en el Perú, en una jornada multitudinaria a la que asistieron unas 500.000 personas. Fue vista por última vez el 23 de agosto del 2016 luego de salir de la casa en el Callao donde vivía con su pareja Brian Villanueva Castillo y sus dos hijas. Ese mismo día, el entonces conviviente de Solsiret, Brian Villanueva, llamó a la madre de la joven para decirle que ella había abandonado la casa e hizo la denuncia en la comisaría. Durante el proceso de su búsqueda en el transcurso de más de dos años, los padres de la joven denunciaron que en la investigación policial y fiscal hubo serias irregularidades. “Seguro se fue con otro”, “Está cansada de cuidar a su hija”, fueron algunas de las frases que le repitieron a la madre de Solsiret cuando denunció la desaparición.

¿Cuándo se encontró el cadáver de Solsiret Rodríguez?

El cadáver de la activista finalmente fue hallado el martes 18 de febrero del 2020, tres años, cinco meses y 26 días después de su desaparición. Esto ocurrió luego de que se detuviera a Andrea Aguirre junto a su pareja Kevin Villanueva Castillo, hermano de quien era el conviviente de Solsiret Rodríguez. Ella fue capturada en Lima; él, en Áncash. Ambos fueron detenidos el 14 de febrero del 2020 y cuatro días después confesaron el crimen, aunque con contradicciones. El cadáver fue hallado el martes 18 de febrero en una vivienda del Cercado de Lima (casa de los padres de Andrea). En ese lugar, la policía halló las extremidades y el cráneo de la joven envueltos en papel. En el interrogatorio, Andrea dijo ante la PNP que sostuvo una discusión con Solsiret y, por el forcejeo, ésta cayó de cabeza al piso y murió. Fue entonces que llamó a Kevin, quien descuartizó el cadáver. No obstante, distinta fue la versión de Kevin, quien acusó a Andrea de planificar todo el asesinato. De acuerdo con la investigación de la Policía Nacional, Solsiret Rodríguez murió al caer del cuarto piso de un inmueble tras discutir con Andrea Aguirre Concha y Kevin Villanueva.”

PUNTO FINAL (Latina 2020)

REPORTERO: “Restos descuartizados y escondidos en el cuarto piso, la policía halla lo que vendría a ser el hallazgo más macabro de los últimos años, que Andrea Aguirre durante tres años y dos meses ha guardado en el baño, la cabeza [el cráneo en realidad] de una mujer de 23 años, a quién todo indica ha matado y luego ocultado en su departamento. Sus restos fueron escondidos en dos bolsas negras y dos bolsas de papel. Nada más salvo sus ropas y huesos es lo que ha quedado de aquella jovencita madre de dos pequeños.”

RTV Noticias:

“El fiscal provincial Jimmy Mancilla ya ha solicitado los nueve meses de prisión preventiva contra Andrea Aguirre y Kevin Villanueva por el homicidio calificado en agravio de Solsiret, informó esta mañana el ministerio público. Esto se da en el marco de la declaración de Andrea Aguirre ante las autoridades, confesando que en su intento por ocultar los hechos tomaron la decisión [...] tanto Andrea Aguirre como Kevin Villanueva, tomaron la decisión de descuartizar el cadáver [...] algunas partes las escondieron en la vivienda de Andrea, es lo que señala el testimonio muy duro realmente, en el Cercado de Lima y otras las habrían colocado en distintos lugares.”

Marisol Estela Alva

Estudiante de enfermería, cajamarquina, 25 años.

LATINA NOTICIAS:

“Joven cajamarquina de 25 años, llena de sueños. [...] Era estudiante de enfermería, fue hallada en un cilindro.”

PANORAMA:

“Marisol Estela Alva se convirtió esta semana en la víctima 135 de feminicidio en nuestro país, el cuerpo de Marisol fue encontrado dentro de un cilindro lleno de cemento luego que se intentara sin éxito enterrarlo en un descampado en Villa el Salvador. [...] Logró dejarlo, alejarse de lo que le hacía tanto daño [su ex pareja] y su deseo de iniciar una nueva vida fue cortado, apuñalado, rociado en ácido, metido en un cilindro junto a ella y sellado con cemento para finalmente ser enterrado en el fondo, muy en el fondo para que nadie sepa qué fue lo que realmente le pasó por atreverse.

Pero su cuerpo habló, habló de lo acosada que vivía, de lo tormentosa que se había convertido su vida al lado de un hombre que la celaba de manera enfermiza, capaz de matar y mentir.

No lograron sepultarla por completo como estaba planeado, su cuerpo aún sin vida, en posición fetal y cubierto de cemento, arena y cal, impidió que la verdad quede oculta bajo tierra. El putrefacto olor, los líquidos corporales salidos del cilindro, lo extraña que fue la situación esa madrugada hizo que los vecinos vayan más allá, que usen sus propias manos para desenterrar la verdad.”

BUENOS DÍAS PERÚ:

“En estos momentos el cuerpo ya ha sido introducido en las bolsas negras que utilizan los policías de criminalística, ya van a levantar el cuerpo para llevarlo hacia la morgue central de Lima, hay que decir que en estos momentos que la policía ha estado realizando estos trabajos, se ha podido ver que el cuerpo está quemado, el cuerpo tiene síntomas de haber sido torturado, golpeado, haber sufrido un feminicidio violento. Hemos visto que el cuerpo no tiene huellas dactilares.”

El Comercio:

“El 4 de diciembre de 2018, el cuerpo de Marisol Estela Alva fue encontrado en un descampado de Villa El Salvador. Había sido degollada, quemada y enterrada dentro de un cilindro con ácido muriático, cal y cemento. Un año después, la situación sigue siendo la misma que aquel día del hallazgo: el asesino está libre.

Luis Esteves Rodríguez, ex suboficial del Ejército Peruano con quien tuvo una relación de seis años, es el principal sospechoso del feminicidio. En su contra se ordenó detención preliminar, se pidió prisión preventiva e incluso se le incluyó en el Programa de Recompensas del Ministerio del Interior (Mininter) con el ofrecimiento de 20 mil soles por información que ayude a ubicarlo.”

