



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**“MIENTRAS DORMÍAMOS: LA ESCRITURA DE LA
MUERTE A PARTIR DE LOS FEMINICIDIOS DE
CIUDAD JUÁREZ”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

CLAUDIA IVETT CERVANTES JARAMILLO



ASESORA: MTRA. ROCÍO JUDITH GALICIA VELASCO

MÉXICO, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En memoria de las que ya no están...

A cada mujer de mi vida

Agradezco la atención y el aliento de mis sinodales:
Mtra. Guillermina Fuentes, Mtro. Ricardo García Arteaga,
Lic. Sisu González y Lic. Araceli Rebollo.

Mi indescriptible agradecimiento a Rocío Galicia,
quien me guío con toda la sensibilidad, hospitalidad,
gentileza y sabiduría que la caracterizan.
Gracias por el respetuoso y maravilloso camino que recorrimos.

Gracias a mis cuatro personas favoritas: mi mamá, mi papá, Toño y Lalo. Porque con su amor todo me es posible.

*Si en los tiempos de desesperanza en los que vivimos
el arte -teatro- no puede serle útil a la sociedad,
útil como lo es un grano de maíz o una cosecha,
entonces la habremos traicionado.*

Grupo de Teatro-Cuerpo-Social

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Problema y justificación	2
Antecedentes	3
Preguntas de investigación	4
Objetivo general	4
Objetivos específicos	4
Hipótesis	5
Marco teórico	5
Estructura de la tesis	7
Capítulo I TEORÍA Y PERFORMANCE: RE/PRESENTACIÓN EN CONTEXTO	
1.1 Antonin Artaud: Crueldad y representación	9
1.2 Extensiones de la representación: el teatro posdramático	21
1.3 El performance social: una alternativa escénica	28
1.4 Liminalidad y performance	42
Capítulo II FEMINICIDIO, ESCENARIO PARA LA ESCRITURA DE LA MUERTE	
2.1 Lo cierto acerca del desierto. Femicidio en Ciudad Juárez	53
2.2 La representación de la muerte y la ausencia. De la dramaturgia a la escritura de la marcación	67
Capítulo III PERFORMANCE Y PROVOCACIÓN: <i>MIENTRAS DORMÍAMOS (EL CASO JUÁREZ)</i> DE LORENA WOLFFER	
3.1 Pintando las fuerzas: el performance en vías de la visibilidad	82
3.2 Angélica Liddell: la provocación como arma combativa	86
3.3 Lorena Wolffer. Representación y performance	92
3.4 <i>Mientras dormíamos (el caso Juárez)</i>	103
3.4.1 Narración del video	105
3.4.2 La marcación como propuesta de escritura	112
3.5 El discurso del cuerpo femenino: la desnudez como síntoma	119
CONCLUSIONES	132
BIBLIOGRAFÍA	138
ANEXO	144

INTRODUCCIÓN

Problema y justificación

Definido como crimen cometido contra una mujer, hecho exclusivamente por hombres, por el simple hecho de ser mujeres, el feminicidio es el conflicto motivo de esta tesis que busca la comprensión sensible de este hecho, a partir de una forma artística como lo es el performance¹. Se propone dimensionar este conflicto desde su situación contextualizada, para ello se situará un territorio en específico. Los habitantes del Distrito Federal tenemos como vecino más próximo al Estado de México, el cual —con zonas como Chimalhuacán, Chalco, Ecatepec y Netzahualcóyotl—, tiene el índice más alto en feminicidios de todo el país. Sin embargo, se decidió abordar este conflicto a partir de Ciudad Juárez, Chihuahua, debido a que dicha ciudad es el lugar donde desde 1993 se inició la visibilización de esta despiadada forma de dominio de unos sobre otras, proyectando la espectacularización del crimen. Hasta la fecha, Ciudad Juárez no ha dejado de tener como telón de fondo dicha problemática.

La opresión de la mujer a través del dominio de su cuerpo, de la violencia que sobre éste se ejerce, es un punto de partida para introducir el conflicto que se construye en el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*² de Lorena Wolffer. El performance, como “esponja, mutante y nómada”, palabras que de Yolanda Muñoz tomó Antonio Prieto para definir al performance por su capacidad de absorción, de transformación y de movilidad, es un acontecimiento clave del arte escénico contemporáneo que extiende sus ocupaciones a los fenómenos sociales, promoviendo la visibilización y concientización de conflictos. El performance ha logrado construir una alternativa con respecto al teatro tradicional, abriendo brecha a la hibridación desde su construcción, dando réplica al fenómeno cultural que vivimos, reconociendo que lo híbrido es parte natural de un intercambio constante de lenguaje, espacio, identidad, pensamiento y también del arte que la sociedad produce.

¹Se optó por utilizar la palabra “performance” y no alguna traducción del término al español, como bien podría ser “arte-acción”, para así certificar la complejidad que el término admite, inclusive desde su constante negación a ser traducido. En este mismo sentido, se decidió utilizar la palabra “performer” para nombrar a los creadores del performance, y no “ejecutante”, como su traducción más próxima nos referiría, ya que la primera nos hace reconocer no sólo el momento de la acción, sino el proceso de construcción del performance. Más que huir de las traducciones, se buscó unificar los términos, atendiendo al uso que se les da tanto en la comunidad teatral como en la académica.

²El video editado de este performance se encuentra disponible en la página web oficial de la autora. <http://www.lorenawolffer.net/dossier/00home.html>

En esta tesis buscamos la vinculación entre teatro y performance, para ello se ha comprendido el acontecimiento performático³ en dialogo con el teatro posdramático⁴, cuestionando al teatro en su estructura tradicional, desde su construcción a partir del texto, además de reconocer que la crítica de la época, del tiempo vivido, es un ejercicio que pone en acción al pensamiento.

El performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, da visibilidad al conflicto del feminicidio, profundizando en el discurso del cuerpo femenino y atravesando por la complejidad con la que el desnudo, como elemento clave del performance, y como síntoma de la violencia femenina, ofrece. Con el afán de comprender en la imposición de la muerte la legitimización de la violencia de género, Lorena Wolffer hace corresponder su acción performática con el título *Mientras dormíamos*, metaforizando así la desventaja (por suponer que el estar dormidas es una condición de debilidad, de distracción) que caracteriza a la mujer, con respecto al hombre.

Antecedentes

El primer acercamiento con el teatro de feminicidios fue en mi formación teórica de la licenciatura, a través de la asignatura de Arte teatral mexicano contemporáneo a cargo del Dr. Armando Partida. A partir de la lectura de una antología dramática del 2008 titulada *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*, compilada por Enrique Mijares, Victoria Martínez y Rocío Galicia, fue como se decidió estudiar este conflicto en torno al teatro.

Dicha compilación es antecedida por el Estudio introductorio de Rocío Galicia, titulado “Memorias de duelo”, el cual funciona como pauta para contextualizar la dramaturgia de feminicidios a partir de situar el conflicto en un territorio específico. Tras haber conocido la trayectoria de Rocío Galicia como investigadora especialista en el tema, surgió el impulso para tener un contacto más cercano con ella. Posteriormente, dicho contacto se convirtió en una solicitud oficial para tener una asesoría externa al Colegio de

³ Lo performático conduce a la comprensión de algún evento desde su construcción híbrida, interdisciplinaria y contextualizada. “Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene, ensaye, presente y re-presente esas conductas” (Schechner, 13).

⁴ El teatro posdramático es una propuesta teórica de Hans-Thies Lehmann para nombrar al teatro que en los años setenta comenzó a verse perturbado a partir de su relación con el texto dramático, poniendo en conflicto al lenguaje escénico, ahora intervenido por prácticas performáticas. “La palabra «posdramático» se pensó para que funcionara como un término crítico y polémico que debía diferenciar un conjunto de prácticas teatrales [...] que estaban envueltas e impregnadas por el advenimiento de una cultura mediada predominantemente por la performance.” (Lehmann: 2010a:322)

Literatura Dramática y Teatro para supervisar mi proceso de construcción de tesis a cargo de ella.

La dramaturgia de feminicidios que había sido considerada como objeto de estudio inicial, pasó a segundo término al colocar la mirada en la acción escénica. A partir del material videográfico encontrado en la red virtual, se decidió seleccionar y estudiar un acontecimiento performático en particular. El hecho de que esta tesis se haya inclinado por el trabajo de Lorena Wolffer, es principalmente porque en el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* se encuentran conexiones inteligibles entre el arte y la protesta social. Además, la artista conjuga de manera significativa la relación entre el espacio y el discurso femenino. La dinámica de este performance se ve fortalecida al utilizar contrapuntos, como ejemplo está el hecho de introducir al espectador en un ambiente de frialdad y de maquilas, para luego enfrentarnos con un cuerpo desnudo en su total entrega. Otro contrapunto es la pulcritud y esterilización del espacio y las herramientas con que se marca el cuerpo, en relación con la perversidad con que fueron cometidos los crímenes.

Preguntas de investigación

Éstas son algunas preguntas que planteamos para aproximarnos al conflicto de feminicidio a través de dicho performance:

¿Es el performance un ejercicio de concientización? ¿Es *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* de Lorena Wolffer una práctica performativa que visibiliza las fuerzas implicadas en los feminicidios? ¿Qué elementos se integran para reconstruir un discurso femenino a partir del performance?

Objetivo general

Visibilizar y complejizar el feminicidio en Ciudad Juárez, a partir del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, de la artista mexicana Lorena Wolffer.

Objetivos específicos

- Buscar la vinculación conveniente entre el teatro y el performance social.
- Observar al performance desde su aspecto liminal, reconociendo en la contextualización una forma para particularizar el ejercicio reflexivo.

- Concretar el uso del concepto “feminicidio” para referir a la imposición de la muerte como una estrategia de poder.
- Comprender en la dramaturgia de feminicidios el puente hacia la escritura de la marcación.
- Encontrar en el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* las herramientas necesarias para abordar sensiblemente el conflicto de feminicidio, abriendo posibilidades críticas para su visibilización y reflexión.

Hipótesis

En el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* se construye una escritura de la muerte, propuesta a partir de la marcación de heridas, inscrita ésta como una trayectoria de trazos sobre el cuerpo, la cual visibiliza la historia de las víctimas, la cultura y una estructura social permisiva de los crímenes.

Marco teórico

Se concibe la teoría de Antonin Artaud como sostén de esta tesis, argumentando que en sus preceptos del Teatro de la crueldad podemos encontrar un puente de la teatralidad al performance. Esto debido a que tiene un fuerte acercamiento con las prácticas que reconocen en el dolor, la violencia y la crueldad un proceso para encontrar el sentido pleno del arte. Se utiliza su teoría más allá del parámetro teatral, abordando epidérmicamente su pensamiento desde las posibilidades filosóficas que ofrece. Su teoría es una fuente indispensable para repensar las prácticas escénicas contemporáneas, ya que promueve la manifestación de un teatro que hable de su propio tiempo, haciendo además un estricto ejercicio crítico.

Se incluye la teoría posdramática de Hans-Thies Lehmann para visualizar la conexión existente entre el teatro posdramático y el performance, afianzando la confluencia de ideas que cuestionaban el teatro tradicional. Posteriormente, para abordar la teoría del performance nos basamos en varios teóricos. Primero se expone desde un plano universal a partir de Richard Schechner, pero después se profundiza el performance visto a partir de su ejecución en Latinoamérica, estudiado por Diana Taylor, quien lo investiga desde su dimensión social. En seguida se concentró la mirada en los estudios del performance a

partir de teóricos mexicanos, como Antonio Prieto, cuya teoría se utiliza convenientemente por sus estudios en performance y en teoría de género, además de otros investigadores del performance en México, con quienes se refuerzan los planteamientos aquí expuestos.

Esta tesis se interesa en ahondar en la liminalidad del performance para pensarlo siempre con respecto a su contexto social. Para fortalecer este planteamiento se ha incluido la teoría de Ileana Diéguez, quien cree que la liminalidad pone en crisis los estatus y las jerarquías de la misma sociedad, descentralizando las estructuras que la constituyen, pensando en las fisuras culturales no como huecos, sino como espacios dignos de penetrar.

Para desarrollar el tema del feminicidio fue indispensable la teoría sociológica de Diana Rusell. Profundizar en la discusión del cuerpo femenino y la escritura geográfica a partir de la disposición de los cuerpos, son ideas que se desarrollaron a partir de Patricia Ravelo, Rita Segato y Julia Monárrez, de quien además tomamos la mayor parte de las anotaciones sobre los registros estadísticos del feminicidio.

Como apoyo a la reflexión del performance de Lorena Wolffer, se integraron algunas ideas de Gilles Deleuze en donde se propone dar visibilidad a las fuerzas que desean salir de entre su ocultamiento para ser visibilizadas, una de esas fuerzas es el feminicidio. Igualmente, en apoyo a la reflexión de nuestro objeto de estudio, se incluye aquí el trabajo crítico y artístico acerca del discurso femenino de Angélica Liddell, desde quien pudimos reflexionar acerca de la provocación con la que el performance permea, en donde el dolor y la crueldad son conceptos que suscitan el “sacrificio escénico” del actor, en busca de su proyección hacia el espectador.

Posteriormente exponemos lo que Wolffer teoriza sobre el performance actual y sobre su propio trabajo, encontrando así la traducción del teatro al performance. Debido a que Wolffer frecuentemente complejiza la construcción del cuerpo femenino en la sociedad, se decidió abordar las discusiones que se ejercen sobre el discurso femenino. Para ello se utilizaron teorizaciones sobre la utilización del cuerpo de la mujer y la cosificación femenina de Lucía Etxebarria y Sonia Núñez. Además, se utilizó la teoría de Fabián Giménez Gatto para poder vincular la disposición del cuerpo como parte de una abyección social, regresando inevitablemente a la concepción del cuerpo como un espacio de escritura, cuestionando la desnudez, en donde se plantean los menoscabos de la cultura a partir del performance.

Estructura de la tesis

En el primer capítulo se plantea la teoría de Antonin Artaud que resulta esclarecedora de las prácticas escénicas contemporáneas, específicamente del performance. Se aborda el Teatro de la crueldad para ejercer un pensamiento crítico, con posibilidades reflexivas más allá de la teatralidad, adentrándonos en su pensamiento inteligible que sugiere reconocer la crueldad como un ejercicio de conciencia. En seguida se incluye la teorización de Hans-Thies Lehmann con respecto al teatro posdramático, para reconocer el punto de cruce entre el teatro y el performance, asumiendo que el teatro posdramático se vio influenciado por las prácticas performáticas de la época. De modo tal que se privilegiaba la acción, ante el texto dramático, abriendo brecha a la creación de alternativas que cuestionaban a la palabra y ponían en conflicto al arte escénico. Posteriormente se plantea un panorama general de la teoría del performance social, íntimamente vinculado a su contexto y renunciando a la ortodoxia artística. En seguida, se utiliza la teoría de Ileana Diéguez para argumentar la necesaria contextualización, a partir de identificar la liminalidad en el performance.

En el segundo capítulo se construye la contextualización que se sugiere en el capítulo uno, con respecto a la liminalidad. Pensamos al performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* dentro de su situación social. El performance presenta como problemática principal el feminicidio, pero también nos introduce al campo de la escritura en el cuerpo, a partir de la marcación⁵. Por lo tanto, este capítulo contiene dos partes; la primera nos sitúa en Ciudad Juárez, en el conflicto de feminicidio, profundizando en las distintas discusiones que se generan a partir del término, dimensionando la disposición del cuerpo femenino en torno al crimen, proponiendo la muerte como forma de control. En la segunda parte, y para tener un punto de partida de acuerdo a la escritura, se decidió abordar la dramaturgia de feminicidios como una escritura que nos sugiere observar el conflicto desde la posibilidad dramática, traduciéndolo al espacio del performance a partir de la escritura de la marcación, que propone la artista Lorena Wolffer, buscando una narración de la muerte a través del cuerpo femenino.

En el tercer capítulo se sugiere la provocación como herramienta específica del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*. Se inicia el capítulo enfatizando en la visibilidad que busca el acto artístico, utilizando la idea de Gilles Deleuze de “pintar las

⁵Se explica en esta tesis la marcación como la escritura por medio de trazos (líneas rectas y curvas) que hace la artista Lorena Wolffer con un plumón quirúrgico sobre su cuerpo desnudo.

fuerzas” para hacer visibles fuerzas que no lo son, de tal modo que ya no sólo buscan su visibilidad, sino que adquieren fuerza y peso en la realidad. En seguida se reconoce en el trabajo de Angélica Liddell, sobre todo con su obra *La casa de la fuerza* -íntimamente ligada a nuestro performance, no sólo por la temática, sino por el riesgo corporal- el sacrificio escénico al que se enfrenta también Lorena Wolffer al disponer su cuerpo en entera desnudez para configurar su discurso. Posteriormente se profundiza en el trabajo de Wolffer. Proponemos dar a conocer su postura ante el performance a partir de algunas de sus creaciones, en donde reconoceremos su apuesta por la representación y las herramientas que logran el vínculo entre teatro y performance.

En seguida nos ocupamos directamente del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, en donde se hace la descripción de la edición del video con el que contamos para esta tesis. En consecuencia, se han desarrollado una serie de reflexiones y apuntes acerca de la utilización del cuerpo como un lienzo para la escritura de la marcación, hecho que guía a profundizar en la propuesta de la artista por construir una escritura de la muerte en el cuerpo femenino. Por último, hemos dedicado un apartado para hablar de la utilización del cuerpo de la mujer en torno a la cosificación. Se propone observar el aparato de violencia hacia la mujer desde distintos ejes, trayendo a discusión conceptos y reflexiones acerca de la concepción del cuerpo femenino como un fetiche, dilucidando el desnudo como un síntoma que rige los constructos corporales.

Las conclusiones finales se desarrollan en tres dimensiones: 1) Respecto a la hipótesis aquí propuesta, 2) Reflexión en donde se plantea la posibilidad de abrir la problemática, poniendo a discusión otros temas que se tocaron ligeramente a lo largo de la tesis, 3) Reflexión sobre el proceso personal hacia el término de la carrera y cómo posiblemente influirá esta tesis en mi futuro profesional.

Hacia el final se encuentra la bibliografía, además de un anexo que contiene una serie breve de fotos que nos invitan a conocer el trabajo de Lorena Wolffer, dos de sus performances, y otras de una instalación anti-campaña publicitaria que es mencionada como referencia para la consolidación de su trabajo.

Esperando haber ofrecido la claridad pertinente que posibilite la comprensión que sugiere esta tesis, pasemos a la lectura del primer capítulo, que, a modo de marco teórico, busca situarnos concretamente en el performance como una práctica liminal de nuestro tiempo.

1.1 Antonin Artaud: Crueldad y representación

La teoría de Antonin Artaud funcionará como hilo conductor de esta tesis, ya que sus apuntes teóricos sobre el teatro de las primeras décadas del siglo XX constituyen los inicios de una crítica hacia la poca o nula correspondencia que encontraba entre el teatro y su contexto social, situación que soslayaba todo el pensamiento de una época de notables transiciones. En términos generales, el trabajo de Artaud favorece la profunda relación entre el arte y los acontecimientos sociales, promoviendo un auténtico despertar de la conciencia de las colectividades, a partir de ejercer la crítica como una habilidad del pensamiento.

Consideramos la teoría de Antonin Artaud como uno de los entramados funcionales para la reflexión del performance por su rebeldía ante lo que la mayoría de los procesos artísticos proponían, asumiendo que su trabajo debía recorrer caminos del conocimiento humano en donde intervinieran las colectividades. Su teatro es un ejercicio de investigación en la acción y en el gesto, en contra del teatro que situaba la palabra escrita y oral como su concentración hegemónica, promulgando la idea de que la acción potencia la experiencia teatral, privilegiando así la construcción de la imagen en la comunicación humana. Son sus manifiestos del Teatro de la crueldad lo que lleva a percibir a Artaud como un precursor clave de la teoría de la performatividad, en donde se cuestionan las fuerzas de la representación que apuestan por visibilizar la realidad, y no sólo la espectacularidad como diversión, considerada por este autor como la muerte misma de la sociedad y el arte que ésta produce.

Relacionado con el dolor físico desde muy temprana edad, debido a sus enfermedades nerviosas, Artaud trabajó por resignificar la presencia del dolor, trasladando su búsqueda en el uso extremo del cuerpo como un recurso para elevar el espíritu y por tanto, lograr en el espectador una “reacción integral, es decir, emocional, pero también mental, espiritual y corporal.” (Hardmeier y Stoppelman, 15). Vinculando a la crueldad con el rigor y la determinación, más que con la destrucción, crea el Teatro de la crueldad como una forma de manifestación contra los paradigmas teatrales tradicionales. Este teatro se gesta desde 1926 en sus primeros trabajos con Alfred Jarry y con los surrealistas.

Los surrealistas como André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamin Péret y Pierre Unik, expulsaron a Artaud de su grupo surrealista debido a que creían firmemente que la revolución artística debía buscar objetivos comunes con la lucha del Partido Comunista e, incluso, afiliarse a dicho partido político, a lo que Artaud respondió: “el arte no puede transformarse en el instrumento de propaganda de un partido. Esa es su muerte. Es como si una gran oscuridad devorase todos los esfuerzos del hombre por comprender el mundo.” (Hardmeier y Stoppelman, 37). A pesar de que para Artaud el teatro sí busque impugnar las medidas mediáticas con que un sistema ejerce su poder, cree que de ninguna manera puede convertirse en un panfleto de rebeldía ininteligible. Aunado a su interés por el conflicto social, busca un teatro que intente descubrir en los secretos del hombre las herramientas sensibles para destruir las barreras que se han creado entre el cuerpo y el espíritu, debido a su poca disciplina espiritual. Debido al desacuerdo con el que se enfrentaba ante el trabajo artístico de sus contemporáneos, generalmente Artaud asumió la construcción de su trabajo de forma individual, como un creador facilitador de la conciencia social.

De este modo, Artaud propone su Teatro de la crueldad, no como un sitio de masacre, pero sí de violencia. La violencia asumida como un requisito para conmover, una violencia que despierta y clarifica. Se trata de violentar al cuerpo, de disponerlo, exponerlo y reconfigurar en él posibilidades para arriesgar y violentar a los sentidos en favor de la acción. Los ideales de Artaud no sólo figuraban en el plano de la actuación y la construcción escénica, donde desde luego también se evidencia el máximo riesgo como un desafío constante en los procesos constructivos del actor, quien asume riesgo corporal y gestual para llegar a un encuentro con su propio espíritu (el nivel más elevado de conciencia personal, según Artaud), sino que también se trataba de violentar la mirada apaciguada del espectador, esperando formularle preguntas acerca de su realidad.

El punto álgido en la utilización de la teoría de Artaud para el performance, radica en su ingeniosa asociación de conceptos tradicionalmente interpretados hacia la energía destructora de la humanidad, pero que él los reinterpretó, asumiéndolos como indicadores de descubrimiento humano, y no ya de destrucción. Algunos de sus conceptos son la crueldad, la violencia, y el dolor; elementos que considera una experiencia imprescindible para la creación y recepción de la puesta en escena. Reconoce que el dolor es una herramienta para explorar nuevas rutas de conocimiento humano. La crueldad asume en el

dolor un camino para la provocación de la conciencia, es la forma de violentar la conciencia obnubilada, es un ejercicio de franca lucidez; la crueldad se muestra como evento cumbre del arte, en tanto práctica que visibiliza la verdad.

Debido a las malas interpretaciones de los críticos y otros hacedores de teatro, colegas y no de Artaud, constantemente se relacionaba el término crueldad con sangre, sadismo, o una desinteresada indagación de mal físico en forma de violencia (cabe señalar que se entendía aquí violencia como manifestación de una conducta que, de manera insana provoca el maltrato o daño físico y psicológico por mera destrucción). Para aclarar el término crueldad y con la intención de difundir sus propuestas teatrales, Artaud escribió en *El teatro y su doble* los manifiestos del Teatro de la crueldad y algunas cartas que precisan sus conceptos. Artaud advierte:

Con esa monotemática obsesión de degradarlo todo lo que es hoy patrimonio común, tan pronto como dije “crueldad” creo que el mundo entero escuchó “sangre”. Pero al decir “teatro de la crueldad” aludo a un teatro complejo y cruel ante todo para mí mismo. En el orden de la representación tal crueldad no es la que se manifestaría mutilándose mutuamente los cuerpos, o, tal como hacían los emperadores asirios, enviando por correo sacos conteniendo orejas humanas o narices cuidadosamente recortadas, sino la crueldad aún más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. (78)

Renunciando una vez más a la interpretación única del sentido de las palabras, Artaud reniega sobre el mal uso que le han impuesto a su término crueldad, contaminándolo con asociaciones de orden destructor de manera desinteresada, es decir, sin ver más allá de la destrucción una propuesta para la reconfiguración. Él mismo utiliza dicha crueldad para el conocimiento más objetivo y constructivo de su individualidad, pero bien sabe que ese proceso no es gratuito, por el contrario, es un extenso recorrido de investigación.

Es la crueldad un ejercicio de lucidez en su amplio sentido revelador, es un esfuerzo de reconocimiento, como una especie de anagnórisis⁶ escénica que nos obliga a reconocer una verdad, y comprenderla. Dicho así, la crueldad se comporta como un planteamiento en sí mismo performático porque trasciende términos y definiciones, colocándose como una

⁶ En su *Poética*, Aristóteles propuso el término “anagnórisis” para nombrar al momento de revelación, descubrimiento o reconocimiento que experimentaba (con respecto a la línea dramática) algún personaje de la tragedia clásica griega, y por lo tanto también el espectador. La anagnórisis es un momento clave para el drama de todos los tiempos pues demuestra de modo contundente la empatía con la que el espectador se ha enfrentado a la construcción dramática. Es el instante álgido de revelación, donde la ignorancia de la verdad es suplida por el conocimiento.

alternativa a los procesos creativos escénicos, haciendo del teatro un auténtico despertar de la conciencia.

Aceptar la amplitud del sentido del término crueldad ha resultado un desafío para quienes piensan el arte a partir de la ortodoxia que encuentran en éste, resistiéndose a observar el arte desde una particularidad contextual que signifique y haga correspondencia entre lo que se representa y lo que se vive. Artaud catalogaba al teatro de su época como un “arte estéril [...]: un arte que se ha adaptado servilmente a la noción occidental de arte [...] de sentimientos decorativos, de acciones sin finalidad, entregadas a lo frívolo y pintoresco.” (Artaud, 112). Su hartazgo por las condiciones superficiales que regían los procesos escénicos lo llevó a proponer un teatro activo, un teatro cruento. No buscaba cultivar el horror de manera sistemática, por el contrario, buscaba promover la conciencia a como dé lugar, confiando que el dolor es, no sólo el camino, sino la experiencia en sí misma, cree también que la crueldad está subordinada a la necesidad expresiva humana.

Jacques Derrida sugiere que el Teatro de la crueldad es un teatro hierático⁷ por su rigurosidad y su sentido sagrado. Atribuye a la crueldad una exigencia de la conciencia y la visualiza como un proceso, es decir; para que dicha crueldad sea interceptada es necesario el despojo del hombre que ha prejuiciado su devenir y que ha ido asumiéndose como servidor de una divinidad construida fuera de su alcance, por lo tanto ni siquiera la reconoce en sí mismo. Esta reflexión pudiera llevarnos a una discusión acerca de la teología en la teatralidad, o mejor aún, a una discusión filosófica acerca de la intervención divina en el desarrollo humano, pero, en vez de eso vamos a reconocer en el Teatro de la crueldad una asociación positiva con lo divino y la pertinencia con la que se enfrenta a la investigación ritual. A pesar de que en esta tesis no profundizaremos en su trabajo ritual, podemos reconocer a grandes rasgos que tras su insipiente indagación en los ritos de iniciación y de sanación espiritual en distintos países, entre los que se incluye México, Artaud concluyó que en los procesos de dolor y sacrificio es donde se encuentra el despertar espiritual. Con esto fortalece su reflexión de que la crueldad es necesaria para toda creación artística que busca promover y perpetuar el ejercicio de conciencia.

⁷ Derrida fortalece el planteamiento del Teatro de la crueldad como un ejercicio de plena conciencia, pronunciando una crítica contra el alcance del lenguaje poético en lo inconsciente del ser. Plantea que la regresión hacia el inconsciente fracasa si no convoca a lo sagrado, en tanto experiencia mística, experiencia de revelaciones y manifestaciones de la vida misma. El Teatro de la crueldad, en su hieratismo complejiza lo sobrenatural y lo divino, incluso cuestiona la maquinaria teológica del teatro. De modo que lo hierático afirma el grado de sentido sagrado del teatro de Artaud, configurado fuera de los estándares que cotizan lo que es y no es lo divino.

Artaud hacía converger la experiencia ritual con la experiencia escénica. Y, tanto su trayectoria presencial en eventos místicos y rituales, así como su experiencia teatral, lo llevaron a esa ardua labor que pronto tomó su debido rumbo social, por su interés en la investigación de las prácticas humanas, colectivas e individuales que guiaran hacia un conocimiento lúcido acerca de la conciencia social.

En una natural preocupación por el peligro con el que la crueldad se nos presenta, Derrida nos hace apreciar lo cruento más como necesidad que como necedad. Sugiere que el Teatro de la crueldad no emprende rebeldía contra el teatro clásico, ni siquiera una crítica o una renovación, sino que pretende destruir activa y efectivamente los constructos de la sociedad occidental, su religión, su filosofía, y eso sí, las formas aparentemente renovadoras del teatro tradicional. Siguiendo el planteamiento de Derrida y, confiando en la dimensión que se espera del arte, como un medio para lograr grandes transformaciones, podemos asumir la crueldad como un elemento que comienza a indagar y cuestionar la forma en cómo se ha ido construyendo el comportamiento que deriva de la cultura de la Modernidad.

La teoría de Artaud alcanza grandes y complejas aportaciones sociales, involucrándonos de manera inmediata con el sentido antropológico y etnográfico de las artes. Derrida, quien se refiere al teatro como un arte de salvación, comenta: “Artaud quiere devolvernos al Peligro como al Devenir. «El teatro está en decadencia porque ha roto con el peligro», con «el Devenir». En una palabra, parece que la más alta idea de teatro que hay es la que nos reconcilia filosóficamente con el Devenir.” (262). Dicha reconciliación no es más que la comprensión sensible de la relación inseparable del teatro y su contexto, un teatro que sugiere su comprensión desde el grado histórico-social en que es percibido, aumentando sus propias posibilidades de difusión y articulación social.

El peligro y el devenir son elementos que parecen poner a prueba las circunstancias con las que se enfrenta el teatro, y posteriormente el performance, pues constituyen un escenario de choque. Mientras el primero consiste en un desafío escénico, el segundo es un desafío de comprensión en las transiciones de la vida misma. Dicho lo anterior, es posible trasladar la concepción del peligro con el cual Artaud pretendía instalar una forma poco tradicional y muy arriesgada de plantear un discurso, iniciando con el del actor y posteriormente el peligro que se generaba en el público, el cual debía ser despertado de su ensoñación, para apropiarse de su devenir y ser capaz de cuestionarlo.

Afirma Artaud respecto a la provocación que busca en el público: “Propongo tratar a los espectadores a manera del encantador a las serpientes, empujándolos a través del organismo a la comprensión de nociones de la mayor sutileza.” (80). La comprensión por medio de todo el organismo es también una forma lúcida de percibir la otredad, por lo que dicho ejemplo del encantador de serpientes no está nada fuera de tema.

Lo que sucede con las serpientes al ser encantadas con la flauta, es que la música provoca una vibración en la superficie de la tierra, hecho que es detectado inmediatamente por el organismo naturalmente sensible de la serpiente que se encuentra totalmente receptiva a este tipo de estímulos. La postura en la que la consideramos “encantada” o “hipnotizada”, y que nos pudiera parecer un baile, es más bien su postura de alerta y defensa ante lo que la flauta, como instrumento, le representa. La sorpresa es que las serpientes ni siquiera tienen tímpanos, por lo que no escuchan dicho sonido. Este ejemplo queda como muestra de la integración del organismo a la comprensión del arte, para no reducir su contemplación, sino trabajar una completa sensibilidad, asimilando la configuración de un cuerpo lúcido.

La presentación de la lucidez en el teatro de Artaud condiciona una serie de patrones que debían ser utilizados en la escena, y que responden en definitiva a un periodo de transición entre el arte y la realidad social. Artaud consideraba que todo artista tiene el deber de dar salida a las angustias de su época, que su trabajo tiene una alta responsabilidad política como ordenador social. “Artaud devolvió al teatro el significado de arma combativa con la que luchar, lo dotó de virtudes terapéuticas capaces de sanar al pueblo, azotó conciencias y le otorgó una dimensión política que se había perdido a lo largo de los años.” (Vidal, 147). La proyección social de su teatro trajo consigo la reflexión acerca del sentido que generaban los acontecimientos vividos en colectividad, y su apuesta por la sanación social. Como arma combativa cuestionó también los elementos teatrales tradicionales por excelencia que no funcionaban más en este despertar de conciencias, uno de ellos era la supremacía de la palabra con la que se construía una obra de teatro, en donde la minusvaloración de elementos como la acción hacía del teatro una práctica “pasiva”.

Debido a que Artaud creía firmemente que “el teatro debe lograr un lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Hardmeier, Stoppelman, 44), consideraba a bien el desplazamiento de lo textual, de la obra dramática, para así reconfigurar el lenguaje teatral que se basara en la acción. Este evento nos hace comprender que la discusión de la

legitimidad del lenguaje asumido únicamente por las palabras, era una cuestión que había sido trasladado al terreno de todas las artes que no sólo atribuían su análisis a una polisemia, sino que no podían verse reducidas al monopolio de las palabras al que habían sido sometidas.

Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi crueldad será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto. El texto es el Dios todopoderoso que no le permite al verdadero teatro nacer. Al atacar contra la palabra atentamos contra nosotros mismos. Hasta ahora es el lenguaje verbal aquello que nos permite comprender al mundo y lo comprendemos mal. (Artaud, 103)

La búsqueda de nuevos lenguajes que desintegraran a la palabra como deidad, fue una tarea irrefrenable para Artaud, hecho que, incluso ya avanzados sus signos sicóticos, lo llevó a varios intentos por crear nuevos lenguajes, pero que sólo para él tenían sentido. Debido a que estaba siendo atendido por varios psiquiatras, éstos supusieron que Artaud tenía “el efecto glosolalia”. Este efecto es una respuesta que ordena de forma alternativa la comunicación oral y escrita del paciente que inventa un lenguaje, pero que sólo tiene sentido para él. Sin embargo, lo que los médicos ignoraban era que Artaud ya tenía una amplia investigación en el tema de la comunicación y que su desilusión por el lenguaje tradicional lo había obligado a buscar una eficacia que sólo había encontrado en el gesto y la acción.

Posteriormente, en la construcción del performance en torno a los planteamientos de Artaud, se demuestra también que no sólo en el arte se encuentra un malestar general con la palabra, sino que la comunicación busca reconciliarse de alguna forma con los lenguajes del inconsciente, con la acción que privilegia las prácticas de sensibilidad visual y hasta kinestésica. Así, el lenguaje se muestra móvil entre la expresión corporal/gestual y verbal.

El hecho de que su teoría teatral se haya tomado como un altercado artístico, incluso se haya intentado pasar por alto, ignorándola dentro de su época, se debió en parte a la fama que le creaban algunos médicos renombrados que lo atendían y que optaban por relacionar las propuestas de Artaud con sus enfermedades, reduciendo así su credibilidad. Así, algunos artistas contemporáneos a Artaud subestimaban sus propuestas. Pero Artaud sólo

presentaba una teoría adelantada a su época pues, en realidad, el malestar con la palabra como único lenguaje comunicativo más tarde se le ve reflejado en el campo general de las artes. Como Rodolfo Obregón nos hace ver:

Una de las características fundamentales de todo el arte de vanguardia es la negación del racionalismo como forma de aprehensión del mundo, y su consecuente desconfianza en la palabra como medio primordial de comunicación [...] Desde el punto de vista de la escritura, el drama expresionista había reducido ya el diálogo teatral a palabras sueltas y frases cortas, el mínimo indispensable. (18)

La negación del excesivo uso de la razón es una respuesta a la misma reflexión de la Modernidad, que había llevado a tope el conocimiento de la vida a partir de la estructura y orden que se obtenía de la racionalidad. El cuestionamiento acerca del poder de la palabra tuvo un alcance mayor cuando también se asumió un cambio en la misma literatura, que se regocijaba en los juegos lingüísticos, poniendo en caos la ortodoxia de la textualidad. Con esto se advierte que la “glosolalia” que le habían diagnosticado a Artaud, no era más que la búsqueda de una comunicación alternativa que definiera su teatro y promoviera su propia vanguardia.

Probablemente la insuficiencia por el uso mayoritario de la palabra ante la acción reflejaba la no correspondencia entre el arte que la sociedad producía y sus propias necesidades, hecho que nos guía hacia el encuentro con otros medios expresivos, y que independiza al teatro con respecto a la palabra y por supuesto con respecto al texto. En su acérrima búsqueda por la independencia de la acción escénica, logró también la reconfiguración de otros elementos de la puesta en escena que pocas veces habían sido cuestionados, como el papel del espectador al que Artaud consideraba como el “centro mismo de la acción”, y por tanto, era indispensable que se viera físicamente atravesado por la misma, es decir, que el espacio se modificara para la conveniencia de la convivencia.

A pesar de que la integración del espectador como participante activo ha sido uno de los desafíos permanentes desde la escena moderna, es preciso reconocer la discusión que implica intentar eliminar la división/barrera entre el espacio espectacular y el espacio espectadorial. “Este desafío no siempre ha sido fructífero, puesto que esa línea sutil que indica dónde comienza un espectáculo y dónde termina, dónde se trata de teatro y dónde se

trata de la vida, es siempre elusiva y frágil.” (De Toro, 41). Dicha línea que podría ser interpretada como barrera o como simple delimitación, es una estrategia que condiciona el comportamiento del que mira, tal como lo vemos en las prácticas performáticas, en donde esta línea, tan frágil como eficaz, provoca la activación del espectador en torno a la escena, promoviendo la cercanía y más que eso, da apertura a la posible participación inmediata del espectador. Para esta tesis será importante que también acordemos una amplitud del término *espectador*, para armonizar la intención con que requiere ser comprendido el concepto.

Espectador no será la palabra más adecuada, pero sí la más universal, para definir a los humanos que, de no ser los creadores, ni ejecutantes evidentes e inmediatos del performance, presencian e intervienen activamente en él, incluso cuando, supuestamente, sólo se han dedicado a observar la escena. En búsqueda de la extensión del concepto, y en renuncia a recurrir al término “público”, a menos que de generalizar y restar individualidad se tratase, exponemos aquí un par de cuestionamientos y soluciones que prometen dimensionar el término.

Ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar [...] Nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquélla implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción [...] Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. (Rancière, 6. El subrayado es del autor)

Rancière critica la renuncia al poder de la acción del espectador que se ve con frecuencia en el teatro tradicional, adulando, por el contrario, al poder retomado y reactivado que se fomenta desde el actor del espectáculo (Rancière llama espectáculo, por fines de practicidad, a todo evento escénico que incluye la reunión de un público: teatro, danza, performance, pantomima u otros). Nos enfrenta de manera tajante con el performance que sí busca, como un objetivo evidente, sacar al espectador de su condición pasiva. Rancière propone hacer reflexionar al espectador sobre su responsabilidad investigativa, casi como lo haría un experimentador científico, con la inquietud de indagar las causas de todo lo que vive.

Brecht y Artaud ya lo venían proponiendo en sus apuntes teóricos, aunque el primero declarando el distanciamiento como forma que facilitaría la intervención objetiva, y el segundo, como entrega a la escena para la movilización de consciencia, ambos aseveraban que el espectador era un segundo actor fundamental y esencial en el teatro. Rancière retoma los cuestionamientos de Guy Debord de *La sociedad del espectáculo* para afirmar: “La enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una afirmación breve: Cuanto más contempla, menos es.” (7). De modo que se critica la separación de la contemplación y la acción. El performance tiene la misión de devolver al espectador su condición de ser consciente, actuante y móvil. Así bien, la colectividad y la convivencia que pretende el performance busca la formación de seres emancipados, pues: “Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.” (Rancière ,14).

Cuestionando también el término “público” -por su cualidad generalizadora y masificadora-, en busca de la individualidad, nos hemos enfrentado a otro término que generó Augusto Boal en su Teatro Fórum (modalidad del Teatro del Oprimido): *espect-actor*. Este término tiene la intención de transformar al espectador en protagonista de la acción dramática, en busca de acciones reales que igual lo conduzcan a su emancipación, promoviendo una forma interactiva y popular de la manifestación teatral. Sin embargo, este término sí alude definitivamente a la acción efectiva, comprobable e instantánea del espectador, confiando en la dinámica de participación obligada en la escena, hecho que no se podría comprobar exactamente en el performance. Dicho lo anterior, dimensionemos ahora la posición con la cual se busca pensar al espectador, asumiendo en él un elemento disparador del performance.

Establecida la complejidad que representa el espectador y en busca de la cercanía con éste, Artaud reformuló el espacio teatral, asegurando una proximidad mayor entre la escena y el espectador para corroborar su papel activo e integrarlo como parte importante de la acción. Logró desplazar también la utilización de escenografía que sólo se había convertido en adorno y decorado, por la utilización de recursos visuales, como lo que llamó “personajes jeroglíficos”, que eran maniqués, instrumentos musicales y objetos particularizados por su enormidad, siempre en funcionalidad de la escena.

Las modificaciones que en conjunto formaron escénicamente el Teatro de la crueldad, encontraron espacio para la pertinente ruptura de paradigmas de la representación tradicional, y por tanto de la experiencia teatral unificada. Al respecto, Ileana Diéguez menciona: “La construcción de una textualidad escénica que evidencia la crisis del discurso tradicional es una trasgresión estética y una opción política que desjerarquiza los emblemas de representación.” (2007a:117). La opción política, en tanto elemento que visibiliza, hizo posible la reinención de la escena poniendo a discutir los conceptos de representación y presentación que le competen. Dicha discusión hace que consideremos la teoría artaudiana como teoría fundacional del performance, inclusive por su carácter de práctica social y práctica politizada, con un específico lenguaje que opta siempre por configurarse fuera del texto dramático y que propone el riesgo, la violencia y el sacrificio de la acción privilegiadamente con respecto al texto, que parece paralizar al pensamiento, en vez de dinamizarlo.

Artaud no dejaba de lado el sentido social del teatro y su poder convocante: “Como instrumento de revolución no hay nada mayor que el teatro; y por medio de él, por medio de esta arma disolvente y formidable todo gobierno revolucionario perspicaz, dirige y asegura su revolución. No hay revolución posible sin la integración de las élites a las masas.” (Artaud, 86). Esta reflexión, a manera de convocatoria por la integración y el despertar social, es un elemento que podemos reconocer en el performance que se muestra nómada entre el arte y el activismo y que transgrede el orden que se mantenía en las artes escénicas, atendiendo necesidades generales de una sociedad de cambios y vicisitudes.

Artaud configuró una elocuente premonición teórica para poder asimilar lo que serían después los eventos performáticos e incluso los postdramáticos, en donde ya se buscaba, por ejemplo, la presentación de acontecimientos, de temas y no de situaciones o de personajes. Resulta que, desafortunadamente para los contemporáneos de Artaud

(porque su teoría no fue valorada, sino hasta después de su muerte), y afortunadamente para las siguientes generaciones, estos manifiestos del Teatro de la crueldad comprueban a manera de profecía que no hay tal retraso en el arte teatral como práctica escénica, sino en la aceptación de sus argumentos teóricos.

De acuerdo a una comparación que hace Rodolfo Obregón del teatro con respecto a las otras artes, pone en evidencia el retraso de la aceptación teórica de las vanguardias teatrales:

Lenguaje polisémico por excelencia, el teatro siempre llegó tarde al festín de las artes [...] Arte de la palabra, a diferencia de la danza, tarda muchos años en poder verbalizar el impulso vital de las vanguardias. Así, las vanguardias del teatro han sido casi siempre utopías aplazadas, formulaciones proféticas que lograron su concreción espectacular treinta o cuarenta años más tarde, la mayor parte de ellas años después de la desaparición de sus poetas. (13)

A pesar de que la polisemia sea atribuida a todas las artes por siempre ir más allá de las particularidades de los signos, aunque haya quedado demostrado el desplazamiento necesario de la palabra por la compleja comunicación en el teatro, esta cita de Obregón define lo que Artaud teorizaba, y que se vislumbró hasta después en las manifestaciones escénicas posteriores y la crisis de la teatralidad. Como mencionaría Étienne Decroux a las manifestaciones que hacía Gordon Craig contra el realismo; “el árbol que pretendía quemar todavía estaba verde”. De igual modo, Artaud pudo parecer pretencioso con sus oposiciones frente a los eventos teatrales de sus contemporáneos, prefiriendo la constante lucha por dejar de lado la ficción, por creerla menos significativa, y comenzar a mostrar realidades, comprobando así que el arte no es algo distinto a la vida, por lo tanto no debe desentenderse de su tiempo.

A continuación plantearemos la pertinencia de una de las manifestaciones escénicas correspondiente a nuestro tiempo, que ha presentado, junto con el performance, un terreno de constante desafío teórico-práctico por las condiciones en las que ha surgido: el teatro posdramático. Advirtiéndonos de pronto que no hay definición que alcance a caracterizar un tiempo artístico, y que probablemente nunca la haya porque por naturaleza nos mostramos elusivos a las certezas, confirmando nuestra ferviente movilidad.

De acuerdo con Edgar Morin: “Somos los herederos de los protozoarios que, incapaces de asimilar la energía solar, desarrollaron entonces estrategias heterótrofas. Somos los herederos de las anaerobias que, enfrentadas al veneno mortal del oxígeno, han acondicionado su organización para servirse de él como desintoxicante. Somos los herederos del pez despavorido que encuentra su respiración en lo que le asfixia.” (267). Somos seres sociales, que en cualquier vago afán de desprendernos de nuestro tiempo, más hablamos de él. El arte teatral es ese pez despavorido que encuentra su respiración en la visibilidad de realidades, que se construyen a partir de la presentación actualizada de la vida. Como veremos en adelante, el teatro posdramático es ese espacio emblemático de trascendencia ante las reconfiguraciones de un lenguaje escénico, que da cabida a los discursos alternativos del teatro que se caracteriza por ejercer una crítica hacia el tiempo que se vive, y que utiliza el desplazamiento del uso del texto como su eje de creación, articulándose a partir de la acción, y en consecuencia de prácticas humanas que se traducen a través del arte.

1.2 Extensiones de la representación: el teatro posdramático

Las prácticas escénicas contemporáneas han demostrado ser el resultado de una hibridación cultural, proponiendo una mirada interdisciplinaria para su pertinente intervención creativa y reflexiva. Esto, a su vez, pone en crisis varios conceptos artísticos que ya no logran definir los acontecimientos que comienzan a erradicar todo tipo de fronteras entre el arte y otras disciplinas, los cuales en conjunto hablan de la vida misma.

Hans-Thies Lehmann⁸ desde los años 70 se dedicó a estudiar una práctica del discurso teatral aparentemente nueva y diversificada, la que autonombró como teatro posdramático. Un teatro que parecía haberse fundido con los eventos performáticos de la época y que creó gran polémica por la malentendida interpretación de lo posdramático como la muerte del arte dramático, del texto o del autor. Sin embargo, esta alternativa

⁸ Teórico alemán contemporáneo a quien su preocupación por verbalizar y conceptualizar las experiencias teatrales del último tercio del siglo XX (en cuanto a su evolución) desde una visión histórico-social, lo convoca para realizar estudios especializados que se gestan prácticamente desde su experiencia como espectador. Su investigación comprende las alternativas de estas prácticas teatrales, articulando la lógica estética de un nuevo teatro: el teatro posdramático.

teatral alude más a un cambio singular en las realidades escénicas contemporáneas que a un desplazamiento de texto dramático sin fundamento.

Lehmann se dedicó a estudiar las propuestas escénicas de las que era espectador para, de algún modo, unificar las posturas creativas que estaban proponiendo sus contemporáneos. Concluyó con la idea de que el texto había dejado de ser la justificación primordial de la escena, o por lo menos el texto dramático, el cual ya no era un punto de partida funcional para decir lo que se quería decir.

Con la premisa de un discurso desfasado, e incluso desarticulado de la línea fabular y, encaminado entonces a la presentación de acontecimientos que se reforzaban por medio del desuso del texto dramático (promoviendo también la movilidad literaria), se concibe el teatro posdramático como una traducción del momento vivido (desde un punto de vista crítico), en el arte teatral que no soslaya su diálogo con el contexto social. En la íntima relación del teatro posdramático y su tiempo se encuentra una de sus características que lo particularizan como discurso y que se refiere a la reiterada anunciación de un cambio de época, comprendiendo que “un cambio de época es, ante todo, una transformación en la manera en que los hombres ven el mundo y se sitúan en él.” (Villoro, 1).

El ejercicio de situación ante un contexto particular es una herramienta para adentrarnos en el teatro posdramático que vino a posicionarse como vanguardia teatral, imposibilitando la negación de lo que se vive, porque, incluso ignorándolo, se daría razón de lo que se vive. En consecuencia a la contextualización y para no caer en dispersiones por cuestionamientos entre el teatro posdramático y el teatro posmoderno, Lehmann nos dice: “No quería usar la palabra teatro posmoderno, que también existe en Alemania, porque no quería tomar la decisión entre lo moderno y lo no moderno. Tengo que confesar que yo no sé si estamos viviendo en la posmodernidad. Pero lo que sí es cierto es que estamos en la fase de autorreflexión y autocrítica de la modernidad.” (“El teatro posdramático”). En esta condición reflexiva es que se construye el teatro posdramático que abre espacio al análisis del ser humano que se enfrenta paulatinamente a una discusión filosófica sobre su estancia en tan particular tiempo.

En *El teatro posdramático: una introducción*, Lehmann hizo las pertinentes distinciones entre el teatro posmoderno y el posdramático, logrando dejar claro que, a diferencia del teatro posdramático, el teatro posmoderno sigue apostando por el texto dramático, sólo que cuestiona rigurosas construcciones culturales a través de enfatizar en la

transición entre la Modernidad y la Posmodernidad, sin hacer mucho énfasis en las reformas escénicas.

Muy a pesar de las discusiones filosóficas acerca de la concepción de una época moderna tardía o posmoderna en México, es evidente que existió un desplazamiento de todo un sistema de ideas, nombrado cambio de época⁹. En este cambio se hace conciencia del “relativismo” como idea central con la que se fortalece la figura de una nueva época porque “permite la tolerancia, la aceptación del otro como sujeto con las mismas pretensiones de validez que nosotros.” (Villoro, 5). Gracias a esta reflexión podemos entender de forma más natural el surgimiento de alternativas, de posibilidades escénicas que comprueban por un lado lo inclusivo del teatro posdramático, pero al mismo tiempo la ocupación por la actualización con respecto a las necesidades de una sociedad particular que se encuentra en constante cruce (cultural, artístico, religioso, científico, etcétera).

“En un sentido análogo el teatro posdramático no pierde su dimensión estética como arte si abandona la noción de su autonomía y negocia alineamientos híbridos con prácticas sociales, políticas u otras.” (Lehmann, 2010a: 325). Dichos alineamientos híbridos fomentan las condiciones que permiten la validez de alternativas escénicas. El teatro posdramático busca en otras disciplinas artísticas y no, elementos para su construcción. Debido a su negociación con las prácticas socio-políticas, el teatro posdramático busca generar experiencias estéticas, pero siempre a favor de dar visibilidad, tomando en cuenta la reconfiguración actualizada del mundo. Su probable discusión con una ficción que no alude a la realidad, es un punto de partida para comprender por qué el teatro posdramático trasciende al drama, por qué descentraliza al texto como punto rector de la trama (que también deja de existir), y de este modo la ciencia teatral, como lo llama Lehmann, obtuvo

⁹ Para definir lo que precisa un cambio de época, y por lo tanto, una renovación en las disciplinas, sobretudo artísticas, retomaremos un planteamiento de Luis Villoro: “Las creencias básicas, comunes a una época, determinan la manera como, en un lapso histórico, el mundo se configura ante el hombre; constituyendo pues lo que podríamos llamar una “figura del mundo”. “Figura” y no “concepción” o “dibujo”, porque es sólo un esquema, un marco restringido de conceptos y actitudes comunes que delimita las diversas concepciones de una época. Una figura del mundo es el supuesto colectivo de las creencias y actitudes de una época. Una época dura lo que dura su figura del mundo” (Villoro, 1). Y entendiendo que el mundo se ha configurado de muchas formas distintas por el hombre que, a fuerza de definirlo todo, ha basado la importancia de su existencia en diversas prácticas cuasi idolátricas y distintas al pasar del tiempo como en la religión, en el mismo hombre y, en nuestro más reciente pasado, en la razón y en la ciencia como principio dador de vida. Quiero decir que nuestro devenir es resultado de un excesivo intento por el uso de la razón y, por muy ilógico que parezca sabemos que, por extender las prácticas de la razón a todo en la naturaleza del ser humano y al impulsar el progreso sobre el equilibrio, la destrucción es inevitable por el agotamiento de los recursos naturales, por lo que se vuelve necesaria una reconfiguración del orden anteriormente establecido. Existe por lo tanto una configuración de cierre y apertura y por lo tanto se genera también una sintonía de un estado anímico ante lo vivido, a lo que Luis Villoro prefiere llamar “la actitud del renuevo” que nos habla del desencanto por la caída de paradigmas establecidos que no encontraron más su legitimización, pero también la emoción por la reconfiguración de todo un “nuevo” sistema. Esta “actitud del renuevo” es también un elemento importante en el teatro posdramático.

progresos que nos funcionan como puente para construir la relación entre el teatro y el performance.

Lehmann utilizó la teoría del drama moderno de Peter Szondi para la asimilación de un algo que venía a desplazar todas esas supuestas formas de hacer teatro, y cuestionó sentencias como la significación central del diálogo, además de otras afirmaciones que parecían corresponder más al aspecto literario del teatro que al aspecto escénico de ese momento, por lo que Lehmann las consideró obsoletas. Lehmann asegura que de acuerdo con su experiencia como espectador fue que surgió su teoría; a partir de lo que veía que sucedía en el teatro y no al revés, señalando que la literatura que se producía no correspondía con lo que sucedía en escena y esta fragmentación representa una notable transformación en el quehacer teatral.

El desplazamiento del análisis del teatro desde su escritura por el de la práctica escénica, favorece la teoría de Lehmann, quien confirma su trabajo como ferviente espectador de teatro que se ocupó por lograr una armonía entre conceptos que parecían unificar el análisis de las puestas en escena de varios creadores. Un ejemplo de estos creadores es Richard Schechner, quien empleó el término *posdramático* para nombrar aquello donde ya no sería el relato (*story*), sino el juego (*game*), lo que constituiría la matriz generadora (*generative matrix*). Con esto cabe aclarar que no es que el teatro posdramático repudie al texto dramático, sino que lo pone en crisis y opta por la perturbación de textos no sólo dramáticos, sino no dramáticos para enfrentarse a la acción.

Así, es posible advertir que hay ciertas características estilísticas que vuelven peculiar la puesta en escena, como la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de estilo, los elementos hipernaturalistas, grotescos y neoexpresionistas. Sin embargo, como reflexiona Lehmann, solamente la constelación total de los elementos nos define si la obra puede ser perteneciente a una estética dramática o posdramática. Y así, si revisamos en la historia de la dramaturgia, podríamos encontrar infinidad de ejemplos que nos hagan replantearnos el discurso dramático en su formato tradicional.

En el “Texto de teatro ya no más dramático de hoy” (Poschmann) se difuminan los “principios de narración y de figuración”, así como el orden de una “fábula”. Se llega a “una autonomización del lenguaje”. Werner Schwab, Elfriede Jelinek o Rainald Goetz, aun conservando en diferentes grados la dimensión dramática, conciben textos en los cuales el lenguaje no

aparece como un discurso entre personajes –si existen todavía personajes que puedan ser definidos como tales- sino como una teatralidad autónoma. (Lehmann, 2010b: 4).

Con los textos de Poschmann y otros autores que comenzaron a reflexionar de manera conjunta y comparativa acerca de lo que sucedía en los escenarios, se comprendió la convocatoria que lanzó este teatro por la reconfiguración de la comunicación en el arte teatral, que empieza por cuestionar sólidamente el uso tradicional de la palabra.

Este llamado por la independencia y hasta fragmentación del lenguaje nos recuerda a lo asumido anteriormente con Antonin Artaud, acerca de las fuerzas que reestablecen lo escénico y que sustituyen elementos paradigmáticos por alternativas ahora más funcionales. En este caso, al sustentar privilegiadamente la acción y no la palabra, ésta se valora de diferente modo, cobra un significado particular. Además, el teatro posdramático también pone en práctica el riesgo y desafío de la escena al altercar con sus elementos y asumir en el actor una particularidad de riesgo que se hace presente en tanto exista la exigencia por conseguir la veracidad y confrontación real con su público. Con respecto al público, se trata de violentar al espectador por medio de una acérrima asociación con su realidad, pues el teatro posdramático nos acerca de una manera poco sutil a los sentimientos más grotescos del ser humano. Ahora bien, ¿cómo es que las teorías del teatro posdramático van de la mano con las prácticas performáticas?

Al parecer, la consolidación o asimilación de la autonomía del lenguaje escénico ante el lenguaje textual fue un logro que trajo consigo otras ventajas más. Posteriormente se comenzó a liberar el camino que definía de modo ortodoxo las asociaciones que se podrían hacer con el arte escénico, flexibilizando la toma de otros espacios que no eran precisamente edificios teatrales, o escenarios tradicionales, y optando por la utilización de otras disciplinas que complejizarían y dinamizarían los conceptos básicos de ficción y realidad:

Al mismo tiempo que se afirmaba la autonomía desde el punto de vista del lenguaje, una fuerte tensión heterónoma atravesó diversas propuestas artísticas de vanguardia en busca de una renovada eficacia política, social o religiosa del arte. Esta tensión provocó en algunos casos el abandono del edificio del teatro, pero también de la institución «teatro», para buscar nuevo

alojamiento en circos, iglesias, cabarets, escenarios deportivos, antiguas ruinas, o bien en la radio, en el cine o en los museos. (Sánchez, 20).

Luego de esta reubicación pronunciada de los espacios de representación, y en renuncia y protesta a lo que parecía representar lo tradicional (en tanto se construyera la representación a partir del texto dramático desentendido de su tiempo), es como se cuestionan también elementos como la ficción con respecto a la realidad. Esta aparente inestabilidad no era provocada más que por los mismos preceptos teatrales que ahora quedaban ajustados con respecto a las necesidades de los creadores, quienes encontraban en la institución su propia censura. Que el performance sea analizado como uno de estos eventos clave del carácter expansivo del teatro, se debe a que se ha asumido como un acontecimiento escénico que busca en la representación la presentación sin apariencias de por medio, hallando una forma más libre para su construcción, presentándose como un arte de alternativas sociales que hace de la indefinición su fortaleza.

Otra ruptura importante dentro de los elementos teatrales y que nos acerca de manera contundente al performance es la figura del actor:

Algunos de los momentos más llamativos en el teatro contemporáneo subrayan la metafórica (y a veces también literal) desnudez del actor o intérprete, que parece ser llevado por el deseo de hacernos conscientes de la maravilla, por decirlo de alguna forma, del acto de habla puro, de la confrontación física y mental del espectador con un cuerpo hablante en su simplicidad más básica (la cual constituye en efecto una complejidad del máximo orden). (Lehmann, 2010a: 319).

El cuerpo del actor que ya no admite ninguna clase de censura, que no se limita a una ejecución que demuestre lo que de por sí es evidente en la puesta en escena, tampoco muestra, en el sentido pretensioso, sino que deja que se note, se deja compenetrar. Se apuesta por resignificar un elemento que ahora rige la escena; el cuerpo del actor, y posteriormente ya no sólo del actor, sino el cuerpo que colectiviza, el cuerpo como metáfora de la ruptura y con insipientes anhelos de la conservación de la memoria, en tanto dignidad colectiva e individual.

Las infinitas reconfiguraciones escénicas que plantean una incorporación de elementos al teatro, ya no sólo se pueden estudiar desde el actor que es el ser en quien se

depositan las posibilidades expresivas de la escena, sino que también el espectador ahora está situado como una figura de singular importancia. En búsqueda de un espectador que complete la representación por medio de su participación activa, se adecua de manera radical el espacio y se modifican para él la iluminación, la cercanía con el actor y hasta el lugar que le corresponde ocupar con respecto a la puesta en escena toma una dimensión distinta. Es el espectador la pieza que cuestiona lo que sucede, la pasividad ha pasado a ser actitud de otro tiempo, promoviendo prácticas colectivas sociales ávidas por la configuración de una memoria, si no colectiva, sí en favor de la colectividad.

Al mismo tiempo que estas ideas maduraban, se gestaban otras que no iban en contra de las primeras, pero que ahora no sólo cuestionaban la figura del actor, del espectador y del texto ante las posibilidades de acción, sino que se arriesgaron a cuestionar si no era en realidad el arte que se producía con lo que realmente estaban inconformes, e incluso trazaron vías de expresión que sugieren ante todo que el arte no debe alejarse de su dimensión social. José Sánchez afirma: “Numerosos creadores se lanzaron a prácticas escénicas no dramáticas, en forma de eventos efímeros, happenings, teatro de situaciones, teatro de vivencias, artes del cuerpo, guiados por la constatación de que todos somos actores y por la utopía de que todos podemos dejar de representar nuestro papel para ser artistas.” (21). Como muestra del desborde de estas prácticas escénicas que no buscaban ser encasilladas y ni siquiera pretendían definirse como artísticas, está el performance que, a pesar de ser un arte que concibe su aparición fuera del dispositivo teatral, encuentra en la escenificación su territorio propio de visibilidad, renunciando a convenciones del teatro tradicional, como lo es la ficción.

¿Es el performance un evento característico de una época o se ha autonomizado del tiempo y del espacio para ser una manifestación artística producto de la inconformidad y como inconformidad se sigue construyendo hasta nuestros días? En seguida reconoceremos en esta práctica una forma de intervención social que no se corresponde con una época en específico, pero que sí habla de nuestro tiempo el cual nos es difícil nombrar, más por su indefinición e inestabilidad que por su ambigüedad. Hablaremos del performance como esa práctica integral que se mantiene híbrida por costumbre, fungiendo como la metáfora misma de la sociedad.

1.3 El performance social: una alternativa escénica

Si el performance no ha logrado quedar estrictamente conceptualizado ni por teóricos ni por ejecutantes, es porque así es su naturaleza. Es tan movedizo que una definición de diccionario en donde la palabra a significar y los dos puntos seguidos de una descripción que mejor refieran a la palabra desconocida es una fórmula con la que el performance no dialoga.

El término performance ha generado muchas preguntas a lo largo del tiempo: ¿De dónde surgió? ¿Desde cuándo surgió? ¿Es la performance o el performance? ¿Cómo alcanza su legitimidad en las artes? ¿Por qué se posiciona asiduamente como un arte escénico? ¿Por qué mantiene un diálogo cercano con el activismo político? ¿Se asume como un acto de presentación o representación? Probablemente podría mencionar un centenar de preguntas que finalmente podrían ser respondidas de distintas formas por creadores o teóricos, y más respuestas podríamos encontrar en el público que hemos sido partícipe de esta forma artística.

En esta tesis se adopta el término de las artes escénicas, a pesar de que haya surgido fuera de éstas, sin embargo sabemos que sus elementos están en función de una presentación que se posiciona en un espacio llamado escenario, en un determinado lugar y tiempo específico, además de una inevitable convención que distingue a quien lo ejecuta de quien lo presencia. Lo irrepetible de la experiencia performática va en correspondencia con los desafíos que el artista proponga, además de la actividad que ejerza el espectador dentro de la acción.

Generalmente llamaremos performanceros o performers a los artistas que hacen performance, y no performeros; como Guillermo Gómez Peña (actual exponente del performance chicano) los llama y se llama. Independientemente al término, éstos ejercen una responsabilidad de provocadores en búsqueda de la conciencia social. Así, los términos que se refieren al performance pueden ser concebidos de variadas formas, sin poder ser reducidos a una única interpretación. A partir de las apreciaciones de los creadores, los teóricos y el público es que contentaremos una serie de ideas que mejor nos guíen hacia la comprensión del performance como ese discurso de todo un pensamiento social que encuentra en el arte su forma de protesta y que, como evento pragmático, se interesa en reformar y reconstruir la conciencia colectiva.

El performance concentra su acción en la complejidad del arte, y luego de la realidad. Se caracteriza por su irrefrenable protesta contra la vida misma, en contra de los sistemas convenidos que parecen funcionar bajo estructuras fragmentarias que descalifican inmediatamente las alternativas. El terreno del performance no pretende ser estable y reconoce las posibilidades que dan apertura. Como elemento flexible amplifica la realidad, renunciando a la codificación, ya que pareciera que cuanto más codificamos la realidad, más la reducimos.

Sin embargo y para fines de esta investigación es necesario hacer eficiente el lenguaje y convenir con palabras lo que hoy sabemos acerca del performance. Sin duda, en el siglo XXI, la teoría acerca de esta práctica ha superado sus propios parámetros, hecho que ha ido matizando las prácticas que muchas veces se asumían como performance, pero que desprestigiaban el nombre por la escasa calidad que presentaban. Por otro lado, se asumió una mirada con la que otros eventos de nuestra realidad podrían ser observados como performance, hecho que también reestructuró diversos elementos de otras disciplinas, por ejemplo, la antropología social.

Antonio Prieto reconoce que los estudios del performance surgen a partir de una necesidad de estudiar una realidad cada vez más compleja que abarca una serie de fenómenos como la globalización y la migración. Expone:

El performance está vinculado íntimamente con el *posmodernismo*, mismo que abrió campo para lo intersticial, lo híbrido, lo fragmentario, la revaloración de lo marginal, de lo agonístico y lo lúdico. Vs. objeto terminado, a favor del proceso. Vs. valores universales y las esencias. Vs. autor, a favor del lector/público. Premisa fundamental: el sujeto descentrado. (“En torno a los estudios.” El subrayado es del autor).

De acuerdo a lo anterior, la situación del sujeto descentrado de su certeza, se traduce al involucrarlo directamente con su tiempo, haciendo un engranaje con lo social. De este modo, el performance es un momento clave para observar otros eventos de la realidad que han encontrado espacios para ocurrir, pero no desde dónde ser analizados.

Debido a la teoría que existe acerca del surgimiento del performance, podríamos tener una larga discusión respecto a su origen y utilidad en el campo de las disciplinas artísticas o sociales. De hecho, la propuesta de mirar prácticas culturales como si fueran

performance es porque, de acuerdo con Antonio Prieto, el surgimiento de la teoría del performance, que no el análisis de los performances, no empezó a configurarse como parte de las artes escénicas:

En realidad, las teorías del performance surgen fuera de los estudios teatrales, en los escritos de algunos lingüistas, sociólogos y antropólogos que hallaron en las metáforas de teatralidad y performance herramientas útiles para analizar el habla, el comportamiento social y las prácticas rituales [...] Mientras que en el campo estético el performance (o arte-acción) apareció en rebeldía al *establishment* teatral y de las artes plásticas, los estudios del performance surgieron rebelándose en contra del *establishment* académico, los departamentos de teatro y drama, así como los departamentos de antropología y lingüística tradicionales. La rebelión condujo a que este joven campo mirara hacia otros horizontes, de tal forma que hoy, como apunta Schechner, se trata de un conjunto de teorías “inter”, es decir, interdisciplinarias e interculturales, también intersticiales, e interactivas. El performance es, además, “post”, ya que abreva del pensamiento postmoderno y postestructuralista, así como la crítica postcolonial. (“Los estudios del performance”)

Prieto, con esta idea dimensiona el surgimiento revolucionario del performance, sujeto desde su comprensión escénica y afianzado como práctica de rebelión, incluso académica, encontrando en lo “post” el principio de su temática. Por su trayectoria como concepto, también híbrido y, dentro de esta condición post, como huyendo de un presente inmediato, se encuentra un ejemplo de travestismo en la misma palabra performance, muchas veces nombrado como “la performance” y otras tantas “el performance”. Este hecho ha generado una serie de discusiones sin mayor trascendencia sobre su rebelde definición. Pese a todos los intentos, el performance es intraducible aún, y susceptible por lo tanto, sin límites analíticos aparentes. Quizá es por esto que su desenvolvimiento práctico tiene una explícita trayectoria, no así sus teorizaciones, rebeldes por naturaleza, que apenas hace más de una década han comenzado su concreción.

El performance habita un terreno de complejidad en tanto dispositivo práctico y teórico, que frecuentemente se confunde con la imposibilidad o la dificultad. Sin embargo, somos habitantes de una realidad cada vez más compleja en donde por naturaleza se efectiviza la práctica interdisciplinaria y no sólo quedan rebasadas las fronteras en el arte,

sino que se permean entre el arte y la vida. Dicho así, el performance sí es un fenómeno desde el cual se puede analizar la complejidad de una sociedad y también viceversa.

El pionero de la teoría del performance, Richard Schechner, cree que vivimos en un ambiente teatralizado y performativo, donde todo podría ser analizado con las teorías de la performatividad, pero donde no todo es performance hasta ser convenido por la misma sociedad en que se desenvuelve. Para encontrar la importancia del estudio de lo performativo, Schechner afirma:

Las poblaciones y las ideas se mueven, empujadas por guerras y gobiernos despóticos, por fuerzas económicas a las que cortésmente llamamos “mercado”, por el internet y otras nuevas tecnologías de la comunicación. Las consecuencias de todo este movimiento no son para nada claras ni seguras [...] Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico es examinarlo “como performance”. Los estudios de la performance utilizan un método de “amplio espectro”. (12)

Para Schechner, el performance abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito, el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana como lo son eventos sociales, la actuación de roles de clase, género, los medios masivos y el internet, y yo añadiría las manifestaciones políticas y el activismo popular. Este teórico precisa que lo que es performance lo es porque ha sido convenido en una cultura particular, de acuerdo con sus costumbres y tradiciones, por lo tanto *los performances son creadores de identidad, de tiempo, de historias en comunidad*. Observar estos eventos a partir de su performatividad es simplemente una respuesta de una sociedad que mantiene una asociación directa con sus usos y costumbres y admite, por otro lado, la posibilidad diaria de representación. En términos teatrales, todo se vuelve un constante representar, con un escenario, tiempo y espacio precisos.

Antonio Prieto, quien reconoce como el “indiscutible momento fundador” de esta rebelión artística en 1896, cuando Alfred Jarry estrenó en París su parodia escatológica: *Ubú Rey*, menciona: “De allí en adelante, el futurismo, el dadá y el surrealismo consolidarían un espíritu iconoclasta que apuntaría hacia lo que el historiador español José A. Sánchez llama dramaturgias de la imagen, dramaturgias que desdeñan la palabra como

eje del hecho escénico y que apuestan por el lenguaje del cuerpo, los objetos y los sonidos.” (“Escenas liminales”). Esta propuesta nos recuerda lo que ya habíamos estudiado con Artaud; el espíritu iconoclasta del que habla Prieto es sólo una respuesta de la superioridad visual que se extendía en el arte. El teatro de Artaud, a pesar de que no busca una concreta simbología visual que lo particularice como autor, sí buscaba en la acción un punto de partida de todo su teatro, de ahí que quede asociado en esta reflexión, por ser una dramaturgia de la imagen en virtud de la acción.

La obra de Jarry que se mencionó anteriormente nos habla también de las reformas escénicas que, a través de la temática, enfatizan en el carácter contestatario. Es una obra que privilegia a la imagen, no obstante se sigue viendo beneficiado el lenguaje verbal. No es que el objetivo principal del performance sea el desplazamiento de la palabra, ni la asimilación de un arte acumulativo; el performance es una respuesta a la hibridación cultural que se comprende también como una forma de “patrimonio intangible” (término original de Prieto). Es una forma de saber cultural, de prácticas sociales que a través del tiempo encuentran su legitimidad y que responden a la insuficiencia de la comunicación verbal.

Modificando los espacios de lenguaje verbal y proponiendo la concentración de la comunicación en los confines del cuerpo y de la imagen, el performance apuesta por “lo no dicho”, en respuesta a un agotamiento por lo que las palabras no han podido lograr verbalizar. Y si es una trasgresión al arte mismo, es porque tampoco encuentran en el arte tradicional un lugar para hacer menos fugaz lo fugaz, por medio de una reconfiguración del lenguaje.

Nos aclara Ileana Diéguez: “el arte que hoy sucede en algunas ciudades del mundo constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando la producción artística por parcelas disciplinarias.” (2007a:15). Así, el performance ha resultado una complicación en tanto sea la figura para reflexionar el mundo, debido a su complejidad de contenido, es una práctica que compete al hombre que concibe al arte como la vida, es decir, como un todo, sin dispositivos fragmentados. El performance es una clara muestra de la práctica interdisciplinaria que trata de crear un conocimiento integral desde su concepción, sí puede llegar a ser una muestra artística de un conocimiento político, científico, religioso, etcétera. Deja de departamentalizar el conocimiento humano para

concretarlo todo en una acción holista, y sobre todo una acción que forma parte de una estructura del entorno humano, aferrándose al sentido antropológico del performance.

Con la aceptación de la intervención de otras disciplinas, se abre brecha a otra herramienta como la etnografía, que es una herramienta que lo territorializa y por tanto contextualiza, comprendiendo su lugar dentro del momento que se vive. Néstor García Canclini nos dice al respecto:

Estamos en el momento antropológico del arte, lo dicen incluso críticos y teóricos como Heinz Foerster que desde hace diez años viene hablando del giro etnográfico de las artes. Él se refería precisamente a la necesidad de los artistas en tomar en cuenta la multiculturalidad, las múltiples comunicaciones que tendrán con sus obras al circular por el mundo con grupos que tiene códigos visuales muy distintos. También él compara el aspecto antropológico con lo artístico, que coinciden en deconstruir los museos, los lugares de consagración de solemnización de la cultura y abrir la mirada hacia nuevas experiencias. (“Arte público/Arte político II”)

La transformación y uso de espacios públicos adaptados para la presentación de performances busca la mirada expansionista artística que se libera notoriamente de la institución pretensiosa y clasista, facilitando su alcance a estratos sociales en desventaja. De este modo, la forma de proceder del performance se afianza dentro de una cultura, admitiendo la diversidad geográfica y haciendo posible la intervención comunicativa, desde donde lo universal no se desentiende de los conflictos de la sociedad. El performance se evalúa o aprecia (según sea el caso) desde su acepción social, afianzando así la relación más íntima con su misma realidad histórica y geográfica.

Un ejemplo de esta dependencia entre el territorio y el arte que se produce, y lo que se teoriza sobre ese arte, nos acerca a Diana Taylor, directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Nueva York (centro dedicado a la investigación social del performance). Taylor admite que cuando comenzó sus investigaciones sobre performance en Nueva York se dio cuenta que toda la práctica y teoría que existía estaba reducida a países como E.U.A, Gran Bretaña, Inglaterra y Australia, y que en realidad no había estudios que hablaran del performance en Latinoamérica. He ahí su búsqueda por contextualizar las prácticas performáticas de distintos países.

Comenzó su teorización en países como México, Brasil, Argentina, Colombia, Chile, Cuba, Canadá, etcétera, tomando en cuenta las particularidades que definían a los performanceros desde su práctica activista en su contexto social. Este hecho favorece la admisión de la diversidad cultural, condición que ejerce el pensamiento performático para comprender sin arbitrariedades, es decir, no desde lo que tiene que ver con sus culturas dominantes, en términos raciales, sino desde sus orígenes históricos. Así, el performance dimensiona su carácter social para reconocerse dentro de los cuerpos de los habitantes del lugar, en sus más cotidianas expresiones corporales; reafirmando que es el cuerpo la construcción social desde donde existe el performance y en el que se contiene la memoria y el legado, no sólo individual, sino el colectivo.

Taylor propone que la memoria es parte de una estructura social, y siempre es colectiva al grado de que incluso refuerza las tradiciones y costumbres de los lugares (pone como ejemplo el 16 de septiembre “día del grito” en México, lo declara como una actividad performática en pos de la memoria de la mexicanidad). Reconoce que la memoria da estabilidad porque es ahora uno de los pocos recursos que nos pertenece como sociedad, en relación con la globalización y con nuestro propio cuerpo que, a veces sólo es el discurso de otros, cuando debería ser nuestro pacto con la historicidad de un tiempo y un espacio.

Para Taylor, el performance “es una herramienta activa con las que se pueden modificar las relaciones de poder”. (“El performance, vía hacia...”). El poder, menos como verbo (que implica una habilidad), y más como sustantivo (que se ejerce con un dejo de superioridad), es un término que frecuentemente cuestiona el performance, construyendo así su reflexión política y activista, o “artivista”, como diría Taylor, misma que, relacionando su trabajo con las implicaciones socio-culturales del arte, favorece las relaciones entre performance y política, disociándose de las restricciones artísticas.

Existen notables diferencias entre un performance social y performance *art*, incluso tienen un origen determinado y responden a las actividades particulares de distintos artistas o activistas sociales. Por ejemplo, el performance art surge de un movimiento que se dio con anterioridad en las artes plásticas y que Ileana Diéguez focaliza como un momento de desplazamiento de los artistas a otras artes, por sentirse ajenos a la suya:

La palabra *performance* también se ha utilizado para señalar la representación o ejecución de una obra teatral y en general escénica. Pero es

necesario considerar la particularización que tuvo el término en la década de los sesenta, cuando los artistas plásticos abandonaron los espacios seguros de los museos y desplegaron en sus obras recursos representacionales, generando lo que fue una especie de teatralización de la plástica y a cuyas acciones o ejecuciones pronto se le reconoció como *happenings* y *performances*. Así comenzó el desarrollo de una práctica reconocida como *performance art*, forma migrante que se desplazó desde las artes visuales hacia las escénicas y que desde entonces fue ganándose un espacio, diferenciada de las tradicionales estructuras teatrales. (Diéguez, 2007a: 24)

Probablemente el traslado para ocupar sitios que corresponden a un arte del movimiento y la acción es sólo el inicio de toda una reconfiguración con respecto al mismo arte. Este suceso demuestra la cualidad natural de enlace artístico, en donde un campo no invade a otro, sino que lo completa al ser insuficientes los recursos de una sola disciplina, viéndose obligada a posicionarse frente a otro ámbito artístico que le defina mejor.

Por otro lado, no menos artístico, encontramos al performance social que es una práctica totalmente arraigada a los comportamientos de la sociedad, con las intenciones de visibilizar e intercambiar las nociones de poder partícipes de un lugar. Esto configura de manera natural el carácter de protesta del performance social que no se limita a una actividad con fines políticos, sino que politiza las prácticas artísticas, como ya lo veremos más adelante en *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*. Sin embargo, su responsabilidad como práctica politizada no lo aparta de su enfrentamiento ante las preconcepciones de las artes escénicas, logrando así una provocación de consecuencias políticas, por impugnar lo marginal.

Debido a que resulta difícil abstenerse de realizar implicaciones políticas a nuestras interpretaciones, hay performanceros que prefieren llamar al resultado del performance efectivo o no efectivo, en vez de falso o verdadero, pues es visto como proceso de un contexto que se manifiesta y se aprecia a partir de un universo muy personal. De modo tal que la amplificación de los estudios del performance social es acompañada de las circunstancias socio-políticas, comprobando la indiscutible complejidad de sus elementos que la componen, elementos antropológicos, lingüísticos y sociales. Tal como asume Antonio Prieto:

Las teorías del performance están implicadas con estudios del comportamiento (en antropología), actos del habla (lingüística) y construccionismo social (sociología). En la antropología se analiza cómo el performance puede contribuir a mantener un orden establecido (mediante ritos oficiales, etc.) o/y para parodiar, criticar y subvertirlo (carnaval, ritos liminoides, manifestaciones políticas). En la lingüística, se otorga importancia a la competencia comunicativa del habla, el contexto del acto performativo. Se posibilita una nueva manera de analizar el discurso en su ejecución (*parole*, habla). (“En torno a los estudios...”)

Esta afirmación compromete al estudio del performance con disciplinas íntimamente relacionadas con las formas de construcción cultural que lo fortalecen, entendiéndolo como ese gran producto y a su vez proceso de una sociedad cada vez más inconforme con las tradicionales formas expresivas y apreciativas que, sin embargo, han sido desplazadas desde siempre. Incluso hoy es fácil advertir que el performance ya no es lo que era, y mucho menos lo seguirá siendo al pasar del tiempo.

Es cierto que la historia del performance es igual de relativa que los lugares donde se ha desarrollado, también es cierto que ha pasado, últimamente, de ser un arte callejero, en su mayoría, para convertirse en un arte concurrido en lugares dedicados a su exhibición. Puede hablarse de él de tantas formas como performanceros existen sólo en nuestro país. Sin embargo, esta tesis se basa en las teorías que reconocen al performance como una acción escénica, sí repetible pero también única, arte correspondiente y resolutive de una época muy nuestra, que aboga por la no departamentalización del conocimiento y con ello de la cultura, y con ello de las artes, para hacer de la expresión humana una idea en miniatura de la humanidad entera, donde el arte se muestra tangible para todos.

Práctica dialogante con la crueldad del teatro de Antonin Artaud, en función del sacrificio escénico, el riesgo, el dolor y la violencia que despierta la conciencia a favor de la visibilidad. El performance con un carácter contestatario por naturaleza, no pertenece a algún ismo, aunque ahora podríamos hablar de él como uno ya establecido, porque al no considerarse parte de algo, más que de su propia época, surge como una tendencia alternativa que desafió varias posturas sobre todo apegadas al derechismo político y al derechismo en el arte que asombrosamente también existe.

Su lucha constante con lo establecido alcanza también los territorios teóricos que surgieron como necesidad para exponer a grandes rasgos lo que ya se empezaba a definir,

incluso a estandarizar acerca de él. Tal como se mencionó anteriormente, existe entre toda esa “contaminación” una noción de regularidades que lo han hecho perdurar a través del tiempo, sacándolo del territorio de la indefinición.

Hay que tomar en cuenta que la teoría, tal como se observa en las prácticas performáticas, tampoco podría ser elaborada desde conceptos tradicionales porque, de hecho, los teóricos no encuentran en el lenguaje las palabras que definieran lo que estaba ocurriendo, o por lo menos no se reconocen estos conceptos dentro de las teorizaciones artísticas anteriores. Es por esto que en el terreno teórico, el performance está sujeto a susceptibles definiciones que logran terminar de construirse al ser apoyadas por otras disciplinas.

Para entender mejor la evolución que requeriría la misma teoría para intentar definir nuevas manifestaciones expresivas, encontramos una postura de Fernando de Toro, quien hace un planteamiento interesante y muy radical ante lo que requiere el análisis de una cultura híbrida (como la nuestra), en donde básicamente se ven desplazados los conceptos que ya no significan completamente a los acontecimientos prácticos. De Toro llamó a esta posibilidad “Post-teoría” y se refiere a la propuesta de la trascendencia de la teoría por insuficiencias académicas, en donde la conceptualización no es suficiente para definir nuevas prácticas características de la cultura posmoderna. Más allá de los cuestionamientos que a esa propuesta le puedan seguir, lo que nos interesa aquí mostrar es que sí es necesaria una forma distinta de conceptualizar la cultura a partir de la utilización de otros términos, mostrando la heterogeneidad, hecho que implica la interdisciplinariedad y transdisciplinariedad. Esta nueva mirada teórica está en virtud de la actualización de conceptos a partir del conocimiento integral, y esta integralidad nos obliga a transformarnos en “sujetos liminales” aptos para atravesar fronteras y lo más importante, valorar nuestro patrimonio cultural desde la diversidad que representa.

Desde la perspectiva de una cultura que es naturalmente diversa, pero no es totalmente aceptada como tal, el performance nos enfrenta a reconocernos a partir de un eje de colectividad, posicionándonos ante un tiempo en donde nada es lo que parece y nada parece lo que es, donde, afirma Diéguez: “el arte como un “estado de encuentro” [...] subraya la dimensión convivial y socializante, el arte como sitio de producción de una socialidad específica, no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de micro-comunidades y micro-encuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con

el otro.” (2007a: 48). Este encuentro, efímero sí, modifica las relaciones que hasta ahora habían determinado las experiencias de convivencia en el arte, propone la colectividad desde una individualidad. Es por eso que su creación ya no se basa en las restricciones del arte y en la ortodoxia de la esteticidad. El performance se traduce ahora como un acontecimiento que transita espacios en comunidad, es un suceso artístico que busca provocar la experiencia que despierte la conciencia.

Debido a la cercanía que nos representan las propuestas performáticas, Diéguez propone que la apreciación de un discurso performático se da a través de medios más naturales y menos artificiosos, donde la reflexión sobre lo que ocurre en escena es instantánea y se da gracias a nuestros procesos naturales de asimilación, tal como lo hacemos en la vida diaria. Pero, por otro lado Fernando De Toro menciona que “la propuesta escénica consiste en la relación teatral comprendida en términos semióticos” (41), favoreciendo la idea de que lo que el espectador observa es la indudable presencia de signos ya conocidos o nuevos, en donde la experiencia colectiva está guiada por el condicionamiento particular de la asimilación semiótica. No encontramos del todo contradictorias las dos afirmaciones, pero sí parece haber en la propuesta de De Toro una anticipación por formular la experiencia a partir de análisis exhaustivos que descalifican, de primera instancia, el saber sensible e inconsciente del espectador, que por supuesto está saturado de una simbología que desde el nacimiento sabemos asociar a la realidad, pero no significa que exista siempre ese afán escabroso por condicionar nuestra mirada a la significación simbólica consciente.

El performance logra concretar un sinfín de experiencias relevantes que son concebidas también como una nueva manera de comprender el mundo, tiene un reconocido lugar dentro de la historia del teatro, aunque realmente nunca pretendió tener mucho que ver con este mismo, sino con una nueva ruta de expresión del ser humano. El performance, asegura Pedro Alberto Cruz, busca su propia poética “particularmente con la utilización del cuerpo como elemento narrativo y narrador en el que ocurre y tras el que discurre la fábula en un mismo espacio y tiempo, y donde el movimiento y la expresión articulan una determinada semiótica.” (5). En su cordial asimilación como hecho teatralizado, y al haber retomado formas de expresiones alternas como el clown, la pantomima, la ceremonia, la danza-teatro, etcétera, logra hacer trascender al modelo burgués del teatro decimonónico.

Existe una larga discusión acerca de la consideración del performance como hecho teatral. Esto creó un largo debate en torno al concepto de performance donde varios teóricos y creativos (Rose Lee Goldberg, Elinor Fuchs, Peggy Phelan, Philip Auslander, Josette Féral, etcétera) intervinieron para discutir acerca de lo que el teatro tomó del performance y viceversa. Lehmann, no obstante afirma: “no hay en mi opinión la necesidad de dibujar una precisa línea divisoria entre el teatro y el «performance *art*». La «performance *theory*» y la teoría del teatro se mueven sobre bases comunes. Dependiendo del punto de vista uno extrae de esta base común diferentes conclusiones.” (2010a: 323). Con esto queda demostrado que, a manera de revolución artística, los elementos teatrales y performáticos han provocado un alto grado de hibridez, no de invasión, pero sí de compenetración en donde sus propios conceptos se reinventan para definirse mejor.

Reparando en sus diferencias podríamos decir que, mientras para muchos el teatro sigue pareciendo un arte que pretende mirar al resultado como un objeto, teóricos plantean al performance como un arte no-objetual y sí contextual, según Miguel Ángel Peidro:

La performance rompe con el imperio de la obra de arte como objeto, ataca al sistema establecido de mercado, no permitiendo la separación del artista de su obra. Mezclando vida y arte. Pasando el artista a ser sujeto y objeto de la obra de arte. Reuniendo al artista, obra y audiencia en un mismo momento (el momento de su producción o ejecución). Introduciendo definitivamente la efimereidad y la “realidad presente” en la obra de arte. (“El arte de acción”)

El performance se construye a partir de su proximidad con la realidad, dignifica el valor del sujeto ante el objeto y favorece el proceso de construcción antes que el resultado. Su riqueza consiste en su enfrentamiento absoluto con el espectador. Ante este definitivo posicionamiento del performance como un arte del presente, dispuesto a la cultura de la experimentación, con más estrategias que programas para su construcción, podemos entonces adentrarnos en uno de sus elementos, su principio generador y su más ferviente herramienta: el cuerpo. El cuerpo, no sólo como recurso expresivo, sino como el generador totalizante del discurso. Diéguez admite que estamos en una sociedad de discursos agotados, donde la utilización del cuerpo como medio de expresión es un recurso que

reinventa la teatralidad del performance, asumiendo cierto riesgo, fragilidad y sobrevivencia.

La reinención es una forma de rebelión ante la mediatización de la expresión, por eso se incluye tomar el cuerpo como un escenario mismo. El cuerpo magnifica la dinámica del performance, el cuerpo abrevia, pero también expone, dignifica o vulgariza, el cuerpo que implica desnudez, aunque esté vestido. He aquí una reflexión que hace José A. Sánchez acerca de la desnudez como elemento de veracidad:

La performatividad nos aproxima al cuerpo de una forma muy diferente a la teatralidad. La teatralidad es el territorio de la máscara. La performatividad lo es del enmascaramiento, del tránsito constante de la sinceridad a la máscara y de la máscara a la sinceridad. Aunque hace muchos años aprendimos que la sinceridad, como la desnudez, no significan nada por sí mismas: que la desnudez ya no significa libertad del mismo modo que la sinceridad tampoco significa verdad, ni siquiera honestidad. (Sánchez, 28)

El cuerpo ha demostrado ser, si no una eficaz arma para hacer convincente su honestidad, sí un medio propio, con suficientes constructos sociales como para reconocer en él un elemento de relación más íntima con el espectador. El cuerpo es susceptible por su lógica de natural congruencia, y capaz para hacer de él un escenario particular.

Esta exigencia (el cuerpo como escenario) vincula al performance con las teorías de la teatralidad, ya que no podemos mirar al performance solo como un acontecimiento real en un tiempo real. El performance no es la vida en la vida, es una alineación entre el arte y la vida en donde interviene un estado de conciencia para realizarlo, en donde, sobre toda improvisación que exista, debe haber un grado de concepto desarrollado. La espontaneidad no es la base del performance, aunque sí uno de los elementos que permiten la participación del espectador. Entonces, el performance ya no es un arte hecho exclusivamente por artistas, tomando una condición de desjerarquización social, apostando por una práctica menos elitista y más popular.

Asumiendo la fugacidad de la vida en el performance, Peggy Phelan admite que: “La vida de la Performance está en el presente [...] En el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de performance se hace a sí mismo a través de su desaparición.”

(“La ontología del performance”). Ejemplificando su labor, el performance renuncia a la reproducción, a favor de lo efímero. Es una forma de mirar más de cerca los eventos culturales que caracterizan nuestro devenir donde se magnifica lo efímero sobre lo repetido, es decir que se sobrevalora lo irrepitable, resaltando lo valioso de la unicidad y autenticidad de los momentos, cuestionando la tradicional necesidad de guardar, conservar, y pugnar por la memoria como único comprobante de nuestra existencia.

Víctor Turner, de acuerdo a los estudios antropológicos del performance, advierte que definitivamente los performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura, es decir que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. Dicho así, podríamos enaltecer el valor del performance como un patrimonio de nuestra cultura que se ve metaforizada a través de esta expresión artística.

A pesar de que existe quien se ha dedicado a menospreciar al performance como un hecho artístico, y lo desconocen como práctica escénica que ha reinado los espacios públicos, Antonio Prieto comenta:

Existen artistas de performance que toman en serio su oficio, trascienden el esoterismo hermético y el anarquismo amorfo que caracterizan a tantas presentaciones para abordar provocativamente temas como el clasismo que separa a la alta cultura de la "cultura popular" (veteranos como Maris Bustamante y Felipe Ehrenberg), la relación cuerpo-tecnología (19 Concreto, Katia Tirado), los límites del llamado "espacio público" (Rubén Velásquez, Pancho López), las convenciones sociales que someten al cuerpo (Lorena Orozco, Lorena Wolffer, Ema Villanueva), los absurdos de la demagogia oficialista (César Martínez, Mirna Manrique), entre otros. (“Escenas liminales.”)

Una de estos “provocadores sociales” es Lorena Wolffer, artista que estudiaremos con detenimiento más adelante, quien cree que ya no hay muchos espacios donde se presenten performance, o quizá no como antes. Considero, junto con ella, que la teoría alcanzó el territorio performático, mientras que su práctica simplemente se ve diluida por la confusión que genera la idea de que cualquier evento puede ser visto como performance.

¿Será que otras artes encuentran diferentes y atrevidas formas de expresión? ¿Será que el teatro utiliza ahora recursos del performance y lo redefine? ¿Se puede considerar al

performance como práctica teatralizada para hacer un análisis objetivo de nuestra sociedad a partir del arte que ésta produce?

Estas son algunas preguntas que me surgen como espectadora y como creadora, pero sobretodo como ser social, como joven que también ha utilizado este medio expresivo para hablar acerca de sus inconformidades e intentar visibilizar las incongruencias de la realidad mexicana. Me parece que las imposiciones (presidenciales también) reconfiguran todo un comportamiento social que ha de ser tomado en cuenta por esta práctica escénica. A continuación y para acercar las nociones de performance a la realidad mexicana, se abordará la liminalidad de estas prácticas, en su aspecto politizado, además de la reconciliación con su contexto social y su aspecto interdisciplinar.

1.4 Liminalidad y performance

Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política de Ileana Diéguez, es una de las guías teóricas que fundamentan esta tesis, en tanto que el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* se empeña en mostrar su especificidad desde un contexto que nos refiere a un territorio y un tiempo particular. No es que en otro momento no haya habido feminicidios, y mucho menos que Ciudad Juárez sea el único lugar en donde ocurren pero, ¿cuál es la intención de visibilizar éstos en específico? Para resolver esta pregunta habría que plantearnos en primera instancia que nos enfrentamos a una práctica con sentido liminal, en donde la justificación de la visión investigativa dialoga obligadamente con el contexto social.

En este texto, Diéguez da a conocer acontecimientos performáticos muy similares al nuestro, con un conflicto social por visibilizar, siempre argumentados en el contexto al que pertenecen. Un concepto que nos será muy útil para plantear el discurso del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, y que es parte sustancial del texto de Diéguez, es la liminalidad. Se utilizará la liminalidad como un recurso que puede observarse desde múltiples ejes. La mirada liminal resulta de la contextualización de los eventos performáticos que se construyen desde la convergencia entre lo social y lo artístico, además, la liminalidad se construye en tanto la práctica performática permita la permeabilidad disciplinar en su construcción, y por último las implicaciones políticas que se obtienen del performance, por su insistente labor de rebeldía ante los sistemas de poder,

es otra forma de observar la liminalidad. La liminalidad es una condición que nos propone reconocer la constitución de identidad ambigua en el territorio Juarensé, su situación fronteriza, un territorio acotado y vinculado por las adversidades que lo rodean.

Diéguez propone una conceptualización al abordar el tema social del arte desde la antropología, la etnografía y la etnología, fortaleciendo el trabajo interdisciplinario que se requiere al implementar conceptos que se originan de otras disciplinas. Un ejemplo de un término que opera como metáfora teórica que es sustraída de las ciencias biológicas, y que se ha mencionado para definir los modos de construcción de la cultura contemporánea, es la *hibridación*. Este término que se utiliza de acuerdo con la teoría de Diéguez, explica momentos de confrontación de realidades culturales, mejor ejemplificados con los actos migratorios, donde se construyen nuevos esquemas de relación social, a partir de las fusiones de identidades de los integrantes que forman la comunidad, obteniendo mixtura de lenguaje, culturas, religiones, etcétera. Diéguez la define de la siguiente manera:

[La hibridación se define como] un procedimiento (o sistema de procedimientos) intencional en el cual se mezclan dos lenguajes sociales, dos conciencia lingüísticas diferentes [...] La hibridación está estrechamente vinculada a la confrontación dialógica de lenguajes [...] Para Bhabha la constitución paradigmática de la hibridez puede observarse en la cultura migrante. (2007a: 50-1)

La hibridación como proceso es una confrontación de más de dos construcciones sociales que resignifican la realidad cultural. Es una forma natural de proceder en las relaciones humanas, pues lo híbrido es el resultado de los paradigmas del mundo que no han alcanzado a solidificarse y que se resquebrajan para formar nuevos lenguajes sociales. La hibridación también es una mixtura entre las conciencias lingüísticas revelando, en un sentido histórico, nuestro origen, que basa su pureza en la contaminación de elementos que forman nuestra identidad.

Siguiendo a Diéguez para comprender el fenómeno performático como un acontecimiento social que sugiere la liminalidad, nos encontramos con otro concepto que vale la pena concretar para organizar las interpretaciones que ante este término puedan surgir; la *politicidad*. La politicidad sí busca sedimentar la connotación social del acto performático, pero con miras a su visibilidad. Indagar en la naturaleza política implica

reconocer procesos de inversión (un ejercicio de ponerse en el lugar del otro) para hacer posible la visibilidad de éste. “Lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido.” (Diéguez, 2007b: 4). La politicidad es el medio por el cual no sólo se muestra algo que estaba oculto, sino que interactúa con procesos significativos para referenciar y hacer posible la comprensión en el receptor. La aclaración del término politicidad, busca que esta investigación trascienda de lo político visto como una organización de sistemas de poder, y así sugerir no cómo se ejerce ese poder sobre una sociedad, sino la visibilización de la realidad de esa sociedad como un acto ético de la ocupación artística.

Ya argumentados los elementos que ayudan a comprender el fenómeno artístico a partir de su complejidad cultural, podrían ser tomados en cuenta para la reflexión del performance que aquí se expone. Para generar el sentido de contextualización es importante acreditar la idea de que los individuos no podemos ser aislados de un entorno, ni sustraer a cualquier interpretación la realidad de nuestro legado cultural. Incluso las configuraciones de interpretación individuales tienen siempre que ver con el entorno en el que estamos inmersos, plenamente apegados a la cultura nacional.

De este modo se fortalece la propuesta de plantear la diversidad y la relativización como circunstancias que condicionan la mirada investigativa, abriendo camino a la reflexión de otros territorios prácticamente marginados.

Hoy, debido a la fractura y al fin del logocentrismo y eurocentrismo teórico, categóricamente teorizado por Foucault, Derrida, Deleuze, Baudrillard, surge la necesidad de pensar la cultura a partir desde parámetros diferentes, especialmente cuando ya no existen centros unitarios hegemónicos, particularmente cuando la teorización surge desde lo que se había denominado los márgenes, las periferias culturales, incluyendo las excolonias. (De Toro, 194)

De acuerdo con las expresiones artísticas, esta reflexión sugiere observar al Occidente desde el Occidente y, aunque la nulidad del eurocentrismo esté probablemente aún muy lejos, la apuesta por valorar el estudio de las periferias da pertinencia a la visibilidad de territorios específicamente marginados. En este sentido, el estudio de la condición femenina

ha sido un asunto excluido de las ocupaciones del Estado, por lo que el discurso femenino se ha construido desde su posición de exclusión, como un espacio de extrema marginalidad. Con respecto al discurso femenino, De Toro expone:

En esta convergencia, entre el feminismo y el tercermundismo, el *Post* no implica el fin de estos discursos, sino una reorientación de sus luchas y tradiciones, una nueva estrategia y conciencia que se niega a aceptar la marginalidad y la automarginalización del pasado. Hoy, los llamados discursos marginales y periféricos son los que de hecho se encuentran en la vanguardia teórica del campo cultural y los que están llevando adelante un tipo de reflexión sin precedentes. (195. El subrayado es del autor.)

Reconocer lo marginal como parte del territorio no ha sido cosa sencilla, mucho menos es una batalla ganada, pero sí ha logrado la desautomatización de los estándares con los que se teoriza acerca de una comunidad. Esta reflexión convoca a la concepción de la marginalidad desde un antes y un después, sugiriendo que, mientras el arte dialogue con su contexto, más incluye a las periferias. Así, el performance no soslaya este diálogo con la época de trasgresiones políticas que vivimos, traduciendo nuestra resistencia a su forma de creación.

El performance es un espacio en el que es posible construir identidad y posibilitar la intervención artística desjerarquizada. Antonio Prieto sostiene que: “a partir de los 70s, el performance se convierte en un acto propicio para la articulación de identidades minoritarias, disidentes, subalternas [...] El performance se usa en resistencia al poder hegemónico (sea de Estado, patriarcal, institucional, etc.) mediante estrategias de parodia, ironía, carnavalismo, trasgresión.” (“En torno a los estudios...”). Con el performance se abre espacio para hablar de lo que estaba fuera, el performance surge para incluir identidades minoritarias al arte y subvertir los discursos que no responden a la construcción de una colectividad, cuestionando incluso las articulaciones artísticas en donde también hay un amplio trabajo de marginación, ofreciendo posibilidades que nos recuerdan que hay un sinfín de prácticas cotidianas que pueden ser reflexionadas tomando en cuenta la estructura del performance.

En México, debido a su amplio sector marginado, el performance funciona por su sentido contestatario. Se reconoce el inicio del performance con el movimiento estridentista

de la segunda década del siglo XX. A pesar de que era un movimiento literario por excelencia, realizaban una serie de acciones “trasgresoras” con el fin de provocar a una sociedad apaciguada. Sin embargo, estas nociones que más tarde constituirían al performance, quedan consolidadas con el trabajo experimental de Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola quienes ya trabajaban a favor de la interdisciplina y las acciones efímeras. Antonio Prieto menciona al respecto:

Gurrola desarrolla paralelamente a Jodorowsky una serie de proto-performances como el *Jazz Palabra* de 1963, en el que participan los escritores Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. Si bien un sector de la juventud mexicana se mostró receptivo a estos experimentos, la mayoría de la sociedad manifestó una reacción “colérica”, especialmente ante la irreverencia que mostraba Jodorowsky a símbolos religiosos. Además, la apariencia andrógina del artista le ganó acusaciones de homosexualidad, y su condición de extranjero la constante amenaza de deportación. En una época en que la sociedad mexicana vivía los primeros indicios de inconformidad hacia el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y la juventud comenzaba a articular movimientos contraculturales, Jodorowsky se convirtió en el centro de ataques de parte de quienes lo tomaran como chivo expiatorio de su cruzada moral-nacionalista. Jodorowsky dejó una huella indeleble tanto en los hacedores de teatro experimental como en los artistas conceptuales que se inspirarían en los efímeros para desarrollar otro tipo de acciones subversivas durante las siguientes décadas. (“Pánico, performance y política...”)

Sucesos de esta índole marcaron el inicio de una rebelión artística y política que alertaba a las autoridades que se oponen a dar visibilidad a conflictos asociados con el poder que ejercían. El performance demuestra un dominio sobre las temáticas contra el régimen gubernamental, pero también critica severamente la institución religiosa, la condición femenina con respecto a la masculina, las reglas del “buen vivir” en una sociedad contemporánea, y demás inconformidades que trajeron consigo hechos como la globalización.

Mientras dormíamos (el caso Juárez) es un buen ejemplo de los acontecimientos performáticos en donde se discute el discurso de un sector marginado como lo es la mujer, exponiendo el conflicto a partir de su contextualización. Contiene un sinnúmero de elementos de una realidad que no termina de ocurrir, que nos da referencia de una

circunstancia que rebasa la época, que deviene de un conflicto que ha comenzado su visibilización apenas veinte años atrás, y que definitivamente establece relación entre el arte y el activismo político como una práctica intersticial. A pesar de su específica connotación social, la misma creadora del performance, Lorena Wolffer, admite que no le interesa que su performance sea reconocido como una gran pieza de arte, o como una pieza de protesta, lo único que le interesa es visibilizar con medios estéticos para afianzar los fines éticos que de ahí puedan derivarse. De este modo, el performance se coloca en un espacio intermedio en su desconfiguración tanto artística como social, suavizando el dialogo que ambas mantienen.

Ileana Diéguez cuestiona al performance y propone la reflexión de la posible teatralidad que se encuentra en estas estrategias artísticas que buscan la politización de las protestas ciudadanas a partir de sus elementos de re/presentación. De ahí que en *Escenarios Liminales* se compacte el dialogo entre la teatralidad y la politización, en donde lo liminal comporta una serie de relaciones entre el fenómeno y su entorno social:

Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los *status* y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de ahí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales. (Diéguez, 2007a:18)

La liminalidad de la práctica performática no sólo fortalece la condición independiente, sino de total contrariedad y sentido de crítica ante los sistemas de opresión, en conjunto con los discursos artísticos tradicionales. La noción de liminalidad promueve la apertura de espacios para la creación que no pertenecen a un lugar disciplinar en específico.

Ocurre un singular desplazamiento artístico por la inserción de las prácticas activistas que se concebían como “rituales públicos participativos” y que Ileana Diéguez llama también “rituales dialógicos”. Estos rituales son un ejercicio de equilibrio social en *communitas*¹⁰, suponiéndose como un evento activista que no excluye la búsqueda de experiencias estéticas, ideal supuesto del arte y posiblemente uno de sus únicos convenios;

¹⁰ Término en latín que se refiere a la comunidad y que Ileana Diéguez propone para visualizar de manera colectiva el enlace y vínculo de lo humano, por intereses y hasta acuerdos comunes, más que por características raciales.

la responsabilidad artística de hacer sentir al otro y, aunque el arte no es el único medio para lograrlo, sí ha sido una efectiva herramienta. De alguna manera podríamos decir que también la lucha por dar visibilidad a la realidad, es otro de los convenios que pretende la actividad artística.

El performance que vamos a estudiar tiene contenido activista, pero también trasciende esta categoría de lo político por el contenido estético, haciendo de la protesta una experiencia sensible que recodifica la esteticidad y hasta la transgrede. De acuerdo con Ileana Diéguez, existen otras acciones que, habiendo nacido en el ámbito artístico, no exigen su papel como tal, aligeran la importancia de su consideración en el campo del performance, por lo que Diéguez las define como “prácticas espectaculares”. Dichas prácticas muchas veces son acciones colectivas que no pretenden la mirada artística como objetivo, pero ya será tarea de quien las mire dirigir las al ámbito artístico, porque no sólo basta con que el creador se autotitule artista para que su pieza sea una obra de arte, basta también que el espectador lo categorice como tal, asumiendo el papel del espectador como anteriormente ya se explicó a través de Rancière, reflexionando acerca de la noción de un espectador emancipado.

Como ejemplo de una práctica espectacular tomamos una acción para transgredir los constructos nacionalistas en Perú, se llama *Lava la bandera*, hecha por el Colectivo Sociedad Civil (CSC). La acción consiste en utilizar de forma paródica los elementos “sagrados” (por ser patrióticos) para desmitificarlos y arriesgarlos, hasta proponer su revaloración, incluso resignificando los espacios públicos que se usaban como escenarios legítimos de esta práctica. Diéguez comenta al respecto:

Tales apropiaciones de las prácticas espectaculares, en vivo, in situ, utilizando recursos paródicos para invertir la sociedad del espectáculo¹¹ y creando su doble rebajado como arte de la fiesta que la sociedad se da a sí misma, subvierten las estrategias del poder carnavalizando¹² su propia

¹¹ Término alusivo a la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord, quien teoriza sobre la condición de la sociedad moderna en cuanto a los espectáculos que ésta produce y sobre cómo se espectaculariza la realidad, cuestionando la idea de la apariencia y la aparatosidad de la sociedad. Es una crítica constante a la banalización por relacionar lo espectacular con la dominación de categoría económica. Hace efectiva la división de clases sociales en un nuevo orden mundial, donde el tiempo tiene que ver con un aspecto de producción de capital, y por tanto el espectáculo se convierte en una mercancía. Funge también como un breve análisis del comportamiento del creador y espectador moderno.

¹² La carnavalización es un concepto relacionado con la hibridez en la cultura como discurso. Integra las bases en las que se funda la concepción del carnaval como fiesta popular en la que se destrona, no solamente seres casi mitificados, sino también un replegado de construcciones en la cultura a partir de la parodia, la burla, lo grotesco, etc. Tiene como finalidad la inversión de status, por lo que se le adjudica un carácter contestatario.

espectacularidad mediática y recolocándola en las dimensiones performativas de los actos conviviales. (2007a: 95)

Dicha reflexión asume la crítica al sistema y a los protocolos de la espectacularidad. Es un importante ejercicio de inversión del poder en orden del reconocimiento de la otredad y con ello se problematiza acerca de lo que representan las jerarquías en la sociedad.

No obstante, en *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* no existe la carnavalización, ni los procesos de inversión para reconocer qué elementos nos hablan de la condición femenina, cuáles del poderío masculino sobre el cuerpo femenino, cuáles nos refieren a las irregularidades de seguridad nacional, y qué otros a la impunidad y al silencio. Por el contrario, en este performance se politiza el tejido del discurso femenino que desestructura el ordenamiento del conflicto feminicida, y así visibiliza.

La liminalidad en el performance permite la creación de nuevos espacios de cruce entre el arte y lo social, en favor de la valoración de otros lenguajes escénicos que generalmente configuran la experiencia colectiva. El performance, en una verdadera hibridación de lenguajes, reconoce que a través de la experiencia se construye el sentido de la convivencia, más que en la explicación. Diéguez retoma la idea del convivio de Jorge Dubatti para señalar que “en el convivio hay más experiencia que lenguaje, hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso”. (2007a: 42). Es quizá por esto que se desplaza el momento textual, porque también hay experiencias que no pueden ser construidas a partir del texto.

Adquirir una experiencia significativa sí es un objetivo del performance ante el espectador, porque el performer siempre busca reconstruir la figura del mundo que hemos creado. Menciona Guillermo Gómez Peña al respecto de lo que espera (porque como artista siempre se espera algo):

Una vez que el performance se termina y el público se va, nos queda la esperanza de que se haya detonado un proceso de reflexión en un sus perplejas psiques. Si el performance es efectivo (no dije “bueno” sino efectivo), este proceso puede durar varias semanas, incluso varios meses, y las preguntas y dilemas encarnados en las imágenes rituales que presentamos pueden seguir rondando los sueños, recuerdos y conversaciones del espectador. El objetivo no es “gustar de” ni siquiera “comprender” el performance, sino crear un sedimento en la psique del público. (11).

El performance, a través de la experiencia compartida, sí hace efectiva su proyección social, se atreve a aseverar su búsqueda por la transformación con el mundo que construimos diariamente. Como parte de la configuración de la experiencia compartida están las reflexiones colectivas en torno al performance de acuerdo a las implicaciones políticas y culturales que marcan nuestra identidad. De acuerdo con Ileana Diéguez, Latinoamérica es la metáfora de un escenario que comprende este tipo de prácticas, no por casualidad, es su historia la que así lo determina. Por eso, tampoco es casualidad que los performances de otros países latinoamericanos nos caigan “como anillo al dedo”.

Con el propósito de actualizar algunas prácticas performáticas que han surgido en el Distrito Federal, se expondrán un par de ejemplos en los que fui partícipe en estos últimos meses, en donde la preocupación por las elecciones presidenciales eran el tema principal. La mayoría de los performances que he presenciado en estos días están argumentados desde la violencia por el crimen organizado que ha incrementado a partir del último sexenio. Ejemplos hay muchos, por citar alguno está el que hicimos 70 compañeros del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en el zócalo de la Ciudad de México titulado *70 mil muertos*. Era en memoria de los 70 mil muertos (cifra que aumenta diariamente) por los llamados daños colaterales que ha traído consigo el crimen organizado y la guerra con el Estado, a partir del gobierno de Felipe Calderón.

Todo comenzó con un trabajo de investigación para recopilar cuantos nombres fueran posibles de las personas que habían sido asesinadas con violencia (como intento de recolectar la memoria). Luego, nos reunimos en el zócalo capitalino los 70 compañeros, la gente que presenciaba el performance escribía en nuestros cuerpos semidesnudos, con tinta roja (siempre el rojo representando la sangre derramada) los nombres que enlistamos en hojas blancas. Ya con los cuerpos vestidos de pies a cabeza con nombres rojos (que no números rojos), nos reunimos rodeando el asta bandera que hacía ondear la bandera al ritmo de la lluvia que empezaba a caer cada vez más fuerte. Comenzó una cuenta progresiva de mil en mil, en cada cuenta iba cayendo uno de nosotros, hasta llegar a los 70 mil. Lo impresionante fue ver que, a pesar de la lluvia que sin exagerar, estaba cubriendo nuestros cuerpos fríos, cada vez un poco más, los espectadores se acumulaban observando el hecho. El desafío era permanecer 70 minutos en esa posición, haciendo énfasis al casi ritual número. En el piso mojado se podía observar como corría la pintura en representación

de la sangre derramada y que llegaba a los pies de los espectadores que no se movían más que para sacar una que otra fotografía. No supe exactamente en qué minuto, pero podría decir que aproximadamente en el minuto 30, la gente empezó a compadecerse¹³ de nosotros, se quitaron sus abrigos, suéteres, bufandas y hasta los paraguas los colocaban en nuestros cuerpos. Ahora ellos eran los que se mojaban y muchos se quedaron en el suelo sin importar que quedaran empapados por esa lluvia que, con todo y su fuerza, era como vida para la representación de muerte.

He tenido la fortuna de ser público de algunos otros performances más. Un acontecimiento que me atrevo a categorizar como performance, pero que probablemente los que lo hicieron reprueben este hecho o quizá ni siquiera lo reflexionen como tal, es un mitin en la autopista México-Pachuca, a la altura de Tlalnepantla. Utilizando los planteamientos de Ileana Diéguez, podríamos convenir en llamarlo “ritual dialógico”. Los manifestantes estaban instalados desde hace varias semanas (yo lo presencié el pasado 21 de octubre de 2012). Hombres de distintas edades pugnaban por la memoria de la injusticia contra los “400 pueblos indígenas”. Eran una cantidad suficiente como para llenar de manera impactante un puente peatonal desde las escaleras hasta la estructura superior y parte de la autopista, todos desnudos, con uno que otro cartel en protesta por los desacuerdos con las formas de proceder del gobierno del Distrito Federal. Sin embargo, hay algo que particularmente me hizo pensar este hecho como un performance y es que, tienen como elemento trasgresor música estruendosa con la que bailan paródicamente, casi con una coreografía que advierte una forma festiva de discurso. Este hecho que me he atrevido a nombrar como performance, es una acampada que ya lleva haciéndose año tras año en el Distrito Federal (pero esta vez les fue negada la entrada), con la premisa de la desnudez como metáfora de su propio despojo.

Dichos eventos son entonces una muestra más de la práctica que pugna por la memoria en contra de la mediatización que vivimos en el país, prácticas por la visibilidad que “emergen en un contexto en el que se reformulan país, ausencia y memoria, proponiendo la “teatralización del dolor” no como acción de victimización autocontemplativa, sino como *acción que hace visibles las “heridas sociales”* y se convierte en protesta colectiva”. (Diéguez, 2007a: 111. El subrayado es mío).

¹³ Se entiende la compasión como un ejercicio de telepatía sensible que permite sentir lo que el otro siente, construyendo un lugar digno desde el cual actuar. Empleamos la definición de compasión de Milán Kundera, en la que profundizaremos en el siguiente capítulo.

Las propuestas que desarman los aparatos de marginalidad van en contra de lo que Pavlovsky llamó “la falla ética”, refiriéndose a la disociación de la memoria, a la textura de complicidad que se vivió en la dictadura Argentina (1976-1983). Es una actitud con la cual el pueblo hacía de su dolor un cotidiano común, en donde se aprende a silenciar y a olvidar por naturaleza, por lo tanto, no hay memoria colectiva por reconstruir, sino una constante evasión que fortalece las fuerzas políticas superiores. En cambio, la “teatralización del dolor” refiere la re/presentación de la realidad a partir del enfrentamiento a ésta y no a partir de la evasión o la supuesta condición mártir que (sin discriminación al género), melodramatiza nuestra cultura que, por el contrario, siempre ha tenido una asociación directa con la resistencia.

El performance intenta conducir su resistencia hacia la formación de un evento que contiene sesgos estéticos y que además confronta la lucha en el arte, donde los lenguajes artísticos dotan densidad suficiente para hacerlos suceder, incluso trascienden el valor estético por lograr su función social. Por ejemplo, haciendo alusión a un acto de protesta que se concibió como un acto performático contra el asesinato sistémico de indigentes que se realizó en la calle de El Cartucho, en Bogotá, Diéguez confirma que lo que se construye son “actos por la vida [...] Más allá de presumirse como obras artísticas, estas acciones son gestos éticos” (2007a:160).

Otro ejemplo es una instalación virtual de Krzysztof Wodiczko, colocando en los ambientes públicos de Tijuana los rostros y los testimonios de familiares de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, “generando un espacio poético y altamente político que develaba, de otra manera, los feminicidios [...] [Estos son] los caminos transitados por un arte que deviene acción concreta a favor de la vida, otorgando presencia a los excluidos.” (Diéguez, 2007a:155). Son prácticas que intencionalmente trasladan su propósito del arte a las acciones sociales, creo yo, como una manera más inclusiva para proceder en la realidad. Las acciones a favor de la vida tienen una dimensión tan amplia que rebasa los conceptos artísticos, que abarca posibilidades de expresión humana en virtud de la construcción de la colectividad ávida de memoria, como un urgente registro de nuestra existencia. A continuación vamos a reflexionar a partir de un performance en específico; *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* de Lorena Wolffer, encontrando los elementos que teatralizan la presentación y desentramando los ejes de construcción del performance que lo posicionan como una acción concreta a favor de la vida.

2.1 Lo cierto acerca del desierto. Femicidio en Ciudad Juárez

Para aplicar el concepto de liminalidad como un ejercicio de ubicación desde el cual se produce y se vive el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, es necesario hacer la contextualización que nos traslade a Ciudad Juárez, especificando su análisis a partir de su frontera con el “primer mundo”, pero también su relación con el mismo territorio mexicano. Empezaremos por plantear la existencia de la frontera como una convención establecida en donde *limitar* nos remite más a la realidad que el simple hecho de delimitar geográficamente un territorio.

La frontera, en donde sus grandes empresarios viven de un lado y “trabajan” del otro [...] La frontera del tráfico más lucrativo del mundo: tráfico de drogas, tráfico de cuerpos. La frontera que separa una de las manos de obra más caras del mundo de una de las manos de obra más baratas. (Segato, 26)

Ciudad Juárez se ha planteado más como un puente entre México y EUA que como un territorio que adquiera su propia autonomía. Desde el desarrollo industrial que se suscitó en la ciudad, se concibe una condición de inestabilidad y nomadismo permanente, de hecho, al día de hoy, Ciudad Juárez es, de acuerdo a Víctor Hugo Rascón Banda, la metáfora de un gran hotel, donde unos sólo pasan la noche y se van, los que pueden compran el territorio para uso industrial, mientras que los que ahí radican tienen que adaptarse a los empleos que se generan, sin mayores posibilidades de crecimiento laboral. De igual manera, Ciudad Juárez es un lugar en donde ocurren infinidad de intercambios culturales, como una inevitable muestra de hibridación o contaminación de la identidad.

[Ciudad Juárez es] la periferia de la periferia, un lugar donde se anuda la variedad intrincada de los desarraigos, donde convergen nudos de frontera de todo tipo; étnicas, laborales, nacionales, históricas, jurídicas, sexuales, climáticas, ecológicas, incluso se encuentran ahí los extremos de la violencia, de la crueldad, de la explotación, de la segregación étnica y de género [...] Ahí donde el contacto íntimo con el Imperio se convierte en una vacuidad abismal cuya profundidad se toca con el mutismo, con los balbuceos o los fracasos del lenguaje, con la experiencia ordinaria de lo abyecto y la tolerancia cotidiana de lo intolerable. (Mier, 82)

Es un espacio de excesivo nomadismo asumido por el movimiento económico que la ciudad representa, no es un territorio simplemente desafortunado, es un lugar estratégicamente utilizado por un gran sistema de connotación particularmente económica y política en busca constante del dominio y la posesión. En proporción al crecimiento de su movilización social y económica, la ciudad ha padecido un patrón de violencia superior al equipo de justicia que podría derribarlo, dando como resultado un evento que debería ser impermissible y que más bien es imparable; la constante violencia de género que culmina con el feminicidio.

Es importante mencionar que los crímenes cometidos contra las mujeres han sido al mismo tiempo fin y objeto de una violencia que tiene como objetivo ejercer control sobre el género femenino. A pesar de que la mujer ha intentado incluirse en la movilización económica de la ciudad a lo largo del tiempo, frecuentemente se ve desplazada, construyendo el discurso de la condición femenina desde la periferia de la esfera social, pero este es un tema que atenderemos puntualmente más adelante. Por lo pronto, tenemos que reconocer que los feminicidios ocurren como resultado de un descontrol de los estándares de justicia que utilizan la muerte como una forma más de sometimiento. Se trata de crímenes que han sido espectacularizados, es decir, crímenes en los que su difusión consiste más en la exhibición y la presentación de la muerte como espectáculo, además con un mórbido humor, soslayando la principal ocupación que consiste en informar. Esta espectacularización del crimen ha sido efectuada no sólo por los asesinos, también ha sido ejercida por los medios de comunicación, y la estructura que genera la dinámica social, hecho que ha alcanzado un impacto en varios ámbitos artísticos como en el cine, en las artes plásticas, la danza y, por supuesto, en el teatro.

Retomando el contexto del territorio para puntualizar los problemas que toleran este hecho, pudiéramos comenzar reconociendo las pautas que ha generado la violencia que se ejerce en Ciudad Juárez. La ciudad ha sido poblada por gente que llegó a buscar oportunidades de empleo, pero también de migrantes, quienes, de acuerdo con la idea de Deleuze: “van, vienen, intentan pasar una y otra vez las fronteras, pillan o requisan, pero también se integran y reterritorializan.” (2002b:113). En consecuencia de la constante movilidad e integración poblacional, la ciudad ha presentado un incremento notable de su

inseguridad, con escasez de recursos para proveer a los habitantes de mejores condiciones de vida, y en declive van otros elementos, por ejemplo: el empleo bien remunerado, el transporte público digno y seguro, el alumbrado público (que se vuelve un sistema poderosísimo de control, ya que en la oscuridad son aún más impunes las leyes) y por supuesto, los grupos de seguridad que parecieran inhabilitados para brindar protección preventiva. De acuerdo con Rocío Galicia:

Con la implementación del Programa de Industrialización Fronteriza¹⁴ la estructura y dinámica social comenzó un proceso de transformación que llevará al establecimiento de industrias transnacionales que requerirían mano de obra barata. De este modo, Ciudad Juárez adquirió también la condición de punto de llegada de personas en busca de empleo. (2008: 25)

Se generaron muchas nuevas fuentes de empleo, sin embargo, no hubo un crecimiento notable de la economía de los trabajadores y sí de los empresarios. El ciclo ya bien conocido radica en invertir muy poco dinero a la fabricación de un objeto, pagando salarios mínimos a la mano de obra y obteniendo ganancias superiores que quedan en manos de los mismos inversionistas, generalmente extranjeros. Esta forma de explotación humana trajo la concepción de un modelo económico en donde el ser humano no vale sino por su capacidad de producir, y es, por lo tanto, totalmente reemplazable. Eduardo Galeano, en su escrito *Los nadies*¹⁵, cuestiona la condición del ser humano reemplazable, y sobretodo el ser despojado de su condición misma de ser humano, complejizando, incluso desde el título, la consideración desde la cual la pluralidad los agrupa, y no los individualiza.

¹⁴ El Programa de Industrialización Fronteriza buscaba elevar el número de empleos a partir de empresas transnacionales. En 1966 se establecieron en Ciudad Juárez las primeras 12 empresas, mismas que allí fueron popularmente bautizadas con el nombre de "maquiladoras".

<http://www2.uacj.mx/publicaciones/sf/num3/ecofront.htm>
[100212]

¹⁵ Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.

Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.

Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos.

Que no son, aunque sean.

Que no hablan idiomas, sino dialectos.

Que no profesan religiones, sino supersticiones.

Que no hacen arte, sino artesanía.

Que no practican cultura, sino folklore.

Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.

Que no tienen nombre, sino número.

Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.

Con el aparente crecimiento industrial de la ciudad, se generaron empleos a los que particularmente las mujeres comenzaron a incorporarse. No obstante, el trabajo en dichas maquiladoras ha estancado a la población por el salario precario, los horarios no adecuados, las pocas oportunidades de crecimiento económico, además de la dificultad que implica asistir a la zona industrial, debido al transporte público que es, por su inadecuado servicio, un escenario de algunos casos de feminicidio.

La transformación de la ciudad trajo consigo un restablecimiento de la población, formando nuevas colonias que, al asentar sus bases en las inmediaciones de la ciudad, se ven estancadas en su economía, en su educación y en su desarrollo cultural, y con esto, en busca de satisfacer las necesidades básicas, muchos de los integrantes de la familia se han visto obligados a emplearse como obreros en las maquilas. Por otra parte, Ciudad Juárez alcanzó una vida nocturna más activa que proporcionalmente generaba más lugares de riesgo:

El mito de la frontera asociado a “la zona límite”, lugar de libertinaje y tierra de nadie, de cierta forma comenzaba a vislumbrarse a finales del México decimonónico, la “naturalización” de la leyenda negra de Ciudad Juárez era, finalmente, resultado de la estrategia de doble moral de la sociedad protestante norteamericana, al decidir trasladar al lado mexicano de la frontera todas las cantinas, los bares, cabarets, casinos y casas de juego de la ciudad de El Paso, Texas. (Ravelo, 116)

El crecimiento de la vida nocturna de la ciudad es la representación de una gran estrategia norteamericana que busca evadir los conflictos fronterizos, entre esos el de feminicidio, pues así es como aumentó el índice de prostitución. Con este hecho las autoridades encontraron el pretexto perfecto para deslindarse de su responsabilidad ante el creciente fenómeno de violencia contra la mujer, así, muchas de las respuestas que daban a los familiares que denunciaban desapariciones de sus mujeres, se justificaban detrás de una teoría que suponía que seguramente la mujer asesinada había sido prostituta (como si fuera eso razón admitida para su asesinato) y había provocado esta violencia al vestir provocativamente.

Sabemos que ese tipo de respuestas son la muestra de una misoginia social que se ejerce en la ciudad como resultado de la independencia económica que ya habían comenzado las mujeres. La incorporación de la mujer a la esfera social es una idea difícil de aceptar en una sociedad patriarcal, lo cual imprime una represión de género que se expresa de muy variadas formas, la muerte, como última y más poderosa arma de control, ha sido una de ellas. Sin embargo, para argumentar con precisión lo relativo al feminicidio, es necesario conocer e identificar cuál es la razón de los asesinatos contra las mujeres, para así distinguir la diferencia que existe entre asesinato y feminicidio.

Como menciona Marcela Lagarde “la violencia de género sintetiza formas de violencia sexista, misógina, clasista, etaria, racista, ideológica, religiosa, identitaria y política.” (16). El feminicidio es una conclusión de una compleja red de violencia contra la mujer, que culmina con su muerte, y que permea con la existencia de un victimario que actúa por miedo, pavor o cualquier sentimiento desaprobatorio hacia la mujer, generalmente provocado por el mismo temor que le produce. Se ha utilizado el término feminicidio y no femicidio (como sería la traducción de *femicide*), ya que femicidio es un término que podría quedarse en una vaga idea de asesinato de mujeres, en cambio, feminicidio es un término contundente que busca desentramar las razones que originan el asesinato. Feminicidio es un crimen producido por el odio hacia las mujeres que puede concluir en asesinato e incluso en suicidio de mujeres. Pero también incluye los secuestros, las desapariciones de mujeres, y por tanto, tiene todo que ver con un cuadro de violación a los derechos humanos, en donde el Estado pasa por alto estos delitos.

A diferencia de los feminicidios, que contienen implicaciones psicológicas y, posteriormente, una construcción de un aparato cultural con respecto a una condición social, los asesinatos sin clasificación de feminicidio comúnmente son consecuencia del desarrollo social y económico de las entidades de mayor riesgo. Los asesinatos de cualquier otro tipo podrían ser asociados a la delincuencia organizada, drogas, tráfico de personas y otras razones que no necesariamente buscan como víctima a la mujer, sólo por el hecho de ser mujer, sino que indistintamente también arrastran con el género masculino.

El uso de la palabra *femicide*, según Diana Rusell, se utilizó en 1801 en un escrito satírico de Londres, posteriormente en 1827 se utilizó en la tercera edición de *The confessions of an unexecuted femicide*. Este era un breve manuscrito escrito por el feminicida William MacNish y narraba un asesinato que cometió contra una joven. Fue en

1976, fecha en la que se produce su legitimidad, cuando Rusell lo utilizó en un tribunal para atestiguar en contra de los crímenes cometidos contra las mujeres en Bruselas. “La palabra feminicidio no sólo tiene que ver con la misoginia, sino con el sexismo, ampliando la gama de crímenes hechos exclusivamente por hombres, contra las mujeres por odio, por tener derecho sobre ellas, por demostrar superioridad y por sadismo.” (Rusell, 78). La proyección del término acapara terrenos que precisan mirar históricamente la relación de lo femenino con respecto a lo masculino, una relación observada con respecto al poder y control que ejerce uno sobre otro.

Existen otros sociólogos como Jacquelyn Campbell y como Carol Runyan que reducen poderosamente el término feminicidio a sólo asesinatos de mujeres, sin tomar en cuenta la motivación que lleva a cometer dicho crimen, pero al cancelar la idea política de la definición de Rusell de “mujeres asesinadas por hombres, por ser mujeres”, eliminan consigo un malestar social que implica de antemano la asociación directa de la violencia con las formas de construir la sociedad desde sus bases educativas. El concepto de feminicidio que aquí utilizaremos dialoga definitivamente con la definición de Rusell, porque creemos que lo que sucede en Ciudad Juárez tiene un carácter de discriminación genérica, además de cierta discriminación clasista ya que, de acuerdo a las estadísticas, hay una gran coincidencia con respecto a la condición socio-económica de las víctimas.

Para diferenciar entre otros términos similares que pudieran erróneamente aplicarse al conflicto, es importante ampliar la terminología. Por ejemplo, otro de los términos que se ha utilizado comúnmente es el de genocidio, que las feministas Mary Daly y Jane Caputi afirman que es una idea de patriarcado global, con el uso de medidas sistemáticas que van desde el asesinato, heridas corporales y mentales, hasta condiciones de vida insoportables, prevención de nacimientos, etcétera. Es decir, siempre se aplica a la intención de erradicar a las mujeres como género y, de hecho es un concepto que generaliza y que incluye al feminicidio, las agresiones sexuales, la mutilación, la discriminación que lleva a la exclusión en los términos de dependencia económica.

Seguimos, sin embargo, utilizando el término feminicidio porque no generaliza los casos y los respeta desde su individualidad. Es decir, que no se limita al exterminio de mujeres como género, como en el caso del genocidio que además acapara cifras a gran escala, sino que sugiere la idea de asesinato por odio, cometido exclusivamente por hombres, quienes “tienen la convicción de que el único valor de esa vida radica en su

disponibilidad para la apropiación” (Segato, 36). La legitimización del término feminicidio ha traído consigo ventajas que han producido estudios minuciosos, que buscan encontrar respuestas estadísticas acerca de los casos que frecuentemente se repiten en los crímenes. Incluso, Rusell maneja un cuadro tipológico basado en la relación de la víctima y el asesino, que varía desde feminicidios de pareja, feminicidios familiares, feminicidios por conocidos y por último por extraños.

Desafortunadamente, la violencia de género es un serio problema a atender desde las raíces que lo provocan y es que, sí tiene que ver con un proceso de asimilación histórica de los privilegios de unos sobre las desventajas de otras, pero también es un caso que debe ser observado desde las bases educativas en las que se fundamenta la cultura. Es impresionante saber que en las múltiples investigaciones que se han hecho al respecto de la violencia de género, muchas veces se atestigua a favor de los hombres violentos, justificándolos con la idea de que la violencia es un componente natural de su identidad, admitiendo que los hombres tienen facetas de personalidad o alteraciones emocionales, o bajo pretexto de haber ingerido drogas o alcohol. Al contrario, pareciera que las mujeres son violentadas por fallas propias y que además deben estar en condiciones de soportar dicha injusticia. Así, cuando una sociedad frivoliza un asunto tan serio como la violencia de género, e inculpa a la propia mujer por propiciarla, la violencia se convierte en una situación natural, incluso “es parte del humor cultivado socialmente y de los chistes” (Rusell, 28). No son menos los ejemplos que tenemos en la cultura mexicana, que tiene un humor específicamente machista, y que ha sido transmitido de generación en generación.

Los feminicidios tienen lugar en un territorio carente de justicia, en donde las autoridades, con sus averiguaciones, generalmente ensucian la memoria de las asesinadas, partiendo de juicios que desatienden las verdaderas denuncias de los familiares de las víctimas. De acuerdo con Rusell, “las autoridades utilizan conceptos misóginos no científicos como los que especialistas del programa para la aprensión de criminales violentos del FBI señalan como “crímenes pasionales” y que se definen jurídicamente como violencia sexual, el acoso, el estupro, etc.” (15). Al presentar justificaciones como las del tipo “crímenes pasionales”, se hace una reducción del conflicto por suponer que ese tipo de conductas no alcanzan mayor averiguación. Otras veces, las averiguaciones de los

asesinatos son relacionadas con la filmación de películas snuff¹⁶, el tráfico de órganos, los rituales satánicos que sacrifican humanos, arreglos entre pandillas, asesinos seriales, etcétera, donde cada delito mencionado podría tener que ver o no, con el feminicidio. Estas son formas de evasión ante el problema que, necesariamente dan referencia a una forma de organización de un sistema de amplio espectro, como el sistema político que mal gobierna un territorio. Menciona Héctor Domínguez al respecto:

La muerte se ha convertido en una ecuación publicitaria, la muerte se ha vuelto necesaria para los intereses de los grupos hegemónicos, [...] porque para los partidos políticos, los hechos de violencia forman parte de un discurso de acusaciones entre partidos. [...] Denominemos a este periodo el de la violencia silenciosa. El de la víctima silenciada y el del victimario silencioso. El victimario sobrevive en silencio y goza de impunidad y a la víctima se le ha hecho callar con la muerte. (11)

Esta figura de víctima silenciada y victimario impune, es tan sólo una representación mínima de un poderoso monstruo de opresión social que busca una dominación posteriormente económica. Cabe resaltar que lo que sucede en Ciudad Juárez está directamente relacionado con la condición económica, pues varios estudios al respecto afirman que las poblaciones marginadas y con menos recursos económicos son las que han sufrido en mayor medida este tipo de violencia. Alfredo Limas afirma que “el 40% de la población vive en empobrecimiento y marginación extrema, en una conformación espacial que excluye a la población del acceso a los bienes sociales.” (Limas, 15). Hecho que contribuye notablemente con esta cadena interminable en donde, no sólo el sector femenino es el afectado, sino que se expande el conflicto a una ciudad en situación de inestabilidad continua.

Es importante mencionar que si bien, Ciudad Juárez hoy día no es la ciudad mexicana con más índices de violencia hacia las mujeres, como es el caso de algunas colonias del Estado de México o del estado de Guerrero, sí se ha reconocido como “la capital del feminicidio” ante algunos medios masivos de comunicación, y ha logrado su

¹⁶ Snuff fue el título de una película pornográfica de feminicidios sexuales, donde se mostró el asesinato y resquebrajamiento real de una joven en 1975. En adelante, protestas feministas adoptaron este término para clasificar ese tipo de películas.

“fama” por la documentación que existe y porque se han formado comisiones para investigar estos crímenes, para difundirlos, para defender los derechos de las víctimas y de sus familiares, y para promover la memoria de las víctimas. Ejemplo son algunas organizaciones civiles como: “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”, “Ni Una Más”, “Nuestra Esperanza”, “Voces sin eco”, y de más asociaciones civiles que pugnan por justicia hacia sus familiares muertas o desaparecidas.

Para situarnos en este territorio, ocupado por maquiladoras y por yonques,¹⁷ que en palabras de Rocío Galicia, “parecen una metáfora de la ciudad”, es necesario conocer algunas de las investigaciones con orientación jurídica y estadística que se han hecho al respecto. Entre la bibliografía sobre el tema hay un libro que interesa por tratarse de un estudio acerca de las mujeres desaparecidas y asesinadas, el cual reúne memorias de los familiares y amigos, mostrándonos el “drama de lo humano”. Es un material entre literario y periodístico que presenta una investigación de campo y que formula estadísticas, enfrentando así la posición que tienen las autoridades ante el hecho. El libro aludido es *El silencio que la voz de todas quiebra*, escrito por un grupo de seis periodistas y una actriz: Rohry Benítez, Adriana Candia, Patricia Cabrera, Guadalupe de la Mora, Josefina Martínez, Isabel Velázquez y Ramona Ortíz. Es un material que propone la tipificación de las asesinadas para conocer cómo ocurren los feminicidios, en qué zonas generalmente son encontradas, cuál es el tipo físico de las víctimas, etcétera. Es un estudio fundacional, ya que con la información recabada entre 1993 a 1998, se propone un primer acercamiento al feminicidio en Ciudad Juárez. A pesar de las dificultades a las que se enfrentaron las autoras para recabar datos sociodemográficos, por la poca claridad y la carencia de rigor jurídico con la que se llevaron a cabo las investigaciones en las procuradurías de justicia, este texto logra mostrar las paupérrimas condiciones en las que vivían las víctimas y comprueba que en esos años varias de las víctimas trabajaban en alguna maquiladora.

A pesar de los esfuerzos por cuantificar los asesinatos, ha sido imposible concebir una cifra exacta, además de que el término feminicidio alcanza su rigurosa legitimidad hasta 1993, fecha en la que se da importancia al crecimiento singular de la violencia contra

¹⁷ Yonques o yonkes son los lugares en donde se almacenan todas las partes de vehículos como camiones, carros y motocicletas desmantelados, y que adquiere el aspecto de chatarra. Juárez es una ciudad poblada de muchos de estos establecimientos, que aparentan ser una bodega de deshechos de metales y materiales en condiciones de basura. Lugares donde, por cierto, también se han encontrado cadáveres de mujeres.

niñas y mujeres¹⁸. Julia Monárrez, socióloga que lleva trabajando el tema de feminicidio desde 1998 hasta ahora, revela que de acuerdo a las estadísticas oficiales del INEGI y sus propias investigaciones, en 14 años, de 1993 al año 2007, Ciudad Juárez tenía un promedio de 33 mujeres asesinadas por año, después, hasta el año 2011 se tiene un promedio de 200 mujeres asesinadas por año. Hecho que representa un incremento en los asesinatos de féminas del 500 por ciento (“Estadísticas”). Por parte de las autoridades queda pendiente una base de datos clara y certificada que contabilice los feminicidios, las desapariciones y hasta los datos genéticos de víctimas y desaparecidas no identificadas para que sus familiares puedan reconocerlas. Aun así hay artículos informativos que trabajan por conseguir cifras reales. Por ejemplo, Lourdes Godínez Leal afirma que:

Mientras en 2007 se registraron 53 asesinatos de mujeres, en 2010 hubo 584 casos de feminicidio [...] A esas cifras se suman las 183 desapariciones en el primer semestre de 2012, además de los 12 cuerpos encontrados en el Valle de Juárez a principios de este año. La Fiscalía General de Justicia de Chihuahua reportó que en 2010 ocurrieron 445 homicidios de mujeres en el estado, de los cuales 380 están en investigación, 40 fueron declinados a otra jurisdicción, sólo 20 casos fueron consignados y 5 quedaron en reserva. Ello quiere decir que 95 por ciento de los asesinatos de mujeres en Chihuahua no han sido resueltos. (“Feminicidios de Juárez, disparados en el sexenio de Calderón”)

Pareciera que Ciudad Juárez se ha convertido en un espacio donde hay quien tiene permitido matar y ser agresor, pero también hay quien tiene asignado el papel de víctima. Monárrez hace un trabajo arduo en la investigación para obtener la información que ha sido ocultada, pues cree que sólo si se nombra el conflicto, se hace visible ante la sociedad, demostrándolo con datos reales y cuantificados. Elaboró una base de datos que funciona como medidas de prevención sobre todo para que la mujer sepa en qué lugares peligra o a qué hora se cometen los asesinatos. Esta información puede ser consultada en feminicidio.net. Monárrez asegura que la prevención nace a partir de la información, y

¹⁸La problemática que existe al intentar registrar estadísticamente los casos de feminicidio se presenta ante la dificultad que tienen los abogados de definir qué crímenes pueden ser reconocidos como feminicidio, y cuáles otros son clasificados sólo como asesinatos. De este modo, el término feminicidio es seriamente cuestionado, pues implica el conocimiento de las razones por las cuales fue cometido el crimen.

aunque saldría más barato prevenir que reparar, según Monárrez no existe en Ciudad Juárez una política de prevención.

Patricia Ravelo también especialista en feminicidio, realizó un estudio en el 2001 llamado “Acciones colectivas en torno a la violencia sexual en Ciudad Juárez, Chihuahua/ El Paso, Texas”, es una investigación que teniendo como fundamento las estadísticas para demostrar la situación violenta de esa región, reflexiona junto con los pobladores acerca de las consecuencias de la violencia sexual en un territorio de frecuente movilidad. Además, contiene un apartado que enumera las medidas preventivas que las mismas mujeres proponen ante los hechos de agresión sexual. Se torna interesante observar cómo ellas expresan que prefieren defenderse solas que confiar en los elementos de la seguridad pública, quienes parecen cómplices de los criminales.

Es un hecho que las mujeres no han encontrado en la seguridad pública un modelo de justicia. Por ejemplo, la publicidad preventiva del gobierno municipal de Ciudad Juárez entre 1995 y 1998 estaba basada en el pensamiento misógino, fortaleciendo la idea de que quien tiene que cuidarse de los crímenes son las mujeres, en vez de buscar la penalización para quien los comete. “Ernesto Bustillos, quien fuera encargado del área de difusión de la Dirección de Comunicación Social de la administración 95-98, explica que hizo esta campaña, precisamente porque resultó controvertida, cumplió con uno de sus objetivos: que la gente la recordara.” (Benítez, et al., 72). Pero, qué seguridad podía brindar esa campaña preventiva, en donde utilizaban imágenes de mujeres que “incitaban al delito sexual”, con características físicas particulares: delgadas, cabello largo y oscuro, tez morena, correspondiendo al estereotipo promedio de las víctimas localizadas, como asegurando que sobre su calidad de víctima está su culpabilidad, por provocar al hombre. Estas campañas sólo son un intento desafortunado por fortalecer las fuerzas preventivas desde una visión equívoca.

Retomando a Monárrez acerca de su estudio por la prevención, expone que, como ventaja económica, resulta más estratégico el incremento de la prevención de la violencia, comparado con la reparación que en realidad tampoco existe¹⁹. Afirma que las mujeres

¹⁹ Un intento por abogar en favor de los derechos humanos de las víctimas ha sido la “Ley general de víctimas”, que fue impulsada por el activista Javier Sicilia en el gobierno de Felipe Calderón. Tras su polémica aprobación y la veta de la ley en el cambio presidencial, Javier Sicilia y su Movimiento por la paz con justicia y dignidad, se han encargado de promover nuevamente la iniciativa. A razón de los cuestionamientos que ponen a discusión la consideración de víctima (víctima del delito o víctima de la violación de sus derechos humanos), y para hacer la ley perfectible y aplicable, se han hecho recientemente, (desde la entrada del gobierno federal de Enrique Peña Nieto) modificaciones propuestas por Javier Sicilia, además de la Cámara de senadores, que discuten acerca de la definición de víctima y

desaparecidas dejan una baja en el trabajo, así como los familiares que pasan días inhábiles laborales buscándolas, y así pierde la ciudad globalmente en su economía. Pero la idea de promover la prevención no convive con la concepción del ser humano como objeto reemplazable, tal como líneas arriba se planteó.

De acuerdo a otras implicaciones del término feminicidio, ha sido necesario amplificarlo y especificarlo, sobre todo por los casos de feminicidio en América Latina, en especial de Ciudad Juárez, en donde llama la atención la impunidad y la frecuencia con que son cometidos. Monárrez expone su concepto sobre el “feminicidio sexual sistémico”, refiriéndose a la violencia sexual que tiene que ver con los actos penetrativos en las cavidades corporales de la mujer, pero también a la violencia sexual que no es penetrativa y que se puede manifestar de otras formas. Menciona Monárrez: “un cadáver desnudo, o semidesnudo carece ya de identidad y exhibirlo es un acto de violencia en donde el victimario expone lo que ha hecho con ese cuerpo para que otros lo vean.” (“Julia Monárrez. Pt. 1”). La tortura y la disposición determinada del cuerpo forman parte de la sexualización y erotización del crimen, donde el cuerpo se vuelve el escenario de dominación e invasión. Además, los cadáveres de las mujeres han sido depositados en serie o individualmente en lugares solitarios, como lo son las zonas desérticas, los lotes baldíos, en los tubos de desagüe, en los tiraderos de basura y en las vías del tren, de tal modo que, de acuerdo con Julia Monárrez, se puede observar una trayectoria sistemática casi como una escritura geográfica en el mismo territorio.

Esta escritura compuesta de cadáveres es también una forma de trastocar la noción de espectacularización de la muerte. La exposición determinada de cómo son encontrados los cuerpos sugiere también el control que estableció el victimario sobre la víctima:

Uso y abuso del cuerpo del otro sin que éste participe con intención o voluntad compatibles, la violación se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida del control sobre el comportamiento de su cuerpo y el agenciamiento del mismo

la aplicación y viabilidad de la ley. Entre otros beneficios la “Ley general de víctimas” propone: “la creación de un Sistema Nacional de Víctimas, el establecimiento de Comisión Ejecutiva de Atención a las Víctimas y de un órgano de asesoría jurídica de atención a las víctimas, para que los afectados cuenten con un profesional de Derecho que los defienda. Así mismo se establece el Registro Nacional de Víctimas, que facilita el acceso a la ayuda que faculta la ley, y se integra el Fondo de Ayuda de Asistencia y Reparación Integral, que se encarga de brindar los recursos necesarios para ayudar a las víctimas del delito”. (<http://www.animalpolitico.com/2013/01/la-ley-de-victimas>) [200213]

por la voluntad del agresor. La víctima es expropiada del control sobre su espacio-cuerpo. (Segato, 16)

Lo que implica agredir, acosar, violar, maltratar, mutilar y jugar perversamente con el cuerpo del otro es una demostración del dominio como la forma más pura de violencia y de control. El cuerpo, entonces, adquiere una dimensión que solidifica la construcción del otro. El cuerpo se vuelve un constructo riguroso de la sociedad en que vivimos. Rita Segato habla del dominio y control en relación con su propia definición de soberanía, y que alude a un control irrestricto, que se basa en la posibilidad del aniquilamiento, asegura que “el trazo por excelencia de la soberanía no es el poder de muerte sobre el subyugado, sino su derrota psicológica y moral, *su transformación en audiencia receptora de la exhibición de poder de muerte discrecional del dominador.*” (Segato, 18. El subrayado es mío). La muerte de un cuerpo subyugado al triunfo de otro, se convierte en un medio expresivo del victimario, en la muerte se revela la dominación de quienes además, ávidos de dominio y en señal de trofeo, “dejan su marca”, es decir, escriben (a través de heridas) en el cuerpo del otro su firma personal, una trayectoria de marcas que señalan su triunfo.

Asimilar el cuerpo de mujer como un territorio conquistado (en la lengua del feminicidio), es un acto de apropiación y dominio, trasgrediendo la sexualidad, y provocando la abyección del cuerpo como forma de interferir en la identidad y la pertenencia, haciendo consecuente una forma insospechada de adaptación a un sistema que se ejerce desde la violencia. Señala Raymundo Mier, ante los asesinatos que son una faceta de las estrategias del poder: “Los cuerpos asesinados hacen patente la asimetría de las identidades sociales y políticas, el privilegio de los asesinos, los detentadores de la supremacía, hacen aprehensible lo inconmensurable de los privilegios y las zonas de resguardo creadas en el dominio social.” (Mier, 86). Los asesinatos se convierten en una estrategia que demuestra que la posibilidad de riesgo funciona ahora para intimidar a la población. Según la tesis de Mier, así se eleva el síntoma del silencio colectivo que fortalece la hipótesis que señala cómo se ejerce el poder de un sistema que no se detiene a mirar, que condiciona su mirada como ejemplo de censura, y que evade la realidad a la que se enfrenta, también por estrategia de poder.

Parafraseando a Brecht en lo complejo de la condición del mirar, por sus implicaciones de contexto y circunstancia, es ahora la mirada politizada de la condición

social la que retomamos para demostrar que el tiempo en el que se mira, el contexto histórico, el espacio, etcétera, son lo que hace posible la relación entre la politicidad y el teatro. La politicidad confirma los nexos entre los mirados y los que miran, reconstruyendo las formas de convivencia entre colectividades, aferrándonos cada vez más a la práctica liminal. Raymundo Mier señala: “Algo nos obliga a mirar la historia de manera distinta, y eso constituye la historia del mirar de los cuerpos y de las colectividades. Ahora tenemos la masacre como un hábito contemporáneo [...]” (“Disección de una mirada”). Es decir que lo que parece orientar la mirada es simplemente la actualización de la verdad, asumiéndola como parte de la realidad. La masacre, como argumenta Mier, es una parte de esta realidad contemporánea y como tal debe de ser enfrentada. La mirada que se ejerce desde el performance, prioriza sobre la sensibilidad del suceso, enfrentándonos al dolor como experiencia colectiva.

Esta tesis, por ejemplo, intenta direccionar su mirada hacia el conflicto particular de Ciudad Juárez, visto desde una perspectiva artística. La observación de la estructura híbrida de la ciudad por su dinámica fronteriza, nos permitirá comprender la mixtura que se traduce en otros aspectos, como en el arte del performance, que reconoce en su constitución la complejidad de la unión de posibles alternativas.

Habiendo decidido entrar al terreno del performance a partir de su posible relación con el teatro, utilizaremos como pauta la relación con la dramaturgia y las bases de la representación. Por lo pronto, retomando la hibridación, reconocemos que es un elemento fundamental en la dramaturgia de feminicidios, en dónde los textos muchas veces ya no corresponden a algún género dramático, o hasta literario, único, sino que dialogan con otras formas de escritura, incorporándolas en la creación, como lo son: notas periodísticas, testimonios, investigaciones judiciales o académicas, la opinión pública, etcétera. La mixtura de lenguajes y la unión entre estos, pareciera ser una muestra de la identidad ciudadina que se ha construido. En el teatro, como en el performance, se busca concretar la posibilidad de encuentro de colectividades para construir un vínculo más sensible con el otro, hecho que hace del dolor y de la muerte un proceso de conocimiento, demostrando que en el teatro se habla de pasiones humanas y no hay nada más burdo, grotesco y hermoso que las pasiones humanas.

A continuación profundizaremos en un elemento que enlaza la construcción de la escritura de la marcación en el performance y el teatro; la dramaturgia de feminicidios, que,

igualmente como veremos en la escritura que se propone en el performance, apuesta por la visibilidad de verdades, mostrando la incorporación de otras disciplinas. Entraremos al estudio de la dramaturgia de feminicidios²⁰ para encontrar el lenguaje símil que propone el teatro, ante el conflicto de los feminicidios en un territorio específico, como lo es Ciudad Juárez. La comprensión de esta dramaturgia nos ayudará posteriormente a enlazar el discurso teatral con la trayectoria de escritura en el cuerpo de la mujer, y de cómo ese cuerpo se vuelve el escenario de una derrota.

2.2. La representación de la muerte y la ausencia. De la dramaturgia a la escritura de la marcación

En este apartado sugerimos la comprensión de la escritura más como un discurso que como el conjunto de palabras escritas. La escritura que trataremos, tanto la dramaturgia como la escritura de la marcación corporal, trascienden la utilización de las palabras y las resignifican. Hablamos de una escritura que se replantea de acuerdo a la composición de sus elementos, incluyendo el espacio en donde es plasmada, sugiriendo enfrentar el diálogo que se forma entre lo que se dice y el lugar en donde se dice. La escritura, como ejercicio artístico, se cuestiona a partir de los espacios utilizables para escribir. Existen los convencionales y otros no tan convencionales, como esas zonas que derriban la idea del qué, para fortalecer el cómo, por ejemplo: el cuerpo (femenino en este caso), que nos direcciona hacia una perspectiva performática.

La escritura en el cuerpo es una posibilidad artística que ha usado el performance para derribar cualquier limitante espacial, y así dar cabida a una comprensión sensible de la escritura más allá de la escritura, es decir, la escritura misma se trasciende al cuestionar lo que las palabras tienen dificultad para decir, y las señales del cuerpo sí muestran. El cuerpo, como espacio mismo de representación, ha privilegiado la escena con su desnudez, mostrando intrínsecamente un legado incomparable de su propia cultura y de los

²⁰ Para estudiar la dramaturgia de feminicidios nos basamos en una compilación del 2008 hecha por Rocío Galicia, Enrique Mijares y Victoria Martínez, titulada *Hotel Juárez*. Este libro incluye las obras de: *Los trazos del viento* de Alan Aguilar, *Sirenas del río* de Demetrio Ávila, *Lomas de Poleo* de Edeberto Galindo, *Justicia Light* de Ernesto Galicia, *La ciudad de las moscas* de Virginia Hernández, *Mujeres de Ciudad Juárez* de Cristina Michaus, *Jauría* de Enrique Mijares, *Hotel Juárez* de Víctor Hugo Rascón Banda, *Deserere (el desierto)* de Cruz Robles, *Tlatoani (las mujeres de Suárez)* de Juan Tovar, y *Estrellas enterradas* de Antonio Zúñiga.

constructos sociales con los que ésta se ha cimentado. Así mismo, las señales que quedan en el cuerpo son el lenguaje que da identidad, ya no sólo individual, sino la identidad de las colectividades. De este modo pasamos a un aspecto que complejiza el lenguaje escénico, al asumir que en el discurso de la escritura dramática podemos reflexionar el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*.

Este performance no implica propiamente un trabajo de dramaturgia tradicional, sin embargo, es imprescindible hacer esta relación con la dramaturgia porque sí es un ejercicio de escritura por medio de la marcación que desafía el lenguaje ante un mismo conflicto; el feminicidio. Frente a la escritura se muestra la crisis que existe de la palabra ante la misma palabra, articulando un universo de posibilidades y alternativas que restablecen los propios escenarios de representación. Sin embargo, hablaremos de la dramaturgia como propiamente se conoce, pues también es importante saber cómo la escritura dramática ha intentado configurar un espacio que da tensión a la temática del feminicidio.

El teatro debería subsistir en tanto sea útil²¹, no concebimos un teatro que asuma una condición distinta a la utilidad, por eso el trabajo de sus creadores promueve la visibilidad de la realidad a través de su dramaturgia. El trabajo de dramaturgia *aquí*, es un trabajo de escritura poética que cuestiona el lenguaje y lo traduce en experiencia sensible y reflexiva, pues, tras todas las adversidades y los actos de injusticia, el trabajo poético de los dramaturgos se esfuerza por “decir con palabras lo que ya no se puede decir con palabras”, según Raymundo Mier. Porque cuando las palabras parecen insuficientes es necesario encontrar otras que entren a llenar esa insuficiencia, un lenguaje que resignifique el contexto, que consolide la voz de una sociedad que ha sido silenciada violentamente a fuerza de su desintegración. Las palabras que busca el teatro son las que compiten con la pesadumbre del silencio y que también lo resignifican, palabras que encuentran en su coherencia la misma humanidad. Las palabras deben hacer del lenguaje un espacio habitable para pugnar por la memoria, la justicia, la comunicación, la liberación y la impunidad, fortaleciendo una dramaturgia que establezca relaciones entre la problemática social y la potencia del universo simbólico llamado literatura, rompiendo de este modo con todo tipo de fronteras; incluso la frontera en jerarquía que parece existir entre los creadores y los espectadores.

²¹ Sabemos que la definición de utilidad nos haría entrar en discusión sobre la posible cosificación del teatro. Como es una discusión que por el momento no deseamos abordar, sugerimos se entienda la palabra útil a través de sus sinónimos que más nos convienen, tales como: eficiente, eficaz y valioso.

Rocío Galicia dice al respecto de la dramaturgia de feminicidios: “la escritura abandona una condición monolítica y jerárquica que implicaría no sólo la complementariedad entre creadores, sino la participación creativa de los espectadores en calidad de coautores de sentidos.” (Galicia, 2011:12). Visto así, la dramaturgia de feminicidios se ha construido mediante variados elementos, como desde otra disciplina, o incluso otros imaginarios que ya no son los propios del autor, lo cual demuestra que el teatro, en tanto posicione a su público como “coautores de sentidos”, ya está en busca de la colectividad. Hay que señalar que en esta dramaturgia hay un trabajo de pesquisa hacia la información verídica, promoviendo la convivencia entre testigo-dramaturgo y posteriormente entre obra-espectador. Esta construcción que enfatiza en el proceso creativo, se relaciona con los actos performáticos, que asumen en el proceso y en la colectividad un elemento generador de acontecimientos estéticos.

Destacar la creación en colectividad nos direcciona al arte en torno a los conflictos sociales, y con esto se fortalece la idea central de que el lenguaje teatral abarca realidades inimaginables, haciendo trascender la ficción por medio de la reflexión, conviviendo con la idea de Rocío Galicia ante la dramaturgia fronteriza donde “las obras no son un espejo de la realidad ni compiten con ella” (Galicia, 2011:15). En todo caso, la poderosa realidad sucede a pesar del teatro y viceversa, y aunque no exista competencia lógica entre ambas sería pertinente dejar claro que el teatro se vale de ella no sólo para reflejarla, sino para encontrar diminutas muestras de humanidad en el escenario, y entonces quizá, parafraseando a Seki Sano “en el teatro podemos demostrar que la vida vale la pena ser vivida”.

La dramaturgia que aquí nos interesa abordar es la que se nos presenta como un espacio de provocación, porque no es casualidad que trate asuntos tan cercanos a nosotros, el teatro se reposiciona frente a la realidad, pero jamás se diluye. La realidad contextualiza nuestra representación, en este caso la representación se ve dimensionada a partir de un territorio que lo define; un espacio fronterizo en el que ocurren una serie de intercambios culturales que reproducen la identidad indefinida y ambigua. Existen los acontecimientos migratorios legales e ilegales, los problemas como el narcotráfico y sus consecuencias, además de los feminicidios; crímenes generalmente ocurridos en las fronteras norte y sur del territorio mexicano, espacio asociado casi naturalmente con la muerte y, sobretodo, con el silencio que ésta provoca.

La muerte, como premisa para la escritura, ha generado un acercamiento más cuidadoso, en donde se replantean elementos del lenguaje que son utilizados para enfatizar lo inexpresable. Por ejemplo, en la dramaturgia de feminicidios constantemente se alude a una incapacidad de la víctima de expresar su dolor y la injusticia, su impotencia ante el reconocimiento de su condición de víctima, “lo que se pone en primer plano en la dramaturgia fronteriza es el silencio absoluto de la víctima, la imposibilidad de recuperar su voz, aun cuando se intente.” (Galicia, 2011:15). Este silencio o mutismo, como lo llamaría Raymundo Mier, es recuperado en la escritura de feminicidios para mostrar otra forma de enmudecer. El enmudecimiento nos propone un modo particular de significación, en donde el silencio es más contundente que las palabras cuando éstas son vacías o están desgastadas. El silencio como un recurso extremo de la lucidez, de aquello que las palabras han dejado de decir, es también un lenguaje que como intuía Artaud, embellecería el acto escénico por la complejidad que con él carga, el silencio utilizado más como símbolo de impotencia y de indignación social, que como sumisión.

El mutismo tiene la posibilidad de su traducción interpretativa en cualquier idioma, “grita” por su propio peso, el silencio, al igual que las lágrimas, parece ser el lenguaje universal que existe como última forma de comunicación entre los seres humanos. La expresión del silencio es una parte fundamental del lenguaje, como estrategia dramática ayuda a consumir la construcción del personaje. Raymundo Mier menciona que la relación entre lenguaje-estética-política, esta alianza de elementos en el mundo contemporáneo es lo que plantean un desafío para la construcción dramática, mismos elementos que actúan a merced del arte para comunicar-sensibilizar-visibilizar.

En diálogo con la teoría de Artaud por encontrar en el dolor y el riesgo humano un proceso para la creación estética, y en busca de un teatro no “light” o de diversión donde solamente se extravíe y se procure el olvido de la vida real, Raymundo Mier asegura que: “el teatro y toda creación estética tiene como elemento la necesidad de comprender y lidiar con el dolor humano, esencialmente es el tema del sufrimiento lo que invoca, el que sugiere, el que suscita la reflexión estética.” (“Diseción de una mirada”). Mier habla de un teatro donde existe la necesidad de estimular y llevar hasta el último grado la exigencia de lucidez, la lucidez vista como un esfuerzo por reconocer, asumir e indagar en el dolor como un terreno desde donde el arte se construye. El dolor se muestra como una forma de comprensión interpersonal, hecho que nos traslada hacia la comprensión de lo otro, la

otredad como regla casi de reflexión moral que supone la existencia de un otro por el cual interceder. Pero, ¿qué del dispositivo artístico nos acerca al otro en busca de formar colectividades? El teatro usa el lenguaje como estrategia para hacernos, no sólo conocedores de los hechos, sino para, como explica Milán Kundera, tener compasión por el otro, compasión entendida como un sentimiento de unión sensible con el otro:

Todos los idiomas derivados del latín forman la palabra “compasión” con el prefijo “com” y la palabra “passio” que significaba originalmente “padecimiento”. Esta palabra se traduce a otros idiomas, por ejemplo al checo, al polaco, al alemán, al sueco, mediante un sustantivo compuesto de un prefijo del mismo significado seguido de la palabra “sentimiento”. En los idiomas derivados del latín, la palabra “compasión” significa: no podemos mirar impertérritos el sufrimiento del otro; o: participamos de los sufrimientos que aquel sufre. En otra palabra, en la francesa *pitié* (en la inglesa *pity*, en la italiana *pietà*, etc.) que tiene aproximadamente el mismo significado, se nota incluso cierta indulgencia hacia el que sufre [...] Este es el motivo por el cual la palabra “compasión” produce desconfianza; parece que se refiere a un sentimiento malo. [Sin embargo], el secreto poder de su etimología ilumina la palabra con otra luz y le da un significado más amplio: tener compasión significa saber vivir con el otro su desgracia, pero también sentir con él cualquier otro sentimiento: alegría, angustia, felicidad, dolor. Esta compasión significa la *máxima capacidad de imaginación sensible*, el arte de la telepatía sensible; es en la jerarquía de los sentimientos el sentimiento más elevado. (Kundera, 28. El subrayado es mío)

La compasión, ahora vista como un ejercicio en donde se fortalece la colectividad, es una posibilidad básica en la construcción de la dramaturgia de feminicidios. Para generar la “telepatía sensible”, la dramaturgia de feminicidios apuesta por encontrar en el dolor y en la muerte una forma reflexivo-comunicativa que movilice a partir de la conciencia ante lo otro, por eso, la compasión, que probablemente quedó bastante mejor definida, hace posible la construcción de una mirada que encuentra en el otro la propia sensibilidad.

Mier hace frente a una interesante postura, en donde expone que somos producto de una Modernidad que generó individuos, asumiendo las dificultades que implica formar parte de una colectividad, hecho por el cual, según Mier, desplazamos la experiencia estética por el entretenimiento y, el teatro de la diversión se convierte en el triunfo del

fracaso, el fracaso de la historia misma de las colectividades. En este tiempo de resistencia hemos experimentado casi una incapacidad para lograr una verdadera vinculación con el otro, pero ahora veremos cómo esta vinculación inexistente es el principio de una ausencia colectiva, consecuencia de un hecho que históricamente nos hizo entrar en el rol de la cultura occidentalizada.

Siguiendo con la propuesta de Mier, la sociedad occidental es incapaz de lidiar con el dolor y con la muerte, y muchas veces es la muerte y el dolor lo que nos vincula al otro. Como muestra de la casi incapacidad de asumir el dolor que provoca la imposición de la muerte y la pérdida, Mier propone el claro ejemplo de la costumbre incomprensible de “maquillar a los muertos”, cubrir las desfiguraciones, maquillar la fealdad, no querer reconocer en un cuerpo un nuevo estado de descomposición. Maquillar es ocultar, es una simulación por aparentar ser lo que no se es, es una mentirosa práctica antigua resultado de una evasión y, la evasión es una conducta aprendida por generaciones pasadas, las cuales aprendieron a fuerza de sometimiento a temer a la muerte y a reproducir este miedo por la desconfiguración y la incertidumbre que ésta nos deja. Maquillar a los cuerpos muertos es un elemento muy útil para reconocer también en ellos un nuevo lenguaje que en la piel se escribe; la escritura de los colores, como aferrando a la vida lo inevitablemente muerto, es una manera de imponer sentido de “belleza”, para que sea digno de ser mirado.

Ahora bien, la representación de la ausencia, específicamente en esta dramaturgia de feminicidios, resignifica el sinsentido. La vacuidad que encontramos es un elemento más para reconocer que estamos en un tiempo particular en dónde el individuo asume en el vacío una zona sin plenitud y un contexto destruido. Cómo se ha concebido el vacío a través del tiempo depende, una vez más recurriendo a la contextualización, de la cultura y el imaginario social en el que se viva. Jaime Torrija menciona que, de hecho, hay una diferencia entre cómo se concibe el vacío en el Occidente y en el Oriente. Mientras que en el Occidente se expone como un distanciamiento con los valores, los objetivos y el sentido, en el Oriente, el vacío es asumido de una forma muy distinta y radical que implica la perfección espiritual y se vuelve el ideal de todo artista. Nuestra concepción de la vacuidad convive más con asumir la ausencia como falta de un algo y no como decisión para la realización espiritual.

Debido a que precisamos hacer este análisis desde el mirador occidental desde donde estamos situados, encontramos que la escritura de la muerte de la que aquí se habla

es un esfuerzo por mostrarnos el dolor. La muerte y el dolor quedan asociados plenamente al vacío cuando lo vivo deja de estarlo para pasar a otro estado, inaceptable, pero no sólo por el natural sentido de pérdida ante el otro, sino, en el caso que aquí estudiamos, por el modo en el que se nos ha impuesto la muerte, tal como en los feminicidios.

La imposición de la muerte es una de las formas más explícitas de violencia, por eso, para reflexionar acerca de la vacuidad en esta dramaturgia de la muerte es necesario reconocer el vacío desde sus orígenes. El vacío, desde una visión histórica nos remonta al hecho de que los colonizadores españoles impusieron también una nueva cultura con la cual la lengua y la religión de los nativos quedó desplazada y la violencia que este hecho generó no benefició en la construcción de una identidad sólida, por el contrario, saturó a los nativos de miedos que antes probablemente no conocían. La imposición es una forma de control con la que desafortunadamente seguimos muy relacionados hoy en día, se nos presenta casi como una natural muestra de violencia, del dominio de un uno sobre otro y es justo esta condición lo que se retoma en la escritura de la muerte. La idea de la vacuidad es conducida a la reflexión de los sentimientos que se acuñan en un territorio que construye su identidad a partir del desplazamiento. Según Jaime Torrija: “los habitantes de los territorios conquistados [con referencia a América durante la colonización] tienen una asociación con la pérdida y la búsqueda continua de la identidad, íntimamente ligados con el dolor y la muerte.” (19). Lo inestable de la identidad cultural y la relación que se asume con el desplazamiento y el dolor, nos lleva también al nexo tan cercano que vivimos con la práctica de la resistencia, razón por la cual sigue existiendo el arte.

La muerte, en tanto resultado de una violencia, produce en la escritura la significación de denuncias por lo inexpresado, no como un panfleto, sino como una lucha contra la descalificación y la impunidad que queda tras la imposición de la muerte masificada; la masacre, como es el caso de los feminicidios en Ciudad Juárez. Los creadores invierten la violencia a un campo de exploración sensible. De acuerdo con Gerardo Ávalos Tenorio “son los artistas, en términos de función social, los encargados principales de sublimar esa violencia y convertirla en catarsis.” (32). Ese parece ser uno de los objetivos de la escritura de feminicidios: que se aprecie todo el contenido de una forma más sensible de lo que pudiera apreciarlo en las noticias, pero que al mismo tiempo trascienda la experiencia estética y arribe en los actos éticos. Intentar ir más allá de lo informativo es lo que asiduamente demanda la dramaturgia de feminicidios, busca un

despertar colectivo de la conciencia social para “no seguir simplemente cenando”, frase con la que responde Don Cheadle en la película *Hotel Rwanda*, cuando lo entrevistan para relatar la masacre ocurrida en Rwanda para un noticiero, habla de la indiferencia de la gente ante la información: “Cuando la gente vea esas imágenes, dirá ¡qué horrible!... y luego seguirá cenando”.

En el territorio artístico, la indiferencia es un enemigo mortal para la sociedad, por esto, la dramaturgia de feminicidios nos sugiere que es posible un espacio donde se restaure el vínculo con el otro y en dónde se explore lo no dicho, lo inexpresado. Visibilizar lo que ha sido ocultado es un esfuerzo por conseguir la lucidez que no sólo es comprender de una manera abstracta, sino compenetrar y asumir vitalmente esta comprensión, revaluando el poder de las palabras como decantando su convencionalidad, dejando sólo su esencia. La lucidez va de la mano con la teoría de Artaud que, en su afán por despertar conciencias, hace un ejercicio entrañable de búsqueda y de riesgo, que encuentra en el conocimiento individual el comienzo de una experiencia colectiva.

Despertar la conciencia es un esfuerzo por habitar lo no dicho, las zonas fraguadas de la memoria que se empeñan en contener la parte dolorosa de la realidad, lo que ofende e incomoda, lo que finalmente logra ser evadido por los medios de control establecidos en la misma sociedad. La dramaturgia funge como ese ejercicio fundamental cuando pasa de ser comunicación a ser un registro, una forma de construir memoria. En este caso, vemos que la escritura ha retomado de la realidad la violencia hacia la mujer para construir un discurso crítico ante este hecho, sin embargo, como menciona Cutberto López “no alcanza el teatro [el arte] para siquiera rasguñar un poco de realidad, de lo que se vive.” (Celaya, et al., 48). El teatro dimensiona y ejemplifica la realidad, por lo que varios dramaturgos de feminicidios han utilizado para la construcción de su discurso los testimonios de familiares o amigos, notas periodísticas, investigaciones judiciales o académicas, el decir de la opinión pública, además de su propio universo creativo.

Sin embargo, el proceso de creación de esta dramaturgia va más allá de dotar de elementos poéticos a la información para convertirla en teatro. Más allá de la información, se encuentra la condición de víctima frente al victimario, sensibilizando las trayectorias de convivencia humana en un sistema vergonzosamente dañado. El teatro de feminicidios pudiera tener el tema en común, pero debido a la mirada distinta de cada autor es que se particulariza el discurso, se amplían las perspectivas apuntando la complejidad del

fenómeno, en donde se disecciona el feminicidio, incluso resignificando el papel de la mujer.

Para ejemplificar dramáticamente, existen dos obras que específicamente llaman la atención, por la voz principal en la que centran su discurso. No es la voz de la mujer víctima lo que guía los acontecimientos, es el victimario, el asesino quien, a partir de su discurso, fortalece más la condición femenina: *Lomas de Poleo* de Edeberto Galindo y *Jauría* de Enrique Mijares. Los dos potencializan la voz del asesino para narrar crímenes bestiales, la diferencia radica en la utilización del lenguaje verbal como elemento disparador del drama.

Ambos autores recurren frecuentemente al uso de figuras retóricas pero, mientras que Enrique Mijares construye un aparato de violencia a partir de una composición sin concesiones sobre el crimen, que funciona a partir de la escatología y la violencia que detona, Galindo construye un lenguaje poético para configurar la voz de las asesinadas. Un escabroso trabajo artístico ante el crimen que muestra que las diferencias en el modo particular de escritura es justo el espacio en el que es posible lograr una forma de provocación estética, donde es esencial reconocer que todos los elementos que contiene la obra se vuelven detonantes para este tipo de experiencia.

Un breve análisis de *Jauría* nos remite a encontrar que, desde los nombres de los personajes se traduce la característica del victimario. Los personajes son animales carroñeros, como El Chacal, La Rata, La Hiena, El Gavilán, El Coyote, El Zorro, El Sabueso, El Buitre, animales que atacan siempre en conjunto y que justifican su “naturaleza violenta”. Su actividad carroñera es también metáfora de la violación de un cuerpo, como símbolo del triunfo sobre la muerte, en donde alimentarse de un cuerpo muerto se vuelve un acto desmesurado de poder, siempre traduciendo el sentido animal como un símbolo de lo salvaje en el ser humano. Enrique Mijares coloca también entes de la sociedad que juegan un papel importante en los crímenes cometidos, como los agentes policíacos corruptos, índice y corporización de la injusticia. La crudeza de la obra se amplía con las pocas pero fulminantes didascalias que nos demuestran lo descriptivo de un lenguaje que habla de la belleza del cuerpo, apostando por la erotización del crimen. Leemos en *Jauría*:

RATA (*Alucinado, contempla su obra*)
La blusa desabotonada deja al descubierto

*el seno de la joven, casi niña.
La braguita a medio muslo
y la única tobillera en el pie izquierdo
acentúan el aspecto desvalido del cuerpo
congelado en el rictus de la angustia,
y no obstante, bello, luminoso,
sublimado por la muerte. (Mijares, 191)*

Esta es la descripción de un cuerpo recién ultrajado, y no obstante bello a los ojos del victimario, que ha encontrado su triunfo en esa imagen, aumentando notoriamente el sarcasmo, la burla, la parodia, ya que el humor también explora las zonas no dichas, el humor desmantela y habita territorios de lo inexpresado, que desconfigura el dispositivo de víctima, en torno a la victimización, el humor se muestra fuera de concesiones, repele y definitivamente sacude la conciencia. Probablemente lo que logre Mijares con esto, es una división de impacto y de percepción entre los lectores que accedan al texto, pero eso sería un ejercicio interesante para resolver en otro momento. Mientras tanto, asumimos que definitivamente funciona ese aparato de violencia con que se habla del cuerpo femenino, y de cómo se establece la imposición de la muerte.

Los autores utilizan toda clase de recursos para potencializar las voces de los asesinos, pero siempre desde una mirada particular. Observamos, por otro lado, la voz de Güicho que es el asesino de Maty en *Lomas de Poleo*, quien describe cómo se siente tras cometer uno de sus crímenes con un minucioso discurso:

Güicho: No existe un pensamiento... es nomás una sensación... hormiguea y pone chinita la piel... la primera vez, uno, se muere con ellas... se mata uno mismo... cuando dejan de moverse se siente uno vacío, un vacío que se llena y vuelve a vaciarse después... la primera vez que las matas, uno se mata también [...] Es un vacío muy hondo el que queda, como un agujero dentro, muy grande... hueco, sin nada... así se siente la primera vez que las matas. Ya después es otra cosa, te comienza a gustar el dolor en su cara, la mueca del miedo se va definiendo muy suave; la posibilidad del remordimiento no existe, y el sabor del asco se va cuando se escupe la saliva; ya después va surgiendo una sensación de poder... ¡muy fuerte! Un poder sobre la muerte y la vida, como si uno se fuera... (*Trata de ocultar una sonrisa*): Sí... como si uno se fuera volviendo inmortal (*Ya sin poder reprimir una amplia*

sonrisa de satisfacción, con la cabeza en alto, erguido y orgulloso).
(Galindo, 100. Las cursivas son del autor.)

Con una carga de cierto humor negro, dispone la fuerza del victimario a su mórbido placer ante la muerte, con un poderoso lenguaje poético que no deja de pertenecer a la naturaleza bestial del criminal. No hay análisis comparativo que valga para reconocer que el éxito del victimario se ejerce en tanto su lenguaje encuentre vinculación con el placer que experimenta ante la muerte. Tenemos como ejemplo una conversación entre El Chacal y La Rata de *Jauría*, donde hacen explícita su conducta “animal” ante el cadáver:

CHACAL (*No deja de imitar la voz de ella, excitado, a punto de eyacular*):

¡Cómo te gusta!
¡Hiéreme!
¡Rásgame!
¡Mutílame!
¡Destrózame!
¡Mátame!
¡Quiero más!
¡Más!
¡La vagina inundada!
¡Sí, sí, sí!
¡Me vengo!
¡No aguanto!
¡Escurro!
¡Me desmayo!
¡Me muero!
¡No, no, no!
[...] La recuerdo...

La escucho cada vez más clarito.

RATA: ¿La oíste gemir y suplicar?

CHACAL: Decía algo, lo repetía sin parar.

RATA: Era su nombre.

CHACAL: Para que no se le olvidara.

RATA: Gabriela, Elsa, Margarita... Eso qué importa.

CHACAL: Hay que llevar la cuenta, eso sí.

RATA: No sé, muchas.

CHACAL: Nunca suficientes.

RATA: El apetito crece.
CHACAL: La jauría anda suelta.
RATA: Nunca se sacia. (Mijares, 193)

La agresividad del lenguaje hace eficaz el dispositivo bestial con el que se comete el crimen, desde donde se desdibuja inmediatamente la identidad de la víctima y se fortalece el poderío del hombre sobre la mujer. La sensación de vacío está relacionada con su insaciabilidad, porque ese vacío es imposible de llenar, y porque entre más libres sean las bestias “más suelta anda la jauría”.

Ahora daremos espacio de reflexión a la voz de las víctimas que aparecen en *Lomas de Poleo* para discutir sobre cómo se asume, o no, el dolor en una sociedad “posmoderna”, en donde maquillar a las asesinadas es una forma de evadir, no ya el sentimiento hacia la muerte, sino a la muerte misma. El maquillaje enmascara, es un recurso cotidiano que, al ser utilizado en una situación no cotidiana desestabiliza el discurso de la muerte. Pero también es un maquillaje impuesto por unos ojos que no encuentran belleza en la muerte, y que disfrazan lo inaceptable y doloroso, con colores y formas que parecen estéticamente admisibles, ante la belleza superficial, a partir de lo extracorpóreo.

Como ejemplo tomamos esta conversación de *Lomas de Poleo* entre mujeres de distintas edades que fueron asesinadas en distintas fechas, y todas se encuentran en un interior de una “casucha”, alusión de su propio limbo:

MATY: Vamos a maquillarlas, Angélica... A ver si así se calman y se sienten mejor.
ERIKA (*A Maty*): Eso del maquillaje tampoco es cierto.
¡No hay un rubor que nos quite el frío! ¡No hay un perfume que nos devuelva la ternura! ¡No hay un colorete que nos quite el miedo y nos borre los terrores! ¡No hay un delineador que nos reviva!...
MATY: ¿Nos mataron?
ERIKA (*Seca sus lágrimas con coraje*): No... nada más estamos muertas. (Galindo, 117)

No hay maquillaje que oculte una verdad, sólo hay el que solapa la mentira construida por la incapacidad de comprensión y por la no aceptación de la muerte. Con esto vemos que la

intencionalidad del autor se solidifica al hablar de la muerte no asumida desde el dolor de las víctimas, también dejando muy clara la no resolución real de estos casos, en donde las autoridades no han desarrollado estrategias que defiendan la seguridad de la mujer, soslayando su situación frágil, y potencializando el anonimato del que muchos casos no han podido escapar, casos en donde se desconoce la situación exacta del crimen, el nombre de la víctima, la edad, la causa de muerte de muchos de los cuerpos encontrados en Ciudad Juárez, etcétera.

Es peligroso el uso del lenguaje en la posición de la víctima ya que la construcción de estas obras muchas veces se autentican gracias a la des-victimización de las víctimas, anteponiendo su propia condición, antes que su valor ante una sociedad que, ante el miedo y el dolor, mantiene la preferencia por la victimización en vez de la acción.

Una última obra que tomaremos de ejemplo acerca de la composición del lenguaje femenino que opta por desvictimizar a la mujer ante este desagradable suceso crítico imparale es *Ánima Sola*, de Alejandro Román, que muestra la preocupación por entender la condición femenina ante tres territorios de feminicidios distintos: Tijuana, Ciudad Juárez y Guerrero, agudizando la visión femenina de los hechos. Un elemento que se suma a nuestro ejemplo es la interesante comparación que hace el autor entre el cuerpo de la mujer que habla y el escenario de violencia al que pertenece, en donde la víctima se refiere a ella misma como suelo de ese territorio, aludiendo a sus características adquiridas ahora que se encuentra muerta:

CARMEN:

Lámina picada

llena de oxido

graffiteada

olvidada

erosionada

quemada

destruida

yo

así me confundo entre todos estos coches

coches que son un reflejo de lo que Ciudad Juárez

ha hecho conmigo

mi alma es un triste *yonque* dividido en mil pedazos

acá
todos los *yonques* y mi alma son montañas oxidadas
que arañan el cielo [...] (Román, 22)

Observemos cómo el cuerpo femenino se convierte en sí en la misma geografía donde se escribe su propia historia. Román propone una serie de imágenes comparativas entre elementos del territorio que, de alguna manera nos introducen al espacio de violencia, con respecto al mismo cuerpo. Entonces, el territorio se comprende a partir del cuerpo, y el cuerpo se reflexiona, en este caso, como esa lámina oxidada y *graffiteada*. El cuerpo de Carmen, se reflexiona a partir de un elemento que caracteriza Ciudad Juárez; los yonques, un espacio de deshechos, de objetos olvidados, dañados, se habla de la oxidación del fierro como la metáfora de la muerte del cuerpo.

Un cuerpo de mujer como un lienzo para la escritura de la muerte es una idea absolutamente performática, como ya veremos más adelante, que expone al cuerpo como una herramienta de vínculo con el otro. El cuerpo se convierte en un espacio reterritorializado, marcado y que no queda eximido de toda construcción cultural con la que dialoga. El cuerpo femenino se vuelve el panorama donde se significa la escena, se fraguan una serie de constructos sociales por los que pasa y traduce un acto ordinario en un posible acontecimiento estético. Es esta idea la que retoma Lorena Wolffer para exponer en su propio cuerpo, y a manera de performance una propuesta que nos muestra una clara reconfiguración de la escritura dramática, traduciéndola a una escritura de la marcación corporal.

Lorena Wolffer apuesta su escritura al conjunto de líneas que marcan un cuerpo desnudo, desde los muslos hasta los senos, una escritura que señala las zonas corporales más violentadas por los victimarios, zonas íntimas de constante alusión erótica que cuestionan el discurso artístico, anatómico, médico, psicológico, sociológico y hasta religioso del cuerpo. Un cuerpo que no sólo cuenta una historia, sino que miles de historias son arraigadas en ese cuerpo, que privilegia la escritura de la marcación como elemento guía de su lectura sensible. La marcación en la piel, como forma de escritura de la muerte, propone la reflexión y el cuestionamiento de diversos paradigmas y construcciones sociales. Se disputa la reflexión del lenguaje, pero también de la escritura artística, pero también de la teoría de género, y del sistema corruptible que admite el crimen como forma

de poder, encontrando en el performance una forma de dialogo que da visibilidad a las minorías, que hace público lo privado, ejerciendo la conciencia colectiva, como veremos ahora en el siguiente capítulo.

3.1 Pintando las fuerzas: el performance en vías de la visibilidad

El arte, como una fuerza superior a la cordura humana, promueve el acercamiento a la complejidad de la realidad. Existe en el arte una propuesta por dar visibilidad a los acontecimientos del mundo a los que bien podríamos mantenernos ajenos, si no fuera por la pasión de algunos de mostrar a otros lo que muchas veces ha quedado oculto. Del mismo modo que las artes abren posibilidades creativas, así también provocan actitudes reflexivas. Las artes, en su más sublime causa, promueven la existencia de las cosas, a partir de la experiencia sensible.

Hay fuerzas que no son fuerzas hasta que se hacen visibles. Esta es una idea desarrollada por Gilles Deleuze acerca de las pinturas expresionistas figurativas de Francis Bacon, en donde plantea la práctica inexistencia de las cosas cuando no se han hecho visibles y viceversa, la existencia a partir de su visibilidad. Esta teorización a la que Deleuze llamó “pintar las fuerzas”, se gestó en el campo de la pintura, pero aquí será utilizada como una metáfora artística que busca dar color y forma a un discurso escénico ante un conflicto particular.

Para asociar la reflexión de Deleuze con esta tesis se traducirá su idea principal al performance, con la que busca reconocer en la lógica de las imágenes las fuerzas que no pueden ser vistas hasta ser expresadas, tal como en la pintura se visibiliza la reconocida fuerza de gravedad, o la fuerza del sonido. Del mismo modo, en la música, Deleuze buscaba demostrar la existencia de colores, formas, figuras. Esta búsqueda lleva a cuestionar en qué aspecto el arte del performance, desde su configuración escénica, visibiliza comportamientos de las prácticas humanas, para mostrar algo que va más allá de los acontecimientos: la verdad²².

El performance es ese dispositivo que pugna por mostrar lo que es ocultado. Capta fuerzas, no las inventa. En palabras de Deleuze queda claro cómo el arte deberá siempre intentar mostrar lo que no se ha visto, no lo que de entrada ya es visible:

²² Nos referimos a la verdad en tanto sea un ejercicio de revelación. Angélica Liddell reflexiona acerca de la verdad a partir de Heidegger, en cuya filosofía la verdad significa la desocultación de lo que se oculta. Y de este modo, también se visibiliza.

En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee <<no hacer lo visible, sino hacer visible>> no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de *hacer visibles fuerzas que no lo son*. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. (Deleuze: 2002:63. El subrayado es mío)

Deleuze cuestiona el sentido inventivo y de originalidad que se presenta en las artes, y con esto parece hacer trascender su reflexión a un aspecto social, en el que se busca la expansión, más que la invención. En cuanto a lo que Deleuze retoma de Klee, de optar por encontrar lo invisible para hacerlo visible, es una ocupación principal de las artes. En este caso, es el performance el que se encarga de mostrar fuerzas inmemoriales en su impacto sobre el cuerpo, a partir de las fuerzas que éste mismo, como depósito cultural, ya contiene.

Prosiguiendo con la visibilización más que con la invención, nos enfrentamos ante nociones como la originalidad -como frecuente necesidad inventiva de las vanguardias-, que apuesta por la novedad y que no precisamente trabaja por la desocultación. Ante cada intento por visibilizar encontramos otra fuerza opuesta a la creación: la censura. Es evidente que la censura es un castigo que litiga todo aquello que desee aparecer de entre su ocultamiento. La censura mediatiza como su forma de poder más inmediato, restringe para después ocultar. Sin embargo, la censura es un elemento con el que convenientemente las artes se enfrentan para fortalecer sus discursos; la censura política, religiosa, mercantil, e incluso artística, ésta última generalmente tiene que ver con la creencia de la caducidad en el arte, generando continuamente modos de actualización y creación de vanguardias.

El performance, en su construcción creativa, tiene una curiosa relación con la censura, pues ésta ocupa el lugar privilegiado desde donde se constituye su discurso. El performance mantiene tal diálogo con la censura que ésta suscita la búsqueda de la sensación en el espectador. Las fuerzas que busca pintar el performance que estudiaremos, en aras de su efectividad, están estrechamente relacionadas con lo subversivo. Hablaremos de cuerpos marginados, de casos marcados por la impunidad de un discurso femenino que día con día construye su visibilidad. Lo oculto no es sólo prueba de las decisiones de un

sistema corruptible, sino que también incluye las limitaciones que una sociedad ejerce sobre sí misma, frecuentando el miedo y el sufrimiento como un elemento integral de su cultura, exigiendo la innovación, pero consintiendo la censura como una amenaza.

En *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, la fuerza del discurso contra el feminicidio se hace visible a través del cuerpo femenino, como metáfora de cientos de cuerpos más, utilizando la desnudez y la escritura sobre la piel como un elemento de asociación con la realidad del discurso femenino. El cuerpo como escenario promueve la discusión acerca de la condición femenina, con base en la violencia histórica que se ha ejercido contra la mujer. El cuerpo se enfrenta también a una serie de constructos que intentan definir lo femenino y que no logran admitir su independencia, pues siempre se definen a partir de lo otro; las fuerzas masculinas, la fuerza del Estado y su impunidad, la fuerza de la muerte sobre la vida, y los contenidos del cuerpo, como síntoma de la estructura social. El cuerpo-escenario tras el que se visibiliza, asume su fortaleza y su debilidad, cuerpo contenedor de una sensualidad, pero también cuerpo ultrajado, con signos de propiedad, de pertenencia, de odio y del triunfo de unos sobre la derrota de otras.

Para equiparar lo que Deleuze propone en la pintura y en la música con el performance, tendríamos que seleccionar esas fuerzas, que sabemos existen, pero que se niegan a ser visibilizadas. En la pintura, los ejemplos son la presión, la inercia, la atracción, el peso, la gravedad, la germinación, etcétera, es decir, fuerzas que se hacen visibles a partir de otros elementos que las exponen. ¿Cómo podríamos relacionar estos elementos existentes, pero invisibles, con nuestro performance? Los elementos que Lorena Wolffer utiliza para visibilizar, por ejemplo, *la impunidad* son: *la simplicidad e indiferencia* con la que se redactan los informes policiacos, *la ignorancia* ante los casos ocurridos, la obsoleta e insuficiente investigación, *el crecimiento* interminable de los feminicidios, y *el perverso poder* de las fuerzas masculinas sobre las femeninas que más adelante observaremos en el performance.

De acuerdo a la insipiente búsqueda por pactar con fuerzas que proponen la visibilidad, Deleuze pone el siguiente ejemplo, en relación con la pintura *El grito* de Bacon:

Igualmente, la pintura pondrá el grito visible, la boca que grita, en relación con las fuerzas. Ahora bien, las fuerzas que hacen el grito, y que convulsionan el cuerpo para llegar hasta la boca como zona limpiada, no se

confunden del todo con el espectáculo visible ante el que se grita, ni siquiera con los objetos sensibles asignables cuya acción descompone y recompone nuestro dolor. Si uno grita, es siempre presa de fuerzas invisibles e insensibles que enturbian cualquier espectáculo, y que incluso desbordan el dolor y la sensación. Eso que Bacon expresa diciendo <<pintar el grito antes que el horror>> [...] El grito es como la captura o la detección de una fuerza invisible. (2002: 67)

Con esa pintura se demuestra una forma de transitar los territorios de lo inexistente, a partir de real/izar las fuerzas de la expresión humana que construyen una emoción plasmada. Así mismo, hay otros factores que Deleuze se cuestiona, por ejemplo, sobre cómo pintar la vida o el tiempo. Y es que esas dos fuerzas son siempre capaces de ser representadas, incluso a partir de su contrariedad; a la muerte por ejemplo, se le reconoce a partir de la vida y viceversa. La *resistencia ante la invisibilidad* debe ser una cualidad ante la construcción de la memoria colectiva. La invisibilidad, en cambio, está en relación con la impunidad y hasta la coloca como forma generadora de cualquier conflicto.

En el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, se determina de manera muy clara la connotación social y artística de una protesta contra la impunidad que se visibiliza al hacer público lo privado. Es el cuerpo, en un sentido práctico, un medio fehaciente para establecer las relaciones precisas entre el performance y el público, además de una herramienta para hacer de la privacidad la publicidad, fortaleciendo vínculos con lo colectivo.

El cuerpo, en su desnudez como escenario, demuestra un conflicto de violencia en el que está sumergido. Es en el cuerpo el espacio en donde se marcan las zonas que refieren las heridas mortales de las víctimas, en los senos, el pecho, el vientre, los muslos, las nalgas, el cuello, el estómago. Dichas marcas visibilizan la muerte por encima de la vida, como una necesidad implacable de afirmar el triunfo a partir de la humillación.

En la lucha por mostrar la violencia y la muerte en el discurso artístico, Angélica Liddell, quien comparte la idea del arte como hecho que visibiliza verdades, a pesar del dolor que estas revelen, dice:

La idea de hacer visible lo invisible también la encontramos en Heidegger cuando habla de la belleza, en Heidegger la visibilidad tiene que ver con la verdad, «La belleza es una dádiva de la esencia de la verdad, teniendo en

cuenta que verdad significa la desocultación de lo que se oculta. Bello no es lo que place, sino lo que cae bajo aquella dádiva de la verdad que acontece cuando lo eterno, carente de aparición y, por eso, invisible, llega al reflejo de la máxima aparición», así el sacrificio, es la máxima aparición, la máxima visibilidad, aunque cause dolor, pavor, o precisamente por causar dolor y pavor, y odio por nosotros mismos. (2010:250)

El sacrificio artístico en virtud de la construcción de la verdad y, por tanto, de la visibilidad, es una premisa del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, que particularmente construye su discurso en la discusión en torno a la muerte y al dolor.

A continuación nos adentraremos en el trabajo de la artista española Angélica Liddell, con quien encontramos un estrecho vínculo por su trabajo de visibilizar las fuerzas de los discursos femeninos hoy día. Liddell nos hace reconocer en su estética de lo grotesco los vínculos que hay entre la visibilidad y la violencia (retomando la visión de Antonin Artaud), en tanto se entienda violencia como un ejercicio de conciencia y lucidez. La teoría de Angélica Liddell dialoga con nuestras apreciaciones del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, y sobretodo define una postura muy clara con respecto al papel del arte en la vida, asumiendo el concepto de “sacrificio” como un deber social del artista por visibilizar verdades a pesar y a través de sí mismo.

3.2 Angélica Liddell: la provocación como arma combativa

Angélica Liddell (1966) es una artista española que ha desarrollado múltiples espectáculos escénicos que ocurren entre el territorio del teatro y del performance²³. Ha generado un interesante discurso feminista y se ha instalado en una estética de lo grotesco, frente a la cual integra su propia percepción del dolor y la violencia como una forma de exigencia y de sacrificio artístico. A pesar de la poca aceptación que tuvo en su patria al principiar con sus propuestas teatrales, debido a su peculiar objetivo de transgredir y provocar a una sociedad que ella encontraba apaciguada, fragmentada y con un sentido erróneo de los valores culturales, se empeñó en expandir su trabajo, hasta que finalmente encontró mayor recepción en su país y en otros países más.

²³Liddell prefiere la indefinición de su trabajo como hecho teatral o como performance, pues cree que la codificación de las cosas provoca su reducción interpretativa.

Liddell reconoce que sus intereses por fomentar el despertar colectivo, tienen que ver con una asidua deuda, o más que deuda, una clase de compromiso que siempre había experimentado por los débiles. En este caso, es la sociedad obnubilada la representación de esa debilidad. Determina que su teatro surgió no sólo por la manera en cómo vivió su infancia, sino que la infancia como circunstancia la inspiraba. Cree que en la infancia hay cierta situación de debilidad e indefensión, condición que favorece el abuso de poder²⁴.

Una de sus obras que nos servirá como punto de partida, ya que tiene como telón de fondo Ciudad Juárez, es *La casa de la fuerza* (2009). El contexto feminicida de este territorio es el escenario guía de la historia que no sólo se ve desarrollada por la muerte, sino por otras situaciones que evidencian la violencia de género y el racismo cultural que formalizan el malestar de la sociedad.

La ilustración de la cubierta de uno de sus libros en donde se publican tres de sus obras (*La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*), hecha por Ramón Sanmiquel, denota otra cuestión en el teatro de Liddell; su sentido escatológico. Dicha ilustración nos refiere a un cuerpo de mujer desnudo, con el cabello largo cayendo por sus senos, sin ocultarlos, en cuclillas y apoyando los brazos en los muslos. La mujer pareciera estar defecando, lo que defeca es un cráneo con los ojos hundido, la muerte. De acuerdo con los escritos de Liddell, la mujer pareciera estar “cagando la muerte²⁵”.

Liddell dirige su obra en torno a la visibilidad de la muerte asumida como derrota, no sólo individual, sino la muerte de masas, regresando a lo que expusimos anteriormente con la reflexión de Mier, que propone la percepción de la masacre como un “hábito contemporáneo”. Sin embargo, Liddell considera que en la masacre también se encuentra una fuerza que nos obliga a desarrollar una experiencia distinta con el dolor y la ausencia, por eso promueve su arte como un sacrificio poético que brinde la posibilidad de desarrollar

²⁴ Ya expuesto su motivo de creación, encontramos que entre sus temáticas de trabajo se encuentran la protesta por las acciones que ejerce la fuerza militar sobre el pueblo, la protesta contra los abusos de poder político, y el tema que ella considera su especialidad: el patriarcado, la condición femenina, la concepción del cuerpo de la mujer en torno a una cultura que acciona con la globalización como premisa. Cada una de sus ideas está estrechamente relacionada con la exploración temática del dolor y la muerte, así como con la búsqueda de la conexión con el espíritu. Sus planteamientos de la poética de la muerte, el dolor y el sacrificio escénico, son extraídos de la teoría de Antonin Artaud, con quien sentía identificación por su Teatro de la crueldad. Cree, como Artaud, que la búsqueda de la violencia escénica es una práctica que visibiliza y concientiza. Además retoma la ruptura de la comunicación verbal y textual al utilizar el recurso de fragmentación de la palabra.

²⁵ La escatología peculiar en el teatro de Liddell logra una poderosa unión de sentidos. Por un lado encontramos la utilización del elemento escatológico a partir de su connotación que sugiere el discurso de las cosas últimas y finales, en este caso hablamos específicamente de la muerte. Pero por otro lado, no menos complejo, encontramos la mención del excremento como un deshecho humano que representa un proceso de vaciamiento de lo que ya no es funcional para el organismo. Tanto la defecación como la muerte nos señalan un destino último.

sensiblemente el tema de la muerte, fortaleciendo sus armas combativas como la provocación y la resistencia. Menciona Liddell:

El sacrificio poético no sólo nos extrae de la masacre, también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas. La masificación tiene su correspondencia patológica en la masacre. El mal uso del dominio del hombre sobre la tierra tiene su correspondencia en la masacre. (2010:244)

La manera actual de convivir con la muerte se corresponde con una realidad en la que la masacre fácilmente se asume como parte de la cotidianidad. La propuesta artística de Liddell nos lleva al despertar de estas conductas aprendidas, donde la escenificación pugna por violentar la conciencia y remover desde las vísceras. Nos hace reencontrarnos con el concepto de la masacre para huir de la masificación, lo que imposibilitaría reducir la muerte de colectividades a un asunto sin más trascendencia.

Liddell crea su teatro a partir de un “espíritu de lo grotesco”, a base de contradicciones; lo bello y lo grotesco, la vida y la muerte, el cuerpo y el espíritu, contenidos dentro de la humanidad, configurando así el dispositivo de la provocación, más que el del distanciamiento. Emmanuelle Garnier, quien relaciona la estética de lo grotesco en el trabajo de Liddell, con el Teatro de la crueldad, nos dice:

Del mismo modo que el gesto de la crueldad es un gesto del desvelamiento siempre reiniciado de lo más oscuro, de la revelación de lo más secreto, el espíritu grotesco que rodea las obras de Angélica Liddell lleva a confrontarnos a la sobre humanidad que habita en lo más íntimo del hombre, al exceso, a la desmesura como dimensión constitutiva de la norma y de lo racional. (130)

Liddell reinventa su propia lógica subversiva, en donde el máximo sacrificio está en virtud de la reflexión del espectador. En una entrevista hecha por Ana Vidal con respecto a la recepción de su trabajo, debido a la violencia literal y no literal de su creación y la aceptación de un público, sobre la intolerancia que otros presentan y, que incluso han abandonado el teatro antes de que termine la obra, Liddell apunta:

La provocación la entiendo desde un punto de vista político como una confrontación con la realidad. Tampoco me parece exitoso que se vaya la gente. Si se van lo admito y me parece bien, yo también me voy de los teatros, me voy casi siempre, nunca espero hasta el final... Más que nada no es hacerles insoportables la obra sino hacerles insoportable la realidad. Intento aplicar un poco lo que a mí me conmueve como espectadora porque si algo no me hace daño no me gusta. Me gusta que las cosas me hagan daño, cuando veo una película o leo una novela si no me duele el estómago me parece algo absolutamente despreciable y banal. Entonces sí que tal vez intento que les duela un poquito el estómago. (Vidal, 590)

Así se justifica la visceralidad desde la que Liddell apunta su trabajo, una conmoción a fuerza del resquebrajamiento de la belleza como pauta para la sensación. Violentar por medio del teatro le parece la herramienta justa con la que el público se enfrenta a sí mismo, donde tiene el privilegio de autoanalizarse a partir de lo otro. El escenario es visto como un espacio de proyección de la humanidad, donde se desarrollan los actos más profundos de amor; ese intercambio comunicativo entre el actor y el espectador. Liddell propone en su teatro una manera seductora con la cual se fusiona la condición del espectador y la del actor. La seducción del espectador es parte elemental de la configuración de su discurso²⁶.

De acuerdo con la situación dramática de Liddell, nos atreveríamos a relacionarla con el teatro de la inglesa Sarah Kane (1971-1999), quien atravesó las fronteras de la literatura para construir su propia poética de ausencias, misterios, rupturas continuas, el descubrimiento de lo explícito dentro de lo implícito y lo subversivo, siempre con la crueldad como premisa para la provocación. La obra dramática de Kane fue contemporánea al momento inicial dramático de Liddell y, siguiendo con la atrevida relación, podríamos agregar a Liddell al *In yer face theatre*²⁷, un movimiento teatral al que se agrupó el trabajo de Kane por su sentido agresivo, provocativo, confrontador y descarado. Un teatro que invade el espacio personal, que traspasa la frontera con el espectador, logrando invadirlo, buscando su incomodidad en aras de la provocación social.

²⁶ Parte de su discurso incluye la fragmentación del lenguaje verbal, tras utilizar la ruptura de diálogos teatrales tradicionales, apuesta por la utilización del monólogo íntimo en torno a un pensamiento personal combativo. Ana Vidal, quien ha hecho una investigación detallada acerca del trabajo de Liddell, afirma: "El monólogo interior de Angélica Liddell se distingue de un monodialogo en que en ocasiones no mantiene una coherencia narrativa, sino que las palabras se van presentando, imitando la estructura compulsiva y desordenada de los pensamientos." (209).

²⁷ *In yer face* es un término que deviene de la frase inglesa *In your face* -añadida como término estable en el *Nuevo diccionario inglés de Oxford* desde 1998- que lo definía como algo descaradamente agresivo o provocativo, imposible de ignorar o evitar, con la connotación de confrontación. Posteriormente se nombró *In yer face* al teatro que implica la invasión del espacio personal, obligando a ver de cerca. Es una forma subversiva de enfrentarse al espectador. Se reconoce el trabajo de Sarah Kane, Mark Revenhill y Anthony Neilson como la generación principal del término.

La obra dramática contra-fabular de Liddell promueve la violencia escénica por medio de la utilización del cuerpo que se encuentra en constante riesgo escénico. El desafío que se plantea en el cuerpo es el resquebrajamiento de los constructos que lo moldean en interpretación, para proyectar su expresión a interpretaciones más sensibles, donde se cuestionan la desnudez y la carne como elemento escénico, tal como en el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, donde:

En la carne, como instrumento liberador, reside el riesgo y la provocación, la barricada. Y en ningún sitio se sacrifica más la carne que en un escenario. Dice Bataille «La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia, la carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo, la carne es la expresión de un retorno de la libertad amenazante». El sacrificio es por tanto exceso, bello exceso. Exceso liberador, exceso que pone en evidencia la represión de una sociedad. (Liddell, 2010: 245)

Al igual que Lorena Wolffer, Liddell propone que el cuerpo desnudo es, inevitablemente, un espacio clave para la representación, donde el discurso se reconfigura todo el tiempo por lo que el cuerpo significa *per se*, un constructo añejo, más no caduco. La desnudez se cuestiona en relación con la verdad por la que apuesta. La desnudez condiciona la situación interpretativa de la carne, del cuerpo en provocación, en exceso de confrontación como clave del sacrificio escénico.

En *La casa de la fuerza*, Liddell se compromete a hacer evidente todo un sistema de represión social, desde una postura de la condición femenina, en donde la carne es la circunstancia de la vulnerabilidad, en donde el feminicidio hace ver al cuerpo como un espacio de dominio público, como un envoltorio, un caparazón que nos da una estructura física nada más. En la obra, Liddell propone la analogía entre el cuerpo como escenario y un gimnasio²⁸ (que es uno de los escenarios reales de la obra); un espacio dedicado a trabajar el físico en el sentido estricto de la palabra, donde mayoritariamente no se acude por salud, sino por obsesión con una noción falsa de la belleza.

²⁸ El gimnasio como espacio de representación es una interesante reflexión sobre la conducta humana en busca de lo que hemos construido como idea de lo bello, en busca de las medidas perfectas para conseguir también una idea falsa que hemos construido del amor.

Liddell ahonda en su angustia al intentar anular el dolor mental a través del ejercicio físico, pretendiendo evadirse de sus problemas personales a través de la dedicación absoluta al cuerpo [...] El gimnasio se convierte en el lugar de la poesía del dolor, del entrenamiento como lucha y como consecuencia, en el lugar donde el sufrimiento se elige para aprender a tolerarlo. (Vidal, 519)

Dada la condición de la superficialidad criticada a partir del cuerpo, en la obra de Liddell, para después desarticularlo, se fortalece el discurso del desamor y el desprecio que siente la artista hacia el sexo masculino por la violencia que ha ejercido históricamente contra lo femenino. Es, en un inicio, una postura de las construcciones falsas del amor hacia el otro lo que guía esta obra que alcanza una duración de 5 horas 15 minutos aproximadamente, arriesgando en la duración, junto con el contenido violento, una recepción casi insoportable por parte del público, según Ana Vidal, quien fuera espectadora directa de la obra.

Finalmente es un reto que Liddell hace como forma de provocación, en donde el público pueda ver la violencia que se ejerce en un país como México en donde, como Liddell menciona: “las mujeres son víctimas hasta después de muertas”. La situación de víctima, no en el sentido de victimización que incluye procesos de comodidad social, sino la posición de desventaja debido a todas las preconcepciones que se han formalizado con respecto a la mujer, adquieren configuración hasta después de ser asesinadas (y a veces ni siquiera eso) y entonces sí, indefensas. Esto desatiende el carácter preventivo de los modos de vigilancia de un sistema que pasa por alto las leyes que una sociedad necesita.

Según la relatoría de Ana Vidal de la obra *La casa de la fuerza*, es alrededor del tercer y último acto en donde se reconoce de manera más directa que la violencia apunta a los feminicidios específicamente de Ciudad Juárez, haciendo énfasis en la categoría de las mujeres que han sido asesinadas por sus propias parejas. Esta categoría contiene una cifra desgraciadamente muy elevada, y que además señala el índice de machismo de esta sociedad, sugiriendo que el concepto del amor sobre el que somos educadas funda sus bases en la violencia física y psicológica, en cuanto a conducta agresiva se refiere.

Una cita que se lee en el programa de mano de *La casa de la fuerza* y que nos genera un nexo mayor entre esta obra y el performance de Lorena Wolffer, en la que se expone la debilidad desde la cual se afronta el dolor, además del poco soporte ante lo cruento, nos dice: “¿Por qué nos cargaste de dolor si no nos diste fuerzas para soportarlo?”

Dicha pregunta es en realidad una cita religiosa de Job. Ana Vidal nos acerca a la cita con un atinado comentario:

Liddell señala que esta obra es un nuevo libro de Job, recordemos que este libro del Antiguo Testamento tenía por temática el sufrimiento del inocente. El cristianismo predica que todo el mal que acaece a un individuo es producto de sus pecados. Sin embargo, en este libro bíblico se alude a un hombre religioso, Job, que sufre distintos accidentes de los que no es culpable, sólo porque Dios está poniendo a prueba su fe. Si deseamos la explicación religiosa el tema fundamental que queda es la injusticia. Los inocentes son los que pagan por los errores del poder ya que los poderosos siempre están a salvo, en una posición superior, elitista y protegida. (Vidal, 367)

De tal forma que podemos encontrar a las víctimas del feminicidio dentro de este análisis, en una injusticia —sobra decir, injustificada—, señalando los abusos del poder sobre la población que, fundada en una cultura religiosa, encuentra en el sacrificio un próximo bienestar, pero no sólo eso, sino que la sumisión ante un sistema de poder le parece una condición nata, la cual pone “a prueba su fe”.

Liddell, al igual que veremos con Lorena Wolffer, proponen remover un sistema donde tenga que haber víctimas que no tienen por qué serlo, y que ya se conciben como figuras de debilidad históricamente dentro de nuestra cultura nacional. Tras haber conocido la obra de Liddell, es momento de situar el trabajo de Lorena Wolffer, quien convive con estas ideas de la presentación de la violencia, el dolor y la muerte en torno a la estructura ideológica de lo femenino que se ha construido a lo largo del tiempo. Wolffer apuesta por un discurso artístico que, sin afán de ser definido, encuentra en el performance una forma de provocar a la sociedad, logrando situarse en un espacio entre el arte y el activismo, para concientizar y sensibilizar en México y en otros países donde se ha presentado.

3.3 Lorena Wolffer. Representación y performance

Lorena Wolffer nació en México en 1971 y en 1989 comenzó su trabajo de exposiciones e intervenciones en espacios públicos. Su primera intervención fue titulada *LW* y la hizo en el

consulado mexicano en Barcelona, España. Su primer performance data de 1992 y fue llamado *Reencuentro*, realizado en el Festival del mes del performance en el Museo Universitario del Chopo. Wolffer fue cofundadora y directora de Ex-Teresa Arte Alternativo, del Instituto Nacional de Bellas Artes, de 1994 a 1996; un espacio dedicado precisamente a la exposición del arte alternativo, haciendo especial hincapié en el performance y las instalaciones artísticas. Sus obras se han incluido en el marco de varios festivales realizados en Francia, Finlandia, Canadá, Estados Unidos de América, Reino Unido, etcétera.

Su trabajo promueve la cohesión entre el activismo político y el arte. Lorena Wolffer es una artista que proyecta el campo de las artes a otras disciplinas, por lo que también funge como promotora cultural, conferencista, tallerista y docente. En cuanto a su trabajo como performer, es una artista que cree en las colaboraciones, pero prefiere defender su actividad generalmente desde un espacio individual, donde afianza su visión del arte que debe comprometerse con su tiempo y su sociedad. Regularmente, y como construyendo un sello particular, se enfrenta a las nociones de la condición femenina que se cuestiona ante una cultura patriarcal y la violencia que este hecho ha generado.

La consistencia temática de su obra está fortalecida por su propuesta fundamentada en la utilización del cuerpo como un escenario clave para la intervención escénica, en imitación al espacio público que, a propósito de la intervención, hace la metáfora crítica de la invasión corporal trasladada a la invasión de un espacio. Wolffer, quien estudia minuciosamente su espacio escénico, cree que los espacios públicos deben tener una razón elocuente para su intervención:

La estrategia de muchos performanceros sí es hacer piezas en espacios públicos. Yo creo que intervenir el espacio público *per-se* es imposible, porque; o lo intervenimos todos con sólo estar ahí, o no lo interviene nadie [...] Yo creo que hay piezas que funcionan muy bien en espacio público, pero que son precisamente las piezas que entienden el lugar en donde se están presentando, el contexto específico en el que se están presentando y la relación que quieren establecer con su público. (“Entrevista a Lorena Wolffer”)

De acuerdo con sus reflexiones acerca de la ocupación de un espacio público, Wolffer utiliza la contextualización como una herramienta de investigación que, además de

perfeccionar la información que se tiene con respecto a la circunstancia cultural de la que se hablará en el performance, produce un acercamiento natural entre el público y la obra. Su proceso de selección de espacios para sus intervenciones es siempre premeditado, con investigaciones específicas del contexto cree asegurar efectividad a su creación.

Para lograr la selección creativa de los espacios públicos que pueden ser intervenidos, Lorena Wolffer admite que su estrategia más factible en los espacios públicos muy grandes, ha sido el uso de elementos que reclamen atención en el ir y venir cotidiano, nos dice: “Si tú pones una pasarela con luces y audio en un espacio público pues la gente se va a parar.” Menciona la pasarela en referencia a un performance que realizó, llamado *If She is Mexico, Who beat her up?*²⁹, en donde logra exponer varios temas simultáneamente; la construcción de la condición femenina a partir de la configuración de la misma mujer y en torno a una situación de desventaja y, con esto, proyecta el tema hacia el cuestionamiento de la identidad mexicana, con respecto a una situación de presentación ante el resto del mundo, en su afán de integración.

Este performance nos servirá como pauta para reflexionar a fondo acerca del trabajo de Wolffer, misma que identifica que hubo un notable cambio en su postura acerca de la discutible herramienta de la representación o presentación en el performance, abriendo paso a sus principios de construcción, Wolffer menciona:

Si hago un recuento de mi obra hasta este momento, puedo advertir que mis ideas se han ido transformando y apreciar, sobre todo, dos etapas principales. En la primera experimenté con los límites de mi cuerpo, sometiéndolo a distintas situaciones extremas. Si bien rebasar las fronteras no era la finalidad de las piezas, sí fue una constante. Y aunque dicha experimentación fue reveladora y a fin de cuentas necesaria para formular muchas de mis ideas y trabajos posteriores, también fue bastante difícil. En este renglón vale la pena mencionar mis sensaciones durante y después de presentar *Looking for the perfect you*. Esta obra pretendía ser un comentario irónico sobre la actitud políticamente correcta que han asumido con falsedad las sociedades primermundistas en lo que se refiere a los problemas de género. Descalza y portando un ligero vestido de novia, enterré un velo

²⁹ El performance consiste en una pasarela por la que camina una modelo golpeada (representada por Lorena Wolffer), con maquillaje y vestuario “a la moda”, pero con marcas, cicatrices, moretones, y demás muestras de maltrato físico por todo el cuerpo. La pasarela se convierte en un espacio de exhibición de una moda injustificada y contranatural, en donde, lo que se podrían considerar “las nuevas tendencias”, someten a procesos de desplazamiento de la identidad a la mujer que, a fuerza de su propia comodidad, se somete al maltrato físico y psicológico para adaptarse a estas supuestas vanguardias.

blanco ensangrentado en la nieve de un estacionamiento de Quebec, Canadá. Estaba perfectamente consciente de los riesgos del congelamiento y, a pesar de perder la sensibilidad en manos y pies a la mitad de la obra, estaba dispuesta a terminar de cubrir el velo con nieve. Pero en cierto momento el público vino y me ayudó a concluir la acción [...] La segunda etapa comenzó años más tarde [...], a sabiendas de que los límites entre realidad y simulación son imperceptibles la mayoría de las veces, comencé a incorporar nociones del simulacro y el espectáculo en mis trabajos. Así surgió *Si ella es México, ¿quién la golpeo?* [*If she is Mexico, who beats her up?*], mi performance hit, producido y presentado en numerosas ocasiones a partir de 1997. En esta obra me transformo en una “modelo golpeada”: un pueblo golpeado y abusado que insiste en presentarse como saludable y atractivo. (“Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”)

Wolffer marcó el camino que regiría su trabajo a partir de su propia experiencia, señalando que el riesgo físico de la acción no está en relación con el riesgo real de la vida. De este modo, se diferencia su trabajo al de muchos de los performers contemporáneos a ella, quienes se aferran al desafío real. Al contrario de creer a Wolffer menos arriesgada, consideramos que su trabajo está construido desde una visión que se consolida más en el terreno de lo teatral. En su trabajo puede advertirse lazos creativos con las propuestas de Liddell y Artaud, en donde se concibe el sacrificio escénico y la crueldad a partir del riesgo creativo, y no desde la exhibición o la crueldad malentendida como alusión sangrienta.

Las nociones de representación que permean en el trabajo de Lorena Wolffer son de tal importancia, que el resto de sus acciones se ven condicionadas por éstas, colocando a la simulación como una herramienta natural del performance. En *If she is Mexico, who beats her up?* deja muy claro que los golpes, heridas, cortadas y demás muestras de violencia física son efectos especiales, configurando su propio discurso, explicitando que todo lo que hace es una representación y no presentación en donde, tomando como ejemplo el performance mencionado, ya que las cicatrices son hechas con maquillaje ella no es esa modelo golpeada, pero sí la representa.

Yo parto desde la postura de que el performance es una representación, que va totalmente en contra de la postura de que el performance es una presentación real. Yo creo que nada de lo que hacemos es una presentación real, incluso tú y yo hablando aquí es una representación, estamos representando una serie de cosas. Si acaso, el performance es una

presentación consciente, y puedes echar mano de todo lo que haga falta para decir lo que tienes que decir. Es decir, no tiene por qué haber una lucha con utilizar otros medios, utilizar cosas que serían más del teatro. (“Metáforas violentadas”)

La renuncia que muchos performanceros hacen a los recursos teatrales y a la representación³⁰, es un elemento constante y poderosísimo en el trabajo de Wolffer, quien, con el afán de no definir su trabajo, lo mantiene latente entre campos de variadas disciplinas, enriqueciendo así la concepción total de su obra. De igual modo, su noción de representación se encuentra navegante entre cómo se ejerce en la misma realidad y en la ficción, enfatizando su sentido de simulación cotidiana, hecho que tematiza sus performances.

La representación en su performance es un recurso creativo para la construcción del discurso, de alguna forma esto cuestiona la posición de la realidad en el acto performativo, sin soslayar la discusión de los conceptos acerca de lo verdadero y lo falso, y lo real y lo ficticio. Dicha discusión nos lleva a la mención de otro término que pertinentemente entra al ámbito del performance de Lorena Wolffer y que tiene cierto acercamiento con el hecho de representar; el simulacro. Como estrategia, el simulacro es una situación con la que convivimos diariamente, la simulación y la disimulación han sido herramientas naturales de comportamiento e integración social pues, de acuerdo con Jean Baudrillard:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir [...] Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». (8)

La simulación, además de ser un aspecto que define gran parte del comportamiento contemporáneo, se ha convertido en un elemento utilizado alevosamente por el arte. La

³⁰ Debido a la consideración del performance como un arte no sólo asociado, sino generado a partir de la conexión con la realidad y la verdad pura, existen autores que no están de acuerdo con concebir al performance como una práctica que efectiviza la representación, más que la presentación. Juan José Gurrola es uno de ellos, quien afirma que el performance no tiene nada que ver con el teatro, por lo tanto no tendría por qué ser visto como un anexo de éste, tampoco se tendrían que utilizar elementos teatrales para su construcción o ser analizado como un evento teatral. Pero, lo que es indudable es que el performance tiene naturalmente una multitud de interpretaciones y cada autor podría definirlo según los elementos que mejor definan su obra.

crítica de la conducta del ocultamiento, la simulación y la disimulación es en la realidad uno de los principales objetivos de los performances de Wolffer, quien indaga a partir del desenmascaramiento, y que defiende libremente la representación como su espacio de apertura a la creación, más no de amparo.

Miguel Ángel Peidro intenta flexibilizar la relación entre la representación y la presentación dentro del performance. Se refiere al acto de presentación en el performance como un acto más real, en el que lo que sucede, sucede en todas las extensiones de la realidad, en oposición a la connotación de “ficción” que ha adquirido la palabra re/presentar. Sin embargo, aclara que su sentido representativo ocurre al reconocerse parte muestra en proporción pequeña de una realidad mucho mayor. Peidro aclara:

La performance se enmarca en la línea del arte contemporáneo que sustituye la representación por la presentación. La performance en su origen no representa sino es, ello no quiere decir que no pueda hablar de.., o decir de..., de eso creo que la interpretación psicoanalítica sabe bastante, pero en esencia en la obra no hay pretensiones o no debería haber de que sea visto algo que no está allí, si alguien se corta la piel se la corta. No hay lugar para el ilusionismo. (“El arte de acción”)

A favor del performance de Lorena Wolffer, entendemos que la maduración de su trabajo consiste en comprender que, más allá de la “pretensión y el ilusionismo” está la importancia de la efectividad del discurso *per se*. Sabemos que el discurso puede ser construido a partir de diferentes técnicas, y es cuestión del creador la configuración del sentido de riesgo que imprime en su obra, y también la equívoca apreciación de lo riesgoso como sinónimo de lo dañino y lo lastimoso, aceptando que, efectivamente, sí están relacionados, pero no son términos que equivalen.

Wolffer considera que el riesgo de la creación se encuentra en otras situaciones que nos enfrentan con el otro de una manera más consciente, donde no necesariamente se pretende demostrar, sino mostrar, y para ello se basa de múltiples recursos. Debido a la evolución del performance, y en beneficio del mismo, cada vez se utilizan más elementos que enriquecen su construcción. Lorena Wolffer ha empleado múltiples estrategias, a pesar

de que éstas estén fuera del ámbito artístico, por ejemplo: entrevistas, encuestas, anti-campañas³¹, etcétera.

Debido a la dimensión pública de su arte, Wolffer redefine la idea del espacio público para la intervención artística. A la vez que intenta llevar el arte con dimensión social a los lugares públicos más insospechados, aún con su fama dentro de la cotidianidad urbana, también procura la inclusión del performance social a los espacios cerrados dedicados a las artes, logrando así la proyección de lo íntimo a lo público, y viceversa. Tal es el caso del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, en donde el espacio en el que fue presentado (Museo del Chopo) sí es un espacio dedicado al arte, y por su determinada atmósfera coopera con la dinámica del performance.

El trabajo de dar visibilidad a lo privado para hacerlo público, incluyendo los espacios que significan una parte trascendental en su obra, hace que lo público³², como un acuerdo colectivo, tome una dimensión distinta. Wolffer critica severamente la acción exclusivista de algunos performances que se gestan y se desenvuelven aún en las élites del arte, a sabiendas que el performance se generó con el propósito de llegar a otros sectores de la sociedad que habían estado privados del arte, en protesta de la selectividad artística.

Construyendo su propia lógica de construcción de lo público, en busca de la experiencia colectiva, es que crea sus performances, desarticulando el discurso específicamente artístico, como una estrategia para un fin social. Lorena Wolffer prefiere no definir su obra a partir de extremos como lo son el activismo político o el arte, afirma:

En general mi obra tiene un comentario, un señalamiento político, y el realizarlo en el ámbito de lo público puede, o no, potenciar esa intención. He llegado a pensar que no me interesa justificar lo que hago a partir del arte, ni necesariamente del activismo. Ileana Diéguez habla del tercer espacio, que es ese espacio como intermedio, es decir, no justificarlo desde ninguno de

³¹ Wolffer ha desarrollado su trabajo con la utilización de distintos elementos de otros campos que posibilitan el impacto colectivo, tal como las campañas publicitarias. Las campañas o anti-campañas de Wolffer son también un recurso de construcción performática en espacios públicos, utilizadas para cuestionar constructos establecidos de carácter político, religioso, cultural, etcétera, con el mismo sentido subversivo. Un ejemplo de estas intervenciones es una acción pública a la que llamó, paródicamente, *Soy totalmente de Hierro*. Esta intervención es una respuesta a la publicidad mexicana, no sólo de la famosa boutique extranjera Palacio de Hierro (a quien dirige parte de la crítica), sino a la construcción de una imagen femenina falsa que no corresponde con la imagen de la mayoría de las mujeres que ahí compran. Pone en conflicto la situación de la publicidad con distintas frases, como por ejemplo: “Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen”, “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece”, etcétera. Cuestionando también el valor del objeto en relación con la concepción de la belleza de la mujer, que a su vez se vuelve objeto.

³² García Canclini nos dice al respecto: “Lo público es, en la sociedad contemporánea, el lugar donde nos encontramos, pero no sólo como un espacio físico, como la plaza, el ágora, sino también los medio de comunicación: el internet, los intercambios virtuales a distancia, pero que pueden configurar redes en las que se ejerce lo público.” (“Arte público /Arte político II”). Esta ampliación conceptual del espacio público, es justo la idea que Wolffer retoma para intervenir en toda clase de espacios, condicionados o no para la representación.

los dos extremos, sino producir algo intermedio. Trabajar en este tercer espacio abre las posibilidades porque no estás hablando del activismo, en el sentido tradicional de salir a la calle con una pancarta, pero tampoco estás hablando de la obra de arte de pronto quizás hermética. (“Arte público /Arte político I”)

La teoría de Diéguez facilita, una vez más, la relación que históricamente existe entre arte y política. El trabajo de Wolffer plantea la posibilidad de traspasar las fronteras entre lo uno y lo otro, conociendo los extremos, pero con la agilidad suficiente como para construir y habitar los espacios intermedios o *in between*, como también los llama Diéguez, siguiendo la propuesta de Homi Bhabha. Lejos de encontrar indefinición en su propuesta, Wolffer se abre camino al hacer de su obra un producto desinteresado de los encasillamientos entre el arte y lo político.

Este tipo de acciones que convocan la resistencia ante la invasión al cuerpo, han formalizado el discurso de Lorena Wolffer, quien percibe al cuerpo como “un mapa que puede ser analizado y desmembrado, el cual enseguida puede encarnar nuevos niveles de significación. Éstos entran en conflicto con los ya existentes y permiten configurar un nuevo discurso”. (“Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”). El cuerpo, como cavidad y como planicie está poblado por símbolos, unos claros y otros no tanto, pero que al final consolidan el discurso personal que configura un territorio de propia resistencia, no sólo en el performance, sino en la vida cotidiana. El cuerpo al que se refiere Wolffer, es visto como una construcción cultural en donde permean tanto las trayectorias individuales, como las masivas. Considera que el admitir que el cuerpo es un constructo, una idea, es una primera forma de transformación para luego habitarlo artísticamente (más no invadirlo).

El cuerpo, eje totalizador del discurso, se ha convertido en una sutil estrategia del arte contemporáneo que trasciende lo establecido, encontrando el sentido natural de la resistencia en una actividad de transformación. De acuerdo con García Canclini:

Estaría bien relacionar la resistencia con el asombro, porque a veces la resistencia simplemente reactiva a partir del lugar o de las costumbres en las que estamos instalados. En cambio, cuando nos asombramos ante lo distinto entendemos más del mundo, entendemos lo que es diferente y que nos condiciona. Y no podemos actuar en relación con esas grandes estructuras internacionales o nacionales que están condicionando nuestra manera de

movernos, si no somos capaces de descubrirle su sentido. (“Arte público /Arte político II”)

Debido a que nuestra cultura está históricamente ligada a la resistencia (tomando en cuenta su doble sentido interpretativo, no sabemos si más como una condición de rebeldía que como una capacidad de soporte), debiéramos entender de modo natural lo distinto, lo que posibilita el asombro y la conmoción de la sociedad ante su realidad. Lo que sugiere García Canclini es el asombro relacionado con la resistencia a partir del conocimiento de lo otro, lo que también me incumbe como ser humano.

La resistencia como eje fundamental del discurso de Lorena Wolffer, ha logrado resquebrajar las definiciones que lo reducirían al aspecto artístico o al aspecto social, logrando proyectar los cuestionamientos acerca de la identidad femenina siempre en relación con el contexto particular que concretiza la búsqueda de la concientización popular. Construir el planteamiento discursivo fuera del campo exclusivamente artístico o social, ha logrado sacar a la esfera pública lo que ha sido privado, provocando así la concientización a mayor alcance, generando espacios horizontales, donde todas las partes nos asumimos responsables. Lorena Wolffer menciona al respecto: “En última instancia, lo que busco con mis performances es provocar reflexiones sobre ciertos fenómenos sociales o políticos, más allá de la disciplina misma. Así, mis trabajos de performance me han permitido entender, utilizar y replantear mi cuerpo como un territorio de resistencia, no sólo en actividades performáticas sino, sobre todo, en la vida cotidiana.” (“Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”). Su trabajo como performer le posibilita las relaciones con la sociedad por medios estéticos, con una clara connotación sensible que propone a partir de su cuerpo, como única herramienta que realmente le pertenece.

La noción de performer que Ileana Diéguez plantea, y a la que Wolffer nos refiere es la de “productor de un arte secrecional, que se alimenta de su propia corporalidad, que da presencia a sus fluidos, desechos y materias orgánicas, [que] tuvo configuración metafórica en la poética y en el gesto de Antonin Artaud.”(Diéguez, 2007a:161). Como ya lo vimos antes, en la propuesta del Teatro de la crueldad se trabaja por conseguir la exposición plena del ser humano, que a su vez es el mismo objeto del performance y, que asume su intervención entre el desafío, el riesgo, la improvisación y la resolución. La utilización del cuerpo y sus cavidades, y el conocimiento de este cuerpo expuesto como un escenario, ha

sido la tarea de Wolffer, quien asume la permeabilidad que hay entre lo cruento y lo bello del cuerpo, para reconstruir su espacio propio de expresión.

En búsqueda de la regularización de términos que nos refieran mejor a lo que se dedica un creador de performance, Diéguez apunta:

Me refiero a *performer* como aquél que habla y actúa en tanto artista y persona, que se expone al intervenir los espacios, que conceptualiza su creación mediante una especie de “dramaturgia” o partitura inicial abierta a las modificaciones del trabajo in situ, que corre el riesgo de transitar entre la gente asumiendo los imprevistos y las consecuencias de sus intervenciones. (2007a: 81)

El performer construye un espacio de desafíos con los que paradójicamente arraiga su trabajo, en donde asume que su cuerpo ya no es sólo suyo al hacer de él un instrumento de contemplación, que es su medio más fehaciente de comunicación entre su público y él mismo. Ya no es un intérprete, ya no crea un personaje, pero quizá sí una entidad ficcional con la que él trabajará su intervención. El riesgo del performer es también una herramienta para el desarrollo de la acción, que promueve la aceptación de todas las respuestas que el espectador ofrezca, con la inteligencia suficiente para utilizarlas en favor del performance.

De acuerdo con su trabajo arduo como performer, Lorena Wolffer ha configurado una serie de regularidades que rigen su quehacer artístico, menciona:

Lo hacemos poniéndonos a nosotros de por medio, es decir, no hay esa distancia que hay en otros formatos en donde tú produces un objetos artístico o en el que tú representas un personaje. Tú trabajas tu materia prima, tu principal materia de trabajo eres tú y realizar acciones, ponerte en ciertas situaciones y reaccionar a ellas no sólo te trasforma a ti, sino a quienes sean tu público en ese momento. Tú eres el objeto artístico, no la escultura, la pintura o la película. Y eres el sujeto porque tiene que ver con tu subjetividad, es decir, está basado en quien tú eres, en todos los códigos que están inscritos en tu cuerpo y esa es la materia más prima del performance. Todo lo que está inscrito en tu cuerpo significa muchas cosas. La manera en que nos movemos, la manera en que hablamos, los gestos que producimos. Todo es información y con eso trabajamos. (“Corazón seguro/performance”)

Wolffer propone que nuestra postura, nuestros gestos naturales, nuestra complejión, nuestros órganos, la piel, etcétera, son la simbología que nos define y nos acerca a la comprensión del otro. Así mismo, los performers utilizan una y otra vez sus códigos de relación con la realidad. Nuestros cuerpos dotados de información lingüística compleja son nuestro medio más sencillo de asociación con el performance, haciendo de éste un medio artístico establecido, que ya no se define a partir de la indefinición, porque se encuentra en muchos episodios de la realidad que lo hacen aún más cercano, lo que ha logrado su provechosa expansión territorial.

Tal como Lorena Wolffer, existen artistas que particularizan sus acciones a partir de sus procesos creativos. En la trayectoria de Wolffer ha habido cambios que han hecho aún más específico su trabajo de construcción. Para entender mejor de qué van sus procesos, ella nos cuenta:

Normalmente parto de una idea más o menos clara del tema que quiero abordar y desde dónde lo quiero abordar, es decir, no nada más es la violencia a las mujeres o Ciudad Juárez, sino qué quiero decir del tema. La primera pregunta es en qué medio hacerlo, qué formato emplear. Y ahí depende enteramente del tema [...] A partir de los asesinatos en Ciudad Juárez, de casos similares en Chimalhuacán, en el Estado de México, en Toluca, de abusos generalizados a mujeres como el de Atenco. Me interesó empezar a abordar el tema de la violencia digamos ya directamente y no sólo ya el caso de Ciudad Juárez [...] Temas que tienen que ver con género, con la construcción de la identidad a partir del género, con cómo entendemos y qué atributos le otorgamos a palabras como mujer, feminidad, cuerpo femenino, sexualidad femenina [...] Qué pasa cuando se institucionaliza la violencia a las mujeres, como en los asesinatos de los que hablaba antes, qué pasa cuando se sigue percibiendo al cuerpo femenino como un objeto de dominio público. (“Arte público /Arte político I”)

Su proceso creativo se identifica por cuestionar aspectos que definen el discurso femenino, por lo menos en nuestra cultura, navegando de lo particular a lo general y utilizando diversas herramientas. En *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, encontramos algunas respuestas a las preguntas que ella misma nos formula, en un formato de performance en donde integra la condición del espectador con la escena, en donde se reconfigura la presentación del cuerpo, partiendo de él como un escenario.

A partir de la escritura/marcación que presenta el cuerpo se construye una memoria, que pretende registrar algunos asesinatos cometidos contra las mujeres en Ciudad Juárez, oponiéndose a la impunidad con la que se cometen y la violencia con que se multiplica este hecho. Wolffer dice utilizar su cuerpo como un mapa simbólico que documenta y narra la violencia en cincuenta de los casos de feminicidios, como veremos a continuación, asimilando la presentación de lo femenino a partir del cuerpo, que nos refiere su propio espacio escénico de resistencia.

3.4 *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*

Decidir que este performance sería el objeto de estudio de esta tesis no fue un trabajo sencillo, debido a la variedad de trabajos con estructura temática y formato parecido que existen al respecto. Sin embargo, se decidió trabajar con este performance para ejercer una reflexión del conflicto del feminicidio específicamente en nuestro territorio, porque comprender este hecho desde un espacio que nos es cercano, no sólo por el espacio, sino por el tiempo que lo mantiene vigente, condiciona nuestra mirada en torno al lenguaje visual que nos ofrece. Además, este performance mantiene una flexible relación entre el performance y el teatro, reconociendo la representación como una herramienta de construcción.

Encontramos este performance por una afortunada coincidencia en las redes virtuales, mientras crecía la investigación para abordar el tema del feminicidio. Una página virtual clave fue femicidio.net. No sólo es una página dedicada a la publicación de noticias específicas relacionadas con este tema, sino que contiene una base de datos que documenta de manera interdisciplinaria, archivos de escritos alrededor del mundo acerca del feminicidio. Tras una nota de espectáculos con la que se referían a este performance que había sido presentado en España, es como se comenzó una búsqueda más específica del universo de la creadora, con quien pronto tuvimos contacto.

Una vez más, la tecnología virtual estuvo a nuestro favor al localizar un enlace con la página personal de Lorena Wolffer, la artista creadora de dicho performance. En este primer acercamiento encontramos más información al respecto de su trayectoria en performance y como intervencionista pública. Lorena Wolffer ha construido su discurso a

partir de cuestionar las dinámicas sociales que atentan contra la condición de la mujer, desde varias perspectivas en conflicto, como los feminicidios y la violencia de género.

Cuando se presentó por primera vez este performance yo acababa de cumplir los 12 años de edad, así que mi experiencia dista de ser presencial. Fue en su página, lorenawolffer.net, en donde se encontraron fotos y videos que hacen las veces de informadores visuales del performance.³³ Pronto tuvimos la fortuna de contactar a Lorena Wolffer quien, muy amablemente nos facilitó la copia de la única grabación que existe (o que se tiene por conocida) de dicho performance, y que es un fragmento editado de 10 minutos con 50 segundos de un total de 38 minutos, en su duración original.

El video fue grabado y editado por Ximena Cuevas en el Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, el 13 de noviembre del 2002. La voz del audio es de Rogelio Sosa. Las fotografías que se documentaron del performance son de Martín L. Vargas. Este performance ha sido presentado en: Instituto de México, París, Francia; *Currency 2004*, Nueva York, EUA; *ANTI Festival*, Kuopio, Finlandia, Querétaro, México, y en Cardiff, Gales.

Semblanza del performance escrito por Lorena Wolffer:

Desde principios de los noventa más de trescientas mujeres han sido asesinadas en Ciudad Juárez y un número similar se encuentra desaparecido. *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* pretendía registrar este dramático hecho y articular la permisividad que subsiste en Ciudad Juárez en lo referente a la violencia contra las mujeres. A partir de reportes policíacos, utilicé mi cuerpo como un mapa simbólico para documentar y narrar la violencia en cincuenta de los casos registrados. En un ambiente de morgue, la pieza consistía en reproducir en mi propio cuerpo, con un plumón quirúrgico, cada uno de los golpes, cortadas y balazos que dichas mujeres sufrieron. De esta forma, mi cuerpo se transformaba en un vehículo de

³³ Se ha generado la necesidad de resguardar, contener y archivar de alguna manera el acontecimiento performático, por muy irrepetible que este sea. Comprendiendo su cualidad de instantaneidad, los acontecimientos se ven beneficiados por las nuevas tecnologías como punto a favor de la memoria, intentando contener su esencia a través de herramientas como la grabación en video o las fotografías. Estas herramientas, por ejemplo, funcionaron en nuestro caso para acceder al performance. Sin embargo, hay quienes desacreditan el intento por contener estos acontecimientos porque reduce su calidad, pues, como arte vivo, el performance no puede ser repetido, aunque sí descrito en beneficio de su propia memoria. Asume Peggy Phelan: “La propia descripción no reproduce el objeto, más bien nos ayuda a restablecer el esfuerzo de recordar lo que está perdido. Las descripciones nos recuerdan cómo la pérdida adquiere significado y genera recuperación no sólo del objeto y para el objeto, sino para el que recuerda. La desaparición del objeto es fundamental a la performance; ensaya y repite la desaparición del sujeto que siempre anhela ser recordado. (“La ontología del performance...”)

representación de la violencia hacia las mujeres en Ciudad Juárez, hoy aparentemente institucionalizada. (lorenawolffer.net)

3.4.1 Narración del video

A continuación se incluye una narración de la edición del video del performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*. Simultáneamente suceden dos cosas, la acción de Lorena Wolffer y la emisión de la grabación de voz de un hombre que, sin matiz alguno, ofrece datos sobre los casos de las mujeres asesinadas. Utilizaremos el formato con el que se ha venido citando para narrar lo que dice la voz grabada, y en corchetes se colocarán las acciones de la performer descritas por mí.

En la primera imagen vemos a una mujer, Lorena Wolffer, recostada en una plancha de metal, de las que hay en los “depósitos de cadáveres”: la morgue, ese lugar donde se reciben, se mantienen, se entregan, se documentan y se investigan los cadáveres que requieren intervención policial. A su vez, esta plancha de metal construye un ambiente que nos remite a pensar en las máquinas, la industria, alusión directa a la Modernidad.

La toma horizontal comienza en su cabeza, por lo que se aprecian sus manos entrelazadas y recargadas entre el estómago y el vientre. Ella usa una red negra que le mantiene el cabello recogido, una bata azul marino de manga corta que usan los trabajadores de los hospitales, pero también los trabajadores de la morgue –dicho vestuario nos sugiere que la performer propone también la perspectiva desde quien se encarga de “limpiar” los cuerpos–. Usa jeans azules y una playera blanca.

Los espectadores se acercan, algunos con vasos que probablemente contienen café, otros, cerca de la cámara que graba tienen una conversación que no se logra escuchar claramente, pero en ciertos momentos se aprecia que hablan del concepto del performance. Alguien toma fotos, hasta que la mujer abre los ojos y se levanta acompañada del audio. Una música que nos anuncia el ritmo con un bajo y que hace sobresalir voces de mujeres. Gemidos de dolor que también pueden ser confundidos con placer, complejizando así el concepto del erotismo del cuerpo, en contraste con lo grotesco del crimen.

Entonces la mujer se sienta, se va desnudando lentamente, dejando sólo la bata azul abierta, con la playera y el sostén arriba del busto y el pantalón sostenido por el tobillo derecho. Comienza a acariciar su cuerpo con sensualidad y delicadeza. Invitando al público con los ojos y el rostro a observarla sin concesiones. Esta primera imagen puede llegar a parecer un cuerpo femenino muy sensual, no sólo por las adecuadas proporciones corporales que tiene, sino por el gozo y placer que muestra la mujer al recorrer su cuerpo con sus manos.

Pronto el audio cambia, se escucha un ritmo hecho con batería eléctrica, bajo y probablemente algunos efectos de caja de ritmos, se escucha entonces la voz de un hombre que va narrando casos de feminicidios, una voz ecuánime que también hace las veces de metrónomo que marca un ritmo por su indistinta tonalidad y velocidad. Mientras tanto, la mujer ahora en una posición sentada pero con las piernas abiertas muestra unos guantes blancos de látex que se colocará más tarde, guantes que llevan a reflexionar sobre el cuerpo en un sentido estrictamente médico, pero por otro lado, también nos aluden a una aparente limpieza y respeto por mantener intacto el cuerpo del otro, elemento que contrasta con el crimen.

Comienza la primera descripción de casos:

Caso 2, 1998 enero 25. Rosalina Veloz Vázquez.

El cadáver de una mujer se localizó en un predio a espaldas del Infonavit Oasis, Revolución. La mujer fue identificada como una trabajadora de [la] maquila Philips, de veinte años, reportada como desaparecida días antes.

[La mujer muestra al público un rotulador quirúrgico que desempaca y abre para utilizarlo.]

El cuerpo estaba semidesnudo, llevaba una sudadera verde, que se encontraba levantada sobre los senos, el cadáver presentó veintiún heridas corto penetrantes en la espalda, el cuello y el tórax y murió por shock hipovolémico.

[En este momento se pinta con el rotulador en el muslo izquierdo y muy cerca del vientre un seguimiento de puntos que forman una línea]

Tenía atado un cinto en la cintura que fue utilizado para bajar el cuerpo inerte de la joven a una [...] [No se tiene claridad en el audio, min: 2.20] con la finalidad de ocultarlo.

[Aquí la mujer se lleva el rotulador al cráneo para marcar también una puntuación que forma una figura circular y luego comienza a pintarse más líneas abajo del seno izquierdo.]

Caso 4, 1998. Silvia Gabriela Laguna Cruz.

[Ya observamos más marcas en cuerpo, bajo los senos un montón de líneas que dan forma de óvalos.]

El cuerpo de una adolescente al parecer violada fue encontrado ayer por la mañana a cien metros al sur del boulevard Zaragoza

[La mujer se ha hecho otra marca en el cráneo, formando un círculo]

Según las huellas externas que mostraba aparentemente murió luego de que le clavaron un objeto en la parte baja del pecho. Familiares de la adolescente muerta informan que tenía tres meses de casada.

[Al tiempo que la mujer pinta, ahora en el hueso parietal del cráneo un seguimiento de líneas.]

Vestía sudadera rayas blancas y negras que, junto con el brasier, estaba subida arriba del pecho. El pantalón rojo que portaba se encontró sobre la pierna derecha, bajado hasta la rodilla, lo mismo que la trusa blanca con [...] [No se tiene claridad en el audio, min: 3.02], tenía un par de calcetas blancas puestas, pero no se localizó su calzado, junto al cuerpo se localizó un estuche negro que contenía maquillaje.

[Vemos un cuello ya muchas veces delineado y justo comienza a trazar más líneas que lo rodean. La mujer pinta en el esternón líneas que forman una línea mayor.]

Caso 25, 1996, noviembre 14. Leticia García González.

El cuerpo de una mujer aparentemente de 35 años asesinada a golpes encontrada en un barranco.

[La mujer se ha pintado ya bastante el pecho, el vientre y ahora pinta su seno izquierdo.]

Al parecer opuso resistencia a la violación, la mujer tenía los pantalones debajo de la cadera lo que hace suponer que hubo intento de violación.

[En este momento la mujer no se pinta, se observa, toma un respiro y se muestra.]

Hasta que se le practique la autopsia se conocerá si hubo o no violación. Tenía golpes en el rostro y en diferentes partes del cuerpo, vestía pantalón verde, blusa blanca y calcetines verdes. El presunto asesino, Juan Salazar García fue arrestado.

[Vemos un vientre rodeado de líneas, que lo exaltan y la mujer sigue pintando más. Luego nuevamente rodea el cuello. La mujer permanece inmóvil, mostrando los muslos, el vientre y el pecho marcados. Se observa y continúa.]

Caso 22, 1997, Diciembre 1°. Araceli Ramírez Santos. Expediente 24481/97 Se encuentra una joven degollada de entre 18 y 22 años. El cadáver fue encontrado por Juan Ramírez Monrola quien estaba de cacería y sus [...] [No se tiene claridad en el audio, min: 4.09] lo olfatearon. El cuerpo estaba en el cauce de un arroyo, ubicado a 5 km de la carretera de Casas Grandes.

[La mujer marca la orilla de su pezón izquierdo. Marca también con líneas 4 óvalos entre las costillas y el abdomen.]

La víctima estaba semidesnuda y a un costado se localizó uno de los zapatos, mientras que traía puesto el otro. Se observaron 4 heridas producidas por un arma blanca en el abdomen, 3 en el pecho, así como una lesión en el cuello.

[Mientras tanto, la mujer marca una línea en la garganta y posteriormente una línea vertical debajo de las costillas derechas.]

Era de tez morena, cabello negro, teñido y largo hasta los hombros. Uno de sus tenis era de marca *Converse*, color negro con agujetas blancas. Estaba boca arriba y sólo tenía puestos los pantalones en una pierna, a la altura del tobillo.

[Ahora marca su muslo derecho repetidas veces, como formando una onda que amplía la extensión de la vagina. Luego marca la parte izquierda de su cuello, rodeándolo.]

Caso 10, 1993, Junio 11. Desconocida.

Se desconoce la edad, semidesnuda. Falda de mezclilla, camiseta blanca, tenis negros. Violada y estacada, acuchillada y con fractura en el cráneo. Se encontró en los patios de la preparatoria Altavista, sobre el camino de terracería, al borde del Río Bravo.

[La mujer mira algo entre el público, quizá a alguien, se queda quieta en la posición anterior, con los muslos abiertos. Y continúa marcando el cuello, ahora dirigiéndose a la clavícula.]

[La mujer va a la posición “neutral” ya mencionada.]

Caso 9, 1996, abril 28. Desconocida. Aproximadamente de 28 años.

[La mujer se acomoda la bata hacia la espalda para mostrar más su nuca y cuello, donde comienza a marcarse.]

Presenta golpes en diferentes partes del cuerpo. Fue encontrada en el edificio abandonado de la calle Aler, la camisa presentaba dos orificios de ambos lados.

[La mujer se reacomoda la bata, vuelve a la posición neutral, con la cabeza abajo.]

Caso 6, 1993, mayo 5. Desconocida.

35 años, embarazada de 5 meses, morena cabello oscuro, pantalón corto, descalza. Violada y estrangulada cerca de Satélite, camino a Ortiz Rubio.

[Ahora marca alrededor del pezón izquierdo una especie de onda. Luego marca justo en medio de las costillas una línea en zigzag que baja hasta el ombligo.]

Caso 13, 1996, julio 8. Desconocida. Expediente 96/561520, delegado 1101, oficio 96-126

[La mujer marca otra especie de onda en el muslo derecho, ahora vemos una onda tras otra, que dan extensión a la vagina y vuelve a su posición neutral.]

Osamenta, mujer desconocida, aproximadamente 15 a 16 años, localizada en el lote Prado. Los restos fueron descubiertos a mil metros del km 21 de la carretera Panamericana. Se le encontró un arete y estaba desnuda.

[La mujer se marca en la garganta círculos)

La víctima fue muerta en el mismo lugar que se le encontró ya que tenía zacate en el puño y dada la vegetación de la zona. Probable muerte por traumatismo craneoencefálico y tres heridas punzocortantes en el tórax. Estatura 1.60, cabello oscuro de 25 cm.

[La mujer se ha marcado un arco que empieza encima del iliaco izquierdo, que pasa por el esternón y baja hasta el muslo derecho, formando otra onda.]

Caso 14, 1996, julio 10. Desconocida. Expediente 96-13259, oficio 96-126. Sandra Juárez C. Homicida desconocido. Domicilio Capulín 7146, colonia Revolución, 17 años.

[La mujer, que había quedado en posición neutra, nuevamente pinta una onda en su muslo derecho, pero ahora de la ingle para afuera, líneas que marcan su glúteo derecho, pasan por la espalda baja, hasta rodear y subir al seno izquierdo.]

Su cuerpo fue arrojado al Río Bravo, tenía 5 días de haber llegado de Zacatecas. Tenía una cita el 8 de julio en una maquiladora, sin embargo no se presentó y sus padres, preocupados presentaron telefónicamente su denuncia de desaparición.

[La mujer se marca bajo el seno izquierdo una línea que recorre las costillas izquierdas y baja hasta convertirse en una onda del muslo izquierdo.]

Era de complexión delgada, 1.60 de estatura, 52 kilos de peso, morena, cabello largo, oscuro. Vestía pantalón de mezclilla negro y una blusa color mostaza. Murió por estrangulamiento.

[La mujer comienza a pintarse en el pecho óvalos y círculos.]

Caso 23, 1998, agosto 31. Eréndira Ivonne Ruiz. Descubren el cadáver de una mujer ultrajada, el cuerpo de una mujer violada y asesinada fue encontrado ayer a las faldas de un cerro localizado en la carretera a Casa Grandes a la altura del km 29.

[La mujer se marca el cuello formando tres círculos más grandes que los anteriormente marcados y posteriormente una línea que rodea el cuello.]

Caso 3, 1999, enero 31. Desconocida

El cuerpo de una joven de aproximadamente 20 años de edad fue encontrado en los Lotes deportivos de Pemex de Ciudad Juárez, donde se han encontrado otros 6 cuerpos de mujeres asesinadas en los últimos dos años.

[La mujer marca un nuevo arco que va del glúteo izquierdo, pasa por el esternón, por el glúteo derecho y baja hasta el muslo derecho en forma de onda. Luego vuelve a la posición neutral.]

La víctima fue violada sexualmente, estrangulada y luego abandonada en el desierto. Por primera vez en los siete años de asesinatos fue tomada una muestra de semen para hacer un análisis de [...] [No se tiene claridad en el audio, min: 8.08] y así posiblemente determinar al criminal.

[En este momento la mujer tapa el rotulador, se quita los guantes y comienza a vestirse empezado por el brasier y la blusa, luego se levanta de la plancha, se pone la trusa al tiempo que sigue la narración.]

Caso 13, 1997, septiembre 28. María Irma Blancaña Expediente 97-19968 oficio 97-29167-0

[La mujer ya se ha puesto el pantalón y se sienta, se va quitando la maya de la cabeza, toma una de las dos cobijas negras que habían estado dobladas a un lado de la plancha de metal y sobre una mesita, la desdobla y se envuelve en ella, se cubre bien los pies, toma la otra cobija y, sin desdoblarla del todo, la coloca como envolviéndose el cuello y parte de la espalda baja. Después toma una de las dos sábanas blancas, también dobladas sobre la mesita, la coloca también envolviendo su cuello, la cabeza, la cara. Toma la otra y termina de envolverse la cara.]

Torturan y matan a una mujer a quien encuentran desnuda con los pies atados y envuelta en una cobija con golpes en el rostro y el cráneo. De entre 25 y 30 años tenía los pies atados con un cable. La víctima murió de un golpe en la cabeza y también resultó con fractura de costillas y cráneo, no se pudo establecer si había sido violada. Su cuerpo fue localizado en la colonia División del Norte. Presunto culpable Pedro Alberto Muñoz Fernández, alias el coreano.

Caso 6, 1996, abril 12.

Miriam Aguilar Rodríguez Expediente 97-7058-0

La víctima estaba envuelta en una bolsa de plástico y cobijas viejas, vestía un pantalón negro con bolitas blancas que estaba bajado hasta las rodillas,

una blusa rosa con botones grandes subida por encima de los senos. Zapatos tipo minero con suela de tractor, brasier blanco, pantaleta negra, calcetas deportivas blancas con rayas negras y rojas.

Caso 2, 1999, enero 13. Patricia Monroy Torres

Fue raptada en su hogar el 8 de enero y hallada muerta 5 días más tarde en las Lomas del sureste de Ciudad Juárez. La señora Torres fue asesinada con 2 balazos en la cabeza y encontrada con una cinta sobre la boca y con la cabeza tapada con una toalla blanca.

[Para este momento ya solo se puede observar el brazo izquierdo de la mujer, relajado, sobre sus piernas y su profunda respiración.]

[Termina en oscuro con efectos hechos por un sintetizador de sonidos fragmentados.]

3.4.2 La marcación como propuesta de escritura

Esta reflexión acerca del performance corrobora la mirada compasiva (en el sentido que explica Milán Kundera) ante la que nos colocamos, frente a lo que sucede en la acción de Wolffer. Debido a que la selección de casos que se exponen en el video dependen de la realización de la edición, no nos detendremos a construir un análisis textual sobre por qué se seleccionaron esos catorce casos, de entre casi cincuenta que se exponían en el performance en vivo. Otro elemento sobre el que se puede analizar poco por su escasa aparición, es el espectador. Sólo una vez se muestra, al principio del video. Entre voces imperceptibles se sabe que no hay gran distancia entre éste y la performer. Y la única referencia que se tiene es que los espectadores se encuentran rodeando la escena.

Como ya vimos en capítulos anteriores, es casi imposible sustraer cualquier interpretación política a nuestras interpretaciones, así mismo, este performance no puede ser analizado sin incluir los conflictos de género del contexto específico ante los que se presenta. La politicidad que se instala en este performance permite la comprensión de un otro, así, al exponer su cuerpo en representación de miles de cuerpos más, y al marcarlo como han sido marcados esos miles de cuerpos, es una forma de emprender el

conocimiento y la trasgresión hacia la experiencia sensible individual y colectiva. Se comenzará por situar el ejercicio de la performer a través de su cuerpo.

La artista considera que su cuerpo funciona como un “mapa simbólico” en donde se conjugan los crímenes y en donde se narra la violencia a partir de la reproducción de heridas que finalmente culminan con la muerte de la víctima. Al hacer uso de su cuerpo, Lorena Wolffer apuesta por la desnudez, no ya sólo como acto de honestidad y fragilidad, que además, como herramienta, ha acompañado la historia del performance, sino como un espacio donde es posible la construcción de la otredad, de la entrega. Entonces, al exponerse la artista, expone al otro, generando un vínculo de intimidad a partir de un elemento en común; el cuerpo y la representación de la verdad a partir de la desnudez. Con la desnudez se propone la rápida demolición de las preconcepciones del cuerpo para así destruir los constructos culturales y construir unos nuevos, donde nos podemos cuestionar las nociones de sensualidad, la lozanía y la muerte, pero sobre todo la violencia que se ejerce contra la mujer y todos los conceptos que la representan, en condiciones que especifican un lugar determinado: Ciudad Juárez.

En un análisis con respecto a los planteamientos que hicimos anteriormente, ahora que se ha edificado la reflexión de este performance, se puede comprender el acto artístico como un “sacrificio escénico”. Angélica Liddell asume que el sacrificio que hace el artista es una clase de devolución, es decir, una devolución de la violencia que se ha ejercido sobre éste, pero con la sensibilidad que el artista imprime, en donde se plasma la generosidad y la renuncia al mismo tiempo. El sacrificio escénico al que se enfrenta Wolffer es dicha entrega-devolución, a fuerza de la propia sensibilidad, que trata de englobar una expresión poética que culmina con el reto y el desafío artístico, y que implica involucrarse íntimamente en una sociedad para politizar sus acontecimientos.

Se observa en *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* este sacrificio a partir del cuerpo y su escritura: “Mediante el sacrificio [el cuerpo] deja de ser anatomía para revelar una violencia interior trascendente, «lo que la violencia exterior del sacrificio revela es la violencia interior del ser», es decir, el sacrificio nos revela una violencia espiritual que es el preludio del pensamiento y el conocimiento trascendente.” (Liddell, 2010:244). La violencia que promueve el performance es una violencia de pensamiento, un llamado al despertar colectivo, mostrando que el sacrificio es una renuncia al bienestar del artista en virtud de la provocación, que deviene reflexión. El cuerpo sacrifica sus constructos que lo

interpretan y significan para concebir en él un legado que da memoria de otros cuerpos. Esta posibilidad de desmembrar los apuntes semióticos del cuerpo se debe al formato artístico con el que se presenta, por lo que el cuerpo adquiere otro significado. Así, la desnudez permite y favorece la auscultación del mismo cuerpo, logrando que sea la vulnerabilidad corporal lo que provoca la vulnerabilidad sensible.

Lorena Wolffer considera que el cuerpo es un importante instrumento que nos vincula con el otro de manera natural. Para confrontar la serie de prejuicios a la que se enfrenta con la utilización del cuerpo como herramienta, en busca de visibilizar, menciona: “Hago lo privado público. Cuando eliges la fuerza, la sangre y la autoconfesión, en el fondo estás hablando de tu fragilidad. Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo.” (“Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”). En este performance lo que se hace público es la impunidad, la continuidad con la que se han cometido estos crímenes, la información de los casos de feminicidio, incluso un nivel estadístico de características físicas que se repiten en las víctimas y lugares donde se han encontrado los cuerpos. Por otro lado, también se hace público el sensacionalismo en la información que pretende provocar el morbo, más que la reflexión. Aun cuando la voz masculina que da la información forense se muestra indiferente ante la misma información, se puede percibir el morbo que distorsiona la información con motivos de espectacularidad, frivolizando los hechos. Es importante ahora mencionar que la voz masculina que narra los expedientes de las víctimas, hace contundente el discurso por la enunciación fría y despersonalizada con que se enfrenta a cada caso, desplazando el nivel de afectación sensible, para fortalecer otros elementos discursivos.

Entonces, la violencia se impone desde el nivel auditivo, cuando la voz se vuelve ecuánime y es representación de la indiferencia, de cómo se ha vuelto intrascendente la disposición en que se ha encontrado los cuerpos de mujeres asesinados. A través de la marcación de heridas, a manera de escritura, se habita el espacio intermedio entre la información y el arte, en donde, la utilización del cuerpo en su total desnudez es una herramienta poderosa productora de verdades que abarcan las emociones más burdas y a la vez bellas del ser humano, como su propia naturaleza lo indicaría. De acuerdo con Émile Zola:

Una obra de arte no es más que la combinación de un hombre, elemento variable, y la naturaleza, elemento fijo [...] Haced algo verdadero y aplaudiré; pero, sobre todo, haced algo auténtico y vivo y aplaudiré más fuerte. Si abandonáis este razonamiento, estaréis forzados a negar el pasado y a elaborar definiciones que tendréis que modificar cada año. Pues otra buena broma sería creer que existe una verdad absoluta y eterna en lo tocante a belleza artística. La verdad, una y total, no está hecha para nosotros, quienes cada mañana elaboramos una verdad que agotamos cada noche. Como todas las cosas, el arte es un producto humano, una secreción humana; es nuestro cuerpo el que transpira la belleza de nuestras obras. Nuestro cuerpo cambia según el clima y las costumbres, y la secreción cambia en consecuencia. (s.p.)

Esta reflexión nos hace repensar el lugar del arte en la cotidianidad, asumiéndolo como posibilitador de emociones verdaderas, que se integran naturalmente en la colectivización de la experiencia. Zola hace la analogía entre el arte y las secreciones del cuerpo, para recordar que el cuerpo es ese lugar donde también se concluyen infinidad de procesos, y uno de ellos es la expulsión. En este performance se trata de conjugar las secreciones más íntimas del ser humano, donde se sintetizan los apuntes de la realidad, por medio de la crueldad que ejerce la performer.

La crueldad, de acuerdo a cómo se ha reflexionado en esta tesis, se percibe en la total entrega de la artista por medio de su desnudez, captando fuerzas que nos dirigen a pensar el discurso femenino y cuestionar de qué modo la desnudez nos posiciona en congruencia con la verdad del acto, hecho que promueve la reflexión. La propuesta de marcar en tinta negra, sin diseño aparente, zonas íntimas, es un trayecto que coloca el aparato de crueldad para visibilizar cómo se ha ejercido la muerte. El trabajo de Wolffer impacta en la crueldad a partir de todo el ambiente de morgue que ha compuesto, en sincronía con todas las herramientas que utiliza para puntualizar los contrastes que establecen su discurso.

Antonin Artaud reconoce que los poderes de la representación quedan consolidados si ocurre una descarga de símbolos que nos obligan a ejercer el pensamiento:

El teatro restituye los conflictos que duermen en nosotros con todos sus poderes. Esos poderes se muestran en escena como símbolos. La función teatral se transforma en una batalla de símbolos. Tanto el teatro como la

peste obligan a los hombres a verse tales como son. Descubren la mentira, sacuden al hombre de su inercia. (Artaud, 59)

La fortaleza de esta reflexión consiste en admitir que lo que despierta al hombre de su pesado malestar social es el arte, que se carga de símbolos por su carácter abstracto pero que, al surgir en una época determinada le facilita la asociación real, que implica primero la experiencia individual del espectador que posteriormente se colectiviza.

Trasladando estas ideas al performance, podemos ver que los elementos utilizados son parte fundamental del discurso, en donde nada es casualidad. Es decir, que lo que es un rotulador de quirófano, no podría ser un simple plumón tinta negra, toma el valor necesario por la manera en que es utilizado cuando marca la piel. Este elemento se ve significado por los demás elementos, se vuelve un rotulador quirúrgico gracias a los guantes de látex, la bata, la plancha de metal, etcétera.

El conjunto de elementos reconfiguran el espacio que nos traslada inmediatamente a una morgue, donde no sólo se contienen los cadáveres de las mujeres mencionadas, sino que, a pesar de su condición, se siguen ultrajando sus cuerpo para buscar pistas “ocultas”, como descifrando un código corporal que dejó impreso el victimario. A pesar de que la artista ha concentrado su obra en los casos de Ciudad Juárez, es posible dimensionar este performance en otros lugares, gracias a la universalidad de los elementos que utiliza. Eso posiblemente hizo eficiente su presentación en otros países donde lo ha presentado.

Los elementos en su totalidad constituyen una pulcritud peculiar que contrasta notoriamente con lo que la voz del audio nos va narrando. Por un lado se impone la asepsia del lugar y los elementos como la plancha de metal, los utensilios quirúrgicos (los guantes, el plumón, la bata, incluso la red en el cabello), concluyendo en la esterilización del crimen, incluyendo el tratamiento delicado al cuerpo ya hasta después de muerto. Pero por otro lado encontramos el contraste en la brutalidad con la que fueron cometidos los crímenes narrados. De este modo se complejiza el discurso del cuerpo, soslayando la abyección y proponiendo sostener la narración de la muerte a través de los trazos que marca la artista en su piel.

Las zonas que ha elegido la artista para trazar su propia escritura están fuera de la arbitrariedad, al contrario, señalizan determinadamente la constante que existe en los casos de feminicidio en los cadáveres estudiados. Las marcas que Wolffer va escribiendo en su

piel, en distintas direcciones, pero siempre partiendo de una serie de punteados que generan una línea particular, nos hablan de las heridas de las asesinadas, como especie de clave a descifrar que dejó el victimario y construyen un lenguaje de la muerte. En contraste y en apoyo a la imagen de la marcación, está la grabación con la voz neutral de un hombre que, simultáneamente narra los lugares estratégicos en los que hieren a las víctimas, y también los lugares en donde han sido arrojadas, aprovechando para exponer la condición de particular impunidad de las denuncias que se han hecho al respecto. Al materializar esa descripción gráfica, se construye un memorial de heridas mortales provocadas con armas de fuego, armas blancas, otros utensilios e incluso con la fuerza de los agresores.

El audio del performance es el elemento que nos reencuentra con lo posdramático al construirse a partir de noticias e informes no dramáticos. Son crímenes documentados, registros que guían y que, sin buscar una historia dramática, han construido el trayecto “dramático” de la muerte. Lo mismo las acciones que han tejido el puente entre lo posdramático y el performance. La marcación está en el borde de la representación y de la presentación, porque nos sugiere el planteamiento de una realidad, que sin ser reducida queda simbolizada ante las señales a base de líneas y espacios, donde no sólo la marcación en tinta representa y significa, sino también los espacios vacíos, esos silencios donde también se reinventa el discurso.

La escritura de la marcación, completa su trayectoria al incluirse en el discurso de la desnudez. La desnudez es un elemento que abordaremos en el siguiente apartado, pero es primordial para entender la lógica de la percepción del cuerpo como una sincronía entre el otro y el performer, pero también entre lo que el performer representa y entre lo que es. La pertinencia del concepto de desnudez viene al caso por los niveles de lenguaje que se establecen dentro del performance. De modo tal que la comprensión de la escritura en el cuerpo se ve dirigida a partir de una serie de elementos, como la contextualización territorial y temporal de la realidad mexicana ante la identidad femenina. Por lo tanto, resalta la violencia en el cuerpo de la mujer que ha quedado cosificado, porque la trayectoria de heridas parece ser la misma, invadiendo y desplazando al mismo tiempo las zonas íntimas, erógenas, y que se patentizan en el territorio sexual. El cuerpo en este performance se convierte en una *ofrenda memorial* que empieza con la exposición y el sacrificio del desnudo, concibiéndolo en su enorme complejidad, cuestionando la aparente abyección que el mismo desnudo ha propuesto, al tapar de nuevo el cuerpo con la frazada y

la cobija final. Esa cobija negra que cubre el frío, pero que también oculta, funciona como un “velo mortuario” que señala el proceso de fin y de inicio, pero inicio del duelo. A partir de concebir la cobija como este velo que oculta el cuerpo, es como se puede reflexionar acerca del desvelo del conflicto feminicida, haciendo frente a la visibilidad que se ejerce en el performance. Hecho que renueva el conflicto, dando espacio a la crítica sobre la impunidad.

Se busca la colectivización de experiencia para formar el sentido de pertenencia a una sociedad, para asegurar con firmeza que no se habla de fantasía o de una realidad lejana. Esto hace del performance un acontecimiento. Siguiendo a Deleuze:

Son los acontecimientos quienes hacen posible el lenguaje [...] Siempre hay alguien que comienza a hablar; el que habla es el manifestante; aquello de lo que habla, lo designado; lo que dice son las significaciones. El acontecimiento no es nada de eso: no habla, como tampoco se habla de él ni se dice. Y sin embargo, pertenece hasta tal punto al lenguaje, lo frecuenta tanto, que no existe fuera de las proposiciones que lo expresan. (2005:217)

Retomando este performance como un acontecimiento, lo hacemos trascender al plano en donde el lenguaje que resulta se instala en el inconsciente, por lo que deja de ser un simple evento en el que se presenta un algo, mientras un otro elabora sus pertinentes reflexiones y apuesta por la comunicación sensible a partir de las experiencias significativas. De tal modo que, así como el cuerpo de la artista se expone, se dimensiona esa exposición al espectador, que podría generar un vínculo más cercano.

El resultado de los acontecimientos está apoyado por la condición irrepetible que los caracteriza. Mientras la naturaleza del performance se muestra resistente a su inigualable repetición, el ser humano busca incansable la recuperación de la memoria por medio del objeto, de tal modo que, no sólo el recuerdo crea una memoria del performance, y no sólo su descripción representa un esfuerzo por el sentido de su recuperación, sino que dentro del mismo performance se dibuja la metáfora en donde el cuerpo contiene la memoria de otros cuerpos. Sin embargo, a pesar de todo esfuerzo, la información, la descripción, el video, las fotografías y hasta la representación, son sólo parte de la consolidación de la memoria por medio de su documentación.

Este análisis lleva a pensar en la imposible cosificación de los instantes y en esa necesidad moderna de confrontarnos con la vida por medio de la comprobación de la existencia a través de los objetos, lo tangible, lo que ilustra y que de alguna manera contiene lo que no queremos olvidar. De modo tal que el performance también cuestiona las estructuras de la Modernidad, en un primer momento al asumir la masacre como un hábito contemporáneo, y ya después al concebir cómo se impacta el performance con reflexiones sobre la industrialización y la maquila, pero por otro lado, también el mismo performance, como acontecimiento, se resiste a ser cosificado.

Este performance es un intento por cuestionar la reducción del concepto del cuerpo a simple objeto, desechable para unos. La reducción del ser a objeto es nuestro guía al siguiente apartado, donde al hablar del cuerpo femenino y la desnudez será importante tomar en cuenta un factor que sucede cuando al cuerpo se le designa un valor de objeto, reduciéndole de sus cualidades humanas. He ahí la facilidad de privación de la vida. Hay quienes creen que, como objeto, el cuerpo del otro es completamente desechable.

3.5 El discurso del cuerpo femenino: la desnudez como síntoma

Aquí será importante reconocer tres dimensiones distintas desde las cuales se habla del cuerpo y que en conclusión están altamente relacionadas. La primera es la observación del cuerpo de Lorena Wolffer como performer, es decir, la configuración de la comprensión del cuerpo de la artista como un espacio escénico de re/presentación. Lo segundo, es lo que ella representa en el performance, la pluralidad corporal a la que se enfrenta (todos los cuerpos de mujeres asesinadas que representa), abstraída, que no reducida, a un solo cuerpo. Por último, encontramos la polémica referencia histórica que ha adquirido el cuerpo de la mujer con respecto a las anomalías religiosas, políticas, económicas, etcétera, que se empeñaron en construir la concepción del cuerpo femenino desde una visión que asume en él la debilidad, llevándolo a una inevitable comparación con el cuerpo y valor de lo masculino (comparaciones basadas más en la discriminación que en la distinción).

Para problematizar acerca de la desnudez, podríamos estar ciertos de que la desnudez es un territorio notablemente relacionado con nociones como erotismo, obscenidad y hasta pornografía. Fabián Giménez Gatto es un filósofo que especula acerca

de la desnudez a partir de lo que va más allá de sus propias líneas de análisis entre lo pornográfico y lo erótico, entre el desnudo y el cuerpo sin ropa, enfrentándose a la significancia del cuerpo, a la singularidad de la desnudez.

La desnudez en tanto figura de lo neutro, es decir, ni natural y carente de código, ni culturalmente codificada en el desnudo, será puesta sobre la mesa de disecciones, en una autopsia del cuerpo en su estado de gracia, es decir, de su desaparición. Si la corporalidad parece desvanecerse en sus meta-encarnaciones, la oposición desnudo/cuerpo sin ropa pasa a ser poco interesante, en este sentido, el paradigma erotismo/pornografía se tambalea frente a la afanisis³⁴ del cuerpo en el mimetismo, la pose y lo clónico. (Giménez, 132)

Giménez Gatto propone la confrontación al paradigma que representa el cuerpo desnudo, a partir de su “estado de gracia”, consolidando la absoluta necesidad de desconfigurar del cuerpo ese contrato social con el que carga, el cuerpo visto desde fuera de ese constructo hasta histórico que lo acompaña, observándolo a partir de su desaparición, su silencio. De este modo, podríamos entrever la oposición entre desnudo y cuerpo sin ropa, ya que la primera obedece al planteamiento de una postura y hasta de un discurso, y la segunda a un acto casi común de comodidad, es, por ejemplo, sólo una respuesta al clima, en donde la situación de desnudez no significa más que no estar cubierto. Giménez Gatto investiga el aspecto de la desnudez que ha llegado a ser la abyección del erotismo, como una especie de respuesta a todo lo que el mismo sistema socio-cultural ha concluido con respecto al cuerpo, un cuerpo desentendido de su naturaleza y, que al aligerar la carga reflexiva del desnudo, soslaya un debate acerca de lo que éste representa.

Hablando específicamente de la desnudez concebida como una herramienta en el arte del performance, Giménez Gatto propone un enfrentamiento razonable entre lo que un cuerpo femenino representa, en correspondencia con su sexo: “las mujeres y su sexo entran al espacio de la representación no como objetos manipulables, metaforizables en el discurso artístico falocéntrico, sino como una suerte de cruda realidad comprobable, una notable

³⁴ (Del griego aphanisis: invisibilidad, desaparición). Abolición total y permanente de la capacidad de gozar, cuyo temor, según E. Dones, se encontraría en la base de todas las neurosis; la desaparición del sujeto mismo, en su relación con los significantes. La afanisis concluye en procesos biológicos y psicológicos que son premisas de la disfunción sexual femenina, demostrando una contraposición entre lo que se dice del cuerpo y lo que es. A razón de una cultura que privilegia la imagen sobre la sensación, lo que da fuerza a otros constructos como la pornografía que no equipara su traslación a la realidad (si se considera ficción lo pornográfico por su carácter fabular, más no por lo sucedáneo).

mutación en el discurso feminista.” (141). Así, las posibilidades de uso y protesta que en el cuerpo se adhieren, trascienden la temática sexista, que definitivamente también queda explícita, enunciando la inconformidad ante la construcción de significado que se propone a partir siempre de lo masculino, desechando la perspectiva histórica desde la cual se ha construido un discurso de opresión a los conjuntos que constituyen la población de “la diferencia” (la raza negra, los pobres, los homosexuales o los no heterosexuales, la mujer, etcétera).

Para comprender mejor esta serie de conceptos que giran en torno al cuerpo de la mujer, vamos a observar de cerca los sucesos que históricamente colocan a la mujer como un objeto, destituyendo de ella todo lo que la humaniza para así adaptarla a una era que propone la cosificación como deidad. La cosificación es un hecho que trae consigo, además de filias que, en su máxima expresión podrían estar relacionadas con comportamientos psicóticos, un hecho que, según Lucía Etxebarria y Sonia Núñez, define gran parte del comportamiento correspondiente a la Modernidad; el fetichismo. Dicho comportamiento ha sido cuestionado en la ahora época posmoderna (dejando de lado la discusión de la existencia de la Posmodernidad, asumiendo que existe porque por lo menos existe como concepto), tiempo que tampoco ha alcanzado su deslinde del objeto y la cosificación del sujeto, fortaleciendo una práctica de la objetificación, como se explica a continuación.

El fetichismo constituye el *sistema simbólico* del siglo XIX, el medio mediante el cual la sociedad burguesa traduce la realidad. El medio por el cual el hombre *simboliza* el mundo a través de objetos. En el siglo XIX estamos, pues, hablando de la creación, de la invención moderna de un valor nuevo: el del *objeto* que se alza frente a la consciencia del sujeto [...] Fetichismo como síntoma de un *malestar* general de la cultura, de la *imposibilidad de traducir una realidad* que está cambiando a tal velocidad que ya no resulta aprehensible. (Etxebarria y Núñez, 75. El subrayado es de las autoras.)

Prácticamente con el fetichismo se asume la curiosa necesidad de materializar lo *uncountable* (lenguaje separatista entre lo que existe en materia y lo que no), engrandeciendo el triunfo del objeto que promete seguridad del tipo memorial y que pacta con la tranquilidad para comprobar la existencia de un algo, que tampoco es cualquier algo, sino la importancia de lo significativo sobre lo pasajero. Sin embargo, la debilidad del

fetichismo incide cuando se busca el desplazamiento de un sujeto por su valor humano, al ser suplido por una cosa/objeto que lo configura de una manera mucho más simple, es decir, lo reduce, probablemente por temor del fetichista a reconocerse amante y total seguidor de aquello que lo apasiona. Poéticamente aseveraba Oscar Wilde: “matamos lo que amamos”, en el sentido más literal y también simbólico.

La pronunciación de la cosificación del sujeto es una forma de humillación que ha acompañado la historia de la concepción de la mujer, muchas veces reducida de su capacidad humana a la de objeto. Visto así, existe una conflictiva aceptación de su superación, su movilidad en pos de un desarrollo económico e intelectual independiente.

La cosificación de lo femenino comenzó en el siglo XIX y se ha cristalizado en el siglo XXI, el siglo que pretende ser el de la emancipación de la mujer y el de su total incorporación a la esfera del poder, pero paradójicamente, lleva camino de ser el siglo de la objetificación absoluta del cuerpo femenino. Nunca la mujer ha sido tanto objeto como lo es a día de hoy. En la era de la cirugía estética todo parece posible. Los cuerpos tratan de adaptarse a los deseos, y lo que culturalmente se considera como femenino se ha materializado a través de diferentes procesos impuestos durante los dos siglos previos. (Etxebarria y Núñez, 20)

El cuerpo ya no sólo se ha convertido en objeto por el desplazamiento del sujeto, sino que además se ha establecido intencionalmente un canon que propone estandarizar la esteticidad del cuerpo, sobretudo femenino, con medidas que pocas veces se observarían naturalmente. Como las autoras mencionan, en vez que los deseos se adapten a la naturaleza del cuerpo, los cuerpos se adaptan a los deseos que mayoritariamente buscan proporciones corporales de ensueño, casi obligando a cualquiera a recurrir a la cirugía estética que, en pro de lo que se considera belleza, atenta contra la vida misma.

Por otro lado, el intento de incorporación de la mujer a la esfera social, de la cual había sido excluida, ha promovido la movilidad femenina que parece amenazar (según el nivel de debilidad mental de quienes así lo sostienen) con el desplazamiento de lo masculino, efectivizando la derrota de esta posibilidad en la sumisión de lo uno ante lo otro, a través del uso, despojo e invasión de la intimidad como lo es, por ejemplo, su sexo.

Considerando que los conceptos fetichismo-cosificación-mujer pueden funcionar ahora como casi sinónimos para habitar terrenos de sexualidad, en este caso, como

construcción de la identidad del deseo, en función de la valoración de la desnudez, pudiéramos entender por qué gustos y fijaciones del deseo se concentran en la supremacía de ciertos objetos. Estas fijaciones establecen el comportamiento sexual que se ejerce con respecto al rol y al género, provocando la reducción de la experiencia a un objeto en específico (fenómeno tradicionalmente masculino), construyendo los modelos de dominación y sumisión como única forma de relación con el otro.

El dominio y la sumisión en el acto sexual son también considerados patrones aprendidos dentro una cultura que ha hecho de la imagen su deidad, reconociendo la posibilidad de triunfo y derrota, de fuerza y debilidad. Así mismo, se plantea el fetichismo sexual como la objetificación y como única posibilidad de goce, y no ya sólo como una opción para incluir lo lúdico en lo sexual, fuera de cualquier afición insana.

Podríamos quizá hacer un análisis más contundente acerca del fetichismo que reduce a la mujer a medias, ligeros, tacones, corsés, etcétera, pero ese no es precisamente el medio por lo cual sólo podemos hablar de su reducción en una sociedad que está habituada a la desintegración del discurso femenino. De acuerdo con Lucía Etxebarria y Sonia Núñez:

La historia de las mujeres es la historia de una cosificación, la historia de un cuerpo. De un cuerpo que los hombres han imaginado y recreado, sometándolo a cambios violentos a medida que cambiaba el entorno, y traduciendo diferentes ansiedades en la moda imperante que moldeara, ciñera y vistiera ese cuerpo, que lo describiera en páginas impresas o que lo retratara pintado en lienzos o esculpido en mármol. El cuerpo femenino no ha sido sino un espacio de desposesión, un cuerpo incorpóreo, un cuerpo que no era, puesto que nunca se le ha permitido existir por sí mismo, sino sólo en contraposición o como el complemento al masculino. (404)

La desposesión a la que se refieren da total referencia al performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, desde donde se concibe el cuerpo como un espacio en el que se plantean las formas de triunfo de la muerte sobre la vida, asumiendo el papel de fortaleza a lo masculino y de debilidad y derrota a lo femenino. Otro de los discursos desde donde se puede entender la cosificación de lo femenino es a partir de la moda³⁵. Lucía Etxebarria nos

³⁵El canon de belleza imperante entroniza también a la mujer pasiva. La moda impone una vestimenta incomodísima y que limita al máximo los movimientos de la dama: corsés que apenas le permiten respirar, polisones y miriñaques que dificultan su avance, sombreros estafalarios y mortificantes, velos que ocultan el rostro a la par que impiden la visibilidad, botas de caña y tacón no precisamente

dice que un suceso imperante en esta secuencia de eventos que depositan a la mujer en su total materialización, es la popularización del desfile de modas en pasarela a partir de 1913. La pasarela, tal como la conocemos ahora es un ejercicio de exhibición que parece una propuesta de mostrar a quien lo usa, más que lo que se usa. Ese pasillo-aparador en movimiento, es un espacio de selección de un producto de moda que, además, promueve la incomodidad siempre en virtud de lo socialmente visto como bello, admitiendo que, como dice el dicho, “la belleza cuesta”.

La moda crea “en definitiva todo un mecanismo social y estético de inmovilidad simbólica de la mujer” (Etxebarria y Núñez, 78), así mismo, promueve el discurso de la muerte en la construcción de lo femenino, a partir de la sobrevaloración de los cuerpos casi cadavéricos, además de esa discriminante y tradicional preferencia por la mujer blanca, casi pálida, (relacionando la tez con el aspecto de un cadáver, en completa inmovilidad) como esperando su aparente sumisión.

Si intentamos trasladar la reflexión con respecto al color de piel y su simbólica pasividad, con lo que está ocurriendo en Ciudad Juárez, podríamos cuestionar por qué se reconoce estadísticamente que los feminicidios se han cometido a mujeres de clase baja, la mayoría morenas³⁶ trabajadoras o estudiantes en busca siempre de mayores privilegios económicos. De hecho, son las mujeres las que en su mayoría soportan la economía familiar, y por lo tanto es una cara femenina la que representa la movilidad económica de la ciudad. Sin embargo, esa movilidad es un desafío para todo un sistema corruptible que no concibe a la identidad femenina como una identidad de fuerza productiva. Por eso parecen matar aquello que los amenaza.

Analizando las conductas que excluyen a la mujer de la toma de decisiones acerca de su misma sexualidad y su cuerpo, las autoras Etxebarria y Núñez promueven la idea de que, por lo menos en Europa, (y sabemos que también en América) el deseo erótico se mantiene tradicionalmente exclusivo a la condición masculina, haciendo de la mujer un

adecuadas para la marcha y el trote...” (Etxebarria y Núñez, 78). Tomemos en cuenta que en especial, el corsé era un “arma de dos filos”; por un lado formaba a fuerza de apretadas cintas un cuerpo en forma de reloj de arena, con una mini cintura, también abultaba los senos que además quedaban notoriamente exhibidos. Por otro lado, el corsé era un objeto con el que el marido podría asegurarse que no le fuera infiel su mujer, pues el mismo nudo que él le ataba en la mañana es el nudo que debía encontrar llegada la noche. Así mismo, se comprobaba la reputación de una mujer con la facilidad o no, con la que ella se desabrochaba el corsé. Este elemento podría ser considerado el símbolo por excelencia de la represión, simbólica y literal. Un sinnúmero de objetos de este tipo obedecen a la pasividad que se esperaba obtener de un ser que amenazaba y que era temido, quizá por una inaudita admiración o incluso por un desconocimiento.

³⁶ Nos referimos al color de piel morena como metáfora de la movilidad, en contraste con la palidez y la inmovilidad de un cadáver. La piel morena también ha sido asociada a lo indígena, es decir, a lo desplazado y discriminado.

fetichismo por excelencia. Sólo así se vuelve coherente la relación entre la concepción del cuerpo de la mujer como fetiche y, por tanto como objeto, y su invasión como forma de triunfo, de pertenencia.

Para que un objeto sea objeto debe presentar la cualidad que se ha mencionado anteriormente; la inmovilidad, ya sea simbólica o literal. En este caso, el tema del cuerpo femenino dominado incluye las dos, pero específicamente hablando del caso de los cuerpos de las mujeres asesinadas, de quien recordemos se dice en el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, es la inmovilidad más literal y más evidente que se puede observar; la privación de la vida, la imposición de la muerte. Con respecto a esta cuestión, Etxebarria y Núñez nos guían a un concepto que viene al caso —no porque estemos tratando de descubrir el perfil del asesino, porque de hecho importa más la protesta ante un sistema mucho más complejo y amplio que pasa por alto estos comportamientos de serias anomalías sociales, que a un *serial killer*— por la enunciación de la muerte como un espacio en el que es posible el goce sexual, la necrofilia. Además de la apertura psicoanalítica que este concepto pueda ameritar, desata un interesante eje de analogías entre la muerte, la sumisión, la inmovilidad, la opresión y demás comportamientos esperados de la mujer.

El necrófilo encuentra que un cuerpo muerto está siempre dispuesto al sexo en la manera y condiciones en la que el necrófilo desea practicarlo, cosa que los cuerpos vivos no le ofrecen. En la mayoría de los casos el necrófilo no puede funcionar en relaciones sexuales con compañeros activos y sustituye su fuente de placer por un cuerpo muerto, o simulacro de, que no puede criticarle o hacerle sentir inseguro en su ejecución sexual. *El necrófilo necesita la sumisión para satisfacer su necesidad de control*, de expresar su frustración y/o sed de sublimar sentimientos de inadecuación social [...] Esta obsesión de fin de siglo con las muertas tiene mucho que ver con el ideal de sumisión femenina que exaltaba a la mujer de su casa, “El ángel del hogar”, y con *el terror masculino ante la movilidad femenina. Simbólicamente, se refiere al deseo inconsciente y latente de toda una época, de toda una clase, de asesinar a la mujer, a la nueva mujer que amenaza con invadir los espacios tradicionalmente masculinos.* (Etxebarria y Núñez, 238. El subrayado es mío.)

Podríamos reconocer en el sistema y sus impunidades dicho estado de necrofilia, que sólo encuentra en la sumisión su poder máximo. La mención simbólica de la necrofilia asume

que el poder del victimario radica en la obtención de placer a partir de la sumisión total, o sea de la muerte de la víctima. Además, la disposición que ofrece la muerte es una circunstancia que asegura el control total de uno sobre otro. “Según las teorías freudianas, al necrófilo le excita la sumisión absoluta que el cadáver le ofrece. El necrófilo no es sólo el que copula con un cadáver, sino aquel que fantasea con hacerlo.” (Etxebarria y Núñez, 236). En este reconocimiento de perversidad, el necrófilo, metáfora o no, del sistema que pasa por alto hechos de esta calamidad, encuentra su satisfacción en la seguridad de que lo otro vale menos porque no puede defenderse, y soslaya las leyes que deberían castigar estos acontecimientos.

Por otro lado, la inmovilidad que se asocia con la muerte enfatiza en un punto que nuevamente posiciona el triunfo de la fantasía en el objeto inerte, y no con el sujeto, claro está porque el objeto no amenaza como lo haría el sujeto. Como condescendiendo esta conducta, la necrofilia, según Etxebarria, es un modo de humillación suprema utilizada como un elemento bélico moderno. Como ejemplo tenemos el hecho de que muchas tribus guerreras del norte de África practiquen la violación de las víctimas de guerra para expresar su propio triunfo. Del mismo modo, en la guerra de los Balcanes, se violaba para sembrar y colocar al enemigo en el vientre.

De tal forma que se construye la minusvaloración que coloca a la mujer como fetiche, particularmente en su sexualidad, que hace abyecta la concepción de todo su cuerpo que sólo parece servir para satisfacer las necesidades de otros. ¿Será que el cuerpo es la última forma de invasión como concreción del triunfo de uno sobre otro? ¿O quizá la primera? Probablemente ambas, dada su condición de pertenencia y abyección. Lo que sí es claro es que el cuerpo, como representación base de una cultura y su eje histórico, ha sido utilizado por muchos artistas que encuentran en él una metáfora de orden social.

Lorena Wolffer especifica que su cuerpo sí representa los casos de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, en afán de dar memoria a las víctimas, al contrario de buscar una probable victimización, a lo que, de acuerdo con Rita Segato:

La lengua del feminicidio utiliza el significante cuerpo femenino para indicar la posición de lo que puede ser sacrificado en aras de un bien mayor, de un bien colectivo, como es la constitución de una fraternidad mafiosa. El cuerpo de mujer es el índice por excelencia de la posición de quien rinde

tributo, de víctima cuyo sacrificio y consumición podrán más fácilmente ser absorbidos y naturalizados por la comunidad. (33)

Mencionar la situación de la víctima genera peculiar precaución interpretativa debido al riesgo de caer en la doble victimización, esto puede ocurrir al especular con el cuerpo nociones de la realidad ante las cuales nos sabemos sensibles y que desvían el objetivo principal del performance. El discurso que *per se* contiene el cuerpo femenino, se debe también a la contrapostura que se genera sobretodo en el imaginario masculino, en un análisis de la cultura mexicana en donde predomina el machismo, en donde la mayoría de las conversaciones masculinas en torno al cuerpo de la mujer lo conciben ante todo como un cuerpo sexual. Cuenta Héctor Domínguez que cuando fue a Ciudad Juárez para investigar de cerca la violencia contra las mujeres, tuvo una plática con un taxista quien le dijo: “Ellas mismas tienen la culpa, andan con sus minifaldas y sus blusas escotadas, provocan al hombre, por eso las violan”, Domínguez afirma:

Esta vestimenta en las mujeres es sólo concebible en el espacio de prostitución en una mente misógina, en donde las mujeres no silenciadas, no domesticadas y que hacen uso del espacio público, son objeto sexual, y sólo se expresan para seducir. Pero la vestimenta escotada, el cuerpo de la mujer que se muestra es equiparable a la mujer que no guarda silencio, la mujer que se hace escuchar, que se manifiesta, que se hace visible. (14)

Una vez más, referimos la visibilidad de la mujer con respecto a su movilidad y su desinhibición, desechando la idea de que la vestimenta, la hora de la noche, o cualquier situación justifican una agresión sexual. Para desplazar la cosificación a la que se enfrenta el cuerpo femenino, es importante reconocer las alternativas que en él se desenvuelven culturalmente, y que por lo general se enfrentan a los condicionamientos que sugieren sistemas como el capitalismo, que, como diría Lucía Etxebarria, colocan a la mujer como la mercancía suprema. Sin embargo, en respuesta a esta cosificación de la mujer como fetiche, surgen manifestaciones alternativas que se empeñan en destrozarse desde la raíz estos planteamientos de degeneración social.

En *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, observamos el empeño por destruir esa construcción masiva que coloca a la mujer en calidad de objeto, y que desgraciadamente no

sólo tiene que ver con la posición que se imprime generalmente desde la mirada masculina, sino con la asumida posición femenina que muchas veces permite esta forma de control, o peor aún, con un sistema que ha controlado a partir de la sumisión de un estrato tan históricamente asociado con la fragilidad, como lo es la mujer.

Es evidente que el cuerpo es una forma estratégica del opresor por controlar a su víctima. Así mismo, artistas como Lorena Wolffer se han ocupado de hacer una práctica que igualmente utilice el cuerpo de manera estratégica, visibilizando los hechos por medio de la exposición de la conjunción de cuerpo y desnudez, complejizando la interpretación que del cuerpo, la desnudez y la sexualidad puedan surgir. Lorena Wolffer tiene un trabajo profundo con la configuración social del cuerpo, afirma:

Yo creo que en el cuerpo se depositan o se recaban los valores dominantes de una sociedad. Es en el cuerpo donde vemos los sistemas de poder, es en el cuerpo donde vemos los conflictos sociales como pueden ser raza, como pueden ser preferencias sexuales, como puede ser género, como puede ser sexualidad. Es decir, si tú te pones a analizar no necesariamente las construcciones del cuerpo, sino a qué obedecen las construcciones del cuerpo, puedes tener un mapa más o menos claro que te revela cosas interesantes de la sociedad en la que vives. Nuestro cuerpo es el espacio que habitamos y es nuestra forma de presentación, podemos reconocer cómo es que nuestro cuerpo está marcado, cómo es que está configurado, cuáles son estos presupuestos que están inscritos en nuestro cuerpo y cómo es que los vivimos, si los respondemos o si estamos perpetuando cosas con las cuales en teoría no estamos de acuerdo. Y en ese sentido es un espacio de resistencia y de debate continuo que yo creo que, en el mejor de los casos, estamos continuamente construyendo. (“Cqueer”)

El cuerpo como ese espacio que menciona Wolffer, es un lugar en constante construcción psicológica, biológica, y demás. El cuerpo se convierte en el telón del que se sirve la artista para no sólo extender la discusión de la complejidad que acompaña lo femenino, sino que marca y codifica zonas en la piel, formando una escritura que busca hacer posible la visibilidad de la dimensión del conflicto. El cuerpo es un territorio de reflexión individual y en colectividad de lo que nos constituye hasta genéticamente, donde la desnudez concretiza la resistencia que visibiliza verdades. Wolffer apuesta su desnudez hacia la construcción de una escritura-marcación que permite significar cada estrago de violencia que culminó en el

asesinato. Esta escritura hace las veces de metáfora de la penetración e invasión a un espacio ajeno, pero que justo no había sido reconocido como ajeno, cimentando una “textualidad de la simulación” (Giménez, 111).

Giménez Gatto analiza la posición del cuerpo y desnudez con respecto a un trabajo que habla también de la marcación del cuerpo, a través de la inscripción de signos sangrantes, pero con una alusión directa al arte médico, en donde hacer público lo interno del cuerpo y por tanto privado, conceptualiza las nociones básicas de cuerpo y desnudez. “Abyección, obscenidad y trauma, estas categorías problematizan la corporalidad en el espacio de la representación, configurando un nuevo escenario de exhibiciones atroces donde el cuerpo desaparece traumáticamente en su obscena literalidad.” (Giménez, 105). La desaparición del cuerpo es porque se destruyen y a la vez reconfiguran toda clase de constructos que lo componían, permitiendo la liviandad categórica del concepto, abstrayendo sus más arraigados paradigmas. Los tres conceptos (abyección, obscenidad y trauma) dialogan con la mirada que se le imprime al performance de Wolffer. En el cuerpo se interceptan los tres conceptos en función del discurso. La abyección sugiere la humillación con que se han ultrajado los cuerpos, la obscenidad es el punto que contrasta con la percepción del cuerpo ya que, para deshacernos de cualquier categoría de sentido rigurosamente morboso, se acerca con inteligencia al aspecto médico del performance, que complejiza la anatomía y la coloca en una apreciación de índole natural. Y por último, trauma, que se debe entender como lo relativo a las heridas, heridas representativas de los crímenes que sugiere la performer.

En *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, se evidencia la desconfiguración de los constructos del cuerpo para perturbar las zonas preconcebidas como eróticas, para abstraer la idea de un cuerpo pornográfico y reconocer en la desnudez un grado de intimidad que nos iguala como seres humanos. Lorena Wolffer construye en su cuerpo una suerte de presentación, para mostrar y proyectar la interpretación de su cuerpo a un campo más sensible, como el artístico. Giménez Gatto, como ya lo veíamos con Angélica Liddell, expone que el cuerpo, en acciones artísticas, debe entregarse en un eje sensible, casi como un acto de sacrificio escénico, de pesquisa para indagar en la sensibilidad de otro. La entrega es poner a disposición al cuerpo, abriendo con esa premisa un pacto social en donde la performer se entrega a partir de su fragilidad. Giménez Gatto menciona que, por el

contrario, el cuerpo pornográfico no sabe de entregas, sino simplemente se muestra, sin un acto de generosidad ante el otro:

La hipervisibilidad convierte al cuerpo en un monstruo sin deseo, la imagen no se nos entrega –en el sentido erótico de la expresión– simplemente se nos muestra en una suerte de exhibicionismo monstruoso³⁷[...] El monstruo nos remite a unos signos excesivos, un zoom que hace del cuerpo un objeto demasiado visible, signos que Barthes asocia a un “erotismo pesado” - compacto en inmóvil- que deja poco espacio para la liviandad del deseo, su sutileza, su carácter evanescente que se dibuja sobre un fondo de ausencias. De fragmentos liberados de la aparatosidad de lo pornográfico. (125)

Con esta reflexión podemos reconocer el cuidado que requiere la decisión de la utilización del cuerpo como una herramienta para el performance, ya que depende de la intención para decidir sobre su múltiple interpretación. En el caso de Lorena Wolffer, asume su entrega al público desde que extiende su corporalidad a la escritura en la piel, proyectando las imágenes del cuerpo para dar cabida a la representación que nos pueda liberar de cualquier prejuicio. La misma sutileza y liviandad con que se ejerce la desnudez, da posibilidad a la trasgresión del cuerpo en su superficie prefigurada. La fusión de cuerpo y escritura construyen más tarde los signos artísticos para una esteticidad sujeta a las diversas interpretaciones, tanto del emisor como del receptor que incluyen sus asociaciones personales, y que definitivamente relaciona factores con su entorno cultural, considerando que cada cultura tiene información que no se puede transmitir por medio de la verbalización, sino exclusivamente a partir de sus símbolos o de un lenguaje metafórico.

Tenemos otro ejemplo de una performer mexicana, bien conocida como “La congelada de uva”: Rocío Boliver, quien ha utilizado su cuerpo como un espacio de rescritura para la decodificación de todo un sistema que la incluye y a la vez la excluye. En reflexión al trabajo de Boliver, Giménez Gatto nos dice:

Escribe sobre su cuerpo, convirtiendo su sexualidad en objeto de una experimentación estética o, más bien, transestética³⁸. En un despliegue de lo

³⁷ No es raro que la palabra monstruo provenga del latín *monstrum*, aquel que se muestra, que no puede ocultarse de las miradas, de nuevo, nos topamos con lo obscuro en términos de representación. (Giménez, 125)

³⁸ Rocío Boliver apuesta por la derrota de la ortodoxia, de la cordura y de los lineamientos que definen el terreno artístico y del mismo performance. Por eso, su trabajo trasciende de la esteticidad que se construye desde la miseria mental. Su estética habita terrenos de lo grotesco y lo escatológico.

privado en lo público, su cuerpo se transforma en una superficie de inscripción, zonas erógenas cartografiadas, recorridas y penetradas por una infinidad de objetos. La fusión de la escritura y el cuerpo está atravesada por una serie de signos más o menos fálicos. (Giménez, 149)

Rocío Boliver es una artista que concentra en los confines de su cuerpo una serie de protestas que enuncian la incoherencia de las estructuras que forjan, y forjan falsamente nuestra cultura, muchas veces con un enfoque particular en la teoría de género. A diferencia, pero no al contrario de Lorena Wolffer, Boliver sí trata que su cuerpo presente lo que quiere decir, trasciende de la representación para incluir el riesgo real que implica la marcación de su cuerpo, en una suerte de semejanza con la realidad. Así, la escritura que propone en su espacio corporal, se convierte en huellas de su misma trayectoria como performer. Con este planteamiento resulta lógico trasladarnos al cuerpo de las mujeres asesinadas, en donde se coloca la muestra de todo un discurso, a manera de marcación real; una escritura de la muerte real.

Raymundo Mier explica que “cada uno de los jeroglíficos que pueblan la epidermis de las mujeres asesinadas son señales fijas con las que se dibujan los confines de lo tolerable, que hacen reconocible también las fronteras de la identidad, las imágenes del futuro y sus edades, los fragmentos de la memoria y las tramas que se tejen entre ellos para devolvernos la densidad.” (Mier, 87). Es decir, la marcación de un cuerpo es como la sublimación de un territorio, es la prueba perfecta de descomposición del orden social. Un cuerpo marcado exhibe una identidad basada en la sumisión que acompaña la historia del cuerpo femenino. En este momento quizá queda decir que el cuerpo que es invadido, es un cuerpo que no pertenece más que al invasor; sujeto histórico que nunca conforme con lo que es y tiene, busca lo otro a fuerza de violencia.

La escritura en el cuerpo femenino podría leerse como un mapa que, más que plantear un territorio, plantea un discurso que indaga en las heridas sociales arraigadas en el cuerpo, a expensas de la piel como un potente lienzo de la marcación.

CONCLUSIONES

Para concluir esta tesis se han elaborado las conclusiones en tres dimensiones que se precisa mencionar. La primera es la conclusión con respecto al conflicto estudiado, integrando la comprobación de la hipótesis. La segunda dimensión se refiere a las problemáticas que se tocaron a lo largo de la tesis y en las que no fue posible profundizar, mismas que exigen una mención final. Y en el tercer lugar se incluyen las pertinentes conclusiones que significan mi proceso de formación en relación con esta tesis, además de cuestionar de qué modo esta investigación influirá en mi futuro académico y profesional.

Parte uno:

- Esta tesis se ha escrito a partir de un entramado teórico transversal que se fue construyendo desde diversas conexiones, con teorías en torno a la crueldad, al performance, al teatro, al cuerpo, a la escritura y al discurso femenino.
- El cuerpo femenino fue nuestro elemento fundamental para la comprensión del performance. El cuerpo en el arte no sólo es ese lienzo en el que se concretiza un discurso artístico, sino que es un elemento de compleja trayectoria histórica que ha alcanzado su plena legitimización en el arte del performance.
- El performance lo estudiamos como una práctica con fines sociales, a través de la particular estética que imprimen sus creadores, en donde se construye un discurso que funciona como réplica de una construcción cultural proveniente de la Modernidad. El performance es un acontecimiento que se ve atravesado por la liminalidad; una condición que guía los distintos capítulos y que compromete al performance, en tanto práctica creativa como reflexiva, en su estrecho vínculo con el contexto al que pertenece, pero también convoca en el performance la dinámica interdisciplinaria, además de la correspondencia con la cultura híbrida que caracteriza a la discutida época que vivimos.
- La liminalidad, en tanto eje que contextualiza, exige la confrontación con el lugar que nos incumbe estudiar. En nuestro performance, es Ciudad Juárez el espacio que nos ocupó como sitio de conflicto. Ciudad Juárez ha sido conocida alrededor del mundo por su abyecta fama de las “muertas de Juárez” que, apoyando la reflexión de Rocío Galicia, se prefiere llamar “asesinadas de Juárez”, nombrando así la situación real que las hace ser llamadas de tal forma. La muerte de mujeres es un síntoma de la ciudad, pero una muerte

impuesta, aclarando que no murieron por causas naturales, sino que son mujeres asesinadas de las cuales ni siquiera se ha logrado tener cifras exactas, lo cual hace de su memoria, y por tanto de su existencia, una total invisibilidad.

- La imposición de la muerte irrumpe nuestro panorama actual, tanto es así, que las comunidades se han familiarizado con la masacre. El performance que aquí se estudió renuncia a percibir la masacre como un común cotidiano, para no mantenernos impertérritos ante la desgracia ajena.

- Más allá de los preceptos teatrales, encontramos que ejercer el pensamiento crítico que propone Antonin Artaud con el Teatro de la crueldad, es una forma de reinterpretar la mirada con que se concibe el dolor, ahora como una forma natural de vínculo con el otro, y, sobretodo, como un camino para el autoconocimiento.

- Lorena Wolffer es una artista que reflexiona el performance a partir de las cavidades corporales que pueden fungir como una metáfora del gran conflicto como lo son los feminicidios en Ciudad Juárez. La artista se ocupa de representar (la representación sea vista como un elemento de la realidad teatral que fortalece a este performance y que es una particularidad casi de estilo y de reflexión de la misma creadora) una trayectoria de cuerpos que han sido derrotados por la muerte, ante el triunfo de un sistema que, fortalecido con las bases patriarcales y discriminantes, corrobora el miserable estado de justicia ante el que nos encontramos.

- En el performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* se conjugan los elementos del espacio teatral y del performance, a partir de reconocer la representación como puente para la presentación. Lorena Wolffer es una artista que defiende la utilización de recursos no sólo teatrales, sino de otras prácticas escénicas y otras disciplinas para multidimensionar el discurso que expone en su performance. Ella se basa en la idea de que nada se presenta, todo es una representación de uno mismo, por lo tanto es el primer nexo que encuentra con el teatro.

- La vigencia de este performance continúa latente, por desgracia, y hace de él una práctica que subleva la memoria y que pretende la comprensión de la realidad a partir del arte que la sociedad produce, redefiniendo lo que nos vincula con el otro, como el dolor, el vacío y la muerte.

- El fenómeno de feminicidio se ha visto minimizado entre todos los conflictos que actualmente presenta el país, y no precisamente por su reducción en cifras, sino por la

incapacidad para cuantificar dichos crímenes. En el segundo capítulo se expusieron algunas cifras (resultado de un trabajo independiente de dos especialistas en el conflicto) para cuantificar, y así hacer tangible dicho conflicto. Una de ellas fue Julia Monárrez quien señala un incremento de feminicidios entre el año 2007 al 2011, en donde se tenía un promedio de 200 feminicidios por año. Luego, Lourdes Godínez Leal nos habló de que en 2010 se registraron 584 casos de feminicidio. Admitiendo que el 95% de los casos ha quedado impune.

- Ante este conflicto hemos expuesto también la configuración de la “Ley general de víctimas” que promete dar atención a las víctimas del delito y a las víctimas de la violación de sus derechos humanos que, entre otros beneficios, busca el registro de víctimas, la asistencia y la reparación integral. Quedamos en espera de dos cosas, de la viabilidad de la ley, pero también de una iniciativa que no busque sólo la reparación, sino también la prevención.

- La hipótesis propuesta en la tesis, queda comprobada al afirmar que el discurso de Lorena Wolffer construye una propia escritura de la marcación, escritura trazada a base de líneas asociadas con las heridas que provocaron la muerte. Es una escritura que nos narra la participación involuntaria de un cuerpo que rechaza al sistema de crimen sin castigo, y que es brutalmente silenciado a fuerza de su propia muerte. La escritura corpórea es entendida a partir de heridas mortales, de una marcación de la hazaña con que es violentado un cuerpo, la escritura en la piel que hace del discurso corporal un reconfiguración de la visibilidad de la violencia, la muerte y el dolor.

- La reflexión a la que nos condujo el performance nos conmueve en el sentido artístico, pero el conflicto en el que nos adentramos, nos compromete como sociedad.

Parte dos:

- Se reconoce la dificultad que representó el hecho de trabajar este performance desde el material videográfico en el que está documentado, por no haber tenido experiencia directa con él. En su momento consideramos un obstáculo analizarlo a partir de una edición de video previa, que sólo nos dejó observar lo que el editor decidió. En este sentido, queda pendiente el análisis acerca del papel del espectador en este performance, debido a que el video prácticamente no lo consideró.

- La reflexión a la que condujo el performance con respecto al discurso femenino, abrió diversos panoramas que nos hicieron enlazarnos con el trabajo creativo de otros artistas, Angélica Liddell es una de ellas. El discurso armado de Liddell es un ejercicio que nos interesaría estudiar en otro momento, especialmente en la construcción de su pensamiento fragmentario por medio del lenguaje, haciendo énfasis en su forma performativa de indagar en la comunicación. Pensamos el teatro de Liddell como una suerte de lucidez que busca el sentimiento colectivo, no como utopía, sino porque cree que en lo colectivo, en el dolor y en la reflexión, están preparándose los procesos de regeneración social.
- Queda pendiente también la investigación a profundidad que pudiéramos hacer a las intervenciones públicas de Lorena Wolffer, para hacer una posible discusión entre su trabajo como performer y como intervencionista. La artista propuso la complejidad de la impenetrabilidad del cuerpo, así como la impenetrabilidad de su entorno, repudiando la idea de que el cuerpo de las mujeres es de disponibilidad pública. De tal modo prioriza su obra ante las nociones de despojo y violencia contra la mujer. Dicho lo cual, quedó inacabada la reflexión de una de sus intervenciones: *Soy totalmente de Hierro*, su anti-campaña en la que emplea una serie de anuncios que pone en evidencia la percepción de lo femenino en la sociedad mexicana, sobretodo aludiendo a la invasión del cuerpo.
- Con respecto al estudio histórico de la mujer como fetiche, queda abierta también la posibilidad de cuestionar cómo se relaciona la cosificación de la mujer, con respecto a la moda de lo femenino. La moda que sugiere un sesgo de violencia en su intento por canonizar la belleza, y construir la concepción del cuerpo a partir de un modelo lejano al común-promedio de la cultura. La moda, generada a partir de la incomodidad, busca acercarse a lo que se ha denominado estético y bello ante los ojos de unos que así lo han considerado y que, favoreciendo su status monetario, condicionan estas modas a los beneficios económicos.
- La muerte que también fue analizada desde una perspectiva de necrofilia, como símil de la patología social, y no ya sólo individual, deja hilos irresolutos sobre su correspondencia con la masacre como hábito contemporáneo.

Parte tres:

En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro tuve una formación orientada al área de actuación, es decir, siempre trabajé más por construir el conocimiento práctico que requiere

la formación actoral. Afortunadamente, debido a la estructura formal del plan de estudios, a los alumnos se nos abren posibilidades de profundizar sobre los planteamientos teóricos que investigan de cerca las prácticas escénicas. Si no es de forma obligatoria, por el requisito de créditos a cumplir dentro del currículo teórico a estudiar, es de modo individual el interés que cada estudiante imprima en su proceso, así también la elección de su orientación formativa. De este modo, al tiempo que conducía mi formación teatral a la práctica de la actuación, desarrollé un interés especial por el discurso que se estaba formalizando con respecto al “teatro del norte” (a partir de la asignatura de Arte teatral mexicano contemporáneo), así surgieron mis primeros cuestionamientos acerca del teatro de feminicidios.

A pesar de que pocas veces se relacionan los contenidos vistos en una asignatura, con el resto del currículo, haré hincapié en las relaciones que hice entre esta tesis y mi formación como actriz, no sólo basada en los beneficios relacionados con el ejercicio de la práctica. Es importante reconocer que esta tesis es el resultado de la comprensión práctica y teórica del conflicto social del feminicidio en Ciudad Juárez. Es decir, a pesar de que la dirección que finalmente tomó esta tesis fue la acción escénica performática, hubo un entramado teórico que fortaleció los argumentos que sustentan la reflexión. En este sentido, la investigación teórica y el proceso de escritura, de reflexión, de crítica, de selección de información y de reescritura de esa información relacionada con el objeto de estudio, han fortalecido mis capacidades de expresión escrita y de investigación académica.

Un elemento que fue definitivamente impulsor de todas las herramientas adquiridas en la construcción de esta tesis, fue la asesoría de Rocío Galicia. Solicité una asesoría externa al Colegio porque identifiqué en la trayectoria de la ahora mi asesora, una posible conexión con lo que yo tenía planeado investigar. Así que, además del rumbo que logramos dar a esta investigación -gracias al conocimiento actualizado del tema y las sugerencias teóricas que fundamentaron la tesis por parte de mi asesora-, también me encontré con la actualización de técnicas de investigación, con el creativo proceso de escritura que nunca termina, así como el ejercicio de reflexión con el que podemos sustentar la expresión artística. Reconozco que, a pesar del camino infinito que me falta caminar en este rumbo de la escritura académica, he superado mis propios objetivos, encontrando que -parafraseando a Rocío Galicia- el arte y todo lo que acompaña su reflexión, es pensamiento, y debe ejercerse como tal.

Por otro lado, en un sentido reflexivo desde mi formación actoral y con respecto al performance, pude reconocer en el trabajo de Lorena Wolffer la forma de construir un discurso a partir del cuerpo y la fragilidad que *per se* ya existe en él. En el estudio del performance pude encontrar los riesgos y desafíos a los que se enfrentan los performers y que tiene que ver con una capacidad de entrega, de deslinde de su mismidad, de lo que Angélica Liddell nombra como esa clase de sacrificio escénico en entrega al otro, al espectador y a la situación de la cual se habla.

Con respecto al Teatro de la crueldad también cimenté una especie de conciencia actoral que permite poner a disposición la vida misma, en virtud de derribar barreras entre el cuerpo y el espíritu, ese ejercicio de depositarse en el teatro, como una compenetración, o mejor nombrado, como la lucidez de la entrega. Parafraseando un tanto a Peter Brook, resulta fascinante saber que es en escena el lugar en donde ocurre el acto más amoroso, la entrega más real, la que se da entre el actor y el espectador.

Afortunadamente yo me siento parte de esta entrega con esta tesis que no sólo se queda plasmada en papel, sino que estimo como una de mis responsabilidades plasmarla afuera, en los verdaderos escenarios. Esta tesis generó en mí un tipo de necesidad por seguir presentando posibilidades para el cambio, buscando no sólo dar visibilidad a las cosas, sino provocando la acción desde la misma acción.

Esta tesis me ha construido la pasión por un teatro que también se flexibiliza, que permite y asume nuevas alternativas como el performance. Indudablemente mi formación académica como actriz no queda reducida en esta tesis, muy al contrario, alimenta mis expectativas para la creación, específicamente trabajando la temática de feminicidio, que sigue siendo un conflicto complejo para desarrollar y proponer escénicamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Alan, et al. *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. México: Espacio Vacío, UJED, Siglo XXI, 2008.
- Araujo, Antonio, et al. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. España: Centro Párraga-CENDEAC, 2010.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México: Tomo, 2009.
- Ávalos, Tenorio. “Miradas sobre el fenómeno fronterizo desde la filosofía política”. *Casi muerte, casi vida*. México: CONACULTA et al. 2011:27-41.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978: 8 .
- Benítez, Rohry, et al. *El silencio que la voz de todas quiebra. Mujeres y víctimas de Ciudad Juárez*. Chihuahua: Azar, 1999.
- Celaya, Jorge, et al. “Teatro de frontera”. *Casi muerte, casi vida*. México: CONACULTA et al., 2011: 45-65.
- Cruz, Pedro. ”Introducción”. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. España: Centro Párraga-CENDEAC, 2010: 5-6.
- Deleuze, Gilles. “De la comunicación de los acontecimientos”. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005: 204-221.
- . *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002a: 46, 63-71.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pretextos, 2002b: 80-117
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989: 200-335.
- De Toro, Fernando. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Madrid: Frankfurt am Main, 1999: 153-191, 217.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007a.
- . “Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales”. *La falda de Huitaca*. México: septiembre, 2007b: 1-9.
- Domínguez, Héctor. “Presentación”. *Entre las duras aristas de las armas. Violencia y victimización en Ciudad Juárez*. México: CIESAS, 2006: 9-20.

- Etxebarria, Lucía y Sonia Núñez. *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino, 2003.
- Galicia, Rocío. “Memorias de duelo”. *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. México: Espacio Vacío, UJED, Siglo XXI, 2008: 19-60.
- Galicia, Rocío y Gabriel Yépez. *Casi muerte, casi vida*. México: CONACULTA et al., 2011.
- Galindo, Edeberto. “Lomas de Poleo”. *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. México: Espacio Vacío, et al., 2008: 89-120.
- García, Néstor. “Arte público/Arte político II”
<http://youtube.com/watch?v=eKbBtYIKkq0&feature=relmfu>
 [270912]
- Garnier, Emmanuelle. “El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell”. *Revista Signa 21*. [PDF]. Francia: 2012: 115-136.
- Giménez, Fabián. *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones*. México: Fontamara, 2011:75-166.
- Godínez, Lourdes. “Feminicidios de Juárez, disparados en el sexenio de Calderón”
<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.mx>
 [181212]
- Gómez, Guillermo. “En defensa del arte del performance”. *Citru.doc Cuadernos de investigación teatral*. México: CITRU, 2005: 6-27.
- González, Rosa María. *Mar de indicios. Imágenes de la violencia feminicida y la pornografía sádica en Ciudad Juárez*. México DF: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, para obtener el grado de maestría en historia del arte, 2009.
- Hardmeier, Jorge y Gabriela Stoppelman. *Artaud para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2006.
- Kundera, Milán. *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets, 2003:28.
- Lagarde, Marcela. “Introducción”. *Feminicidio: una perspectiva global*. México: UNAM CEIICH, 2006:16.
- Lehmann, Hans-Thies. “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. España: Centro Párraga CENDEAC, 2010a: 309-330.

- .“El teatro posdramático “
<http://funambulosenotas.blogspot.mx/2011/06/el-teatro-postdramatico-entrevista-hans.html>
 [170812]
- .“El teatro posdramático: una introducción”. *Telón de fondo: revista de teoría y crítica teatral*. Buenos Aires: núm 12, diciembre 2010b: 1-19.
- Liddell, Angélica. “Abraham y el sacrificio dramático”. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. España: Centro Párraga-CENDEAC, 2010:243-253.
- . *Anfaegtelse, La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota*. España: La uña rota, 2011.
- Limas, Alfredo. “Ciudad Juárez, la urbe maquiladora: tecnología de segregación urbana, exclusión cultural y fragmentación social”. *Entre las duras aristas de las armas. Violencia y victimización en Ciudad Juárez*. México, CIESAS, 2006: 15.
- Mier, Raymundo. “Ciudad Juárez: la desertificación de la memoria o la abyección como recurso de poder”. *Metapolítica fuera de serie*, 2003: 81-91.
- . (Conferencia) “Diseción de una mirada”. México: 17 Instituto de Estudios Críticos/ INBA, 30 de abril, 2012.
- Mijares, Enrique. “Jauría”. *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. México: Espacio Vacío, et al., 2008: 189-231.
- Monárrez, Julia. “Estadísticas”
<http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.mx>
 [151011]
- .“Julia Monárrez. Pt. 1”
http://youtube.com/watch?v=wrv04d3pD0I&feature=player_embedded
 [150312]
- Morin, Edgar. “Las virtudes estratégicas”. *El método: la vida de la vida*. España: Cátedra, 1993: 263-276.
- Obregón, Rodolfo. *Utopías aplazadas*. México: CONACULTA-CENART, 2003: 13-36.
- Pascoe, Adrián. *Antoine Artaud, una teatrología de presencias*. México DF: Colegio de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, para obtener el grado en licenciado en Filosofía, 2008: 23-35, 86-95.
- Peidro, Miguel. “El arte de acción”

- <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>
[041012]
- Phelan, Peggy. “La ontología de performance: representación sin reproducción”
<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>
[091012]
- Prieto, Antonio. “En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más”
<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>
[041012]
- “Escenas liminales”
<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>
[041012]
- “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”
<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>
[091012]
- “Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no-objetual en México”
<http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>
[041012]
- Rancière, Jaques. *El espectador emancipado*. [PDF] 2010: 14.
- Ravelo, Patricia. *Entre las duras aristas de las armas. Violencia y victimización en Ciudad Juárez*. México: CIESAS, 2006.
- Reguant, Dolors. *Explicación abreviada del patriarcado*. [PDF]. Barcelona: 2007.
- Román, Alejandro. *Ánima sola*. México: CONACULTA- CCA NUEVO LEÓN, 2010.
- Rusell, Diana, et al. *Feminicidio: una perspectiva global*. México: UNAM CEIICH, 2006.
- Sánchez, José. “Dramaturgia en el campo expandido”. *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. España: Centro Párraga-CENDEAC, 2010: 19-37.

- Schechner, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000:11-70.
- Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.
- Taylor, Diana. “El performance, vía hacia sociedades más abiertas”
<http://www.jornada.unam.mx/2010/07/16/sociedad/048n1soc>
 [181012]
- . “Entrevista a Diana Taylor”
http://cqueer.podomotic.com/entry/2009-09-08T15_50_01-07_00
 [201112]
- Torrija, Jaime y Thelma I. Ramírez. *Filosofía y teatro: Entre la filosofía y nueva dramaturgia mexicana en el imaginario vacío*. México: Escuela de Artes BUAP.
- Vidal, Ana. *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. España: Facultad de Filología de la UNED, para obtener el grado de doctora en Literatura Española, 2010.
- Villoro, Luis. “Filosofía para un fin de época”. *Nexos*. [PDF]. México: mayo, 1993: 1-9.
- Wolffer, Lorena. “Arte público /Arte político I”
<http://www.youtube.com/watch?v=d9ljeLmRXDs>
 [270912]
- . “Corazón seguro/performance”
<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=uHhgpTD88xU>
 [170912]
- . “Cqueer”
<http://www.youtube.com/watch?v=rM8iHjDbmDA>
 [270912]
- . “Entrevista a Lorena Wolffer”
<http://www.youtube.com/watch?v=-VsFVh90U00>
 [270912]
- . “Metáforas violentadas”
<http://www.youtube.com/watch?v=-M2reEBjquQ>
 [180912]
- . “Mi cuerpo como (un) territorio de resistencia”
<http://www.revista.escaner.cl/node/609>

[281012]

-----.“Mientras dormíamos (el caso Juárez)”

http://lorenawolffer.net/dossier/01obra/performances/08md/md_frames.html

[230912]

-----.“Performance. Puentes”

<http://comunidadpuentes.wordpress.com/inicio-2/>

[230912]

Zola, Émile. “El momento artístico”. *Obras completas*. París: Circulo del libro precioso, 1969.

ANEXO

IMÁGENES

1 Lorena Wolffer. Performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* presentado en Madrid³⁹.



³⁹ Tomadas de <http://www.femicidio.net>
Fotografía por Alicia Bustamante Mourño



2 Lorena Wolffer. Performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* en Museo el Chopo, Ciudad de México.⁴⁰



⁴⁰ Tomadas de <http://www.lorenawolffer.net>
Fotografías por Martín L. Vargas



3 Anti-campaña de Lorena Wolffer. *Soy totalmente de hierro.*⁴¹



⁴¹ Tomadas de <http://www.lorenawolffer.net>
Colaboración de Mónica Martínez y Martín Vargas
Fotografías por Martín L. Vargas



4 Lorena Wolffer. Performance *If she is Mexico, who beat her up?*⁴²



⁴² Tomadas de <http://www.lorenawolffer.net>
Fotografía por Eugenio Castro