



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales**

**Maestría en Ciencias de la Comunicación**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**TÍTULO**

*La significancia de una acción llamada performance*

**T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAestrÍA EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:**

**Lic. Nadia Rodríguez Martínez**

**Tutor: Dr. Ignacio Pérez Barragán  
Adscrito a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**Ciudad de México, Agosto 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
I. EL ORIGEN .....	7
1.1. Una revisión a los antecedentes y causas del performance. ....	7
1.2. El Situacionismo y la enseñanza de George Lukács .....	13
1.3. El Futurismo, Fluxus, Happening y Body Art .....	15
II. EL PERFORMANCE SE INSERTA EN LO POSMODERNO .....	23
2.1. Construcción de argumentos para el performance. ....	23
2.2. Las enseñanzas de Jacques Derrida en lo posmoderno .....	29
2.3. El objeto y el llamado de Marcel Duchamp. El aporte de un artista (cuerpos fractales) .....	33
III. PERFORMANCE.....	42
3.1. Una revisión antropológica .....	42
3.2. Una acción lúdica .....	46
3.3. Performance -arte acción.....	51
IV. EL CUERPO PROVOCADOR Y CARNAVALESCO .....	62
4.1 Pastiche y portador de mitos .....	62
V. LA SIGNIFICANCIA DE UN PERFORMANCE .....	68
5.1. Consideraciones barthianas y niveles de sentido .....	68
5.2. El arribo a la denotación “ <i>El C/U: Cada Uno</i> ” y sus categorías. ....	71
5.3. Primer Núcleo Argumentativo.....	76
5.4. Segundo Núcleo Argumentativo.....	86
5.5. Tercer Núcleo Argumentativo .....	102
5.6. Cuarto Núcleo Argumentativo.....	113
5.7. Quinto Núcleo Argumentativo .....	123
5.8. Sexto Núcleo Argumentativo .....	133
5.9. Séptimo Núcleo Argumentativo .....	141

VI. CONCLUSIONES.....	147
VII. LITERATURA CITADA.....	153
VIII. ANEXO.....	158

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Obras de Andy Warhol:.....	11
Figura 2. Artistas alógicos posmodernistas .....	12
Figura 3. <i>La calle entra en la casa</i> , Umberto Boccini .....	16
Figura 4. <i>La Fura dels Baus</i> y <i>Lila Cabellut</i> , Ernst Krenek.....	17
Figura 5. <i>American Moon</i> , Robert Whitman.....	19
Figura 6. <i>Selfpaint self mutilation</i> , Gunter Brus.....	20
Figura 7. Imágenes discrepantes.....	21
Figura 8. Artistas discrepantes.....	22
Figura 9. Obras representativas de Andy Warhol.....	28
Figura 10. <i>Lady Gaga</i> , David LaChapell .....	29
Figura 11. Marcel Duchamp, precursor del <i>arte objeto</i> :.....	34
Figura 12. <i>Bicycle Wheel</i> , Marcel Duchamp .....	36
Figura 13. Obras representativas de Marcel Duchamp .....	38
Figura 14. <i>El Gran Vidrio</i> , Marcel Duchamp.....	39
Figura 15. Pentágono de Burke .....	50
Figura 16. Concierto de Phillip Glass y Robert Wilson.....	52
Figura 17. Anuncio de performance de Melquiades Herrera .....	53
Figura 18. <i>Ofrenda por un pueblocero</i> , Marcos Kurtycz.....	53
Figura 19. <i>Yo Tarzán, tú América</i> , Maris Bustamante.....	54

Figura 20. Herma Wittstock .....	58
Figura 21. <i>Dolor y placer</i> , Alejandra Herrera .....	59
Figura 22. <i>Las vivas de Juárez</i> , Lorena Orozco .....	59
Figura 23. <i>Futuro de la imaginación 2</i> , Sakiko Yamaoka .....	60
Figura 24. Richard Martel .....	61
Figura 25. Siete puntos sublimes o imágenes incidentales .....	76
Figura 26. Trece puntos sublimes o imágenes incidentales .....	87
Figura 27. Diez puntos sublimes o imágenes incidentales .....	102
Figura 28. Catorce puntos sublimes o imágenes incidentales .....	114
Figura 29. Quince puntos sublimes o imágenes incidentales .....	124
Figura 30. Doce puntos sublimes o imágenes incidentales .....	134
Figura 31. Siete puntos sublimes o imágenes incidentales .....	141

## INTRODUCCIÓN

*“El epifenómeno es la materialización de una idea surgida en el estado o proceso creativo del ser humano, es un momento en donde no se piensa, aparece la idea en sí misma y no queda más que hacerla.”*

(Juan José Gurrola, dramaturgo).

**La relación entre el arte y la comunicación tiene una historia muy longeva. Las culturas milenarias dejaron vestigios de sus formas expresivas que nos llevan a comprender cómo vivían, lo que pensaban y sentían.**

**A través de los años hemos visto cómo evolucionan las expresiones del arte: la pintura, la música, la escultura, el teatro, la danza, etc., donde hallamos diversas formas de representación. Son fenómenos socio-culturales que comunican no solo la formalidad de las expresiones en sí, sino la riqueza de vivencias y conocimientos que nos refieren a la gente de contextos y épocas determinadas.**

**¿Cuál es el significado de una obra de arte o de una pieza artística? A simple vista la respuesta no se halla para nada en el campo racional y lógico, va mucho más allá, está en la subjetivación del ser humano.**

**Esta pregunta lleva a los investigadores en comunicación a ver la obra como un proceso de comunicación por descubrir. ¿Qué es lo que comunica una obra de arte? Las respuestas se encuentran en el receptor, en el espectador de la obra, quien describe eso que está recibiendo y al mismo tiempo, se apropia de la obra para encontrar un sentido, algo de sí mismo en esa pieza de arte.**

**El performance es una expresión artística que nació en el siglo XX como una provocación, contraponiéndose a la dramaturgia del teatro, retando al concepto estético de la *belleza* como *deber ser* en el arte y a toda norma existente en los circuitos de producción y difusión del arte (Alcázar y Fuentes 2005).**

**Para quienes hacen performance, todo comienza como epifenómeno (Rivas y Van Dongen 2016), es decir, como una idea o pulsión subjetiva que está en la mente y se vuelve consciente. El epifenómeno se alimenta de la percepción, el pensamiento, la emoción y la volición, surge a manera de ocurrencia que cobra todo sentido cuando se puede materializar en una serie de pasos encaminados a un fin determinado y único.**

**El performance es una de las manifestaciones más polémicas de las últimas décadas, a veces calificada como espectáculo grotesco, sin sentido, pero hasta el sin sentido tiene un significado y aquí es donde cobra relevancia este trabajo de investigación: Un epifenómeno se presentó ante mí como un suceso inquietante traído por distintas voces y personajes del mundo del arte contemporáneo: artistas, críticos, curadores, espectadores, etc. a quienes por mi trabajo como reportera pude conocer en seminarios, encuentros, festivales artísticos y de más.**

**Lo que empezó como un trabajo periodístico se convirtió en una búsqueda más amplia, en un trabajo académico para abordar al performance o arte acción a partir del campo de la semiología. Al momento de iniciar este proceso en el 2006 prácticamente no había registros de artículos científicos o tesis que tuvieran esta naturaleza, por ello la decisión de proponer aquí un análisis con bases semiológicas y retóricas sobre una acción performática determinada.**

**Hasta ese momento la literatura sobre performance y la manera de abordar el tema venía desde la antropología social que mira la acción más allá de una expresión estética, es decir, el performance es ese ritual socio-cultural que representa la transición, las transformaciones o los cambios en la vida del ser humano inmerso en grupo social cuyas creencias, mitos y costumbres, enmarcan ese ritual a manera de ceremonias (Turner 2002). Son varios los trabajos de este tipo que se han desarrollado en universidades de Estados Unidos por estudiosos de los pueblos indígenas o de algunas tribus en África.**

**Una de las tesis que inspiró esta investigación fue la del Dr. Silvano Héctor Rosales (2006) titulada *“Que circule la palabración. Teatro, pensamiento y performance en América Latina”* del Centro de Estudios Latinoamericanos de la UNAM. En ella se habla de la construcción de sentidos y saberes a partir de los procesos creativos que se tejen en tiempos y espacios determinados. Hay una profunda revisión histórica del teatro y del performance en América Latina y también un análisis epistemológico para dar cuenta que estas expresiones *presentan y representan* el drama de la condición humana.**

**También es importante la literatura que desde la historia del arte contemporáneo presenta varias referencias sobre el propio desarrollo y la historia del performance o el arte acción en México, América Latina y Estados Unidos. Muchos de estos trabajos se acercan a definiciones de la expresión, recopilan documentación y testimonios de quienes la llevan a cabo para dejar un registro de lo sucedido desde la mitad del siglo XX.**

**Los mismos investigadores del arte contemporáneo, curadores, artista y críticos de arte, han compilado una serie de artículos, ensayos monográficos y publicaciones muy útiles para entender ¿qué es?, ¿cómo surge? y ¿cuál es el propósito del performance? Ejemplo de ello es la revista *Generación*, que durante más de 30 años ha dado cabida a la difusión y comprensión del arte.**

Además, desde el campo de la comunicación visual, para quienes desean acercarse a un medio de expresión como éste y llevarlo a cabo, hay algunas tesis donde se desarrollan conceptos, características, explicación de procesos creativos y narrativas visuales. La Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, así como La Esmeralda, son instituciones que desde sus carreras han generado investigación sobre el tema. Un trabajo que ilustra lo anterior es la de José Luis Martínez *“Los artistas plásticos como artistas escénicos.”* (1992), todo lo cual enriquece y posibilita la exploración y análisis del objeto de estudio desde las ciencias de la comunicación porque otorga pistas para crear categorías que permitan apropiarse de este objeto de estudio.

Actualmente, el arte del performance se empieza a abordar como herramienta de expresión colectiva, importante en las luchas y manifestaciones sociales de las últimas décadas, como los movimientos feministas (Gil 2020) ¿Cómo el arte y el cuerpo se convierten en herramienta de lucha y protesta para denunciar, generando un impacto? Es el cuerpo en el espacio público, en la colectividad, desmitificando y provocando para motivar la conciencia social.

Se ha generado un trabajo de análisis en conjunto desde la academia, las universidades, los colectivos y las organizaciones no gubernamentales para reivindicar el peso de una expresión como el performance en momentos clave como la acción que surgió en Chile en 2019 con el colectivo *Las Tesis* y la acción que se popularizó en muchos países: *“El violador eres tú.”*

Existe también un interés por la función pedagógica del performance para el despertar creativo de los alumnos, desde la infancia hasta la juventud. A partir del arte se puede aprender, romper con la forma tradicionalista de educar en las escuelas a todos los niveles y con ello también es posible despertar la sensibilidad y la conciencia.

Sobre todo en España es donde se han desarrollado más trabajos de investigación sobre esta línea que concibe al performance como una estrategia lúdica y didáctica, así lo demuestran los trabajos de especialistas en pedagogía y comunicación (Álvarez e Yllera 2017, Acaso y Megías 2017).

Las tesis e investigaciones siguen este camino de interdisciplina, pues a partir de la lingüística, hermenéutica, la comunicación, antropología, sociología, psicología y el arte, el performance como expresión estética se visualiza, se explica y se describe como agente de cambio y transformación, como fuerza narrativa y discursiva que sirve para alzar la voz, conmover, persuadir y provocar. Siguiendo por este camino, también hay un interés que se centra en dar cuenta de lo que hacen las redes sociales para crear comunidad y solidaridad en todo el mundo, tratando de comunicar ideas a través del poder simbólico y cultural del performance.



**Esto nos deja ver a fin de cuentas que se abren nuevos caminos desde la comunicación y la estética para ver en el arte un campo de aprendizaje con nuevos bríos. No es en vano que una categoría común en muchos de los estudios y tesis sea la *percepción* como un ancla dispuesta para abrigar la experiencia estética en lo individual y en el espacio público donde se socializan emociones, crisis, ideas, identidades, etc.**

**Ante este panorama, las líneas escritas en las siguientes páginas son una aportación a la investigación en comunicación para que desde la semiología y la retórica se pueda responder a un planteamiento complejo: *¿Qué significado tiene el performance?* ¿Qué expresa la puesta en marcha de sus significantes o los elementos que lo integran? En los trabajos revisados hasta el momento no se halló un planteamiento similar a éste, que deconstruye una acción performática concreta vista como un proceso de comunicación.**

**Esta investigación se basa en una metodología cualitativa que poco a poco va describiendo el objeto de estudio-performance. El caso particular que aquí se presenta es analizado desde su estructura discursiva, simbólica y de lenguaje gracias a un manejo denotativo, connotativo y de significación. Esto nos lleva más allá de la connotación, a una dimensión en donde las figuras retóricas ayudan a expresar aquello que se desarrolla como significancia. De manera tal que en esta tesis recurrimos al planteamiento del sentido obvio y el sentido obtuso (Barthes 1990) y al modelo retórico de la comunicación lingüística y visual. (Grupo  $\mu$  1982).**

**En los tres primeros capítulos se trata de hilvanar una construcción del objeto de estudio a partir de la revisión histórica, sus antecedentes y el contexto en el que surge. Desde la comunicación fue importante relacionar estudios de diversas disciplinas que lo explican: el arte, los estudios antropológicos, sociológicos y humanistas. La intertextualidad nos lleva naturalmente a la interdisciplinariedad. En estos apartados, artistas, historiadores del arte, filósofos y demás especialistas aportan argumentos para ir vislumbrando al performance como fenómeno de comunicación.**

**El origen o la raíz del arte acción está en el Siglo XX que aún no soltamos y sigue influyendo en las expresiones humanas. Modelos, corrientes estéticas y diversas formas de expresar a través del cuerpo le inyectan oxígeno a esto que llamamos performance. Sin este recuento histórico el objeto de estudio carecería de importancia o se rompería como un cristal sin soporte.**

**El pasado del performance viene a colación para indicar que ha vivido en distintas décadas y se le ha nombrado de varias maneras. No es para nada un acontecimiento estético novedoso, su carta de presentación puede tener algunas variantes, pero ha existido desde que el ser humano aprendió a expresarse con el cuerpo.**

A ese peculiar uso estético del *objeto-cuerpo humano* se le conoce como performance y puede que algún día cambie de nombre, en otras décadas, en otras circunstancias y bajo otras consideraciones filosóficas y estéticas.

Para los fines de este trabajo, necesitamos ubicar al performance en el contexto de lo posmoderno (Lyotard 1987, Vaskes 2011), y aunque esta noción para unos ya está rebasada, su dinamismo sigue aportando características que son de interés para los estudios sociales y humanistas.

El acercamiento más interesante al performance fue desde su concepción como juego, como un acto carnavalesco y un ritual (Abrahams 1970, Huzinga 2007). El desborde individual y social del ser subjetivo a manera de catarsis, nada más puro como fenómeno comunicativo.

Como carnaval y ritual, el performance posibilita al ser humano una manera de verse a sí mismo y de darle a conocer a los demás. Se trata de presentaciones y representaciones del ser en un juego interminable de actos reales y dramatizados.

Si el hombre es un signo como dice Charles Sanders Peirce (1974) en sus estudios semióticos, por supuesto el cuerpo que lo habita forma parte fundamental de ese signo individual y colectivo, público y privado. Por eso mismo, con él y en él se construyen discursos y metadiscursos como el habla mítica.

El ser humano vive y se representa a través de sus mitos y en el caso particular que aquí mostramos, un mito se revela a manera de juego de estrategias que permite dar una luz a la clave de su existencia o destrucción dentro del mismo acto performático. Lo acontecido en el capítulo cuatro es una descripción detallada del cuerpo como una herramienta estética, un lienzo expresivo que se pone a prueba. En este capítulo se hace mención al mito abordado en el análisis: la feminidad. Sólo fue preciso detenernos en las nociones más generales de este mito sin ahondar en el tema porque el objetivo no es el estudio de la feminidad, sino acercarnos a las formas en las que puede representarse.

Las consideraciones del cuerpo carnavalizado, el cuerpo como eje de ritual y como pieza vital del juego, nos sumergen al mundo de lo extraordinario donde cualquier cosa puede suceder, hasta la aparición de una figura heroica o el acto más absurdo e intolerable.

El camino teórico-metodológico como ya lo mencioné antes partió de la semiología y la retórica como fuentes nobles del conocimiento que ayudaron a desmenuzar la acción por sus partes. Los niveles de significación de Roland Barthes (1986) y el esquema de figuras retóricas desplegadas por el Grupo  $\mu$  en su *Retórica General* (año), ofrecieron la oportunidad de hacer una lectura sorprendente y cargada de detalles al ahondar en la riqueza de la lectura hecha por esta espectadora.

**Sin embargo, el proceso denotativo, connotativo e interpretativo del objeto de estudio en todo momento reconcilió a esta lectora con el objeto mismo y la serie de imágenes que surgieron como anclajes para fijar y llevar a su análisis sin tratar de descuidar ni un momento el rigor metodológico por el riesgo de caer en una mera interpretación.**

**Esta labor hizo que brotaran varias revisiones minuciosas para capturar las categorías adecuadas que permitieron darle sentido a la acción, encontrar sentido al aparente sin sentido. Inclusive, fue un momento para construir los propios epifenómenos, los de esta lectora que fue motivada por el proceso, circunstancias e incidencias del performance.**

**Quizás hubiera valido la pena un estudio comparativo, el encuentro entre dos acciones performáticas para otorgarle mayor credibilidad a la razón de ser de este análisis, sin embargo, a pesar de que esta tesis no tiene ese alcance, sí es una propuesta metodológica que, como investigadora en comunicación, rescata la validez de la significancia (Barthes 1986) como explicación de un fenómeno desde su propia gestación.**

**Aquí está armado un camino para que desde la comunicación surjan nuevas ideas en el estudio del performance y otras expresiones estéticas. Es a partir de la retórica del performance que esta expresión tiene sentido. Otra aportación de este análisis metodológico cualitativo es la relevancia de la intersubjetividad, es decir, de esa significancia que va más allá de la obviedad connotada, vistiendo al fenómeno.**

**Esta investigación reaviva la percepción como herramienta fundamental que todo científico debe poseer y recordar que ahí está, más allá de las cuadraturas teóricas y las explicaciones encajonadas de los objetos de estudio que nos toca comprender. Finalmente, son los epifenómenos los que mueven la curiosidad de un científico.**

**La significancia, que no es otra cosa más que el principio cautivador por el cual todo investigador puede volcar su experiencia, conocimiento, recuerdos, referencias y emociones sobre aquello de la realidad que le interesa, debería ser parte fundamental en el análisis y explicación de nuestros objetos de estudio.**

**Como investigadores en comunicación quizás sea necesario explorar de manera más frecuente la retórica de la realidad que nos circunda, ahí permanece y a veces no le prestamos atención. Es posible que a través de esta mirada logremos un mejor vínculo con nuestros interlocutores, no hablo de los científicos e investigadores, sino de la gente “de a pie” (como se dice en el periodismo) que no sabe de teorías, pues con ellos sí tenemos una gran deuda de comunicación directa, de contacto sensible y de diálogo.**

## I. EL ORIGEN

### 1.1. Una revisión a los antecedentes y causas del performance.

Varias de las expresiones estéticas ligadas al arte que surgieron a mediados del siglo XX causaron polémica porque generaron un movimiento opuesto a la experiencia “gustosa” o “gozosa” de apreciar el arte, así lo afirman algunos autores como (Danto 2002). Todo el peso cultural que nació a mediados de siglo, naturalmente provocó la irreverencia.

La idea de admirar la belleza de una pieza que se acerca a la perfección estética, es decir, a la conjunción armónica de sus elementos, no cabe aquí, pues fue mayor el interés y la necesidad por abordar las situaciones conflictivas de la vida cotidiana de una manera más desenfrenada y experimental, digamos que fuera de lo convencional.

Existe un término que resulta muy oportuno traer a colación para englobar todas estas expresiones poco convencionales, (Bustamante 1999) las denomina *alógicas* y éste término es simplemente un juego y motivación gramatical propuesto por quienes hacen y estudian las artes no objetuales como el performance. Se trata de un sello personal creado por la generación de ese momento sólo para nombrar a su manera el trabajo realizado desde el arte que transgrede normas y convenciones.

Esa generación desplaza la noción de ilógico, para ellos no existe, arremeten con este término: alógico, el cual colma todas sus pretensiones. Maris Bustamante, artista mexicana de performance, académica e investigadora, ha desarrollado una serie de ensayos para abordar qué son las estructuras narrativas alógicas y establece lo siguiente:

*“Son las no tradicionales, aquellas que en general presentan una enorme dificultad para ser desmontadas por los espectadores comunes o públicos amplios. Una de las barreras para su aceptación es la sensación de no entenderlas. La estructura de las alógicas no respeta el orden secuencial y unilineal tradicional y por ello se les aprecia como fragmentadas. Los conceptos de principio y final existen pero se muestran de otra manera, pueden ser intercambiables en su ubicación. Presentan un desarrollo pero discontinuo y más bien, plantean procesos que problemas y soluciones específicos...”* (Bustamante 1999, p. 82).

En las narrativas alógicas no existen las ideas claras, el problema o situación planteado es confuso, bien pueden apreciarse como parte de una ritualidad intrapersonal y en términos de una composición audiovisual, los sujetos ejecutantes son más actuantes de su propio proceso que actores que interpretan; hay un uso frecuente de mitos a desdoblar, metáforas textuales, gestuales, ícono verbales y acústicas que forman un todo.

Cabe mencionar que el término alógico surgió con el movimiento feminista de mujeres artistas contemporáneas allá por los 70 y 80 del siglo XX, fue su manera de nombrar todo lo que estaban rompiendo, incluso las nuevas formas de pensar la realidad y cuestionarla, particularmente desde

las artes visuales (Bustamante 1999). Bustamante dice que desde el trabajo individual y en colectivo con los grupos de artistas, el nombrar sus expresiones como alógicas significaba hablar de una decadencia de las estructuras narrativas tradicionales.

La necesidad de representar o presentar la vida cotidiana en esta época exige una nueva genealogía. Desde el enfoque de Bustamante (1999), una imagen es recurrente e inspiradora para las expresiones alógicas:

*“El individuo en sociedad, viviendo el día a día a un ritmo acelerado y a veces insostenible, experimentando desconcierto, soledad, frustración, violencia y apatía, entre otros males.”*

Así como el individuo se siente, así de abrumadoras son las formas de expresar esta realidad; hablamos de un desborde de ideas y recursos para lograr algo llamativo, escandaloso, espectacular, banal o estúpidamente absurdo, por mencionar algunas características.

Es una etapa convulsa que parece interminable y se extiende hasta el siglo XXI. Los temas que se abordaban en los 60, 70 y 80 son los mismos de hoy en día, se habla sobre situaciones sociales muy concretas: protestas en contra de las guerras, el reclamo al Estado y a la iglesia por su represión e ineptitud, el rechazo a los gobiernos autoritarios, a las desigualdades provocadas por una economía de mercado voraz, la soledad y la alienación del ser humano etc.

Una de las razones por las cuales tienen tanto impacto estas expresiones es porque incorporan como recurso para llamar la atención, las estrategias de comunicación generadas en el seno de los movimientos sociales. En realidad todo es posible porque de igual forma las estrategias de los medios de comunicación masiva que mantienen cautivo al público son retomadas y a la vez, son objeto de burla y crítica.

Los artistas intentan borrar las distancias entre el arte y la sociedad, sintiéndose parte de los conflictos y participando en ellos con sus expresiones. Los artistas alógicos rechazan la idea de que el arte esté en un pedestal inalcanzable para la mayoría de la gente (Manzoni 1969).

Hay un ataque frontal al *deber ser* y a los *estereotipos*, valiéndose de los mismos para llevar a cabo sus piezas. Dicha estética contemporánea trabaja con diversos mitos y hasta corre el riesgo de que ella misma sea un mito, mera parafernalia que sólo escandaliza, pero no necesariamente es innovadora.

Los alógicos se alimentan de todo lo que signifique imposición e impedimento para el desarrollo libre del ser humano. La premisa de las expresiones es que toda normatividad tiende a transformarse, su casi sacralizada inamovilidad es a la vez su carta de defunción para algunos críticos. Toda regla o ley se transforma en forma y fondo por infinitas razones.

Las leyes o normas son un *deber ser*, un *lugar común* que todo mundo identifica, entiende y asume, a veces, de manera forzada, otras no. El lugar común es una convención y las expresiones

contemporáneas critican los lugares comunes, se valen de ellos para burlarse y desde su “hacer”, intentar modificarlos.

El filósofo estadounidense Arthur Coleman Danto (2002) es quien sustenta la idea de que el arte es un lugar común, es decir, llega a establecerse como norma. En términos estéticos, este autor dice que la obra de arte constantemente se transforma, es una convención que todo el mundo identifica y en determinado momento, bien se intenta imitarla o transformarla para dar paso a otra cosa.

Por ejemplo, un mural de José Clemente Orozco es una convención avalada por estudios y especialistas que así lo sustentan, algunos quizás a lo largo de la historia han querido imitar al pintor mexicano y otros romper con su plástica, sin embargo, el arte de Orozco sigue considerándose arte propiamente dicho.

Según Danto (2002), lo que se transforma con el devenir de la humanidad es la *idea* que se tiene de una pieza u obra de arte, es decir, todas las referencias filosóficas y estéticas que la constituyen como arte; es la necesidad de modificar ese lugar común por otra idea, por otra cosa, por otra propuesta en el “pensar” y en el “hacer”. Podríamos imaginar que se aproxima un auténtico cambio revolucionario o caer en el abismo de la simulación.

Las propuestas estéticas que aquí señalamos han surgido abanderadas por la idea de terminar con los lugares comunes, de combatir las convenciones y las definiciones clásicas de lo que es una “obra de arte”. Incluso, están en contra de las formas en las que el artista se hace de recursos y espacios formales para expresarse y para ocupar un lugar reconocido en su gremio.

A propósito, Coleman Danto (2002) nos aporta otra noción que es la *transfiguración*<sup>1</sup> del lugar común. En cuanto a este significado, pone sobre la mesa varios puntos de reflexión estética importantes de atender. Toma de ejemplo la corriente conocida como *pop art*, surgida entre los 60 y 70, que se caracteriza por “tomar” las obras de arte ya consideradas “clásicas” y añadirles cosas, cambiarlas, burlarse de ellas, hacerlas más llamativas, exóticas, en fin, sacarlas del contexto inicial por el cual fueron concebidas.

Para el autor, estas acciones suelen caer en riesgos muy grandes; puede que se tome un Picasso o mejor dicho, la idea de un Picasso y se intente modificarla sin obtener algún resultado novedoso o valioso, nada más que una simple ocurrencia respecto a la obra original, sin llegar a nada en concreto (Danto, 2002).

---

1“...nos damos cuenta de que hemos confundido la obra de arte -Brillo Box- con su vulgar homólogo de la realidad comercial. La obra reivindica su exigencia con una descarada metáfora: La cada de Brillo como obra de arte. Al final esta transfiguración de un lugar común no transforma nada en el mundo del arte. Sólo hace conscientes unas estructuras del arte que con seguridad exigían cierto desarrollo histórico previo para que la metáfora fuera posible” (Danto 2002, p. 295).

Transfigurar una obra significa intervenirla para hacer una propuesta nueva, plantear un nuevo paradigma a través de la idea original. Transfigurar no implica solamente tomar la idea de la obra de arte y cambiarle un color, agregarle una cosa, modificar los espacios, las dimensiones y ¡ya está! El significado es más profundo.

Otro aspecto a resaltar y que más tarde ahondaremos en ello con precisiones y observaciones más amplias se refiere al *objeto* como lugar común, a la *cosa* o elemento de la vida cotidiana que utiliza el ser humano para llevar a cabo sus actividades. El objeto (cama, calle, edificio, mesa, computadora, etc.) es un lugar común, una convención que también se traslada a un escenario para formar parte de la obra de arte.

El objeto tiene una estética ya implícita por “ser”, por existir en el contexto humano, pues fue creado por él mismo. Pero ¿qué pasa cuando se le otorga el sentido que lo concibe como parte de una obra de arte, qué lo determina, cómo es transfigurado y qué concepciones lo avalan como tal.

Danto (2002) muestra como ejemplo de todo esto lo que ocurre con el representante del *pop art*, Andy Warhol. En los 60 lleva a cabo dos piezas que muchos consideraron imprudencias, estupideces: él colocó un facsímil de la caja de jabón Brillo en una galería para exhibirla como obra de arte, lo mismo ocurrió con una lata de sopa Campbell’s, en otro momento.

Warhol intentó romper con la concepción del propio arte, poniendo en el mismo nivel dos elementos producto de la comercialización y la publicidad, así como de la vida cotidiana ¿Cómo un jabón y una lata de sopa pueden considerarse piezas artísticas?, ¿cómo un objeto común, producto de la mercadotecnia puede llamarse arte? (Figura 1).

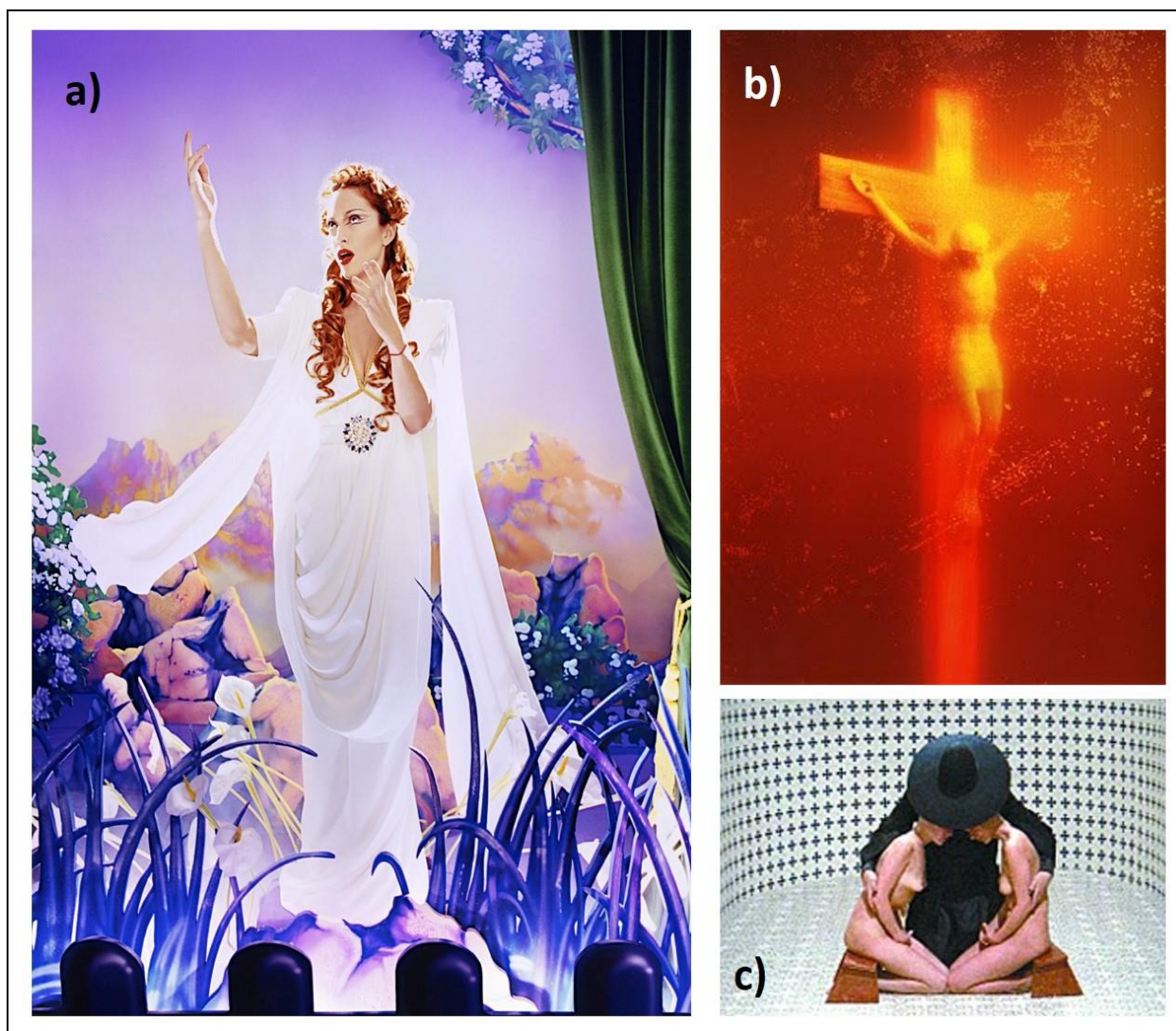
Estas acciones alógicas son metáforas sobre la vida cotidiana y se convierten en un terreno fangoso, pero a la vez, son una beta de exploración incitante porque abren caminos de reconocimiento entre el *sujeto* y el *objeto*, es decir, entre los individuos y los elementos que se convierten en extensiones simbólicas del “ser”, incluidas las obras de arte. Se hace necesario investigarlos por el hecho de ser utilizados para comunicar algo (Freeland 2003)



**Figura 1. Obras de Andy Warhol:** a) Andy Warhol, artista plástico y actor de origen estadounidense (1928-1987); b) *Latas de sopa Campbell*, Andy Warhol (1962), pintura de polímero sintético sobre lienzo; y c) *Caja Brillo*, Andy Warhol (1964), acetato de polivinilo y tinta serigráfica sobre madera.

Pero la transfiguración del lugar común también llega a los estereotipos, se puede criticar una imagen religiosa o la perfección casi divina de una mujer, trayendo a colación la figura de una imagen famosa y popular. Aquí algunos ejemplos de ese estar, hacer y usar alógico que emplearon algunos artistas (Figura 2). Andrés Serrano, fotógrafo neoyorkino, quien realiza en 1987 la pieza titulada "Piss Christ" en la que muestra un crucifijo sumergido en fluidos corporales como la orina y el semen. El Cristo crucificado (como símbolo) se transgrede al sumergirlo en un fluido de deshecho, así está explicada la pieza en la literatura que hace referencia a ella.





**Figura 2. Artistas alógicos posmodernistas:** a) *Divina Madonna*, David LaChapelle (1998), fotografía; b) *Piss Christ*, Andrés Serrano (1987), fotografía; y c) *El topo*, Alejandro Jodorowsky (1970), fotograma.

El artista y director de cine, Alejandro Jodorowsky ha marcado una etapa importante en las décadas de los 60 y 70 con el *Movimiento Pánico*, el cual consistía en mostrar de manera violenta y grotesca diferentes actitudes ante la vida y diversos roles sexuales (Mayer 2006). Con su obra hacía montajes efímeros, es decir, espectáculos cuyo guión era sólo esquemático y se desarrollaba de acuerdo a las acciones improvisadas por actores.

Cuando nos enfrentamos a estas imágenes nos atrae como un imán la *forma* de la expresión y el *argumento* que sustenta su creación. Hay una exploración del cuerpo, de los objetos, de los

espacios y de las situaciones para atender la necesidad de saber cuál es el lugar que ocupamos como individuos y la relación que guardamos con el entorno.

La mayoría de las expresiones contemporáneas se desarrollan en el contexto urbano, ahí donde la vida es más agitada, donde se polarizan las desigualdades sociales y económicas, y la actividad socio-política es mayor. Hay un culto a la *imagen* (lo cual irá cobrando relevancia en esta investigación) y el impacto visual tiene prioridad, por ello, un sin fin de artistas recurren a los avances que se van gestando en materia de video, música, fotografía, iluminación, entre otros recursos tecnológicos para apoyar sus discursos audiovisuales.

A continuación señalaremos algunos antecedentes que nos ayudarán a ver de dónde viene el performance y el periodo que consideramos ha sido llamado por algunos artistas y teóricos del arte como *La era de la discrepancia*.<sup>2</sup>

Bajo esta frase se cobijaron aquellas manifestaciones que nacieron en el siglo XX. Los discrepantes comenzaron proponiendo nuevos discursos y un replanteamiento de las prácticas culturales con el afán de que el individuo experimentara mayor libertad. Para conseguir tal cosa existieron corrientes ideológicas y estéticas que sirvieron de inspiración.

## **1.2. El Situacionismo y la enseñanza de George Lukács**

El *situacionismo* fue un movimiento político y artístico surgido en Europa, precisamente a mediados del siglo XX, esta escuela estuvo guiada por la Internacional Situacionista, una organización de intelectuales y revolucionarios marxistas cuyo ideal era erradicar la sociedad de clases como sistema opresivo, así lo señala el líder de esta corriente Guy Debord en su *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, el cual fue redactado en 1957.

Todos los simpatizantes de este movimiento propusieron cambiar la realidad a partir de la construcción de *situaciones o momentos no legitimados*, es decir, de actos que estuvieran fuera de los cauces formales o institucionales, fuera de la normatividad.

Además de Guy Debord, también abanderaron la causa diversos personajes como Anton Pannekoek, Rosa Luxemburg, George Lukács, Gianfranco, Sanguinetti, entre otros. De hecho, la

---

<sup>2</sup> La era de la discrepancia es una etapa que comprende la década de los 60 hasta los 90. Se le conoce como un momento de esplendor cultural y artístico que vive el mundo, pero sobretodo, son los artistas mexicanos quienes bautizan de esta manera los diferentes procesos de transformación creativa que experimentó el arte mexicano, influenciados por los movimientos internacionales. Sobre todo, son las artes visuales las que toman un auge importante. Esta larga etapa compuesta por artistas de diversas generaciones tiene un fuerte cobijo en los ámbitos académicos de instituciones como la UNAM, en donde las experimentaciones artísticas se fortalecen y legitiman. (Debroise y Medina 2007).

Internacional Situacionista fue una de las principales impulsoras de las luchas sociales en Francia en mayo de 1968, las cuales tuvieron eco internacional.

Los artistas discrepantes retomaron de la filosofía situacionista la pretensión de transformar las formas del entorno urbano, es decir, de hacer cambios visibles y de ruptura en el espacio urbano. Era la utopía de romper con las estructuras formales de las casas, edificios, plazas públicas, jardines, monumentos, etc. Desde esta práctica, el ser humano podía cambiar su destino al replantear completamente su entorno. La transformación del espacio lo llevaba necesariamente a relacionarse de forma distinta con todo lo demás.

Con el situacionismo vino la imaginación para inventar nuevos espacios que fueran una especie de simbiosis entre las emociones y las condiciones de vida materiales urbanas, esa simbiosis o conjunción de los sentimientos y la “realidad urbana” (Luckács 1987) no implicaba el sometimiento de la gente a un cauce de ingenuidad, torpeza y sentimentalismo, más bien era una provocación, un estímulo para despertar la sensibilidad y la activación social en función de un comportamiento cívico de transformación.

Los situacionistas rechazaban toda actitud pasiva y conformista; su lucha fue por mantener el espíritu anti autoritario y la tendencia a generar situaciones más justas y equitativas. Este grupo tomó como bandera las luchas de género, étnicas, ambientalistas y todo movimiento que propugnara por la aceptación de la diversidad cultural.

En la construcción de esta urbanidad situacionista y la organización de la vida diaria, las artes y las técnicas jugaron un papel fundamental: se convirtieron en los medios idóneos para lograr tal anhelo. A través de disciplinas como la arquitectura, el cine, la fotografía y la poesía, se persiguió esa meta.

Todos y cada uno de los elementos que conforman la urbanidad: objetos, animales, plantas, edificaciones, establecimientos, etc., se convirtieron en símbolos que reflejaban al ser humano, sus constantes cambios y contradicciones, sus logros, pero también sus fracasos, estados de ánimo y todas las pasiones que lo atormentan.

Guy Debord calificó este momento de transformación como creación lúdica o *derive*, de hecho creó la llamada Teoría de la deriva o *derive* (1957), la cual habla de una práctica pasional o un viaje pasional que esta fuera de lo ordinario; es una situación que sorprende porque rompe con lineamientos estéticos y sociales para desequilibrar a la ideología dominante (Vilar 2005).

Como podemos ver, este viaje pasional también podría llamarse epifenómeno y la materialización del mismo es una transfiguración del lugar común. El planteamiento situacionista es impulsivo, no establecía un sistema canónico para el arte, éste no se entendía como un espacio inalcanzable que sólo algunos se guardaban el privilegio de su conocimiento y de su hacer. Por el contrario, el situacionismo desacraliza al arte y con la *derive* como creación lúdica y libre, abrió el campo artístico a toda necesidad expresiva y todos podían materializar su viaje pasional.

La derive era una fuga, podía ocurrir en cualquier momento, en cualquier espacio y en cualquier situación. Era un momento eufórico, una descarga de lo subjetivo que todos los individuos pueden construir a diario en la vida cotidiana, siendo conscientes o no de ese hacer.

La derive está compuesta de imaginación, pasiones, conocimiento y experiencia (Vilar 2005), representa la unión entre el cuerpo físico y mental, entre el trabajo perceptivo y el emocional. En este viaje pasional no sólo cabe la expresión de los pintores, escultores, músicos, escritores, etc., caben, en igualdad de términos y circunstancias, las expresiones del obrero, del estudiante, la ama de casa, el niño, caben todos.

El filósofo húngaro George Lukács calificó a estas acciones o derives como un signo de renovación del ser humano, se trata de una especie de reconstrucción genética, es decir, un proceso en el cual el individuo tiende a transformarse. En el ritmo de la vida urbana y acelerada, el ser humano se vuelve vulnerable y moldeable (Luckács 1987) se ve rebasado por sus propias reglas y las de su entorno social, parece como un “ladrillo en el muro”, de ahí la necesidad de renovarse.

Para Luckács, el arte es el sitio donde los seres humanos reflejan sus deseos de cambio, creando situaciones extremas, contenidas, dolorosas, absurdas o ridículas, etc. El planteamiento situacionista sigue dando referencias a los creadores en pleno siglo XXI. Vale la pena recuperar estos antecedentes porque aquí está la explicación del performance, demostramos su razón de ser y nos damos cuenta que es una expresión vigente.

### **1.3. El Futurismo, Fluxus, Happening y Body Art**

Con la explicación de las siguientes manifestaciones artísticas reiteramos la importancia de la *forma* en la cual se lleva a cabo el proceso creativo de una obra y que representa la base de lo sucedido con el performance.

Al darle importancia a la *forma del proceso creativo*, resulta que las imágenes, resultado de ese proceso, son una categoría de gran valor para quienes analizan este tipo de expresiones. Con la explicación que viene a continuación se puede entender de dónde es que el performance sigue tomando sus bases y justificación para existir.

El cuerpo humano es el instrumento ideal de estas expresiones, es el símbolo predilecto, el espacio biológico, sensible, emocional y mental utilizado para narrar historias desde sus propias cavidades y fluidos. Es símbolo porque en él se identifican el hombre y la mujer, su género y su sexualidad.

Retomando a los autores ya señalados, el cuerpo es un lugar común que nos han enseñado, el que hemos aprendido a tocar y a no tocar, a decir y a no decir sobre él, principalmente, desde la lógica de la educación occidental y judeo-cristiana (Martín 2001).

El Futurismo (1909-1914) fue un movimiento surgido a principios del siglo XX, es la corriente que propone romper con el pasado, el cual se entiende como una carga represiva moral y política que asecha al ser humano. Nace en Italia y uno de sus impulsores fue Filippo Tommaso Marinetti, quien en 1909 publica el Manifiesto Futurista, un texto que proclama el rechazo al pasado y a todo lo que signifique tradición (Manzoni 1969).

Los temas por excelencia son la *máquina* y *el movimiento*. En el futurismo se hace una reflexión crítica sobre ellos: la máquina es ese gran instrumento de la modernidad que se impone como un *monstruo* al ser humano. Se establece la confrontación de la máquina y ser humano.

El movimiento es una propiedad física de los cuerpos, están la fuerza, la energía, la velocidad, el peso y el volumen. Estos conceptos son retomados como características definitorias de la estructura mecánica de la máquina y de la estructura biológica del individuo, de su cuerpo. A menudo, estas características son resaltadas en las obras de arte para hacer una comparación reflexiva entre las diferencias y similitudes de estos dos ejes de discusión: la máquina y el cuerpo humano.

La tendencia es a relacionar las propiedades físicas que caracterizan a la máquina con actitudes humanas fuertes como aquellas que enuncian agresión, tristeza, locura, enfermedad y dolor. Es tan obstinada la evocación de la máquina y tanto depende el ser humano de ella que se da una simbiosis. Esta unión establece la metáfora de un solo individuo, un “ser” o una “cosa” extraordinaria que posee la cualidad de la vida y es a la vez robot o máquina y ser humano.

El futurismo resalta además las formas, las texturas, los colores, los sonidos y hasta la temperatura de los cuerpos y materiales que sirven de inspiración para las creaciones (Figura 3). Por supuesto, esta corriente se desarrolla en el contexto de la urbanidad y la industrialización (Prieto 2002).



**Figura 3.** *La calle entra en la casa*, Umberto Boccini (1911), óleo sobre lienzo.

Ya en la década de los 20 hay un hombre cuyos trabajos dan origen al “arte objeto” o “arte objetual”, su nombre es Marcel Duchamp, pintor y escultor; cuyos planteamientos merecen un apartado especial por la vinculación estrecha que aquí encontramos con el performance y por supuesto, la relación del cuerpo utilizado como objeto.

Por el momento damos un salto temporal al Fluxus (50’s, 60’s y principios de los 70’s) cuyo aporte fue el carácter lúdico de sus piezas y la necesidad de llamar la atención produciendo imágenes y efectos sonoros de fuerte impacto (Vilar 2005).

En el fluxus cobra importancia el *proceso creativo* de la obra, por ejemplo, en el teatro, el escenario ocupado se convierte en un espacio donde todos participan: actores, músicos y espectadores. La propuesta de este ejercicio lúdico es no estar sometidos a ninguna regla formal, sino a las acciones que se van logrando casi al azar y el resultado de ese juego es la pieza misma o la obra de arte.

Se aprovechan al máximo los recursos humanos y materiales disponibles para que el contacto entre los participantes sea constante. Cabe mencionar que el performance, en sus ejecuciones, también echa mano de todo lo disponible en el entorno que ocupa la acción.

Las situaciones lúdicas ligadas al fluxus generan sensaciones y emociones que van dando vida a la obra. Las reacciones en cadena van dando vida a la obra. Un grupo representativo del fluxus que se mantiene vigente es *La Fura dels Baus* (1979), una compañía internacional que lleva a cabo espectáculos sumamente llamativos y de amplio contacto físico entre los artistas y el público (Figura 4). Fluxus tiene su origen en el latín *flux* que quiere decir “flujo”. Esta corriente artística que se desarrolló en Europa, Estados Unidos y Japón, fue impulsada por George Maciunas y el músico John Cage, en 1962. En el mundo fluxus, parte del juego es la exageración y el estruendo, ello significa burlarse de una vida tecnologizada y de una cultura impuesta por la burguesía y su poder comercial (Vilar 2005).



Figura 4. *La Fura dels Baus y Lila Cabellut*, Ernst Krenek (2019), montaje escénico.

El cuerpo humano forma parte del fluir del juego y en esa dinámica pueden acontecer sobre él todo tipo de cosas que lo lleven a los extremos, como experimentar placer o dolor.

Muy ligado al fluxus, también en las décadas de los 60, 70 y 80 aparece el Happening que se desarrolló ampliamente en los Estados Unidos. Este movimiento se le adjudica también al músico John Cage y al igual que fluxus, se conceptualizó como una fusión entre el teatro, la danza, la música, la pintura y la poesía. Esta combinación de expresiones en un mismo espacio también debía regirse por el azar y la indeterminación (Manzoni 1969).

En el fluxus las acciones pueden ser grupales, para el caso del Happening, el desarrollo de la pieza es preferentemente de carácter individual al igual que en el performance. El cuerpo humano es el eje de acción tanto en el happening como en el performance y en realidad no hay mucha diferencia entre una y la otra, quizás solo por los alcances o atrevimientos para manipular el cuerpo y de la incorporación de mayores elementos tecnológicos y materiales en el espacio de acción.

El término happening fue acuñado por el pintor estadounidense Allan Kaprow (n. 1959) también fue dramaturgo y actor. *Happen* significa suceder u ocurrir, *happening* es el gerundio, la actividad que está ocurriendo en el instante, considerando todos los detalles y condiciones del evento que está en curso. A continuación, describimos dos ejemplos de happening que ilustran muy bien la relevancia del proceso creativo en el momento mismo de la acción.

El “Untitled Event” de John Cage. Este compositor y director de orquesta realizó una acción en la que distribuyó partituras especiales a sus músicos, las hojas no contenían precisamente notas musicales, ni siquiera el título de las piezas a interpretar, únicamente marcó los instantes de acción y silencios, sin llevar un orden que distinguiera el principio del fin.

Durante el concierto, los músicos podían moverse libremente en el espacio y entre el público. De manera simultánea, durante el concierto se llevaron a cabo otro tipo de acciones, por ejemplo, Cage se trepó en una silla y leyó un texto budista; después ejecutó una pieza musical en el mismo escenario, teniendo de apoyo un micrófono y los aparatos necesarios para que la música se escuchara a través de un aparato radiofónico. Otros compañeros de la orquesta subieron a una escalera y recitaron versos, unos más bailaban con un perro y al finalizar del concierto, hubo una proyección de fotografías y fragmentos de películas diversas. Así es como se presenta la descripción de la acción en los documentos que dan testimonio de la biografía de John Cage.

Aunque parecen acciones incongruentes e inconexas, se destaca la puesta en marcha de una idea, de un epifenómeno o derive; existió una planeación para llevarla a cabo paso a paso y el cómo van sucediendo los hechos es lo que cuenta, lo que hace de la pieza algo único e irrepetible.

“18 Happenings” de John Cage y Pollock. Estas acciones fueron realizadas en un escenario teatral, el lugar se dividió en tres espacios cuyas paredes estaban elaboradas con plástico semitransparente. El público fue acomodado entre estos tres pequeños escenarios de manera arbitraria y antes de ingresar al espacio, cada persona recibió por escrito algunas instrucciones para participar en la acción.

La gente podía cambiarse a cualquiera de los tres espacios mientras los artistas realizaban diferentes acciones comunes como exprimir naranjas, hacer lectura de textos y pancartas, recitar monólogos, proyectar diapositivas, crear música con elementos simples como juguetes, pintar cuadros, etc.

El libreto de estas presentaciones sólo consistió en el marcaje de tiempos y movimientos. El desarrollo de la pieza dependió, en gran medida, de las condiciones presentadas durante la función y del propio comportamiento del público.



**Figura 5. *American Moon*, Robert Whitman (1960), fotografía.**

En ambas acciones que acabamos de describir ¿podemos hablar de una transgresión o de una simple locura, una ocurrencia para llamar la atención? ¿Qué parámetros nos harían pensar en que estas piezas experimentales tienen algún valor o un significado?

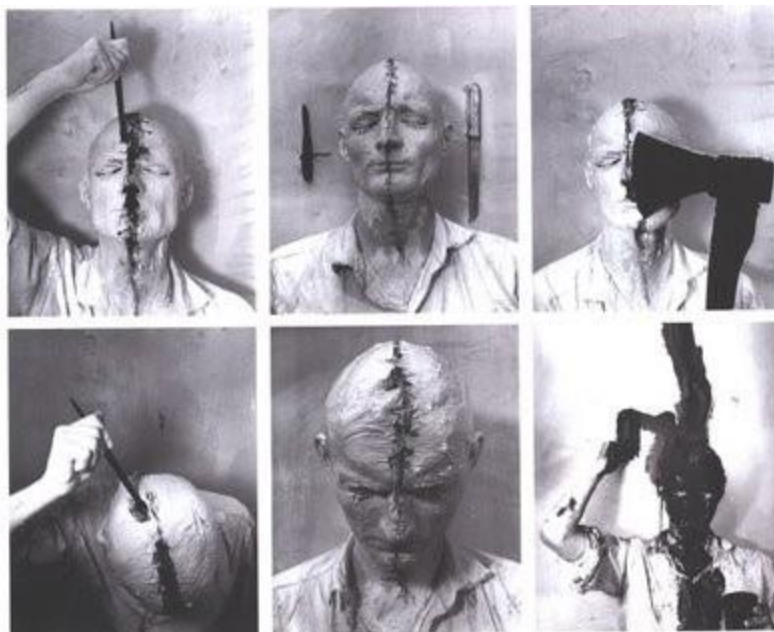


Tan sólo con la descripción de ambas acciones parece que no sucede nada porque no estuvimos ahí, no vivimos la experiencia y en realidad no sabemos cómo sucedieron las cosas. Levaremos las preguntas por este recorrido hasta llegar al análisis del performance para ver si hallamos las respuestas o aquellos chispazos de luz que aporten argumentos satisfactorios.

Por lo pronto seguimos con la revisión de las expresiones base de del performance. En la escena del arte aparece el Body Art que se desarrolla entre los 70 y 80; sus ejecutantes retoman el cuerpo humano como un espacio libre sobre el que se pueden pintar un sin fin de ideas y estados de ánimo (Goldberg 1979).

Varios de los creativos de esta etapa se congregaron en el Grupo Viena, su propuesta consistió en la autoexploración física, mental y emocional para proyectar ese conocimiento y trazar una serie de iconografías personales convertidas en mensajes sobre el cuerpo.

La escuela austriaca presentaba este tipo de acciones a manera de rituales y muchas de esas acciones-rituales ya eran de tipo sadomasoquista (Goldberg 1979) pues se causaban heridas y mutilaciones a través de las cuales se pretendía llegar al “centro del ser” y mostrarlo; algunos ejecutantes realmente se lastimaban, sometiendo al cuerpo a algún tipo de tortura. También es cierto que muchas de ellas eran meras simulaciones, mentiras escénicas para causar impresión.

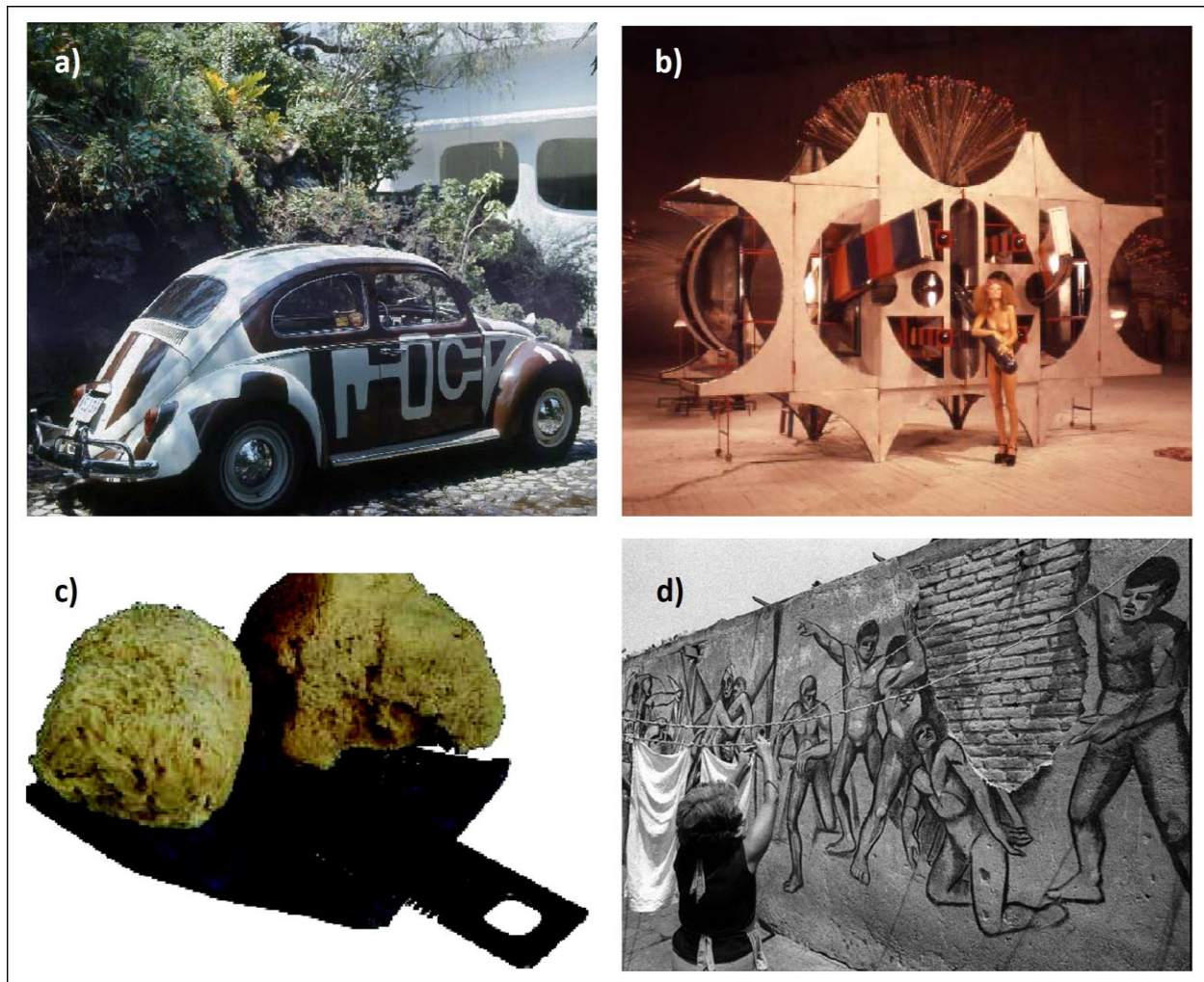


**Figura 6.** *Selfpaint self mutilation*, Gunter Brus (1965), acción fílmica.

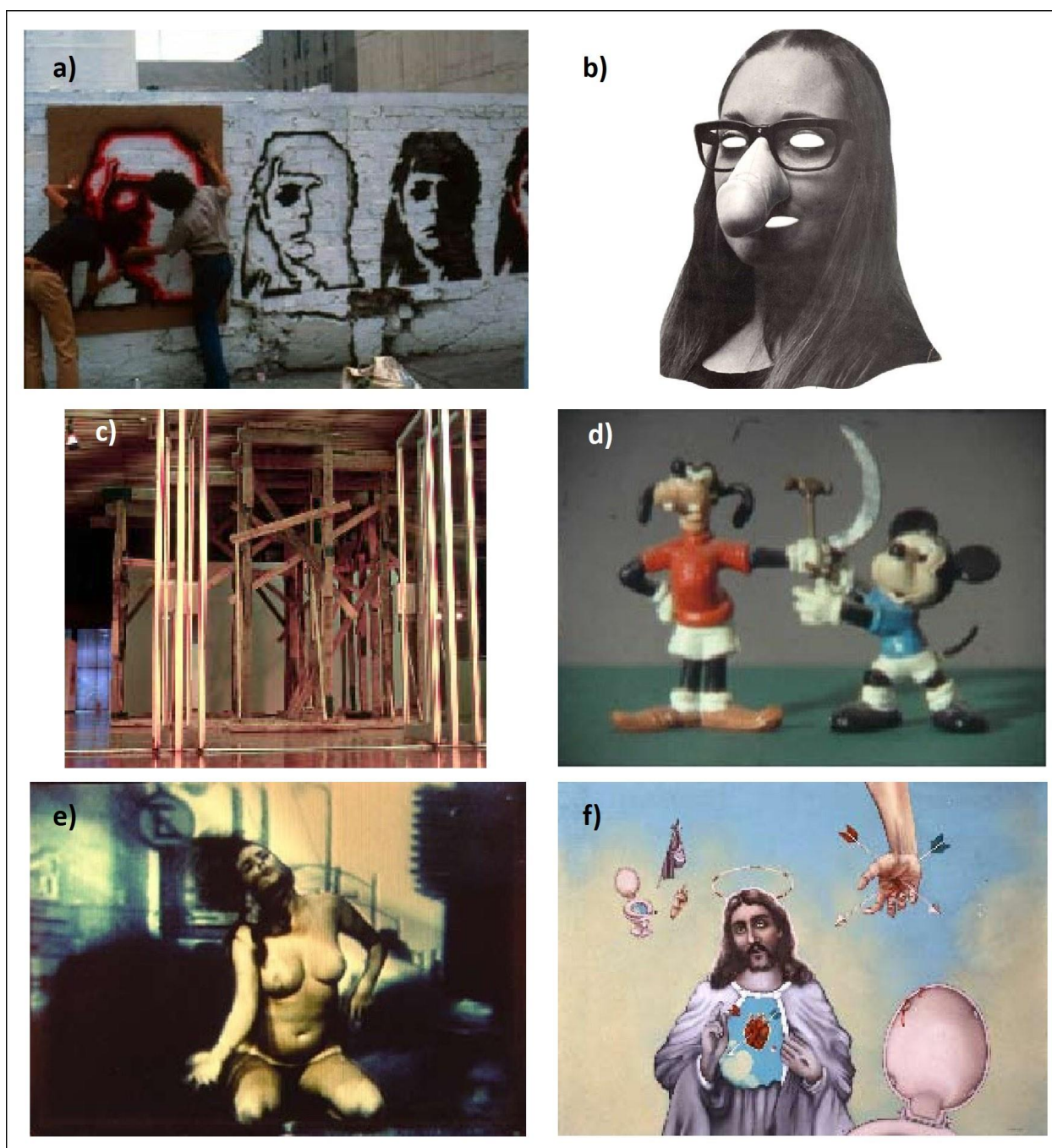
A través de este recorrido, la pretensión es señalar y poner sobre la mesa las características más importantes de las expresiones base para el performance y la historia del arte nos permite eso. Además, nos damos cuenta de la importancia que tiene la *forma del discurso* en el desarrollo de una pieza y el *proceso* que conlleva presentarla al público, porque con la identificación de

algunos elementos integrantes en una acción de fluxus o de happening, por ejemplo, se van dejando pistas para realizar el análisis de un performance, ¿qué categorías usar y cómo tomar una acción para otorgarle significado? El performance es el resultado de todo este engranaje estético, absorbió las propuestas y los planteamientos que dieron origen a estas expresiones

*“Déjenlo todo. Dejen dada, dejen su esposa, dejen su amante, dejen sus esperanzas y sus temores. Abandonen a sus hijos en medio del bosque. Suelten el pájaro en mano por los cien que están volando. Dejen si es necesario, una vida cómoda, aquello que se les presenta como una situación con porvenir. Salgan a los caminos”* (Breton 1924).



**Figura 7. Imágenes discrepantes:** a) *Sui generis*, Helen Escobedo (1970), intervención; b) *La máquina del deseo*, Manuel Felguérez (1973), escultura; c) *Tratado del mar, ca*, Rodolfo Zanabria (1987), instalación y d) *Contexto patio murales*, Pedro Meyer-Tepito Arte acá (1979), instalación.



**Figura 8. Artistas discrepantes:** a) *Tania la desaparecida*, Grupo Suma (1979), graffiti; b) *Instrumento de trabajo*, Maris Bustamante (1982), performance; c) *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, Mauricio Rocha y Gabriel Orozco (1988), instalación; d) *Interviniendo los estereotipos de Disney*, Maris Bustamante y Ruben Valencia (1985), intervención; e) *Ciudad-mujer-ciudad*, Pola Weiss (1978) video-performance y f) *Imagen milagrosa*, Enrique Guzmán (1974), pintura.

## II. EL PERFORMANCE SE INSERTA EN LO POSMODERNO

### 2.1. Construcción de argumentos para el performance.

Las corrientes estéticas y manifestaciones artísticas que acabamos de ver se engloban en un periodo que poco se había explorado hasta finales del siglo XX. En México surgió la necesidad desde la academia de entender y explicar este pasado reciente para comprender el acontecer actual en el mundo del arte. Por eso un grupo de especialistas, historiadores y curadores, recobraron lo hecho desde los años 60 hasta los 90 y le llamaron *La era de la discrepancia* (Debrouse y Medina 2007) como ya lo habíamos señalado antes (Figura. 7 y 8).

De acuerdo a estos autores y a otros más como García y Vázquez (2007), el momento histórico y político en el mundo que enmarca este movimiento estético, sobre todo más hacia mediados de siglo, está dado por la confrontación de la sociedad civil con los poderes hegemónicos (Estado, gobierno, iglesia, la gran industria, etc.), hay una reivindicación de demandas democráticas y el arte responde confrontativo e independiente para dejar de estar sujeto a los criterios oficiales.

Es importante detenernos un poco en la revisión de los antecedentes del performance para explicar cómo podemos contextualizar todo este movimiento. Acudimos al concepto de posmodernidad o lo que puede derivarse de esto que es la noción de posmoderno porque a partir de su definición se hace comprensible el contexto en el cual se desarrollan estas expresiones.

Autores como Jan Francois Lyotard y el estadounidense Fredric Jameson, han aportado ideas de aquello que llamamos posmoderno y se vinculan al fracaso de la modernidad, lo posmoderno es todo aquello que surge después de la modernidad y que se está poniendo a prueba para resarcir los errores de la era moderna (Lyotard 1987, Vaskes 2011).

La debacle de la modernidad se da en todos los aspectos, desde el económico, político, social y cultural. Posmoderno es en sí una noción polémica y transitoria que solo se utiliza para enunciar una etapa identificada como el preludio o la promesa de la reinención de una nueva modernidad (Lyotard, 1989).

Lo posmoderno es ambiguo y siempre está en construcción, día con día. El ideario y las acciones posmodernas son una mezcla de varias premisas o de actos que pocas veces llegan a concretarse y se caracteriza por la dispersión.

Martín (2001) aporta algunas consideraciones a la estructura social posmoderna y señala que está compuesta por un amplio abanico de formas organizativas y culturales que conviven en un mismo espacio; todo el tiempo intentan cohesionarse pero a la vez, se presenta una lucha por defender la individualidad, es decir, se da una lucha por defender las diferencias.

En materia intelectual y artística, lo posmoderno adquiere cuatro ejes centrales de acción según lo señala Martín (2001, p. 9):

*“en el primero se observa una mayor preocupación y atención por la cultura popular y el folclore, en el segundo se advierte un descrédito de la autoridad intelectual y científica formal, en tercer lugar, hay un desapego de los grandes discursos o relatos heredados de la modernidad (que han fracasado y ya no son capaces de responder a la nueva época) por ejemplo, viene la falta de credibilidad en discursos tan acabados y obsoletos como el de la iglesia católica. Por último, hay una desmitificación de los líderes históricos y sociales que son vistos como ejemplos a seguir; sobre sus imágenes cabe la ironía y se pone en tela de juicio su credibilidad.”*

En esta estructura, dos de los centros de poder ideológico más importantes son los medios masivos de comunicación y la industria del mercado-consumo. Paradójicamente, hay un constante reproche social al poder de estas industrias, sin embargo, al mismo tiempo es clara la compulsión ante lo que ofrecen.

En el caso de los medios de comunicación, más que nunca la información es un producto de privilegio que se analiza obsesivamente, revalorando la forma como se presenta el mensaje y el grado de credibilidad que se le atribuye a esa forma, no tanto al contenido. Por supuesto, la imagen tiene un peso vital en ello y la frase “una imagen vale más que mil palabras” reviste su poder absoluto.

Valga la pena aquí la definición de posmoderno que hace Baldick (1990, p. 652) la cual aclara más lo dicho antes: “...se aplica a la condición cultural prevalente en las sociedades avanzadas que se caracterizan por una superabundancia de imágenes inconexas y estilos, más claramente en televisión, publicidad, diseño comercial y video pop. La posmodernidad es la cultura de sensaciones fragmentadas, nostalgia moderada, simulacros desechables y superficialidad promiscua en donde los valores de profundidad, coherencia, significado, originalidad y autenticidad, se desvanecen o disuelven entre el torbellino aleatorio de señales vacías...”

En los puntos extremos del manejo de la información, la vida cotidiana se convierte en un show que la gente puede disfrutar o lamentarse al ver las tragedias de las que todos pueden opinar. La guerra, las hambrunas, los desastres ecológicos, etc., están cercanos porque los medios los traen como espectáculo (Vaskes 2011).

Prácticamente se puede entrar a donde sea o llegar a donde sea ahora con el dominio de las redes sociales, incluso a invadir la intimidad del ser o la vida personal de cualquiera. Este juego perverso provoca una serie de reacciones también extremas que generalmente llevan a la euforia de quienes viven el acoso y quienes presencian tal hecho.

La etapa posmoderna parece dejar abierta la posibilidad de quedarse en el mismo sitio o bien, de marcar una transformación real. Parece que todo se ha mezclado abruptamente en lo posmoderno, provocando a veces espejismos y en otras ocasiones, abriendo caminos para crear o diseñar nuevos paradigmas para la vida diaria.

La sociedad posmoderna vive una época de desencanto, las crecientes desigualdades sociales y económicas y los contrastes entre las mismas, por un lado, opulencia excesiva y por el otro, pobreza extrema y hambre, han formado una brecha enorme, mientras unos viven en condiciones de vida sumamente satisfactorias, hay grupos sociales vulnerados (Maffesoli 2012).

Hay una funcionalidad que sorprende gracias a los avances de la ciencia y la tecnología, todo sigue su curso y la humanidad continúa desarrollándose, sobrevive a todo. Pero lo cierto es que, la mayoría de los individuos se ven rebasados ante ese desarrollo.

El mapa de la posmodernidad, de acuerdo con Maffesoli (2012), es como una transición que nunca acaba y es harto nostálgica tanto del pasado como del futuro. Se trabaja y piensa por el futuro, readaptando una y otra vez el presente, es decir, se intenta construir sobre los muros derrumbados de las estructuras pasadas sin tener plena voluntad de cambio o bien, la conciencia de las lecciones que han aportado dichas estructuras.

El individuo camina por la inercia del *deber ser* pero experimenta confrontaciones, se ve así mismo contenido y explosivo, confuso y al mismo tiempo con el deseo profundo de liberarse, esquizofrénico y triste. Por eso la estética posmoderna se colma de discursos que presentan una revolución interna, casi visceral en el individuo que se enfrenta a tantas contradicciones, sin saber cómo cambiar su vida o bien, sin atreverse a cambiar su vida.

La combinación de realidad-ficción y espacio-tiempo, convergen en un mismo punto y muchas veces parecen confundirse en una serie de relaciones abismadas, es decir, no existen límites claramente definidos.

El individuo expresándose en condición de contención-exposición tiende a generar discursos alógicos, está en la búsqueda hacia todas las direcciones (pasado, presente y futuro) para encontrar nuevas formas de coexistir.

En la vida cotidiana, el ser humano tiene mucho de disfraz o máscaras, aprende a utilizarla porque bajo ellas se refugia. Desde la psicología posmoderna (Cortés y Aza 2015) señalan que el sujeto existe como un “yo” fragmentado, disperso, es como si un espejo se quebrara y los pedazos se convirtieran en la imagen del individuo.

La estética posmoderna parece apoyarse en el psicoanálisis y los estudios lingüísticos para reconocer el comportamiento y el juego que plantea el individuo al expresarse eufórico o contenido. Dicha estética aprehende las características de sus combinadas formas de lenguajes que se mutan y se multiplican, así lo demuestra fluxus, happening y por supuesto el performance, que explicaremos más adelante.

En los discursos estéticos posmodernos se rinde culto al cuerpo, las formas y las ideas entre mezcladas del presente, del pasado y hasta del futuro. Hay una fascinación por lo producido para el mercado, la publicidad, por el folclore y lo popular. En todas estas formas de la estética están

presentes los estereotipos que en muy repetidas ocasiones se vuelven *pastiches*<sup>3</sup> sorprendentes y espectaculares a la vista del público porque se apoyan en las nuevas tecnologías y la cultura del impacto de la imagen.

El pastiche propone una serie de construcciones y juegos en donde el individuo se aventura y prueba diversas formas de “querer ser”; la máscara que señalábamos antes es el pastiche y ahí pueden diseñarse varias imágenes por medio de las cuales se refleja el ser humano. Ahí pueden entrelazarse lo racional y lo irracional, la fuerza y la debilidad, el humano y la cosa, el ser sensible y la bestia.

Apelando al futurismo con la exaltación de la máquina –cuerpo, éste tipo de estética nos regala varios pastiches y muchos de ellos llegan a niveles tan populares que trascienden la historia y el tiempo. Por ejemplo, un hombre o una mujer pueden convertirse en seres biónicos y por qué no, en súper héroes de series televisivas famosas (*The bionic woman 1975* y *The six million dollar man 1973-1978*).

El pastiche forma parte pues de lo posmoderno, en donde todo es relativo, aún la “belleza” y la “fealdad”. Pero lo relevante para la estética es la voluntad creadora de situaciones o acciones que lleven al ser humano al encuentro consigo mismo por la necesidad de hacer catarsis.

Una categoría que acompaña al pastiche es la que se nombra “kitsch” (Freeland 2003) se refiere a esta noción como el adorno exagerado, la copia decorada o retocada de un objeto común o clásico que es sometido a detalles de lucimiento tendientes a lo grotesco, a la apariencia desagradable.

Espacios públicos y privados, seres humanos, animales, obras de arte, objetos, personajes célebres, etc., nada se libra de convertirse en kitsch y ésta es una de las formas predominantes de la expresión estética posmoderna. Es la guerra en contra y con los estereotipos, se trata de un *habla* extrema, de una forma de representar las dinámicas sociales.

Kitsch también equivale a repetición abrumadora de imágenes, sonidos, colores, texturas, formas, etc. Esta repetición logra que una pieza de happening, por ejemplo, tenga una pérdida de sentido aparente.

---

3 El pastiche se le debe a Thomas Mann (Jameson 1991). La parodia se transforma en pastiche. Esto es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta; está amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de que aún existe una saludable normalidad lingüística. El pastiche es una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas. Es la práctica de una ironía vacua, vacía, hueca. Los productos de la cultura no tienen hacia donde volverse sino al pasado. Hay una nostalgia del pasado, una imitación de estilos muertos. (Jameson 1991).

Jameson (1991) y Danto (2002) coinciden en señalar otra característica de lo posmoderno que se refleja en el arte y es que, en esta etapa no termina de afianzarse la creación de paradigmas nuevos, por lo tanto, consideran que no es posible inventar estilos nuevos que rompan con lo ya establecido. Al parecer, hay una negación al cambio y a veces prevalece una regresión a lo ya elaborado y digerido.

Pero cuando desde el arte el pastiche y lo kitch remueven la conciencia humana, entonces una obra de arte logra su cometido, rompe con lo establecido y deja de ser una mera imitación de lo que ya está, de lo que ya es sabido porque pone en evidencia el caos posmoderno y las situaciones de la vida cotidiana sobre las cuales el ser humano ha perdido el control.

El valor de la estética que nos ocupa radica en la forma inteligente, novedosa y creativa de construir discursos o *hablas* para combatir verdades absolutas o metanarrativas como las llama Lyotard (1979). Por ejemplo, el llamado “sueño americano” es una placa de acero que cae en América Latina para quienes desean vivir mejor y construir un futuro prometedor. La visión norteamericana de la vida invita a combatirla utilizando sus elementos de dominio.

Llegar a ese “sueño americano” implica vivir o experimentar un proceso tortuoso vinculado a la sangre, la muerte, el horror y todo el cúmulo de experiencias desagradables que irremediamente persisten en el arte actual o posmoderno, para ello la utilidad del pastiche y de la figura kitch (Lyotard 1979).

Para ser más claros en lo que se acaba de señalar, Frederick Jameson (1991) retoma al maestro de este juego kitch, al artista pop Andy Warhol para decirnos que los objetos atrapados en sus obras son inexplicables, a veces pastiches, imágenes con una carga represiva intensa. La figura humana es transformada en mercancía, se decora al sujeto para verlo fragmentado, suspendido en un mundo incierto, esa es la pretensión de Warhol y sus piezas de serigrafía.





**Figura 9. Obras representativas de Andy Warhol:** a) *Díptico de Marilyn*, Andy Warhol (1962), fotografía serigrafiada y b) *Liz #5*, Warhol (1973), fotografía serigrafiada.

Andy Warhol intentaba con sus imágenes liberar ansiedad, la intensidad de los colores buscaba liberar emociones e intensificar la expresión de los rostros (Figura 9). A través de su trabajo en serigrafía ponía en un pedestal a quienes ya estaban en él, a quienes los medios y la mercadotecnia ya había convertido en seres casi sacralizados. Su obra corría en la composición de opuestos, entre la admiración de sus modelos y la crítica a la misma industria que los convertía en estrellas. No es casualidad que se hable de una sociedad del espectáculo, un ambiente kitsch que se inventa y se reinventa una y otra vez (Jameson 1991).

El mismo Jameson retoma a Roland Barthes (1967) cuando éste apunta (a propósito de la moda) que el suministro fundamental para las expresiones actuales proviene de las idealidades, los imaginarios y estereotipos que se gestan en este vaivén frenético. Estos imaginarios y estereotipos se construyen en un proceso largo de gestación. Por eso la recurrencia al pasado, por eso los posmodernistas tienen un vínculo indisoluble con el pasado, adquieren de éste una completa colección de imágenes como referentes.

El encuentro del presente con el pasado es una especie de condena. Lo posmoderno busca el pasado mediante las imágenes que crea en el presente. La imagen fundamental es la del cuerpo que se vuelve un simulacro inanimado de color carne. Como elemento llevado a la imagen posmoderna, el cuerpo humano y las cosas del mundo en general, pierden profundidad y se convierten en superficies brillosas y llamativas, lo cual resulta, en algunas ocasiones, regocijante

y en otras, aterrador. Muestra de ello son las imágenes creadas por el fotógrafo norteamericano David LaChapell (Figura 10).



**Figura 10.** *Lady Gaga*, David LaChapell (2009), fotografía.

Es el cuerpo y la tragedia espectacular, es el disfraz, la sobre carga de capas que lleva encima lo que llama la atención. La publicidad y los recursos de la tecnología digital enarbolan y ponen en un altar la mera imagen, ese disfraz admirado. A la vista de todos está el ser inanimado, el que Jameson refiere como falta de profundidad y decir esto significa pérdida del sentido humano, es una metáfora que alude a la ausencia del ser sensible (Hatano 1966-1967).

El cuerpo es tratado como esa superficie brillante y llamativa, sobre de él y alrededor de él, pueden correr los signos más atroces de lo posmoderno: la sangre, la muerte, el olor fétido y la experiencia del dolor, justamente para criticar esa pérdida del sentido humano.

## **2.2. Las enseñanzas de Jacques Derrida en lo posmoderno**

Esta etapa manifiesta una serie de crisis que hablan del riesgo permanente de las estructuras sociales, el filósofo Gianni Vattimo (2003) hacía referencia a la importancia que cobran en este momento las verdades relativas, es decir, no hay ideas o planteamientos ideológicos absolutos, todo es relativo, hasta la muerte, dependiendo en sistema socio-cultural en el cual viva el individuo.

Se habla de una percepción difusa de la realidad y la corriente filosófica más adecuada para entender este acontecer y las expresiones ligadas al arte que le pertenecen es el *postestructuralismo*<sup>4</sup> que cobra vida en la palabra del filósofo argelino Jacques Derrida (1972).

Este autor explica detalladamente el dinamismo en la crisis de las estructuras, entendiendo por estructuras la constitución de bases políticas, económicas y culturales que dan vida al devenir de las sociedades. Es todo aquello que conforma al ser humano como individuo, que le da identidad dentro de un grupo social.

El escenario que observa en la sociedad mundial lo asemeja a un gran rompecabezas y en cada uno de los fragmentos que conforman ese espacio, hay una lucha en contra de la totalidad y la verdad única.

Aunado al postestructuralismo aparecen dos conceptos sustanciales que son la *diferencia* y la *deconstrucción*<sup>5</sup>. Derrida (1972) traza una nueva forma de percibir y pensar la realidad, en el ir y venir de los procesos que orientan las estructuras, los individuos defienden que nos son iguales a los otros, la constante objeción es a la vez una reafirmación de las *diferencias* y un intento de reacomodo social y cultural entre los individuos.

En Derrida (1972) la humanidad es analizada a través de sus procesos de fragmentación (recordemos la idea del espejo roto y lo que ve el ser humano de sí mismo a través de esos pedazos) para echar un vistazo minucioso a la composición de sus relaciones, es decir, se estudia a la sociedad en conjunto y al ser humano en su individualidad.

Las *diferencias* implícitas en la fragmentación tiran la ilusión de lo unívoco. A nivel global y general, existe un metarrelato que se rompe bajo estas nociones y es el de la unidad entre los pueblos y la igualdad entre los seres humanos.

---

4.- El postestructuralismo es una corriente filosófica impulsada justo en la era discrepante, en la década de los 60. Jacques Lacan, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derridá, Gilles Deleuze y Julia Kristeva, son los principales postestructuralistas. Se pretende una reinterpretación de los elementos que componen las estructuras y su propio dinamismo dentro de las mismas. Cabe destacar que jamás se piensa en el estudio histórico de las estructuras como algo lineal, sino como el conjunto de hechos diacrónicos y sincrónicos que influyen en su comprensión (Frederic Jameson).

5.- Diferencia y deconstrucción son las dos nociones que sustentan el pensamiento postestructuralista de Jacques Derridá. Ambas forman parte de la generalización filosófica que tiene por objetivo mostrar los procesos históricos y acumulaciones metafóricas que van construyendo un concepto. Algunos de los textos en que Derridá aborda este pensamiento son: “Posiciones” (1977) y “La filosofía en una época de terror. Dialogo con Jürgen Habermas y Jacques Derridá (2003)

Todo lo que acontece en la realidad se explica por sus procesos, en cada uno de ellos hay una reinención del ser, lo cual asegura todo el tiempo acciones contrapuestas o dualidades importantísimas: destruir-construir para generar algo nuevo. Metafóricamente, el individuo se destruye y se construye todo el tiempo, siempre está tratando de transformarse.

Si nos concentramos en la aportación de Derrida (1972) respecto al proceso de reconstrucción constante en el individuo, entonces nos topamos con sus diversas resignificaciones que están puestas sobre la mesa de análisis para conocer cómo se forma el abanico social de identidades.

Estamos ante la dinámica de un mundo que siempre está al borde de los cambios, justo en el límite en el que se transgreden o se transfiguran las estructuras sociales, aunque no necesariamente dicha transgresión deviene en cambios totales repentinos y absolutos.

El objeto de estudio postestructuralista es el conjunto de los procesos que detentan el cambio. En tales procesos se desplazan abiertamente la *diferencia* y la *deconstrucción*, se convierten en el camino para entender las formas de la transformación, es decir, cómo se dan los hechos y discursos que muestran un grado de transgresión de las normas.

A nuestro entender, deconstruir implica mirar por todas partes y observar meticulosamente los hechos para desentrañar los procesos posmodernos que los conforman. El ser humano mismo se desentraña, se fragmenta para convertirse en otra cosa que anhela.

La relación destruir para construir sucede de igual forma en los procesos estéticos posmodernos, aquellos cuyo significado parece abrupto, alógico o incomprensible, es necesario deconstruirlo, desentrañarlo para hallar su sentido. Las imágenes producto de las expresiones posmodernas pueden inscribirse en el campo de análisis derridiano.

Volvemos otra vez a la imagen del cuerpo humano y a lo sucedido con este elemento en la expresión performática; ¿cómo entender el significado y llegar más allá de lo que acontece en su proceso de transformación? La respuesta parece radicar en el planteamiento teórico de Jaques Derrida y su deconstrucción (1989).

Pongamos en perspectiva lo que acabamos de decir: Cuando se introduce el elemento *cuerpo humano* en expresiones como el Body Art o el Happening-performance, tenemos una amalgama compleja porque el manejo de este elemento biológico-emotivo es utilizado como cosa, es transgredido y son rebasados sus límites.

La manipulación del cuerpo y de su imagen impone el reto de explorar más allá de las formas comunes. Es necesario explorar sus colores, olores, sabores, etc. De tal manera que, deseamos aplicar la deconstrucción en el terreno formal como quehacer metodológico aplicado a una expresión estética que se entiende como proceso de comunicación, nuestro performance y, además, está la deconstrucción metafórica del cuerpo como un símbolo al cual nos vamos a

meter para buscar en los adentros de ese espacio, traspasar sus límites, llegar a sus cavidades y a sus fluidos para entenderlo.

Finalmente, Derrida (1972) abre con sus nociones una ventana por la cual es posible legitimar el estudio o el análisis de los discursos tejidos en las expresiones posmodernas. Ante todo, la deconstrucción es la bandera que tomamos para hacer posible tal comprensión, es decir, para hallar el significado del fenómeno y llegar a la significancia.

El cuerpo se presenta como el símbolo cargado de un sin fin de argumentos que esperan ser deconstruidos. Acciones como pintar el cuerpo (Eduardo Sanguinetti), estar sentado por horas en medio de una calle transitada, dejando que la gente y los carros pasen sin hacer nada (Pancho López), pararse desnudo frente a una iglesia, sacarse sangre gota por gota hasta casi perder la conciencia (Rocío Boliver), son *hablas* alógicas, representan una invitación a ser deconstruidas.

Nada descabellado es lo que proponemos aquí si tomamos como referencia el ensayo titulado “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”<sup>6</sup> donde Derrida (1989) retoma las ideas del dramaturgo Antonio Artaud (1948) para hablar de su interés acerca del arte escénico que precisamente desborda los límites y traspasa al ser humano.

Según Artaud (1948), hombre prolífico de principios del siglo XX, en el desborde del cuerpo radica la sorpresa, la frase con la que identifica este proceso es “*Atravesar para restaurar la vida misma*”. Su propuesta insinúa la necesidad de atravesar el cuerpo física y emocionalmente para reconocerlo y restaurarlo, lo cual significa al mismo tiempo, restaurar la vida, rehacerla para resignificarla.

Artaud (1948) apuesta por la reinención de las artes escénicas, señala que atravesar elementos como el cuerpo equivale a crear metáforas e ironías que puedan incomodar, que no presenten un estado conocido de las cosas y que resulten un proceso difícil de experimentar, tanto para los artistas como para el público.

En el planteamiento de este dramaturgo parece que las expresiones se alejan cada vez más de una imitación de la vida, es decir, el camino o la transformación-reinención implica un salto que va de la *representación* a la *presentación* de argumentos. Esta idea es sin duda trascendental para llevarla al performance, cuya premisa es precisamente la defensa de la NO ACTUACIÓN, sino la vivencia de la experiencia real de la acción (Artaud 1948).

Los pensamientos antiquísimos de Artaud retomados por Derrida, ponen sobre la mesa las características que poco a poco nos acercan al *performance*, manifestación que se inclina (con

---

<sup>6</sup> *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación* fue escrito por Derridá en 1966. El texto engloba las ideas principales de Antonio Artaud con respecto al rescate de la esencia del teatro. Ese teatro que debe morir a cada instante para reinventarse y seguir viviendo como parte de una afirmación de su existencia y de la trascendencia humana que debe poseer.

sus debidas reservas del caso a estudiar más tarde) a la presentación de argumentos, es decir, que no hay actuación ni parlamentos escritos para interpretar.

Por el momento valga decir que hay cosas incuestionables: cuando se aprecia el proceso de un cuerpo transgredido que va deformándose, que se desangra y que vive la sensación real de dolor, no caben las dudas, hay una presentación de determinados argumentos ante un público.

El cuerpo humano transgredido es inobjetable, es tanto como corroborar de primera mano que una aguja traspasa la piel y las reacciones físicas que esto ocasiona están ahí, visibles a los ojos del espectador. No hay interpretación, el acto habla por sí mismo, aunque quede la duda del por qué o para qué.

En el “Teatro de la crueldad”, Jacques Derrida (1966) habla brevemente del happening al ponerlo como ejemplo de una expresión cercana al interés de Artaud y sus definiciones. Derrida califica al happening como un acto festivo y acude a los planteamientos de los antropólogos cuando manifiesta que el happening se asemeja a un carnaval o una fiesta pública ligada a intereses políticos.

Cuando pensamos en carnaval o en acto festivo, necesariamente vislumbramos al cuerpo humano como un objeto que es utilizado para cumplir con ciertos fines, pero verlo como objeto no es ni bueno ni malo, simplemente cuenta su proceso de transformación.

### **2.3. El objeto y el llamado de Marcel Duchamp. El aporte de un artista (cuerpos fractales)**

Luego de revisar con detenimiento todas aquellas luces que nos ofrecen las corrientes estéticas y las expresiones artísticas posmodernas, es muy claro que los estudios sobre el arte tienen mucho que aportar a los análisis de la comunicación.

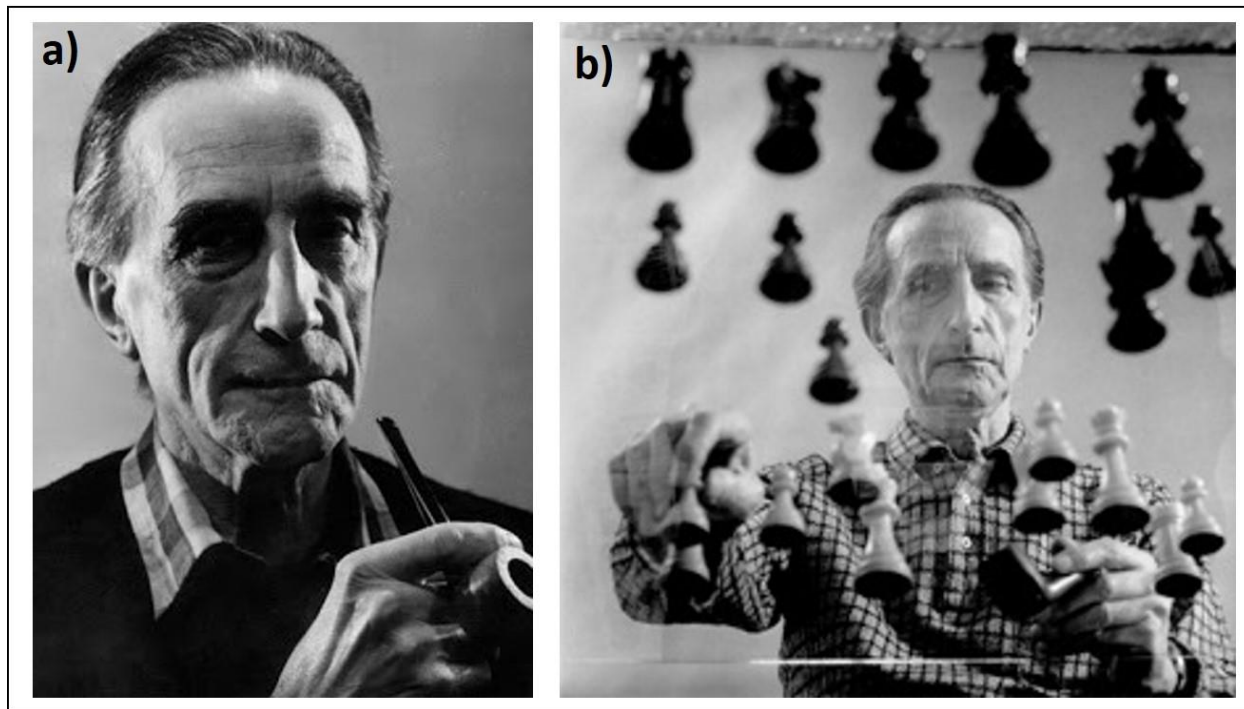
No sólo me refiero a quienes han teorizado sobre el arte y la estética, sino a los mismos artistas, pues algunos de ellos han aportado nociones claves a la comprensión del lenguaje y las formas de comunicarnos. Como ejemplo, en este apartado revisaremos de forma general las aportaciones de un hombre cuyo trabajo surgió en los años 30 e impactó a todo el siglo XX.

El francés Marcel Duchamp (1887-1968) es el padre del *arte objeto* o *arte objetual*, según Fredric Jameson (1984), Marcel Duchamp fue el primero en hacer una destrucción de la convención y de hecho está considerado como el primer posmodernista.

Marcel Duchamp propuso algunas ideas sobre el objeto, el cual entendió como el elemento material-manufacturado del que se vale el ser humano para ayudarse en sus actividades de la vida diaria. En Duchamp, este objeto manufacturado llega a convertirse en el centro de las obras humanas. Este artista vive en un momento de importante actividad industrial consolidada y en bonanza, la cual marca el ritmo de la humanidad. La alta cantidad de objetos y bienes materiales producidos en serie le abruma pero llama su atención.

Ante la vasta producción industrial en la que el individuo se ve inmerso, éste suele perderse entre los objetos creados y en determinado momento hasta los objetos “hablan” por él, convirtiéndose en su extensión. Incluso, ante la vorágine material, el ser humano, casi sin darse cuenta, se objetualiza.

En sus primeras obras (pinturas, esculturas e instalaciones) Duchamp recurre a un sin fin de objetos, pero con el paso del tiempo, además de ese cúmulo de cosas tomadas de la vida cotidiana, hace hincapié en el cuerpo humano como objeto (Figura 11).



**Figura 11. Marcel Duchamp, precursor del *arte objeto*:** a) retrato Hulton Archive (1965) y b) Marcel Duchamp jugando ajedrez en Argentina.

La objetualización del ser y de su cuerpo es una provocación que Duchamp no resiste y lleva a sus obras. Esta concepción es su forma de protestar ante el avasallamiento de la revolución industrial y el efecto que tiene sobre las personas.

José Jiménez (2012) trae a colación la idea de Duchamp acerca de que el individuo se entrega voluntariamente o involuntariamente a los objetos útiles de la vida cotidiana. Además, en tanto que hace esto adquiere el poder de posesión, adquiere bienes, objetos, máquinas y por ende es capaz de dominar a otros individuos. Se da el control y la reprimenda. Así Marcel estructura el argumento para llevar a cabo su propuesta estética, su objetivo es explorar el objeto, hacerlo que provoque ideas, sensaciones y emociones.

Para este personaje de principios de siglo, los objetos (a pesar de no tener vida propia) adquieren sentido cuando en ellos se vacía la experiencia cognitiva y sensitiva del ser humano. Los objetos representan al individuo de alguna manera.

Entonces, objeto manufacturado y objeto-cuerpo son posibles de explorar física, mental y emotivamente, como lo hacían las antiguas culturas en sus rituales o carnavales. Para entender mejor su propia inquietud, Duchamp recurre a diversos estudios sobre la física y la energía en su afán de comprender las propiedades del cuerpo humano y de los objetos. Gracias a tales conocimientos, afirma que tanto los objetos o “cosas útiles” como el cuerpo humano, se asemejan a un *fractal*<sup>7</sup>.

Según las definiciones más simples de la física, las formas fractalinas son las más sofisticadas en el desarrollo evolutivo de la materia biológica. En sus procesos de conformación se pueden producir saltos cualitativos que dan lugar a formas extraordinarias en el exterior y en el interior de los elementos (Fernández 2005).

Inspirado en esto, Duchamp inició su expresión estético-objetual y el experimento consistió en tomar de la vida cotidiana varios elementos para llevarlos a espacios públicos donde él mismo y la gente debían realizar una exploración visual exterior del objeto y al mismo tiempo, una exploración imaginativa (Figura 12).

Desde la física, las formas extraordinarias (propiedades de los fractales) se refieren a aquellos caprichos de la naturaleza o de la materia, los cuales hacen que la forma completa del elemento no sea uniforme, es decir, que se conviertan en figuras amorfas y complejas.

Para este artista, en el descubrimiento de las formas fractalinas había que hacer un ejercicio de identificación de sus cualidades físicas externas pero también, de las evocaciones surgidas en el viaje hacia el interior del fractal, es decir, hacia los vínculos personales que cada espectador pudiera encontrar con ese objeto para darle así sentido.

---

7.- Fractal: Es propio de la geometría fractal. El término fue propuesto por el matemático Benoit Mandelbrot en 1975 y se deriva del latín fractus que significa quebrado o fracturado. Los fractales son estructuras geométricas irregulares y de detalle infinito. Las nubes, las montañas, el sistema circulatorio, las líneas costeras o los copos de nieve son fractales. Estos cuerpos pueden ser generados por un proceso iterativo, es decir, la naturaleza les otorga el don de repetirse; por lo tanto, los fractales son capaces de producir estructuras auto-similares a cualquier escala de observación.





**Figura 12. *Bicycle Wheel*, Marcel Duchamp (1913), arte objeto.**

Él retoma una premisa aristotélica fundamental, observa al ser humano conformado por dos ejes primordiales: el biológico y el subjetivo, ambos de naturaleza infinita en tanto que siempre están en transformación. Aunque el eje biológico podría considerarse finito al llegar la muerte física del individuo, aún la energía del ser persiste y se transforma en otras cosas.

En el mismo sentido, la carga subjetiva que es propia del individuo y lo caracteriza durante su vida, cuando muere, el ser se transforma en evocación para otros, de tal manera que, la carga subjetiva pasa a otros individuos, quienes lo recuerdan, en quienes influyó, etc.

La materia nos dice de qué está hecha la sustancia (sus propiedades físicas) y la forma es la estructura misma de la entidad, tomando en cuenta todo lo que la identifica (ideas, experiencias sensitivas, emociones, acciones, etc.).

Para Aristóteles el ser humano, “el hombre” (como él decía), posee un alma sensible y racional, sustancia sensible e inteligible, ambas generan movimiento y conocimiento. En términos de la

constitución de la materia, el filósofo habla de cuatro causas de acto, cuya explicación parece vincularse muy bien con la propuesta de Duchamp cuando vuelve sus ojos a la cinética<sup>8</sup>.

El filósofo griego habla de una causa formal: que es la esencia de la sustancia y todo lo que identifica al individuo o a una cosa; existe una causa material: que se refiere al soporte de la forma (todas las características físicas que lo conforman); está la causa eficiente: misma que produce el movimiento de la forma, es decir, la energía física y la energía emotiva, y por último la causa de fin o teleológica: la cual estipula la perfección del ser.

Duchamp trabajó para explicar los movimientos y las transformaciones físicas de los elementos (Noreña 2005) que se disponía a observar, incluyendo el cuerpo humano. En sus obras como pintor incorporó al espacio del lienzo varios materiales como alambres, lazos, espejos, etc., para combinarlos con las formas y texturas de su creación pictórica. Algunas de sus piezas pertenecen al surrealismo y en ellas retrata acciones simples y cotidianas en las que hace insinuaciones sobre el movimiento del cuerpo humano, mostrándolo casi siempre desnudo.

En la pintura “*Desnudo bajando la escalera*” (1912) y la instalación “*El Gran Vidrio*” (1915-1923), Duchamp muestra su interés por el cuerpo, sin perder detalle del movimiento de todos los elementos en juego, como si cada uno de ellos, por sus características propias, brindara un significado a la idea de la obra (Figura 13).

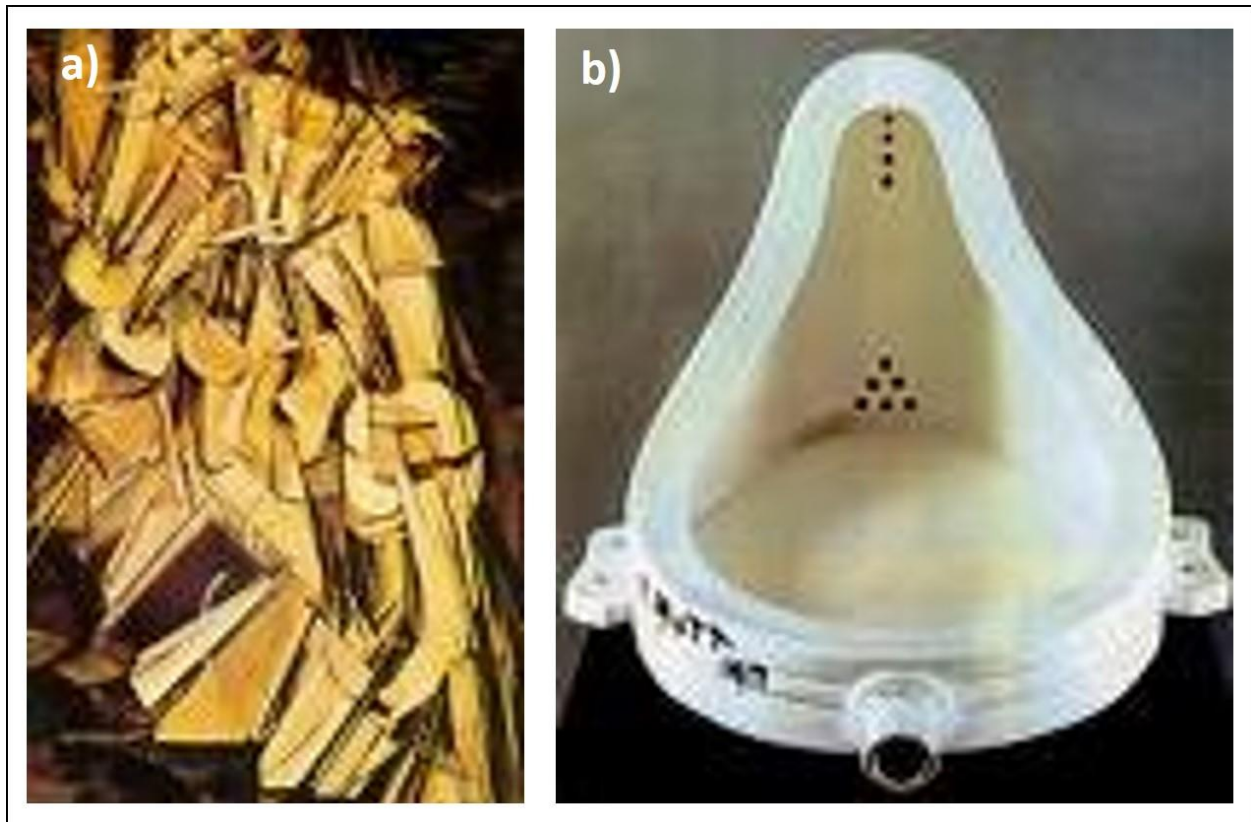
Los objetos de la vida cotidiana son elementos que motivan la reflexión sobre el propio individuo, bajo esta idea desarrolló el concepto más importante de su carrera: el *ready-made*, que consiste en colocar el objeto ya elaborado-manufacturado (el objeto útil estandarizado o creado en serie) como una obra de arte digna de ser contemplada.

Los *ready made* también incluían las acciones rutinarias de la vida diaria, aquellas acciones casi mecánicas que los individuos llevan a cabo para subsistir: caminar, correr, lavar, hablar, dormir, ir al baño, etc.

Con los *ready-made* fue catalogado como un artista estruendoso y provocador, una de las piezas más representativas del *ready* es “*El Urinario*” (1917). Lo que hizo con esta pieza fue conseguir un mingitorio masculino y pagó para que el objeto fuera expuesto en una galería en la que nunca antes se había visto algo semejante.

---

8.- Cinética: Es la parte de la Dinámica que estudia los movimientos producidos por las fuerzas, por contraposición a la Estática, que se enfoca al estudio del equilibrio. También se refiere al trabajo que se puede realizar por energía. Son los movimientos que puede efectuar un objeto de acuerdo a su masa y a la velocidad con la que se desenvuelve hasta el punto de llegar al reposo.



**Figura 13. Obras representativas de Marcel Duchamp:** a) *Desnudo bajando la escalera*, Marcel Duchamp (1912), óleo y b) *El urinario*, Marcel Duchamp (1917), arte objeto.

El argumento de Duchamp fue que el objeto era capaz de aportar un significado con el paso del tiempo, es decir, sólo a través de varias miradas al mismo objeto era posible ver su transformación, su movimiento paulatino y así, hallarle sentido.

Los objetos están cargados de energía, retomando la idea aristotélica, una es la del propio objeto por sus características físicas y los materiales con que está elaborado, la otra le es otorgada por el ser humano, incluso sin haberlo tocado, es decir, se trata de las evocaciones, emociones y recuerdos que ya habíamos mencionado. A estas fuerzas, Duchamp las llamó *energías perdidas* Jiménez (2012).

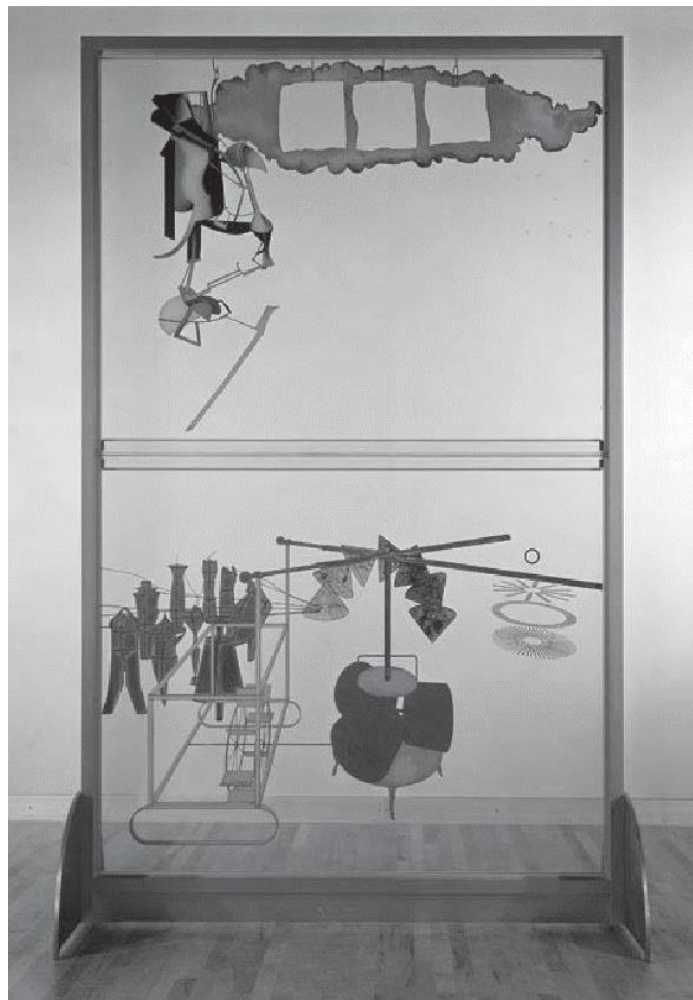
En su obra "*Transformador*" (sin fecha), Duchamp ejemplificó algunas de estas energías perdidas; se describe la pieza como una caja simple en apariencia, cuyo contenido estaba compuesto por las reacciones o energías acumuladas de las personas que la observaran. La caja estaba libre, es decir, la gente podía verter lo que quisiera o hacer lo que quisiera con ella. Sin duda, esta obra parece haber sido una de las primeras Instalaciones o Performance, por la interacción evidente de la gente interviniendo en la pieza.

En la explicación de "*Transformador*", Marcel hace alusión a diferentes cosas: ahí podían haber desde el aliento, un estornudo, la exhalación del humo del tabaco, la caída de la orina y de la

mierda, los ecos de la voz, la caída de las lágrimas, los recuerdos y las evocaciones de situaciones concretas relacionadas con objetos similares, etc.

*“El Gran Vidrio”* o *“La novia desnudada por sus solteros”* (1915-1923) es una compleja instalación donde el ser humano es objetualizado, aunque no se trató de una pieza en la cual el cuerpo estuviera físicamente presente, sí contempla una serie de reflexiones y críticas sobre este elemento. La pieza da cuenta de la sexualidad, el deseo carnal y la carga moralista que acompaña a este deseo (Figura 14).

La intención de Duchamp fue realizar una especie de “máquina del amor”, una pieza que operara a través de maderas, cables, cordones, engranajes, vidrios, estructuras metálicas y, el ingrediente fundamental es la imaginación al lograr que las *“energías perdidas”*, representadas en el aire exhalado por el espectador y algunos líquidos puestos por Duchamp, fungieran como la gasolina de la maquinaria.



**Figura 14.** *El Gran Vidrio*, Marcel Duchamp (1915-1923), arte objeto.

Se trató de una gran estructura, la parte inferior del aparato fue llamada *La Caja Verde*, este fragmento se convirtió en la base masculinizada de la máquina, el lugar de los solteros que esperan arribar a la novia.

En la parte superior está *El Gran Vidrio*, la sección femenina, donde la novia (dibujada en acrílico) espera desnuda a que los novios la conquisten y la posean. Según el croquis del francés, el espectador debe soplar levemente en el ojo de la novia para que la máquina marche. Este aliento (energía perdida) es un “gas de amor” que transporta el sentimiento hacia los novios para que lleguen a su destino.

Los solteros no tienen cuerpo ni rostro, solo la novia. La manera como Duchamp representa a los varones es por medio de uniformes colgados: un sacerdote, un mensajero, un gendarme, un caballerango, un policía, un guardia, un sirviente, un camarero y un jefe de estación. Para Marcel, hay un momento en que los hombres se masturban por el deseo de la novia; esta acción se desencadena cuando el público hace girar un molino de chocolate que produce una sustancia lechosa similar al semen.

La sustancia pasa de un embudo a otro por una serie de filtros que ascienden a la novia. Sin embargo, pareciera que en esta etapa la máquina falla, pues el líquido no llega completamente a ella. Marcel plantó una barrera profiláctica que separa a la mujer del deseo de sus amorosos. Este acto simboliza la represión del deseo incontenible de los caballeros por tocar ese cuerpo femenino.

Otro de los aportes de Duchamp fue el desarrollo de dos conceptos que le permitieron redondear su ideario. Se refirió a la *cuarta dimensión* de Henri Poincaré (1964)<sup>9</sup> y la existencia de lo *infraleve*.

En la *cuarta dimensión* es donde gobierna la imaginación y donde todos los hechos tienen explicación a través de los sueños, los recuerdos y los sentimientos. Cada movimiento y posición del objeto, en este caso, colocado como obra de arte, tiene una correlación con esta dimensión poco reconocida por el gobierno de la razón.

Duchamp explica que en la primera, segunda y tercera dimensión, el objeto puede calcularse, es identificado por el espacio y el tiempo que ocupa, además por la utilidad que le confiere el ser humano. Pero en la cuarta dimensión, el objeto se proyecta, como dijera los observadores de *El Gran Vidrio*, creando sombras y figuras un poco alejadas del sentido común y más cercanas al

---

9 Después de haber especulado ampliamente sobre el tema concluye: Todo sucede como si el tiempo fuese una cuarta dimensión del espacio, como si el espacio de cuatro dimensiones que resulta de una combinación del espacio ordinario y del tiempo, pudiese girar no solo en torno a un eje del espacio ordinario, de manera que el tiempo no sufriese alteración, sino en torno a un eje cualquiera. Para que la comparación sea matemáticamente justa, es necesario atribuir valores puramente imaginarios a la cuarta ordenada del espacio. (“Duchamp: El amor y la muerte Pág. 98).

subconsciente. Es posible que aquí se halle el papel tan importante de la significancia del cual hablaremos más tarde.

En este apartado de la reflexión duchampiana es irresistible hacer la comparación y la relación de la cuarta dimensión con lo que Roland Barthes llama el nivel de la significancia o del tercer sentido, en donde se disparan todas las líneas del imaginario, los sueños, los deseos y aquellos planteamientos que sólo la retórica hace posible verbalizar.

En cuanto a lo *infraleve*, Jiménez (2012) señala que Duchamp describe la categoría como algo que emerge de la profundidad del ser humano, lo infraleve se relaciona con los instintos, con la percepción y las experiencias. De hecho, forma parte de la cuarta dimensión, puesto que se refiere a la interpretación sensible o poética del objeto observado. También se correlaciona con ese tercer sentido que Barthes (1986) propone al descubrir el punto o *punctum* de atención en el objeto o fenómeno observado.

Duchamp estaba seguro de que algunas de las características del mingitorio (*El Urinario*) como el color blanco, el brillo de la porcelana, los orificios, la forma, etc., por separado o en conjunto, estimularían la construcción de diferentes significados a propósito del objeto.

Cuando llegó la mitad del siglo XX, la influencia duchampiana era evidente porque los objetos manufacturados, producidos a gran escala o bien, algunos productos comerciales ampliamente publicitados y difundidos a través de los medios de comunicación, fueron el blanco perfecto, sin duda personajes como Warhol se nutrieron de estos antecedentes.

### III. PERFORMANCE

#### 3.1. Una revisión antropológica

La pregunta fundamental que mueve este trabajo es ¿Qué significado tiene un performance? Me parece que vamos encontrando las herramientas teórico-metodológicas para llegar a esa respuesta, la cual quedará satisfecha en el análisis y en la conclusión de esta tesis. Definir y darle significado al performance será la meta final de esta investigación.

Por lo pronto, lo que hemos querido demostrar hasta ahora es que existen los parámetros necesarios desde varias disciplinas del conocimiento para lograr el objetivo. Acabamos de ver que cuando el sentido común no alcanza para otorgar un significado satisfactorio a algo y lo que observamos como espectadores resulta sin sentido, entonces, es posible comunicarnos con nuestro objeto de estudio o de contemplación estética desde otro punto, por ejemplo, desde esa cuarta dimensión, podemos recurrir a lo *infraleve* y a la invitación de Barthes para ir al tercer sentido.

La corriente objetual del arte propuso no sólo mirar y tener la posibilidad de aproximarse al objeto, sino de tocarlo y explorarlo. La consigna del arte objetual que inspiró a expresiones como el performance era mirar, tocar y sentir para expresar y participar o ser partícipe de la provocación de otro objeto común transgredido: el cuerpo humano.

El fenómeno que ha motivado todas las reflexiones hechas hasta este momento lleva por nombre *performance o arte acción*. Se trata de una expresión cuya estructura es a veces azarosa y difícil de entender, el performance es una expresión posmoderna cuyo elemento fundamental de acción es el cuerpo humano.

Consideramos que sus raíces estéticas se alimentan de los rituales, carnavales y festivales que han existido desde las primeras civilizaciones y asentamientos de grupos humanos en donde el cuerpo se ha usado como medio de expresión. Como lo hemos visto, encuentra sus raíces en las expresiones del siglo XX y como todas las posmodernas, engendra múltiples controversias, la más significativa es que se trata de una expresión efímera y conceptual, Prieto (2005) cuya definición siempre ha estado sujeta a polémicas, la más importante es si se le puede considerar actuación o no.

En este trabajo no nos ocuparemos de aclarar tal polémica, lo que nos interesa es tomar esta expresión como un *proceso de comunicación* el cual pretendemos conocer y apropiarnos desde la mirada del lenguaje y la comunicación.

Las enseñanzas de Marcel Duchamp con lo *infraleve* y la cuarta dimensión, así como la deconstrucción de Derrida, descritas en el capítulo anterior, son de utilidad para trazar un camino mediante el cual podamos observar la acción o la pieza efímera que tenemos para el análisis.

Queremos ver nuestra pieza como un fractal, cuyos elementos conformantes presentan múltiples recovecos esperando ser deconstruidos y descifrados.

El cuerpo humano, los objetos cotidianos y de más elementos involucrados en la acción efímera, se convierten metafóricamente en los fractales que esperan pacientemente a que el espectador reconozca sus formas extraordinarias y les otorgue significados.

Vamos a entrar en materia de las ideas que han tratado de identificar y definir al performance. Primero que nada, se considera a esta expresión como arte *no-objetual* o *arte conceptual* para afianzar un poco más esto recurriremos a la siguiente explicación del filósofo chileno Adolfo Vásquez Rocca:

*“La verdadera obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en conceptos e ideas. Con un fuerte componente heredado de los ready made de Marcel Duchamp. En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso...al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Los artistas conceptuales han estado especialmente interesados en explorar una nueva zona de la especulación estética que parecía representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción, contemplación y apreciación artísticas.”* (Vásquez 2009, p. 2).

En el arte no objetual, que es donde cabe el performance, hay un desplazamiento del objeto por la idea que se ejecuta, se lleva a cabo y luego desaparece, no vuelve a suceder. Por ejemplo, se considera al performance una acción efímera y es por lo que acabamos de mencionar, es un suceso irrepetible, solo existe mientras se está llevando a cabo y luego desaparece. No se trata de un producto acabado, el cual se pueda atesorar como objeto, como el lienzo de una pintura o una escultura.

La obra-acción no es un objeto, el performance no se objetualiza, sin embargo, lo atrayente y cautivador es que para darle vida a esa idea son imprescindibles los elementos utilizados (objetos comunes de la vida diaria) los cuales juegan en comunión con el cuerpo humano para crear un discurso ante el público. Tan solo por darle la justa valía y dimensión a esos elementos, diríamos aquí que el performance es una combinación entre arte no objetual y arte objetual.

Cada uno de los elementos tomados para dar forma a una idea, al ser manipulados en un proceso se convierten en formas simbólicas y extraordinarias que llaman la atención del espectador. Cualquier acción efímera que se pueda presenciar no pierde su vena duchampiana: todos los elementos parecen objetos dispuestos a ser atravesados.

Ante los ojos del espectador, incluso el cuerpo humano puede apreciarse como un objeto que se manipula a placer de su ejecutante, se mira como un objeto dúctil que se explora para expresar. Pero ¿por qué el cuerpo no es tratado como objeto, igual que una caja de madera o un martillo, como algo inanimado? Porque la apuesta del performance es una apropiación consciente del



cuerpo humano, es el espacio abierto y libre que siente e identifica a un individuo y que es capaz de expresarlo todo. El cuerpo en el performance no es un espacio cerrado, sin vida, aprisionado, inexpresivo, el cuerpo irrumpe con fuerza para hablar.

El performance se nutre arbitrariamente (para gusto de unos y desagrado de otros) de diferentes manifestaciones artísticas como el teatro, la danza, la música, las artes plásticas, el video, el arte digital, el cine, etc. Su apertura y adaptabilidad también le permiten incorporar al folclore y algunas expresiones de la cultura popular como: los actos circenses, los bailes, danzas tradicionales, las ceremonias, rituales, etc.

Para entender mejor esta acción también es necesario conocer un poco de la palabra que la engloba:

Como tal la palabra es un anglicismo que nos regala un abanico de usos, todos ellos se relacionan entre sí con la “acción”, la “ejecución” de algo, todo depende del contexto en el que esté empleada la palabra: ámbito laboral, artístico, educativo, etc.

Performance significa acción que transforma Taylor (2001). Los estudios antropológicos de los años 60 son los primeros que vinculan la palabra performance con diversas actividades de la vida cotidiana. En ellos se incorpora (además de la cuestión estética ligada al arte) un cúmulo de hechos o eventos que forman parte del acontecer social y cultural.

La Dra. Diana Taylor (2001), especialista en estudios sobre performance de la escuela de arte en la Universidad de Nueva York, desde los 70 ha analizado los movimientos catalogados como performance y establece que todos ellos son actos de transferencia cultural en los que se incluyen diversas prácticas artísticas como la danza, el teatro, la música y el ritual.

Por su parte, el antropólogo Víctor Turner (2002) afirma que “los performance son fenómenos simultáneamente reales y contruidos”<sup>10</sup>, es decir, habla de una mezcla entre ficción y realidad; ningún acto de la vida cotidiana es totalmente cierto o falso. Los seres humanos nos comportamos de acuerdo a diferentes situaciones y conveniencias.

Turner se refirió al uso frecuente de “máscaras” que ocultan intenciones y que hablan de juegos y estrategias que forman parte de la vida y el acontecer diario, todo eso lleva a una combinación de actuaciones y situaciones reales.

---

10 En su obra general “Antropología del ritual”, Víctor Turner se introduce en la antropología simbólica y habla de los actos performáticos como dramas sociales cuyas fases de desarrollo tienen que ver con un proceso de transformación en el seno de un grupo social. Él estudio a los ndembu en el continente africano. Dice que el performance conserva una estructura retórica implícita y se manifiesta en las formas culturales de la interacción entre los partidos en litigio, en el drama social abierto (Turner 2002).

Este antropólogo escocés retoma las ideas del sociólogo Erving Goffman (1962), cuando señala que el mundo se asemeja a un escenario teatral en donde la interacción social se vale de múltiples estrategias para navegar entre “máscaras” y los momentos de veracidad. A tales dinámicas se les denomina eventos performáticos.

Esta clase de eventos son actos vitales de transferencia cultural que pueden presentarse como relatos, ceremonias, rituales, festines o carnavales propios de cada grupo social y suelen identificar a una comunidad o grupo de individuos.

Por varios años Turner observó estos fenómenos y dedujo que todo performance surge bajo la premisa de cambiar una norma o regla que ya no concuerda con la dinámica social. Un performance quebranta las reglas y quien lo ejecuta busca llamar la atención de los demás miembros del grupo para marcar una diferencia frente a un orden establecido que ya no es conveniente, busca trastocar el lugar común.

Como ejemplo concreto de esta situación, Turner se refiere a los ritos de paso que experimenta la juventud en la etapa adolescente. Este proceso en el desarrollo del ser humano desencadena varias acciones de rebeldía y desorden que para sus familias o para las autoridades son inaceptables. Además, muchos de los eventos juveniles se caracterizan por ser festivos y creativos.

Estos acontecimientos son descritos y analizados metodológicamente como dramas sociales, son situaciones no armónicas que van en contra de las costumbres y la formalidad, además están cargadas de simbolismo.

Hay tres aspectos vitales en la composición de estas situaciones no armónicas, se trata de los motivos que impulsan la acción. Turner (2002, p. 120) habla de la volición, el afecto y la cognición: *“La primera es la voluntad de hacer cosas para lograr cambios; el afecto se vincula con las cuestiones anímicas que van motivando esa acción y que forman parte de toda relación humana. Finalmente, el conocimiento es el objetivo supremo de todo lo realizado.”*

Dice Turner (2002) que el ser humano se convierte en un hacedor de sus propios símbolos, si el hombre es el creador de sus propios símbolos, entonces es un homo performance, pues a través de cada acción se introduce en una búsqueda de sí mismo para conquistar la transformación. Cada proceso performático es una resignificación de ese individuo.

La comunicación no verbal es inherente al performance, de hecho se podría decir que la ausencia de palabras, textos hablados o escritos es una regla en esta expresión. Es el lenguaje del cuerpo, su manipulación, su comportamiento biológico y sensible dentro del proceso comunicativo, el eje constructor del mensaje.

Sin embargo, la música, la iluminación, el espacio y los propios objetos materiales comunes, son los otros elementos que forman parte de la construcción del discurso. Todo se planea en torno al

cuerpo y sus reacciones aumentan la atención sobre el proceso. El sudor, frío, la palidez de la piel, las lágrimas, el aumento o disminución del volumen del cuerpo, la sangre, entre otras reacciones, pueden ser esas energías perdidas atesoradas por Duchamp en sus obras.

### 3.2. Una acción lúdica

Richard Schechner es un catedrático de la Universidad de Nueva York quien reconoció que el performance “forma parte de las acciones de la vida cotidiana e incorpora la categoría de la jugada como una estrategia de choque cultural que nunca termina.”<sup>11</sup>

En cada etapa de la vida social, esas jugadas se presentan de formas diversas y cuentan por las estrategias elaboradas para llamar la atención, es decir, por el proceso de comunicación que las guía. Por supuesto, las estrategias varían de acuerdo al tiempo y al espacio en que son producidas.

Schechner (1988) apostó a que la performance podía convertirse en una vía para estudiar y entender a las sociedades, ya que la vida misma se concibe como una “*jugada*”, una acción teatralizada presente en todos los ámbitos de la cotidianeidad: el familiar, el político, el profesional, el amoroso, etc. En su teoría del performance establece que las acciones-jugadas permiten una restauración de la identidad, del tiempo, del espacio, del cuerpo y de la historia misma.

Este carácter lúdico le brinda a la acción una aparente permisibilidad y libertad para apropiarse de cualquier cosa o de cualquier otra expresión con el afán de ser y hacer. Turner y Schechner no hablan del performance propiamente como una expresión artística, pero definitivamente, los artistas y creadores de derives sí retoman estas teorías para sustentar su trabajo.

En estos términos, el performance es un punto llamativo en el transcurso de un devenir social que se realiza para focalizar la atención sobre problemáticas o temas que pertenecen a la forma de vida de un individuo o de una sociedad.

Ahora bien, el antropólogo Johan Huizinga dice que el individuo es un *homo ludens* “porque todas las relaciones sociales que establece son un cúmulo de actividades lúdicas en torno a las cuales se construyen normas, acuerdos, creencias, mitos, etc.” (Huizinga 2007, p. 80).

Para Huizinga (2007) “*la cultura brota del juego y está plagada de mascaradas*”<sup>12</sup>, competencias, mitos, ironías, sentimientos, comportamientos irracionales, etc. El autor señaló

---

11.- Richard Schechner realizó una teoría del performance en el que abordó las características del teatro experimental Este autor observó al performance como una práctica dramática que ofrece al ser humano una restauración. Es una acción que sólo puede presentarse una sola vez. Su noción de performance puede llegar a comprender la actividad teatral pero no termina en él (Schechner 1988, p. 52).

que el ser humano guarda una dinámica liminal, es decir, navega todo el tiempo entre el comportamiento pasional y el razonamiento.

Justo por estas características, la cultura tiene implicaciones estéticas profundas, pues la combinación entre las pasiones y la razón proporciona hilos de creatividad para que el ser humano se exprese.

El performance ha sido el pretexto para recabar todas estas reflexiones y más allá de la expresión misma, es muy relevante darse cuenta que en medio de un panorama posmoderno el carácter lúdico en este contexto recobra notoriedad. Teóricamente también se recobra lo subjetivo como una parte fundamental de la cual dependen y se desencadenan todos los procesos sociales y culturales.

El especialista en retórica del folclore sobre algunas expresiones de los pueblos africanos, Roger Abrahams (1970) dice que “los individuos involucrados en un juego están sometidos a un vaivén de sensaciones y reacciones, pueden ir de la experiencia satisfactoria al desagrado. En el juego hay cabida para la fiesta y la provocación.”

La noción de juego da lugar a la irreverencia y en muchas ocasiones, hace que las acciones se desarrollen de acuerdo a las circunstancias; aunque se marquen ciertas reglas, esas mismas normas pueden romperse.

Si el juego es un concepto trascendental para comprender al performance y si el ser humano es catalogado como “homo ludens”, valga la pena ampliar esta noción para entender mejor cómo influye socialmente en los comportamientos estéticos del ser humano en lo individual y en lo colectivo:

“El juego es una acción estructurada por estrategias o reglas. Generalmente, pensar en la palabra juego es relacionarla o bien, con actividades recreativas deportivas o con actividades distractoras de la rutina. Por tal motivo, el juego se toma como una premiación, un descanso o una actividad de probable relajamiento.

Tanto por el deporte como por la actividad recreativa, el juego implica un trabajo intenso del cuerpo y de la mente. El movimiento físico y el dinamismo mental son insolubles en cualquier planteamiento lúdico.

---

12 Huizinga (1987) define al juego como: Una acción u ocupación libre que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados; según reglas absolutamente obligatorias aunque libremente aceptadas. Es una acción que tiene fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría, así como de la conciencia de ser de otro modo que en la vida corriente (Huizinga 2007).

Un espectáculo, fiesta y competencia deportiva son catalogados como juegos. En estas ceremonias hay un número o disposición de ciertos elementos (como objetos, espacios, naturaleza, etc.) que se relacionan entre sí para que el juego pueda llevarse a cabo como acción.

El juego puede ser también una acción espontánea y la tensión es un elemento fundamental. Además, hay mucho de incierto en el juego debido a esa espontaneidad y a la creatividad desarrollada durante la acción misma.

La acción lúdica tiene la capacidad de crear símbolos para representar determinadas situaciones que hablan de contextos y de los individuos. Probablemente el juego es una de las actividades comunicativas previas a la aparición del lenguaje”<sup>13</sup>.

Ahora veamos algunas dualidades que presentan las acciones lúdicas:

-Se hace hincapié en la actividad lúdica como un recreo, una distracción de la rutina, una premiación y un relajamiento. Sin embargo, recordemos que no necesariamente es una experiencia agradable. El individuo puede enfrentarse a una situación difícil y hasta brusca dentro de la misma idea del juego en el que hay uno o varios retos por vencer para obtener algo.

-El movimiento físico y la habilidad mental-creativa son claves para el desarrollo de un juego-acción, entonces, de los movimientos corporales y el desarrollo de ideas que se traducen en acciones estratégicas, depende en gran medida la obtención de los resultados deseados o bien la posibilidad de ganar un juego.

-La variable de la tensión en el juego aunada a la espontaneidad, le aportan al fenómeno un toque de incertidumbre que puede desconcertar a los participantes de la acción o bien, es probable que estas mismas características lleven a vivir una experiencia no del todo grata.

-Si el juego es estratégico sabemos que es posible valerse de múltiples cosas y situaciones para ganar el reto, incluso, es posible armar artilugios propios con los recursos que se disponen a la mano: Elementos sencillos y cotidianos que sean claves para lograr el objetivo, como sucede en las acciones de performance. Por ello también, en las definiciones de juego se considera que hay una libertad de creación de símbolos.

---

13.- “La mayoría de los juegos conocidos nacieron con propósitos muy definidos dentro de sus sociedades. Parten principalmente de rituales religiosos, de prácticas esotéricas (como el tarot o el ajedrez) o de costumbres sociales que tienen por objetivo transmitir determinados valores, educar en la norma del grupo o transmitir un espíritu de pertenencia a la comunidad. Como reflejo de todo ello, los juegos siendo ecos de la lucha contra la muerte, la naturaleza o de competición entre personas. En muchas ocasiones el resultado de los juegos no conlleva consecuencias meramente honoríficas, sino que podía encerrar significados mágicos o proféticos o incluso ser la clave para resolver litigios o conflictos” (Serrano y Pascual, p. 177).

-En las acciones se establecen códigos de lenguaje propios para comunicar ideas, a veces, prescindiendo de las palabras, por eso se habla del juego como actividad primaria, antes de la aparición de la lengua, por eso quizás el performance, al verlo como juego, resulte una acción muy bizarra o primaria.

En la propuesta de Roger Abrahams (1970) rescatamos también la idea de que el juego tiende a la parodia, a la ironía y a la farsa, la estructura de un performance suele ser bizarra, ridícula y hasta utópica; tan inocente o tan vulgar como la intención lo dicte.

Los estudios de Abrahams (1970) se ubican entre los 60 y 70, su forma de aprender acerca de los grupos africanos, caribeños y americanos, consistió en analizar la interacción simbólica presente en los procesos performáticos de esas comunidades, es decir, en las acciones concretas y llamativas de los individuos para provocar reacciones y cambios.

Esta interacción simbólica tiene que ver con la creación y uso de formas y estructuras representativas que hablan de las transformaciones experimentadas por la humanidad. Por ejemplo, para Abrahams (1970) no sólo es importante considerar la función representativa y normativa que tienen los símbolos, también es vital la carga subjetiva que los engendra, de ahí su apego al folclore como ámbito óptimo en el que se desbordan los símbolos y el poder subjetivo en manifestaciones populares, lúdicas y festivas.

A nuestro criterio, la carga simbólica de la expresión estética llamada performance radica en los significantes que la conforman, es decir, al cuerpo, al espacio, a los objetos, la iluminación y el sonido. Estos elementos desencadenan el sentido.

Hay otro autor que aporta una esquematización a través de la cual es posible aproximarnos al performance, se trata del filósofo y lingüista norteamericano Kenneth Burke (1945) él desarrolló un trabajo que nombró “teoría de la acción”<sup>14</sup>. Consiste en un análisis de la vida cotidiana vista como “dramatización” y dice que la vida se construye de manera dramática y siempre está sujeta a diferentes pautas de representación simbólica.

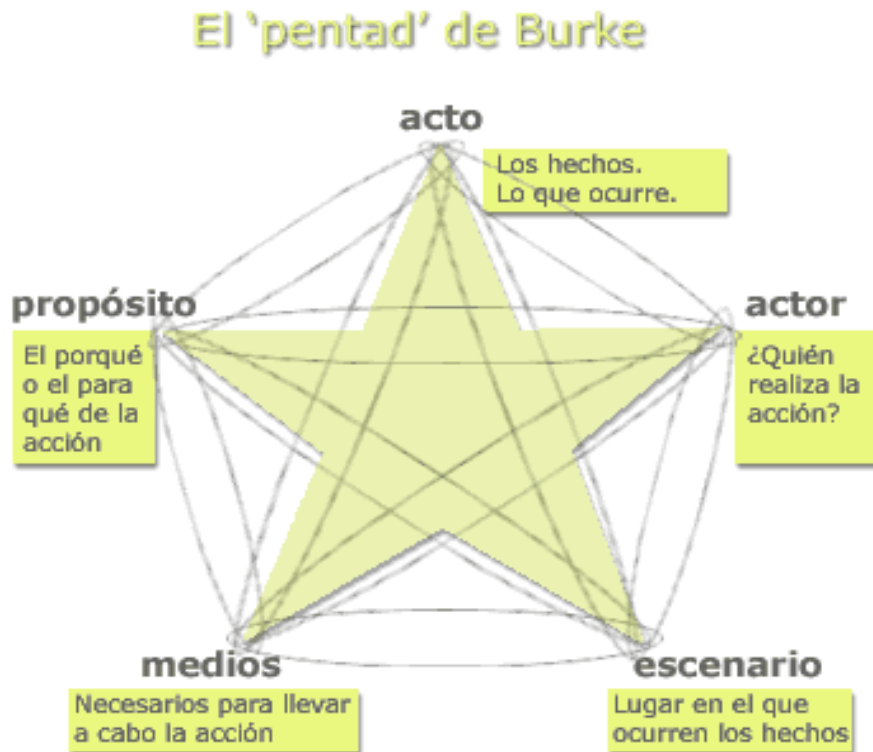
A través de un modelo pentagonal esquematiza cinco nociones que conforman su teoría de la acción, habla de un actor, quien desarrolla la acción; el acto, que son los hechos o sucesos desarrollados en la vida cotidiana; el escenario, lugar o espacio en el que se desarrollan los hechos; los medios, que son los recursos disponibles para expresarse y el propósito, que se describe como la intención de la acción (Figura 15).

---

14.- El modelo de carácter universal intenta respaldar la retoricidad de todas las acciones humanas y simplemente debemos aplicarlas a las diversas situaciones para comprender su índole retórica, ya que ninguna acción humana es como es necesariamente sino sólo sucede como sucede en virtud de condiciones contingentes, históricas, particulares y cambiantes (Burke 1945).

En este esquema Burke (1945) recobra las nociones de las clásicas teorías de la comunicación pero la dinámica que sucede entre ellas llama su atención. Habla de diversos e infinitos entrecruzamientos entre el actor, el acto, el escenario, los medios y el propósito, éstos cambian cuantas veces sea posible e imaginable de acuerdo a la voluntad y acción del primero, es decir, del actor.

Cada cruce entre estos elementos del esquema está creando simultáneamente formas representativas y simbólicas que hablan de lo personal y el contexto social del individuo.



**Figura 15. Pentágono de Burke, 1945.**

Burke (1945) plantea entonces que las acciones de la vida cotidiana caen en el terreno de las dramatizaciones y en el modelo que nos presenta, el análisis versa sobre las relaciones entre los diferentes vértices del pentágono. Este no implica solamente una mirada, sino la tarea de observar al objeto de estudio varias veces, observar la acción varias veces.

La mirada sobre las relaciones entre los elementos, implica entender cómo se construye la dinámica simbólica de la acción, es decir, el conjunto de señales que nos plantean toda una estructura de representación simbólica creada por un individuo o un grupo de individuos.

Dice de la acción dramatizada que tiene un ciclo y puede iniciar con la aparición de un problema o una especie de “culpa” que necesita expiarse. Lo siguiente en el proceso es un momento de catarsis o purificación que deviene en una liberación de esa “culpa” o una posible resolución del

problema. En este ciclo burkiniano se da necesariamente un choque de valores y de dogmas que conflictúan al individuo.

### **3.3. Performance -arte acción.**

En los 60, el artista Allan Kaprow fue uno de los que instituyera el nombre de *happening*. Los que desarrollaron esta técnica se enfocaron profundamente en el manejo del cuerpo, haciéndolo ver como una escultura viviente al jugar y plasmar sobre él diversas ideas y situaciones. El francés Yves Klein, el italiano Piero Manzoni y el alemán Joseph Beuys fueron los artistas pioneros del happening también llamado accionismo vienés.

En la acción acontecida sobre el cuerpo no se reparaba en la “belleza” de un organismo “perfecto” y seductor ante la mirada del público, sino todo lo contrario. De hecho, esta etapa se destacó por mostrar el cuerpo sin maquillajes, desnudo, tal cual es (Chellet 2004).

El performance o arte acción como se le conoce en la actualidad, surgió en Estados Unidos y Europa, especialmente en Alemania, Austria y Rusia. También Japón fue una de las naciones pioneras. Muchos artistas de otras disciplinas: músicos, actores, escritores, bailarines, entre otros, se dedicaron a estudiar a fondo los fenómenos del espacio, la forma, el sonido, la luz, el movimiento y el tiempo para llevar a cabo sus propias acciones.

La metáfora posmoderna del cuerpo (Fajardo 2004) se construye en estos terrenos y la estrategia de choque para cautivar y llamar la atención consiste en la dinámica liminal de hacer un uso máximo del cuerpo, recorrer todos sus espacios, sus formas, sus huecos, sus huellas, su interior, etc. Pero además de esto, se fueron incorporando paulatinamente los avances tecnológicos que hacían juego con los objetos comunes rodantes de la sociedad.

Algunos artistas se apoyaron en la innovación tecnológica para crear sonidos abrumadores y repetitivos, luces cegadoras, etc. para experimentar fuertemente con los sentidos y tratar de llevar al público a experiencias intensas: Robert Wilson, Herner Muller, Phillip Glass y Pina Pausch. También Otto Muhl, Gunter Brus, Arnulf Rainer y Valie Export, fueron los impulsores de acciones trastocantes (Figura 16).

En las reseñas de aquellos tiempos se empieza a hablar de cuerpos desbordados o profundamente contenidos, enfermos, cargando el peso del dolor físico y mental. Pero también las imágenes nos regalan cuerpos eufóricos, enmascarados de “vida”, “júbilo”, “fiesta” y de gran esfuerzo físico. Todo en conjunto habla de la profunda soledad, de la individualidad del ser que es capaz de generar un show para rendirle culto al estereotipo, al mito o bien, para darle un “madrazo” a la conciencia del humano escondido debajo de todo el disfraz (Alcázar 2004).

Los artistas empezaron a adueñarse de las teorías psicoanalíticas para abordar en sus acciones algunas temáticas como la locura, la depresión, el dolor físico y emocional, la desesperación y la autodestrucción del ser humano. Por eso, para enarbolar estas temáticas, nada mejor que el uso



retórico de la saturación y la repetición en las luces y el sonido que acompañan al cuerpo con sus sombras, su brillo, un grito, un sonido ensordecedor, etc.

Desde que las computadoras estuvieron presentes en todo acto de la vida humana y los sintetizadores revolucionaron el mundo de la música y el sonido, ambos se convirtieron en elementos indispensables en el trabajo de los creativos y en parte del discurso estético actual, sobre todo, de las expresiones ligadas a la experiencia audiovisual (Cid y Ortega 2018).

Entonces, ya no solo está el cuerpo humano en el espacio llamado escenario, sino el sonido intenso, repetitivo y abrumador de un sintetizador o de una computadora con millones de aplicaciones sonoras. También acompañan al humano o en ocasiones lo aplastan, metafóricamente hablando. y dando a entender que la tecnología lo ha rebasado y se apodera de todo, tanto que los espectadores se maravillan, como si sucediese un “milagro” al que todos responden con algarabía desbordada.

Luces impactantes, imposibles de mirar, oscuridad absoluta, penumbras, luz blanca intensa que lastima la vista, todo el juego de iluminación es posible gracias también a la tecnología. La acción performática también se construye a partir de esto.



**Figura 16. Concierto de Phillip Glass y Robert Wilson (1992)**

En México, Alejandro Jodorowsky, Juan José Gurrola, Melquiades Herrera y Marcos Kurtycz en el cine, el teatro y otros espacios públicos, comenzaron con este tipo de acciones que a la gente le parecían juegos absurdos, acciones espontáneas fuera de razón y grotescas (Figura 17 y 18).



Figura 17. Anuncio de performance de Melquiades Herrera



Figura 18. *Ofrenda por un pueblocero*, Marcos Kurtycz (1988), performance.

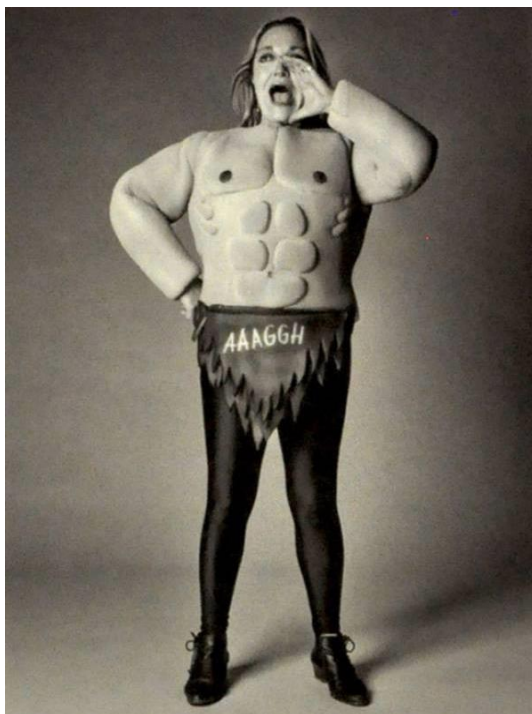
También es de destacarse la experimentación que se hizo a nivel grupal, algunos de los núcleos más irreverentes e innovadores en el país fueron: Proceso Pentágono, Grupo Suma, Mira y el No Grupo, Polvo de Gallina, La Agencia, El Sindicato del Terror, El Archivero, Pinto Mi Raya y los artistas que se agruparon en torno al trabajo de la casa conocida como La Quiñonera.

Desde el juego que se permitían con el nombre de sus agrupaciones, hasta todas aquellas acciones llevadas a cabo, daban a entender sus creaciones lúdicas, meros juegos retadores que convocaban al festín, a la necesidad de hacer algo, abordar algún problema social, desahogar la tensión, expresarse en contra de la autoridad, etc. (Alcázar 2005)

Cuando inicia el movimiento performancero en México, la mayoría de los pintores, fotógrafos, cineastas, videoastas, actores y escritores, estudiaban en la Academia de San Carlos y en La Esmeralda. Ya Alejandro Jodorowsky, con su grupo Efímero Pánico, decía que con el performance nacía un “nuevo espíritu en las acciones escénicas” (Ayala 2005).

En las décadas de los 80 y 90 se incorporaron al performance varias mujeres como Katia Mandoki (quien después se inclinó por el análisis y estudio teórico de la estética actual), Maris Bustamante (Figura 19), Josefina Alcázar, Mónica Mayer, María Eugenia Chellet, Lorena Wolfer, la Niña Yhared, Doris Steinbichler, entre las más conocidas. Ellas incorporaron temáticas como la violencia de género, los estereotipos femeninos, los roles de género en las sociedades ortodoxas, el machismo, etc.

Sin duda, los múltiples discursos que engendran expresiones como el performance han despertado el interés de los espacios académicos, sobre todo, de ramas de las ciencias sociales y del lenguaje.



**Figura 19.** *Yo Tarzán, tú América*, Maris Bustamante (1992), performance.

En la década de los 90 es mucho más clara esta aproximación teórica en donde no sólo está el performance, sino otras expresiones como la instalación, la intervención y el arte digital ¿Pero a qué se debe el incremento de interés por estas expresiones? El meollo de la respuesta quizás se encuentre en lo atractivo que resulta analizarlas como discursos estéticos que revelan nuevas formas de presentar el imaginario social y sus alcances porque es un reservorio vital de la esencia y las pasiones humanas. El imaginario social se vincula íntimamente a la vida cotidiana y al saber popular.

Quien logra explicar de forma clara esto es Michel Maffesoli en su texto *El ritmo de la vida* (2012) en donde a través del mito de la América Latina unida dice: “la trascendencia de la cultura popular, lo barroco, todas las emociones y euforias se vuelven fiesta y carnaval. Ante este panorama, la posmodernidad presenta una metáfora de la vida cotidiana en donde se instituyen diferentes formas de socialidad, es decir, de formas de convivencia y sobrevivencia.

La vida está llena de paradojas y metáforas que se traducen en un hacer, sentir y pensar. Maffesoli (2012) apunta que debemos aprender de la estética generada en la socialidad, esa estética está presente en los colores, las fiestas, las costumbres (pero no las dictadas en la ortodoxia) sino las que dan cuenta de esperanzas y utopías deseadas.”<sup>15</sup>

Maffesoli habla incluso de una tendencia a la *animalidad* en estas formas de vivir, es decir, hay un comportamiento salvaje del ser humano que se expresa en la música, en la vestimenta y la moda, en las ideas y las utopías. Se trata de una vitalidad *sui generis* que muestra lo mejor y lo peor, la violencia y el goce. Es el mundo en su mezcla de ternura y crueldad lo que permea en los performance expresivos de la posmodernidad.

La estética en la que nos encontramos muestra los excesos, el derrumbe de algunas idolatrías y la retroalimentación de las mismas; también el descredito de la Historia y el progreso. En términos generales, se deconstruyen símbolos para construir unos nuevos e incluso, muchos a partir de los ya desacreditados. Para Maffesoli (2012), estamos viviendo el proceso de una reimaginación del mundo.

De hecho, este autor francés propone analizar las formas estéticas de las expresiones a partir de la interacción social o el grado de asimilación y rechazo de los individuos a un grupo. Metafóricamente hablando, dice que los pliegues que se hacen en un papel liso, son los

---

15.- En el ritmo de la vida se busca en el control de las anuencias de las vacaciones masivas. Significa revalorizar los productos del terruño, los platos regionales, el barroco, “el pueblo mágico”. Ahí está el gozo corporal, esas banalidades también estructuran el cuerpo social... La razón ortodoxa no es la última clave universal de las estructuras sociales. En la posmodernidad se vive un distanciamiento del pueblo de sus instituciones, el declive de los saberes especializados, el regreso de las tribus, el reinado de los reality shows y los cuerpos intervenidos (Maffesoli 2012).

fragmentos de la vida cotidiana, y en esos fragmentos está el ritmo de la vida. Ahí se mide la interacción social que da paso a las formas estéticas posmodernas.

Maffesoli (2012), amalgama precisamente diversas formas expresivas porque es posible ver los excesos, la herencia de los rituales ancestrales, las danzas y ceremonias, los mitos urbanos y heredados, el culto a la naturaleza, a los objetos, etc. Hay mucho de carnaval y de fiesta con un grado de permisibilidad para incluir todo y a todos.

El performance es una expresión básicamente individualista (Prieto 2005) la mayoría de las acciones son presentadas por un solo ejecutante. La imagen es acción, ya sea en tiempo real, es decir, mientras el performance está aconteciendo o bien, a través de sus soportes testimoniales: la fotografía y la grabación audiovisual. El impacto de la imagen depende por completo de un individuo, del performer o ejecutante y por supuesto, depende de la lectura vital del espectador.

Al estilo de Burke con su esquema pentagonal, el performer desencadena la serie de relaciones que pueden darse en la acción, él o ella ponen en marcha un concepto o idea a desarrollar que expresa lo individual y lo colectivo. En la acción se manifiestan alegrías, miedos, pensamientos, prejuicios, inseguridades, tristezas, posiciones políticas, etc.

El proceso se convierte en una forma muy personal de presentar la vida o las temáticas que a cada ejecutante le preocupan y le ocupan. Subrayo el concepto presentar en los términos de la experiencia vivida por lo siguiente:

Se afirma que el performance no es teatro y que el ejecutante no actúa, no interpreta un personaje a la hora de vivir su experiencia performática. El artista es él o ella, haciendo y sintiendo su idea sin fingir, no está representando un papel asignado por un director, quien le dice cómo hacerlo, está presentando sus propios argumentos.

El ejecutante de una acción trabaja conforme a las circunstancias del momento y lo que va sintiendo. Saber hasta qué punto un performer actúa o no, es una tarea infructífera. No entraremos en esa discusión. Es mejor pensar en la tregua que nos regalan los teóricos: El performance es una mezcla de juegos, máscaras y realidad.

Finalmente, lo que importa en términos de la búsqueda de sentido, es ese proceso creativo que el ejecutante obsequia a los espectadores. La cuestión que varía y que es inobjetable, radica en la función que tiene el cuerpo; la presentación de los argumentos, la veracidad de los mismos y en realidad, el valor de todo el performance, radica en la manipulación consciente de este elemento principal.

Cuando el performer interviene realmente su cuerpo y expresa sensaciones que difícilmente se podrían fingir, como es el dolor al ver la sangre salir de su organismo o el placer al contemplar que está masturbándose con algún objeto, etc., son cosas que no pueden fingirse. Estas cuestiones son parte del ritual posmoderno. Ocasionalmente el performer estira su cuerpo,

perfora las cavidades, extrae sangre, etc. Estos son pequeños sucesos que determinan el desarrollo de la obra y le otorgan un sello único e irrepetible.

Los cinco elementos vitales en el desarrollo del *performance* son: **El cuerpo** (el eje central de expresión), **los objetos comunes o cotidianos** (como herramientas, mobiliario, etc.), **el espacio, la música y la iluminación**. Los cuatro últimos son extensiones del cuerpo que aparecen para dimensionar su existencia y movimiento.

El cuerpo humano comunica múltiples ideas, lo acontecido a este lugar común es algo que sobrevive en la memoria y queda para la reflexión del espectador (Rosales 2006) sobre todo cuando es transgredido, eso se convierte en una provocación para buscar el por qué de lo ocurrido, si fue agradable o hay un rechazo hacia la acción presentada. Sobre el cuerpo se presenta la vida cotidiana, sobre el cuerpo suele haber paradojas, ironías, metáforas y sueños que elevan el imaginario social.

El *performance* aparece obstruyendo el andar, el silencio o el bullicio, es el juego que crea una serie de estrategias a manera de adivinanzas y de sucesos capaces de “cansar” al opositor, es decir, al público. Así desencadena la polémica de su ser alógico en el sentir y la conciencia de cada espectador.

Diríamos que este fenómeno estético es un suceso que puede intimidar y peca de exhibicionismo; navega entre la ficción y la realidad porque a pesar de la presentación de argumentos, en su proceso puede haber “caretas” que envuelven la identidad del ser que se diluye en el mundo de interpretaciones provocadas, haciendo del ejecutante un personaje misterioso y a veces hasta heroico, de acuerdo al grado de manipulación de su cuerpo.

En este proceso, el cuerpo y los demás elementos se transforman poco a poco, dejan de ser materia común o lugares comunes para convertirse en formas significantes, así es como queremos denominarlos para los fines del análisis que vendrá a continuación. Estas formas significantes entran en un ciclo interminable entre el sentir y el pensar.

Por supuesto, los objetos no dejan su materialidad física, simplemente trascienden por la manipulación a la que están sometidos y las evocaciones que estimulan, esas energías perdidas que caben en cada uno de ellos y en el viaje a la cuarta dimensión a la que son llevados por el espectador. La manera como es manejado o manipulado cada forma significativa en el proceso del arte acción se convierte en un argumento que apoya la idea original o el concepto.

Para reforzar nuestro planteamiento de las formas significantes de los lugares comunes, valga la pena las observaciones del artista plástico Mathías Goeritz (2015), quien en su propuesta de la *arquitectura emocional* y su manifiesto expresa lo siguiente: “el ser humano ya no aspira a la “cosa” bonita, agradable y adecuada, deja un poco del lado la lógica y la actitud racional, más bien, prevalecen los sueños, los deseos y los temores, entonces, cada objeto, espacio y sonido debe adquirir esta carga y hablar a través de sus dimensiones, colores, formas, profundidad, etc.

La arquitectura emocional se resume en la mezcla perfecta de la experiencia corpórea con los sentidos. Los objetos, el espacio y el sonido son del ser humano cuando están en acción expresiva, es decir, el ser humano los convierte en parte de su sentir, los vuelve un “sí mismo” para darles significado” (Goeritz 2015).

Goeritz (2015) exploró las posibilidades físicas del espacio, los objetos y el sonido para crear obras, a veces de carácter monumental en diversos sitios urbanos; su arquitectura emocional se refiere a que el arte constituye el eco del estado espiritual del hombre, de manera tal que, todos los elementos expresivos reflejan una emoción humana.

A continuación, una serie de imágenes de performance donde el cuerpo humano y los elementos significantes se complementan (Figuras 20 a 24):



**Figura 20.** Herma Wittstock, Alemania, performer.



Figura 21. *Dolor y placer*, Alejandra Herrera, Chile (2018) performance.



Figura 22. *Las vivas de Juárez*, Lorena Orozco, México (2000) performance.





Figura 23. *Futuro de la imaginación 2*, Sakiko Yamaoka, Japón (2004) performance.



**Figura 24. Richard Martel, Canadá, performer.**

*“Nos denominamos a nosotros mismos como teatro bastardo para representar correctamente nuestra relación con el teatro tradicional (clásico y contemporáneo). Nuestras influencias son cuestionables, y nuestro crecimiento impuro. Nuestra descabellada estética nos permite la máxima libertad y flexibilidad de trabajo. Nuestra inconstancia se apoya en un rechazo constante a la servidumbre a cualquier medio, método o significado único. No tenemos apellido y disfrutamos de ello.” (Dempsey 2002).*

## IV. EL CUERPO PROVOCADOR Y CARNAVALESCO

### 4.1 Pastiche y portador de mitos

Antonio Benítez (2005), estudioso de la obra del filósofo y psicólogo alemán Franz Brentano, quien habla sobre el fenómeno de representación, señala que es enteramente un acto comunicativo y Benítez retoma lo siguiente en cuanto a los procesos de este acto comunicativo:

*“La representación no es más que un hecho o una actividad en curso y ejecución, es decir, no es tan importante el acto acabado o el objeto acabado, lo representado, sino la acción de representar”* (Benítez, 2005).

Este planteamiento tiene un poder estético, además, pues ese minucioso proceso de representar nos va señalando el camino para el análisis. Nuestro objetivo es seguir detenidamente una propuesta de transgresión específica centrada en el cuerpo humano que va experimentando una transformación en el proceso de representación o mejor dicho de presentación, dado que no es actuación.

El análisis de cualquier texto está impregnado de valores sociales, morales e ideológicos, también de subjetividades y toda una carga de conocimientos y experiencias, con todos ellos trabaja la reflexión semiológica que nos aproxima al anhelado sentido. El análisis puede parecer infinito, tan solo se agota en la propia satisfacción del lector del texto (Martín 2002).

Físicamente el cuerpo es lo tangible del *ser*, la certeza de la presencia, de que alguien existe, tiene nombre e identidad; el cuerpo humano es significante de identidad única. El cuerpo es materia biológica y, llevado a los términos del arte y la cultura es un símbolo que representa y es representado.

El cuerpo humano es el principal motor de la provocación, el que incita la mezcla interminable entre el sentir y el pensar. Todos compartimos la sensación de habitar este espacio en el tenemos una identidad propia, imaginada y construida socialmente.

El cuerpo es la carcasa y la máquina que opera como resultado de la vivencia física, emocional e intelectual. Desde la estética posmoderna del performance en la que nos situamos, el cuerpo forma parte del exhibicionismo y la teatralidad posmoderna, es en sí un significante carnavalizado.

La materia y la forma de este significante percibidas por los sentidos, brindan las primeras señales para darle significado, para llevarlo hacia un primer nivel de sentido que se encuentra en una cierta proporción escultórica. Podrían ser los detalles de la estatura, la dimensión, el color y el olor, entre otras características de primera vista, las que nos permitan hacer una primera aproximación de sentido, vinculación y reconocimiento del significante cuerpo (Hatano 1966-1967).

Pero esto resulta tan solo una capa muy parcial que esconde otros sentidos, es la primera provocación para llegar al punto máximo. El cuerpo carnavalizado y exhibido le obsequia al lector la posibilidad de encontrar la sustancia sensible del significante, una cualidad que tendrá que moldear como plastilina hasta encontrar el sentido que le satisfaga.

Regresamos a los términos de *pastiche* y *kitch* dentro del discurso posmoderno para recordar que en el cuerpo se vacía un conflicto tratado a veces con burla, crítica e ironía. La estética actual toma por bandera la burla y la ironía como figuras retóricas que están impregnadas en la imagen del cuerpo, provocando en el espectador resultados de alto impacto: estupor, vergüenza, asco, tristeza, etc.

En nombre del conflicto, el individuo como poseedor de su cuerpo puede ser la víctima, el victimario, el héroe o las tres cosas al mismo tiempo. En el cuerpo muestra todas las luchas, están ahí el pasado, el presente y hasta el futuro incierto, están las revoluciones que nunca terminan y las transgresiones que también se repiten siempre.

La imagen del cuerpo presenta mitos que se desdoblán, se hacen pedazos a través de la ironía y se transforman en otros discursos, otras miradas o quizás nuevos mitos. Hay nuevas formas abiertas a las narraciones autobiográficas y sociales, a la realidad y la irrealidad (Cortés y Aza 2015). La imagen del cuerpo vestido o desnudo, el de una mujer o el de un hombre, busca identificarse, hallar coincidencias o divergencias que lleguen como un shock sublime o aturdidor.

Particularmente, en América Latina, los artistas de performance y todos aquellos creativos que exploran las posibilidades del cuerpo están por la labor de desarticular los estereotipos femeninos y masculinos: el macho-sexo fuerte vs. la mujer-sexo débil (Gil 2020). Hay constantes ejercicios por desdoblar el mito de la feminidad y del machismo, entendidos como cargas socio-culturales impuestas para cumplir con los roles en la sociedad.

Cada vez hay una mayor necesidad del lograr que el arte sea más activista y combativo frente a la violencia de género imperante en la región. El performance, como ya lo habíamos señalado, se ha vuelto una herramienta de lucha de social y feminista. Muchas mujeres artistas que hacen performance ven esta posibilidad la función social y consciente del arte.

Al respecto, la socióloga y estudiosa del performance, Juliana Gil (2020) opina: “Cada vez son más las mujeres que utilizan el sentido político del cuerpo en una doble dirección: como encarnación de la violencia (herramienta de denuncia) y como territorio en emancipación de las moralidades corporales y sexuales a las que se ha relegado lo femenino. Este uso va desde la aberración a la tiranía que se ejerce sobre las mujeres hasta el cambio de paradigma que ha propuesto que la sexualidad de las mujeres no puede seguir enclosetada en la moral de quienes asumen el control de reglas eróticas, sexuales y corporales para ellas.”

¿Cuál es el estereotipo a vencer? Es el ser *femenino* que refiere a las características socialmente establecidas para la mujer, una persona cuya capacidad y posibilidad sexual es proclive solo a la

fecundidad para ser madre y que su vida tenga sentido. Los rasgos asociados al estereotipo sumamente prostituido, se refieren a la delicadeza, sensibilidad y la apariencia física que denota belleza

Las figuras femeninas que desbordan belleza, “perfección” y son aspiracionales, terminan por desdoblarse en presentaciones más humanas: El cuerpo se transforma en un desafío es “una piedra en el zapato” que reta a todas las instituciones, costumbres y creencias, incluso reta al mismo performer y al público. Esa afrenta es mayor cuando el cuerpo aparece desnudo, percibido como ofensa y al mismo tiempo como significante vivo vulnerable. Esto puede ser una “locura” pero al mismo tiempo un acto de valentía.

En el cuerpo se pueden representar y presentar de mitos innumerables, de hecho caen como anillo al dedo para los estudios semiológicos; cualquier mito es un metalenguaje y el cuerpo ha sido a través de los tiempos un significante que los encarna perfectamente.

Katya Mandoki, en su *Prosaica Uno* (2006) rescata la importancia de los fenómenos estéticos, aquellos que no sólo se refieren al arte, sino al complejo entramado de actos comunicativos que requieren de una interdisciplinariedad para observarlos. No es que la belleza sea rechazada, simplemente, Mandoki nos hace ver que existen muchas más categorías que producen efectos sensibles

La belleza, la fealdad, lo bueno, lo malo, la justicia, entre otras nociones, no son más que concepciones míticas “juicios emitidos por sujetos que dependen de una cultura determinada...” (Mandoki 2006). En realidad son fetiches que se construyen socialmente y luego pueden romperse para dar paso a otras propuestas.

Bajo esta óptica, el cuerpo de la mujer se explora de manera salvaje, la carga visual sobre este significante es exagerada, hasta convertirlo en un pastiche. En el lado opuesto, tenemos a las representaciones convencionales de la belleza femenina que nos dejan ver una “carga” en la ropa, los accesorios y el maquillaje para detonar esa característica de apariencia que disfraza al cuerpo.

Miramos el disfraz externo de un cuerpo estilizado, delgado y de siluetas perfectamente alineadas, además del “correcto” uso de los elementos de moda que lo resaltan, no son más que herramientas de ornamentación para catalogar a ese cuerpo de mujer.

El concepto de lo femenino, entendido como lo bello, se sobresatura de ornamentos y en ocasiones los hace ver como un riesgo para la integridad física y emocional de quien está portándolos; la carga de belleza se representa como un “peligro”, una “falsedad” que esconde a la persona.

Sin embargo, es la misma ornamentación la que dispara nuestros significados. Además de la materialidad del cuerpo, están las cualidades de los otros objetos, “cargados sobre el cuerpo”, las

que hablan. La forma aparente del objeto habla por sus cualidades que acompañan al cuerpo y dialogan con él, quien se apropie de ellas o se deje seducir por ellas, estará en posibilidades de entender el diálogo intrínseco.

Cada objeto es un elemento simbólico cuya presencia, repetición en la acción, desplazamiento, ritmo, colocación y la función que cumple dentro de la representación-presentación, conlleva una lectura que vale la pena considerar.

Hemos entrado ahora en un vaivén entre el cuerpo humano y el mito encarnado porque así se presenta la acción motivo de este análisis. El mito entraña una significación y está lleno de un sentido histórico, de un sentido obvio que representa la explicación lógica de su existencia y supervivencia. El poder de la significación del mito está en sus significantes y la dinámica que ellos guardan.

El habla mítica es un universo de amplias y ricas posibilidades signícas y vive de acuerdo al imaginario social que los lectores le otorgan. El mito empieza y acaba en esa lectura mágica de un tiempo y un espacio determinados por la cultura, pues en realidad no permanece fijo, puede alterarse, deshacerse y reinventarse a cada momento.

Roland Barthes (2006) expresa que el mito adopta formas y es variable, estructuralmente conlleva un sistema de comunicación que puede representarse por objetos, acciones o pensamientos cuya representación textual corresponde a la naturaleza del metalenguaje, en él convergen historias narradas, saberes y hechos concretos de gran poder simbólico y cultural que dan vida a la forma del mito.

Los mitos son sistemas abiertos que cobran vida y se reinventan cada vez que alguien los lee y los expresa. se encuentran en el juego establecido entre la forma y el sentido, están en la manera en que el observador explica lo visto, lo que piensa y siente.

Tal parece que es una fantasía, es algo endeble, pero puede colocarse con fuerza en esa cuarta dimensión de Duchamp. La forma del mito la da su imagen misma, lo conceptualiza y finalmente, nuestra explicación de él a partir de la imagen no es más que un cierto conocimiento de lo real, es una visión personal del mito.

La significación del mito tiene por clave la analogía y se puede explicar a través de ella, es una forma viable como método porque al convertir el mito en imagen, para quien analiza o quiere darle una lectura, la comparación es la acción que lo aviva. Así el mito se explica a partir de realidades concretas, con momentos definidos y sensaciones o experiencias específicas.

Desde la semiología, la lectura del mito es un ejercicio que se vale también de la retórica para llegar al fondo de ese fractal, convocando al espectador a su propia vivencia y experiencias, lo interroga sobre el mito representado y lo invita a renovarlo, destruirlo o mantenerlo.

Según Barthes, la imagen y el mito se convierten en una combinación muy tentadora, el mito se arraiga en imágenes confusas, incompletas, con un sentido algo devastado. De hecho, todas las formas de comunicación tienen algo de artificiales, dice Barthes, de representación, algo que se fabrica para determinado fin y con cierta temporalidad.

Ahora entremos de lleno al mito presentado en el performance que se analiza en esta investigación. Este mito es el de la FEMINIDAD y tiene que ver con la mujer y su cuerpo. En la acción performática es presentado por la protagonista como un proceso tortuoso, incluso es pronunciado por la mujer hacia la parte final de su acción.

La *feminidad* alude al conjunto de valores que de acuerdo a determinadas culturas pueden representar la imagen de una mujer. Este concepto se opone a lo masculino o la masculinidad y representa en sí un ideal de mujer. En todo núcleo social las mujeres juegan ese rol como un “deber ser” (Serrano y Chenel, 2007).

A la figura femenina históricamente se le ha rendido culto por sus atributos de belleza, delicadeza, suavidad, fertilidad, maternidad, religiosidad, etc. Incluso, hasta la fecha, se le ha reconocido como una matriarca que lleva el control del grupo social al que pertenece. Pero hay una cualidad en particular que puede romper ese culto y el propio mito de la feminidad:

Nos referimos a la sexualidad y al placer o no manifiesto que toda mujer puede experimentar y hablar al vivirlo, de esta manera puede romper con los ideales antes mencionados. Para algunas culturas está bien que otros hablen del cuerpo femenino y lo admiren, esos otros son obviamente los hombres. Ellos, desde su masculinidad sí pueden hablar de su propia sexualidad y expresarse a propósito de la de las mujeres.

En el caso de ellas no es tan cómodo, no resulta fácil entender que una mujer pueda hablar del placer o displacer que su sexualidad le confiere. De hecho, debe ser mesurada y moralmente correcta para expresarse de manera recatada. Las mujeres que a lo largo de la historia han decidido romper con el recato y han desafiado la visión masculina de la vida y su autoridad, han sido juzgadas por sus acciones.

*María Magdalena, Cleopatra, Ana Bolena, Juana de Arco, Sor Juana Inés de la Cruz, Malala Yousafzai, Eva Perón, María Antonieta, Janis Joplin, Marie Curie*, entre otras muchas mujeres, decidieron romper con el estereotipo femenino, fueron poco comprendidas y ampliamente criticadas por su manera de ser.

El contexto en el cual hemos desarrollado esta investigación que funge como marco de la aparición del performance, justamente se relaciona con los momentos en que la mujer toma el control fáctico del trabajo, de la libertad sexual, de la política y del desarrollo científico, tecnológico e ideológico del mundo.

Desde mediados del siglo XX los estudios de género también abrieron la puerta a la transgresión de muchos mitos, entre ellos, el de la feminidad. De aquellos tiempos a la actualidad, el poder del lenguaje verbal y corporal de la mujer ha vivido diferentes transformaciones y ha dejado en claro que la feminidad ya no pertenece solamente a la visión patriarcal de la vida, más bien, es la mujer, situada en distintos matices culturales, la que habla sobre su propia feminidad para deshacer el mito o reivindicarlo (Bulle 2018, Gil 2020).

El mito de la feminidad dentro de la ideología occidental puede estar vinculado a ideas más negativas que humanistas porque nace en el seno de un desarrollo industrial y comercial que pertenece a unos cuantos sectores sociales de poder. Por lo mismo, la feminidad es materialismo, racismo, consumismo e individualismo.

Entonces, un mito puede estar asociado a muchos otros y lo mejor de todo es que parece una plastilina moldeable que puede ajustarse a múltiples miradas que sienten la necesidad de abordarlo. La manifestación del mito es un campo expresivo de tonos grisáceos que solamente funciona cuando un sujeto acciona sus referencias personales y psicosociales.

De acuerdo con Jesús Saiz (2007), es la memoria histórica de la colectividad y del individuo la que renueva los mitos y los sostiene como puntos de anclaje cuando están tan afianzados, incluso desde la lógica del sentido común. Cualquier imagen del mito adquiere razón de ser si quien lo lee encuentra un vínculo con su vida diaria y cotidiana.

Lo que motivó en el arte actual un interés insistente sobre la feminidad fue justamente sus opuestos, es decir, una revolución sexual y los albores del feminismo proveniente de la cultura y la academia que estaban despertando conciencias. La creatividad fue abriendo espacios para expresar y denunciar, basándose en los estudios de género y los estudios psicosociales que analizan la posición de la mujer en la sociedad y la cultura.

El papel fundamental de la mujer en el desarrollo del individuo y la colectividad está escrito desde la antigüedad y en la revisión histórica que hace el performance del rol femenino, la mujer se vuelve destructora de símbolos e ideas pasadas y asume un poder para arruinar lo que le estorba, aquello que le causa dolor y la somete.

Para burlarse del mito de la feminidad, la imagen puede presentar dualidades: la mujer sacra y a la vez seductora, la apariencia delicada y maternal contra lo profano.

*“El mito es tan ondulante y contradictorio que en principio no se descubre su unidad...la mujer es Eva y la Virgen María al mismo tiempo. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artífice, charlatana y mentirosa; es la que cura y la bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que él no es y quiere tener, su negación y su razón de ser” (Beauvior 1977, p. 30).*



## V. LA SIGNIFICANCIA DE UN PERFORMANCE

### 5.1. Consideraciones barthianas y niveles de sentido

Lo que nos ocupa en este análisis semiológico es una pieza enmarcada en el arte actual, se trata de un performance; un objeto de estudio concebido como un sistema de imágenes en los términos de Roland Barthes (1986) quien establece la pregunta clave de toda aventura semiológica, es decir ¿cómo llegamos al sentido de la imagen, hasta dónde llega y qué hay más allá?

El performance o arte acción es un sistema de imágenes audiovisuales en el que por supuesto, influye de sobremanera el comportamiento estético de los significantes que lo conforman para otorgarle sentido. Aquí nos centraremos justamente en ese comportamiento que se vincula con la idea y el estilo del creador de la acción.

Bajo estas consideraciones, armar el rompecabezas del edificio estudiado por sus partes significa construir a la vez una torre simulada de sentidos marcados por un punto de vista, un conocimiento y el cúmulo de experiencias que son del lector, aquello que Barthes (1986) llama pertinencia.<sup>16</sup>

Él advierte la subdivisión forma-sustancia del signo (acción o performance) que es útil “cuando un sistema de *objetos* (formas) comporta una sustancia que no es inmediata y radicalmente significante, pero puede ser, en cierto nivel, *significante utilitario* y, a qué nos referimos con este significante, en la vida cotidiana, *tales platos sirven para servir comida pero también pueden significar otra situación.*” (Barthes 1986, p. 40).

Un *significante utilitario* corresponde a determinados signos que se plantean como encrucijadas o acertijos. En la mayoría de los performances y particularmente en el que aquí se deconstruye, existen formas significantes utilitarias o lugares comunes: un martillo, un taladro, una mesa, etc., ellos tienen un significado utilitario pero además, sirven para significar otras cosas.

Un performance está rodeado, inundado de objetos comunes, de *significantes utilitarios* que fungen como elementos “vivos” en tanto hablan entorno al cuerpo y lo acompañan generando un

---

16 Principio de pertinencia: “...se decide no describir los hechos reunidos sino desde un solo punto de vista y consiguientemente, no retener en la masa heterogénea de esos hechos más que los rasgos que interesan desde ese punto de vista, con exclusión de cualquier otro...la pertinencia elegida por la investigación semiológica concierne por definición a la significación de los objetos analizados: se interroga a los objetos solo en relación al sentido que detentan, sin hacer intervenir, por lo menos prematuramente, antes que el sistema esté reconstituido en toda la medida de lo posible, los otros determinantes psicológicos, sociológicos y físicos de esos objetos; no se niegan estos otros determinantes pero hay que tratarlos también a ellos en términos semiológicos, es decir, situar su lugar y su función en el sistema de sentido” (Barthes 1986 p. 79 y 80).

discurso. Estos signos son transformados y arrojan diferentes lecturas en su proceso de transformación.

Quizás corremos el riesgo de ser reiterativos, pero es vital aclarar que en esta visión analítica del fenómeno estudiado, se considera que el cuerpo humano y los objetos materiales constituyen el eje o la columna vertebral de la acción.

En función del movimiento del cuerpo y de las transformaciones de los significantes es que el *espacio*, la *música* y la *iluminación*, cobran sentido y adquieren importancia en la *presentación escénica*, en la medida en que el cuerpo y los objetos los incorporan al discurso.

Cuando Roland Barthes menciona que los objetos son signos semiológicos de origen utilitario los llama también *funcion- signo*: “Es el testigo de un doble movimiento que hay que analizar. En un primer tiempo esta descomposición es puramente operativa...el uso del impermeable consiste en proteger contra la lluvia...la función se impregna de sentido.” (Barthes 1990).

En la misma categoría de función-signo caben los gestos, los espacios (lugares públicos o privados) la música, los colores o la iluminación, todo lo que gira en torno a la representación o la presentación de la acción.

El *objeto* es la “cosa” material elaborada y diseñada para cubrir una necesidad determinada. En términos de las diferentes significaciones que puede disparar, el objeto es materia de conocimiento que produce alguna sensibilidad en el sujeto.

El objeto es creado o fabricado para cierto fin pero tiene destinos más allá de su uso común. Por su interés en el cine, la publicidad, la moda, la imagen e incluso, por su incursión incipiente en el arte pop, Barthes logró profundizar en la *connotación del objeto* que a continuación describiremos para llevarlo a los terrenos que nos importan.

La función (normada) de los objetos está impregnada de un sentido o significación de uso, son fatalmente ejecuciones del modelo, dice nuestro autor. Ningún objeto es un no significante, ni siquiera el más imaginado, inverosímil e innovador, eso es inconcebible en cualquier sociedad.

La sustancia de función-signo, es decir, lo que está más allá de su significación, radica en un “segundo uso” del objeto. Se trata de un disfraz que hay que descifrar para atravesar el fractal de Duchamp. Estos signos no se vacían de forma completa en un primer sentido, existe en la contemplación del signo-fractal algo que camina hacia lo infinitamente subjetivo, hacia la imaginación.

Ellos desbordan casi de manera inmediata su primer significado, su función social, pero también suponen otras cosas, comunican otras informaciones por su forma, apariencia e incluso, por la manipulación a la que son sometidos. Estas peculiaridades disparan un sentido distinto, vinculante con otros saberes, sensaciones y emociones.

En un esquema sencillo, Barthes dice que el objeto se define por dos coordenadas; una de estas responde al orden de clasificación que es impuesto por la sociedad, la segunda coordenada está relacionada con una profundidad metafórica.

En la primer coordenada se encuentra el *instrumento puro*<sup>17</sup>, la “cosa” elaborado para ser útil. En el segundo plano habita la evocación de este *signo-fractal*, es decir, aquello que cautiva, lo que se relaciona con aspectos sublimes e imaginativos.

Barthes menciona que todo *objeto*<sup>18</sup> es susceptible a un tratamiento estético por el cual es posible reconstituirlo, esto quiere decir que cuando un objeto o un conjunto de estos *signos- fractales* forman parte de una expresión artística o ligada al arte son entregados al espectador de forma espectacular e intencional. En los detalles de este tratamiento se encuentra el sentido metafórico, ese que es el resultado de la inquietud que el objeto deja al espectador o lector.

Arribar al sentido metafórico implica haber traspasado todas las capas que conforman al signo, me refiero a ese sistema de imágenes audiovisuales que es el performance y todo aquello que lo hace existir. El modelo semiológico de Barthes propone tres niveles de explicación de sentido:

*Nivel informativo:* En este nivel primario de análisis, el signo aparece tal cual, literalmente como es con sus cualidades físicas y como signo utilitario. El poder de denotar o describir es el primer acercamiento, es la referencialidad primera del espacio, dinamismo y tiempo en el que actúa el signo.

Este nivel informativo correspondería también a un sentido obvio, es decir, se refiere a la distinción de la presencia común y literal del signo. El lector en este nivel se encuentra ante la posibilidad de reconocer las características y el comportamiento tal cual del signo.

*Nivel de significación o sentido obtuso:* Se refiere a la connotación del mensaje. De hecho es un proceso en donde la interpretación y relación comparativa del signo se nutre de saberes sociales y culturales para existir. Estamos hablando de la connotación social en donde la retórica de un contexto y de una época delimitada permite hablar del signo.

No es suficiente el acto de descripción, sino que está acompañado de una interpretación para regalar un significado que justifique la existencia de ese signo. Además, entra en juego también

---

17 Barthes dice: “La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen en principio una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas...siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto” (Barthes 1990, p. 247).

18 El objeto adquiere ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que es inhumana y que se obstina en existir, un poco como el hombre, dentro de esta perspectiva hay muchos desarrollos, muchos tratamientos literarios del objeto (Barthes 1990, p. 246).

el significado de quien produce el signo y que necesariamente se contrapone o discute con el significado de quien interpreta ese signo.

*Nivel de significancia:* Si se pudiera hacer una analogía de lo que para Barthes representa la significancia, diríamos que se trata del epicentro del signo, el punto más sublime y provocador. Es un sentido que carece de argumentos institucionalizados; brota como una cualidad, la más mínima o la más grande, pero resulta ser como un shock o un choque eléctrico para el lector del signo.

La significancia puede esconderse tras un brillo, una perspectiva, un movimiento, una sombra, un gesto exagerado, etc. Hablamos de un vínculo poderoso entre el lector y su objeto de estudio. La significancia parece no tener razón de ser, sólo se siente y experimenta porque se halla en la percepción y en los terrenos recónditos de la subjetividad.

Estas son las consideraciones metodológicas que ocuparemos aquí para darle sentido a la acción. Así es la exploración del fractal-performance que a través de su proceso presume una transgresión del mito de la feminidad.

## **5.2. El arribo a la denotación “*El C/U: Cada Uno*” y sus categorías.**

El objeto de estudio de este análisis es un performance realizado por *Rocío Boliver*, cuyo seudónimo en el mundo del arte actual es “*La Congelada de Uva*”. Esta acción se llevó a cabo en el marco del XII Festival Internacional de Performance 2006 en el Museo Ex Teresa Arte Actual de la ciudad de México.

La totalidad de la acción efímera encontró su resguardo como testimonio expresivo a través de un documento audiovisual, es decir, quedó grabado con una cámara de televisión para permanecer como testimonio que da cuenta de la acción irrepetible.

Este documento audiovisual permitió el primer acercamiento al leer una y otra vez el signo y así encontrar la posibilidad de su deconstrucción. Este metadiscurso que es el performance fue nombrado por su creadora como “*El C/U: Cada Uno*”. Hubo la oportunidad de ser espectadora en tiempo real de lo sucedido durante el proceso y acción causó esta lectora í los primeros efectos que me motivaron a preguntar ¿qué es esto? ¿qué significa esto?

De inmediato, diversas sensaciones se presentaron para expresar que el performance no tenía un sentido claro, no tenía un significado lógico o coherente; estábamos arribando a un hecho ambiguo del que sólo podía intuir algunas ideas que no satisfacían las dudas.

El performance se volvió ante los ojos de la espectadora como una expresión cargada de símbolos, el más importante de ellos: el cuerpo humano de una mujer, después vendrían los objetos, la iluminación, la música y finalmente, el espacio en donde se estaba llevando a cabo la acción.

Para captar y aprehender tal expresión estética era preciso someter a análisis la funcionalidad de cada uno de los elementos significantes, las relaciones entre ellos y la confluencia de todos que vi materializada y se hizo verbo en una frase mencionada por la artista hacia el final de la acción. El sentido de la acción no se cumplía con las impresiones del primer momento, fue necesario no sólo recordar lo que había pasado sino ver una y otra vez aquellas imágenes.

La acción íntegra tiene una duración aproximada de cuarenta y cuatro minutos con diez segundos. La estrategia seguida consistió en revisar de principio a fin el material, varias veces y en diferentes momentos. Después vino *la deconstrucción de la pieza en 7 núcleos argumentativos*, cuyo criterio se basó en la dinámica y transformación del significante primordial: el cuerpo de la ejecutante.

En cada división surgieron incidencias, momentos especiales o sublimes que arrojaron lecturas conjuntas de todos los función-signo. Dichas imágenes (como unidades mínimas de la totalidad) se convirtieron en evidencias para catalogar y dar significado a todos los elementos de acuerdo a la situación presentada en cada paso del performance.

Esas *incidencias o puntos sublimes* fueron el resultado del movimiento del cuerpo, el manejo de los objetos, la iluminación del espacio y hasta la irrupción de un flash de cámara fotográfica que registró también la acción.

*Cuerpo, Espacio, Objetos, Iluminación y Música*, son los cinco elementos significantes de **“El C/U: Cada Uno”** que aparecen una y otra vez, evocando ideas y emociones. Ahí radica el mensaje que invoca al *ethos* (Grupo  $\mu$  1987), es decir, al universo subjetivo conformado por la percepción, la experiencia de vida y el conocimiento, nociones que también tienen relación con lo planteado por Turner como: el conocimiento, la volición y el afecto.

Gracias al documento audiovisual, *el performance o signo-fractal* pudo atravesarse para lograr una lectura más allá del dato estético tangible, es decir, más allá de la dimensión literal del texto y llegar a la dimensión extralingüística, en donde cada significante recibe valores hasta llegar a la significación y la significancia

La cámara de televisión profesional con la que se grabó el performance no presenta desplazamientos, se encuentra fija en un punto medio frente al espacio performático. Si el cuerpo es el significante fundamental de la acción, el lente de la cámara siempre está desde un punto fijo en la búsqueda de ese cuerpo en movimiento, ya sea en tomas abiertas, *close up*, paneos, *till up* y *till down*, *zoom in* y *zoom back*. Estos movimientos son lentos para detallar las características y la expresión de ese cuerpo.

Es pertinente retomar la *conmutación destinador/destinatario*<sup>19</sup> propuesta por el Grupo  $\mu$  (1982) para explicar el encuentro con el mensaje del performance. En la experiencia de ser destinatario, el proceso observado se explica de la siguiente manera:

### **Denotación general del performance**

Lo que revela la acción es el padecimiento de un “otro” que a través del dolor experimentado en su cuerpo narra una historia. El mensaje aparece como un proceso tortuoso hacia la libertad. En la acción, el cuerpo sufre transformaciones paulatinas, desde un aprisionamiento desesperante, hasta llegar a la desnudez como catarsis, como “limpieza” de la carga personal y social que representa el mito de la FEMINIDAD.

La acción comienza en un encierro absoluto que limita casi por completo la movilidad del cuerpo de la mujer, de hecho, ella casi es imperceptible. De manera lenta, sus pocos y torpes movimientos la hacen aparecer como una figura humana, imprecisa pero enferma.

Esa humanidad aprisionada se encuentra sentada y sujeta al interior de un espacio que impide sus movimientos libres. A pesar de ello, la mujer cuenta con ciertos objetos (herramientas) que utiliza para intentar salir de la prisión; en sus intentos recurrentes hace notar o más bien, revela el riesgo que esto implica.

Después de los intentos, surge clara, delgada, en una silla de ruedas que manipula por todo el espacio performático. Esta prolongación de su atadura, de su invalidez es una constante intencional para percibir su dolor y su condición. Son muchos pesos físicos los que carga en su cuerpo y uno a uno va despojándose de ellos.

Cuando logra ponerse de pie con signos de torpeza y dificultad, frente a los espectadores muestra algo que está escondido en su cuerpo, bajo las vendas. Ese objeto que se aprecia duro y viejo es manipulado por la mujer en una clara acción por deshacerse de él como una atadura más que la oprime.

El proceso para destrozar ese cuerpo metálico viejo es tortuoso y abrumador por las diversas herramientas eléctricas y ruidosas que utiliza y que imprimen a la acción aturdimiento y tensión. A continuación, una vez liberada de ese significante, empieza con movimientos ligeros y delicados como preludeo para dar a conocer su rostro, su cabello y su desnudez.

---

19 Conmutación destinador/destinatario: “Según la norma lingüística, YO designa al que habla e implica al mismo tiempo un enunciado que corre a cuenta del YO...Esta norma es transgredida a veces, no solamente en poesía, sino hasta en el lenguaje corriente” Puede haber conmutación de los interlocutores. Puede ser que la primera persona equivalga a una segunda persona. Este procedimiento tiene caracteres retóricos. El Grupo  $\mu$  cita a Benveniste cuando dice: “El YO y el TU son inversibles por la razón de que están en correlación de subjetividad” (Grupo  $\mu$  1982, p. 259 y 260).

La mujer camina lentamente por el espacio, se muestra ante el público, su rostro es serio; camina de frente, da la espalda, se exhibe tal cual es. Luego sube a una mesa, se recuesta, se pone de pie y sorprende con una posición de cruz recargada sobre una pantalla blanca.

Tras de ella, en la pantalla comienzan a proyectarse videos de mujeres semidesnudas que realizan actos sexuales. Estos videos duran algunos minutos, se trata de escenas a blanco y negro con efectos sonoros muy ruidosos mientras que la protagonista desaparece del espacio.

Cuando terminan de proyectarse esas escenas regresa la atención hacia la mujer, las luces se prenden y vuelve a aparecer desnuda caminando por el espacio, baja unas escaleras, se quita los zapatos y pronuncia una frase, por primera vez habla, provocando la risa de algunos espectadores.

### **Categorías del performance**

Las categorías con las cuales se construye el mito de la feminidad en esta acción performática son cinco y cabe señalar que están presentes desde que aparece el significante-cuerpo y lo que acontece con él. Toda la carga y dinamismo que adquiere esa figura femenina están atravesados por el mito y es trastocado durante el proceso.

Por tal motivo, como analista del signo y lectora del mito, se pudo apreciar los siguientes aspectos por los que se hace presente:

**-El dolor**, como parte necesaria de un proceso de transformación. En el performance se observa la feminidad como la carga mítica del “deber ser”, la apariencia y el “encierro del verdadero yo” que causa sufrimiento. El cuerpo de la mujer se ve enfermo, débil, casi inmóvil y lastimado.

**-La apariencia femenina**, entendida como la serie de elementos decorativos que dan una imagen a la mujer para representarla femeninamente, aquellas decoraciones que la hacen ver sensual y atractiva. Por ejemplo, uñas pintadas, zapatos de plataforma, lencería, maquillaje, etc. En la acción tienen una carga absurda.

**-La sujeción** aparece cuando hay un vínculo indisoluble o sometimiento a las reglas de la apariencia femenina y a las normas del “deber ser” de la mujer. Se está sujeta a un estereotipo que aleja a la persona de su condición humana, del contacto y la comunicación con otros seres. En el performance, la mujer parece a veces una máquina, un ente enajenado e indefinido cubierto por cientos de objetos que la opacan.

**-La sexualidad femenina**, experimentada como un placer vacío, una sensación momentánea que la mujer satisface abiertamente en ausencia de la imagen masculina. Sólo se vive a través de un mecanismo artificial que representa al miembro masculino, en ese momento es cuando la mujer puede explayarse. Vive una sexualidad reprimida como herencia de una visión machista del mundo en el que las mujeres juegan un papel de contención ante el hombre.

*-Enjuiciamiento religioso*, las mujeres tienen un rol de género, su papel como madres, esposas, amas de casa, empleadas, etc., conlleva sacrificios y prohibiciones. Una normatividad dictada por la iglesia y la religión, todo el tiempo la señala. Lo que sale de la norma no es “bien visto”, sobre todo lo que se relaciona con la vivencia y experimentación de la sexualidad.



### 5.3. Primer Núcleo Argumentativo

Duración de la secuencia: 01.11 a 04.33

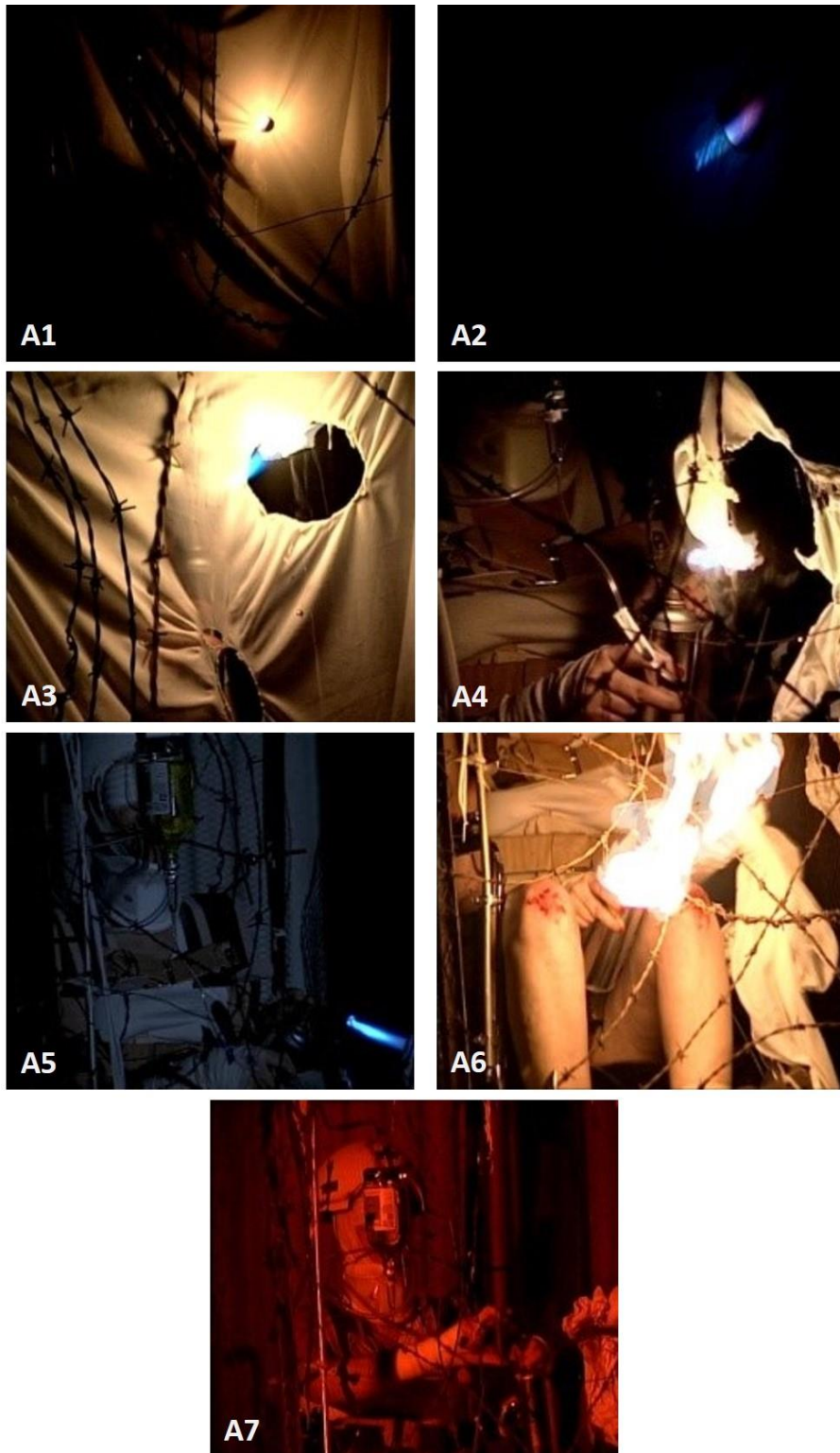


Figura 25. Siete puntos sublimes o imágenes incidentales.

## **NIVEL INFORMATIVO**

### **Idea general**

Comienza el proceso de una persona que desea salir de la oscuridad y el encierro, enfrentando una lucha contra múltiples barreras físicas. Esa persona se encuentra oculta y a medida que avanza su acción se descubre sujeta, herida y enferma.

### **Plano sintáctico-denotativo a partir de la enumeración de los significantes**

Cuerpo: Permanece oculto y se va descubriendo poco a poco gracias a los efectos que produce un soplete y las condiciones de iluminación proporcionadas por el fuego de ese objeto. Es posible captarlo también a través de la iluminación que por segundos producen algunos flashes de cámaras fotográficas. Las extremidades que aparecen son los brazos, las manos, las piernas, el pecho y algo del rostro.

Al parecer se trata de una mujer que permanece casi inmóvil y está sentada. Los indicios que nos hablan de la mujer se detectan porque tiene las uñas de las manos pintadas de rojo, sus dedos son delgados y alargados al igual que las piernas. Incluso en su pecho, debido a la presión ejercida por algunos cinturones, es posible ver cómo destacan los senos.

Objetos: Aparecen una serie de elementos ortopédicos y hospitalarios que obstruyen directamente al cuerpo: destaca un collarín duro, un casco o cubierta de metal en la cabeza y cinturones gruesos que la sujetan en el pecho y la cintura. También se identifica una botella de suero con mangueras, unas hombreras duras y vendajes ubicados en la cabeza, el pecho, brazos y manos. Además, su ojo derecho está cubierto por un parche.

Existe una herramienta clave para el desarrollo de esta secuencia, se trata de un soplete, el cual la mujer utiliza para descubrirse y vencer un primer obstáculo en su proceso: una tela o sábana blanca. El funcionamiento de este objeto permite saber las características y la situación del cuerpo, el espacio y los elementos que entran en juego.

Destacan también unas estructuras o varillas metálicas colocadas a los costados, unos alambres de púas y una malla metálica. Estos objetos delimitan el espacio dentro del cual se encuentra la mujer.

Música y efectos sonoros: Hay una combinación de sonidos, se escuchan algunos rechinos de metales, zumbidos y golpes huecos que hacen eco. Estos efectos son constantes pero suben y bajan de intensidad y se entremezclan con otros ruidos. Resalta el zumbido del gas del soplete y el crujir de la tela y los alambres cuando el fuego hace contacto con ellos.

Iluminación: La acción se desarrolla en medio de la oscuridad pero la flama del soplete desencadena la lectura de este primer núcleo argumentativo. Al inicio, esa flama es pequeña, entre amarillenta y color naranja y está detrás de la tela, generando una atmósfera de penumbra.

Después, por un tiempo prolongado, la flama se torna alargada y de color azul. Durante esta etapa aparecen en repetidas ocasiones las incidencias del fuego al choque con la tela y los alambres, así como las causadas por los flashes.

Al final del segmento se enciende una luz rojiza que permite apreciar mejor las condiciones de la acción.

Espacio: Del lugar donde se encuentra la mujer no hay dimensiones claras. Sin embargo, la disposición de la tela, los alambres, la malla y las estructuras metálicas delgadas a los costados que están muy pegadas a sus brazos, dan cuenta de un sitio estrecho e incómodo. Hacia afuera o alrededor, tampoco hay claridad hasta el momento en que aparece la luz roja, entonces se aprecia un espacio exterior por descubrir.

**Emoción producida:** Desolación y angustia.

### NIVEL DE LA SIGNIFICACIÓN

#### **Connotación/Simbolismo diegético**

Las siete incidencias de este primer núcleo son las que nos permiten comprender la idea general denotada, dicho lo cual, es necesario explicar la importancia y características gracias al efecto del fuego y del flash, esos sucesos inesperados que surgen durante el desarrollo de la diégesis.

De acuerdo a las definiciones más básicas de la palabra incidencia, se refiere a algo que sobreviene en el curso de una acción o hecho y tiene conexión con éste. Como fenómeno físico, una incidencia es la caída de un cuerpo o de un rayo de luz sobre otro cuerpo, línea, plano o punto.

Para este análisis, las incidencias son momentos perceptibles producidos como si fueran focos de atención para motivar una lectura. Las imágenes incidentales o puntos sublimes clarifican, insisten y redundan en la idea general.

En el caso de este primer núcleo, las incidencias del fuego A1, A3, A4 y A6, así como la del flash A5, redundan en *el encierro del cuerpo* porque es posible visualizar todos los elementos en conjunto que confirman ese estado (Figura 25).

La función del soplete establece un reto lúdico para el lector, quien se concentra precisamente en las variantes del fuego cuando está desplazándose. Dichos cambios son motivo de intriga porque generan atmósferas que provocan que el espectador se mantenga cautivo y atento.

Por ejemplo, una variante como la imagen A6 es un fenómeno que se refiere al grado de energía causado por un agente natural o mecánico, el cual impacta de acuerdo a su expansión. La incidencia surge por la intensidad del fuego, es decir, por este agente natural que está causando un accidente sorpresivo por medio del cual podemos apreciar los elementos en la acción.

Aunque el uso de cámaras fotográficas no está en el control de quien ejecuta el performance, ni pertenecen a la historia propiamente dicha, sí es una acción motivada o provocada por la dinámica y las circunstancias que va presentando la acción.

El efecto de luz que resulta de tomar fotografías para capturar el acontecimiento, es decir, los destellos de luz denominados flashes, recaen sobre los significantes, revela detalles de esa acción y también genera atmósferas. Por lo tanto, se convierte en un apoyo que traspasa la mirada textual del espectador e influye en la lectura profunda del sentido.

En las imágenes incidentales A1, A3 y A4 el fuego proporciona una atmósfera de penumbra. El conjunto de estas imágenes presenta el proceso paulatino de destrucción del obstáculo a vencer: la tela. La cámara mantiene un *close up* al desenvolvimiento de la flama y *medium shot* cuando aparece la figura de la mujer, hasta que la tela se hace pedazos.

Los alambres, la tela, el soplete, los elementos ortopédicos y hospitalarios se superponen al cuerpo de la mujer como un conjunto de fierros y objetos que la inmovilizan y la atrofian.

La penumbra es vital para resaltar el papel que juegan los alambres de púas como uno de los obstáculos más difíciles. Gracias a este efecto se observa el grosor, la dureza y rigidez de los alambres que se clavan entre los pliegues de la tela y por consiguiente, en el cuerpo de la chica.

Los alambres aparecen todo el tiempo en primer plano, siempre atravesados y distorsionando la figura humana. La combinación tenue entre luz y oscuridad también resalta varios objetos por su brillo y por las tonalidades claras. Están los cinturones gruesos, apretando el busto de la mujer, la manguera del suero, el cuerpo de metal del soplete, el collarín duro y el vendaje de la mano derecha, así como una varilla delgada que está a su costado derecho.

Desde el inicio de la acción, los efectos sonoros que ya señalamos realzan la presencia de los alambres como el significante más grotesco de ese encierro y el aprisionamiento.

En la incidencia A4 destaca por primera vez un significante especial y decorativo en el cuerpo de la mujer, se trata de las uñas de las manos pintadas de color rojo. Ese detalle es contrastante con los otros objetos y con la situación en general.

Para el caso de la A2, cuando la oscuridad prevalece y se reafirma gracias al tono azulado de la flama del soplete, entonces la ausencia del cuerpo, la ausencia de la mujer, eso genera indefinición e incertidumbre. Ante la oscuridad el espacio se percibe vacío, desolado, no hay nada alrededor.

El color azul de la flama deja una sensación de frialdad. El vacío y la frialdad son apoyados por los efectos sonoros que se incorporan poco a poco a los rechinos, el zumbido del gas del soplete y los golpes huecos que aparecen con fuerza.

En la incidencia A5 el resplandor del flash revela con mayor claridad esa estrechez del espacio dentro del cual está la mujer; la malla está cercándola por el costado izquierdo, los alambres de púas aparecen entre cruzados por el frente mientras que las varillas verticales a los lados están muy pegadas a sus brazos.

La iluminación del flash le brinda un tono entre grisáceo y azulado a la acción que genera nuevamente una atmósfera de frialdad al conjugarse con la flama azul del soplete. Ese destello de la cámara fotográfica aporta palidez al cuerpo y hace resaltar el color blanco de la camiseta, el collarín, las vendas, el parche y la estructura en la cabeza.

Además realza los fierros y sus sombras proyectadas también como saturación sobre el cuerpo de la mujer. En esta imagen en medium shot, es la botella del suero, cuyo líquido es de color amarillo, la que impide ver el rostro de la mujer. El cuerpo se aprecia tenso por el peso de las hombreras, la dureza del collarín, lo apretado de los cinturones y las vendas en la mano derecha y en la cabeza.

La información de la incidencia A6 producida por la intensidad del fuego establece varias novedades: La cámara hace un *till down* para observar las piernas de la mujer y su condición de incomodidad.

Las piernas están rectas y las rodillas demasiado dobladas si se toma en cuenta la inclinación de su muslo izquierdo. Aún no se percibe claramente donde está sentada pero esa varilla situada al lado derecho confirma que no tiene posibilidades de moverse demasiado.

En esta imagen resaltamos el calor y cercanía del fuego, la dureza de los alambres de púas sobre las piernas desnudas y las rodillas sangrantes de la chica. Estos elementos se imponen a la carne, al cuerpo, incluso por el ruido de los alambres que truenan al contacto con el fuego.

Otra contraposición que llama la atención es la establecida entre las raspaduras con sangre en sus rodillas y el tono rojo encendido de las uñas pintadas. Los cinturones en su pecho, apretando sus senos y la disposición de sus piernas con las rodillas muy dobladas refuerzan el malestar del cuerpo y la sujeción.

En la última de este bloque, la A7, la cámara regresa a la parte superior del cuerpo y la luz roja juega con los objetos y el espacio. Aparecen brillos y sombras que están encima del cuerpo y alrededor de él. La figura de esa mujer sujeta adquiere una apariencia grotesca que le hace perder su carácter de ser humano.

En algunas partes, los objetos metálicos brillan y en otras se ven opacos, esto les da una apariencia de oxidados y viejos. Los alambres se confunden con sus propias sombras proyectadas sobre el cuerpo al igual que otros objetos como los tubos delgados o varillas.

La apariencia oxidada y vieja de los fierros se apoya en los rechinos metálicos insistentes. Ella se ve rígida y tensa, así lo indica la posición de su brazo derecho y de las manos. Su cuello se

observa alargado y delgado, completamente comprimido por el collarín. Esa tensión se extiende hasta la cabeza, de hecho, adquiere una forma alargada y ovalada que finaliza en la curvatura del casco duro que la cubre.

No se aprecian sus orejas ni el cabello porque están tapados con vendas. Nuevamente su rostro es imperceptible, está bloqueado por la botella del suero que oculta las expresiones.

### **Simbolismo temático o Simbolismo de Boliver/ “*simbolismo congelado*”**

Es la forma concreta en la que Rocío Boliver “La Congelada de Uva” produce este discurso a propósito de la feminidad como tema central, apoyada en los elementos significantes seleccionados y su combinación.

Algunos objetos son contruidos expresamente para la acción y otros retomados de realidades muy concretas de la vida cotidiana a partir de los cuales el espectador asocia las cosas con trabajos rutinarios, pesados o bien, con eventos drásticos o desagradables.

La saturación de los significantes en el performance es una provocación, como también lo es esa figura humana expuesta a condiciones difíciles de las que, como espectador, lleva al deseo de que ella salga, sin embargo, ella está experimentando un proceso doloroso e incómodo. Esa exposición del cuerpo al padecimiento físico es común en los performances de Boliver, es argumento de veracidad sobre su propia acción.

Es recurrente la contraposición de los objetos al cuerpo humano, a la figura desnuda o semidesnuda que lucha en contra de lo que no tiene vida. La artista se aprovecha de esos recursos para lograr su objetivo, es decir, presentar una forma peculiar en la que se puede pasar de un estado físico-mental y emotivo a otro, como si fuera una lección dura o una vía de aprendizaje efectiva.

A menudo, en las acciones de Boliver, los instrumentos mecánicos de gran tamaño y de aspecto bizarro, así como la música y la iluminación, se convierten en factores enajenantes o cautivantes para los sentidos.

Por ejemplo, *los alambres de púas* son una barrera límite difícil de vencer, puede ser riesgoso y doloroso para quien intente sobrepasar esta barrera. Los alambres se utilizan cotidianamente como medida de seguridad para separar territorios o personas. En la historia, este símbolo representa el encierro.

*Los elementos ortopédicos y hospitalarios* se asocian generalmente con eventos traumáticos para el ser humano en los que su quehacer cotidiano se ve interrumpido por accidentes o enfermedades. Una persona en estas condiciones no puede continuar con sus actividades y por tiempos cortos o prolongados permanece aislada en un cuarto de hospital o en un cuarto de la casa.

En este performance, la carga de esos significantes va más allá del impedimento físico del cuerpo, implica igualmente el ocultamiento de la identidad de la mujer. Al igual que los alambres, *la malla metálica* sirve para separar espacios, personas, animales u objetos que no pueden estar al alcance de todos. Alambres y malla representan la prohibición para alcanzar y tocar ese cuerpo, asimismo, para que la mujer tenga contacto con el exterior.

*El soplete* es una herramienta de trabajo utilizada por los plomeros o herreros. Este instrumento mecánico sirve para fundir a altas temperaturas distintos objetos metálicos y el proceso que lo caracteriza es llamativo al sentido de la vista, precisamente por el fuego y el calor que produce al hacer contacto.

El uso conlleva algunos riesgos que pueden lastimar a quien lo maneja, también conlleva un proceso que puede ser monótono y en ocasiones difícil, de acuerdo a la complejidad del trabajo. En la acción performática, el soplete es al mismo tiempo un instrumento que le sirve a la mujer para iniciar su proceso de liberación pero también forma parte del conjunto de elementos metálicos y fierros que la ponen en peligro, la saturan y le generan dolor.

*La tela o sábana blanca* puede emplearse para proteger o tapar algún objeto o mueble en desuso, algo que ya no es requerido en una casa o en un lugar de trabajo y que se puede dejar abandonado en un espacio alejado del contacto frecuente con las personas. En el contexto de nuestro discurso, la tela está ocultando a la mujer como si fuera un objeto que ya no es importante o que es inservible.

### **Simbolismo histórico**

Tiene que ver con el desdoblamiento de la provocación escénica y emotiva, la cual se plantea a través de la reflexión retórica. Este análisis lleva al encuentro con el tercer sentido, de tal manera que, el encierro del cuerpo por los fierros y elementos ortopédicos y hospitalarios se expresa de la siguiente manera:

**Oxímoron:** El soplete se convierte en símbolo de liberación para esa mujer encerrada. El impacto de esta secuencia se desencadena por el uso de este significante y las relaciones de antónimos que suscita, principalmente la contraposición entre la oscuridad y la luz.

Por un lado, la oscuridad produce incertidumbre, indefinición y misterio, forma parte del proceso que se apega a la tardanza, a la desesperación y a la angustia.

Mientras que la luz, con sus cambios, es dual, pues en ocasiones es portadora de esperanza y expectativa y, en otras, lleva también a la angustia y desesperación. En esta primera relación oscuridad-luz hay una constante supresión y adjunción del cuerpo y de los elementos que se manifiesta en cada incidencia. Cada situación o disposición de ellos enfatiza la idea del dolor y la sujeción.

La relación oscuridad-luz es la base para hallar otra dualidad importante: la fuerza y lo debilidad; la fuerza está en los objetos pegados a su cuerpo, en los fierros y en los metales, mientras que la debilidad está representada en ese cuerpo fragmentado de la mujer sin rostro, ella que se aprecia herida con sangre en las rodillas y con ese tono de piel pálido.

**Hipérbaton:** El fuego es elemento natural, el flash es un destello artificial producto de un proceso mecánico, ambos agentes alteran el orden sintáctico de la acción, su convergencia es la que dispara la lectura dramática al mostrar como un *shock* el estado patético de la mujer.

**Hipérbole:** Dolor, sujeción y enfermedad marcan la condición de la mujer en esta historia. La carga de elementos sobre el cuerpo resulta excesiva, a veces tan inverosímil que genera la sensación de hartazgo. Cuando el fuego del soplete y la luz del flash surgen, lo que hacen es subrayar estos significados.

**Metonimia causal:** La sangre que aparece en la A6 se asocia al dolor, es una adjunción que representa una lesión en el cuerpo. Esta herida surge quizás desde el momento en que la mujer empieza sus forzados movimientos para salir del encierro mientras usa el soplete. La liberación es causa de las heridas en el cuerpo.

Además de remitir al *dolor y padecimiento*, la sangre en sus rodillas es un indicio de lucha que permanecía tímido, pero se entiende que es producto del roce continuo con los alambres de púas, es decir, es el resultado del enfrentamiento con el peligro en el contexto del encierro.

**Sinécdote:** Distintos datos aparecen en las incidencias para revelar el género de la persona. Es una mujer delgada, se desconoce la edad pero no es una niña o una adolescente, quizás es una mujer de entre 30 a 50 años la que padece esa situación,

Los cinturones que aprietan su pecho la sujetan arriba de los senos y abajo de ellos, de tal manera que se pueden ver poco firmes, incluso ligeramente caídos. Además, cuando se ve la parte baja del cuerpo, precisamente en la entrepierna del lado izquierdo, se aprecian algunas marcas de celulitis.

Esta mujer porta "*detalles femeninos*". El *arreglo personal como apariencia femenina* está en el pintarse las uñas de las manos con colores vivos como el rojo.

**Paradoja:** La situación que ella experimenta se opone al detalle de *feminidad* dispuesto en las uñas. El rojo de las uñas se opone al rojo de la sangre en sus rodillas que es sinónimo de dolor, que es lucha, mientras esas uñas intactas, de un rojo intenso, refieren a la pasividad, al rechazo de un trabajo rudo, peligroso y sucio.

En la disposición de los movimientos corporales, las mismas uñas perfectamente pintadas y delineadas, se oponen a la tensión del movimiento en sus manos y la disposición atrofiada de sus dedos; se oponen a la frialdad del soplete y la rudeza de los fierros y metales.



También contrarrestan con las vendas blancas que la están sujetando. Todo eso convierte a las uñas pintadas de rojo en un absurdo, un detalle *femenino* absurdo.

### **SIGNIFICANCIA**

La perversidad del encierro cosifica a la mujer, la reduce y la convierte a la vez en un “ente” que no es libre y no es visto. (A1) Ese conjunto de alambres de púas que se recargan imponentes, macabros y alevosos sobre los pliegues inclinados de la tela, mantienen encerrada a la mujer como si fuera un monstruo que lleva largo tiempo sumido en ese estado al que la penumbra hace imaginar como el calabozo de un castillo recreado por la pluma de Mary Shelly en 1818.

El encierro mantiene oculto lo “indeseable” en las condiciones más ínfimas e inhumanas. (A2) La pesada oscuridad también encubre al monstruo que se aferra y lucha por ser libre; el fuego es su arma, es esa flama azulada cuya forma alargada, terminando en punta de un color ligeramente morado, se asemeja a un cuchillo que ha atravesado el obstáculo de su libertad.

Ese cuchillo de fuego afianzado en la mano del monstruo va abriendo con una pasividad desesperante las ventanas para mirar al exterior y que su espectador pueda mirar al interior, a ese sitio íntimo y desagradable en el que se encuentra. (A3) Las ventanas son los dos orificios formados caprichosamente por el fuego debido a la tela plegadiza alrededor y sus formas, redondo uno y ovalado el otro, con las hebras diminutas y delgadas de la tela que van cayendo y desfigurando el obstáculo blando.

A pesar de esta lucha por ser libre, el dolor se apodera de la escena. Se ubica en la púa del único alambre vertical que esta al centro. En esa púa superior que se clava ligeramente como alfiler en el cuerpo invisible y que tiene su correspondencia con los hilos de la tela derritiéndose, como si fueran puntas amenazantes lanzadas al vacío.

(A4) A paso lento, su acto escapista camina acertadamente, se ha despojado de la tela convirtiéndola en harapos. Sin embargo, el dolor y la sujeción aparecen como capas de piel que se suceden una a otra, pues tras la tela brotan los objetos ortopédicos y hospitalarios cual nuevos enemigos.

Se establece una relación entre la composición de elementos significantes: El collarín se impone por su firmeza y dureza, se convierte en una torre que se traga el rostro de ese ser o en el embudo de una máquina que la succiona. De pronto surge la mano blanca y tensa, con sus dedos largos y finos y las uñas rojas, saliendo de entre los escombros, cual si hubiera pasado un terremoto y se alza entre los escombros.

Esa mano, significativa de la feminidad, anuncia el dolor y el riesgo para esa mujer que cuida su apariencia. Para ella, los alambres de púas entrecruzados al frente, combinados con la punta que se ha formado arbitrariamente en la tela desgastada, hablan de la situación peligrosa.

(A5) De forma sorpresiva y estremecedora aparece la cabeza de ella, ahora devorada por la botella del suero y por su contenido líquido amarillo. Maliciosamente parece que el parche en el ojo, la venda que cubre su oreja derecha y el casco (apenas perceptible en la cabeza), se adhieren como pegoste, formando una máscara que habla de enfermedad y a la vez, le aportan nuevamente una imagen lamentable.

Esa masa de objetos cubriendo su identidad regresa la idea de monstruosidad. Ella es el resultado de un proceso de experimentación al estilo Frankenstein o bien, un ente autómatas cubierto de mecanismos. La tosquedad, dureza y exageración de esa máscara se colman con la fijación, negrura y grosor de los alambres de púas apuntando hacia ese cuerpo enfermizo.

(A6) El ser humano resurge, se entremezcla con la presencia del monstruo para dejar en claro que forma parte de él. Ya no es la cabeza, ahora son las piernas, es su forma y su posición las que hablan del dolor y la sujeción. Llama la atención la línea recta de esas piernas delgadas; sus rodillas sangrantes se alzan como la punta de un ángulo cerrado y forzado.

El lugar en el que está sentada le otorga una posición incómoda. El cuerpo débil y enfermo se expone al dolor y a la rectitud pero está luchando para liberarse de esas condiciones. (A7) La luz artificial, lejos de aclarar la identidad del ser humano, realza al ser de aspecto monstruoso.

Se acentúa la idea de un personaje extraído de la fantasía o de un cuento de ciencia ficción futurista. Su aspecto y figura se asemejan a un *ciborg* o ser *posthumano*, casi mecanizado, que tiene pocos rasgos de humanidad.

Su brazo derecho se dobla casi en perfecta escuadra y los dedos índice y pulgar se abren como garras o pinzas mecánicas que se adjuntan al grupo de fierros colocados alrededor. Luego está la forma desfigurada y desproporcionada que va desde ese cuello comprimido hasta el casco en la cabeza.

Su rostro es de cristal, no existen ni la mirada ni las expresiones, es la botella de vidrio que suple su identidad. La forma exageradamente angosta del cuello y la cabeza, dibujados en línea recta y curva semejante a una copa, nada tienen de humano, mucho menos el casco que se levanta en curva imponente por encima de la cabeza y que deja un hueco en la parte trasera en el cerebro, comprimiendo y absorbiendo a ese *posthumano* grotescamente construido, una mujer desolada, débil, imprecisa y doliente, cuyo cuerpo ha sido invadido.

## 5.4. Segundo Núcleo Argumentativo

Duración de la secuencia 04.44 a 16.01



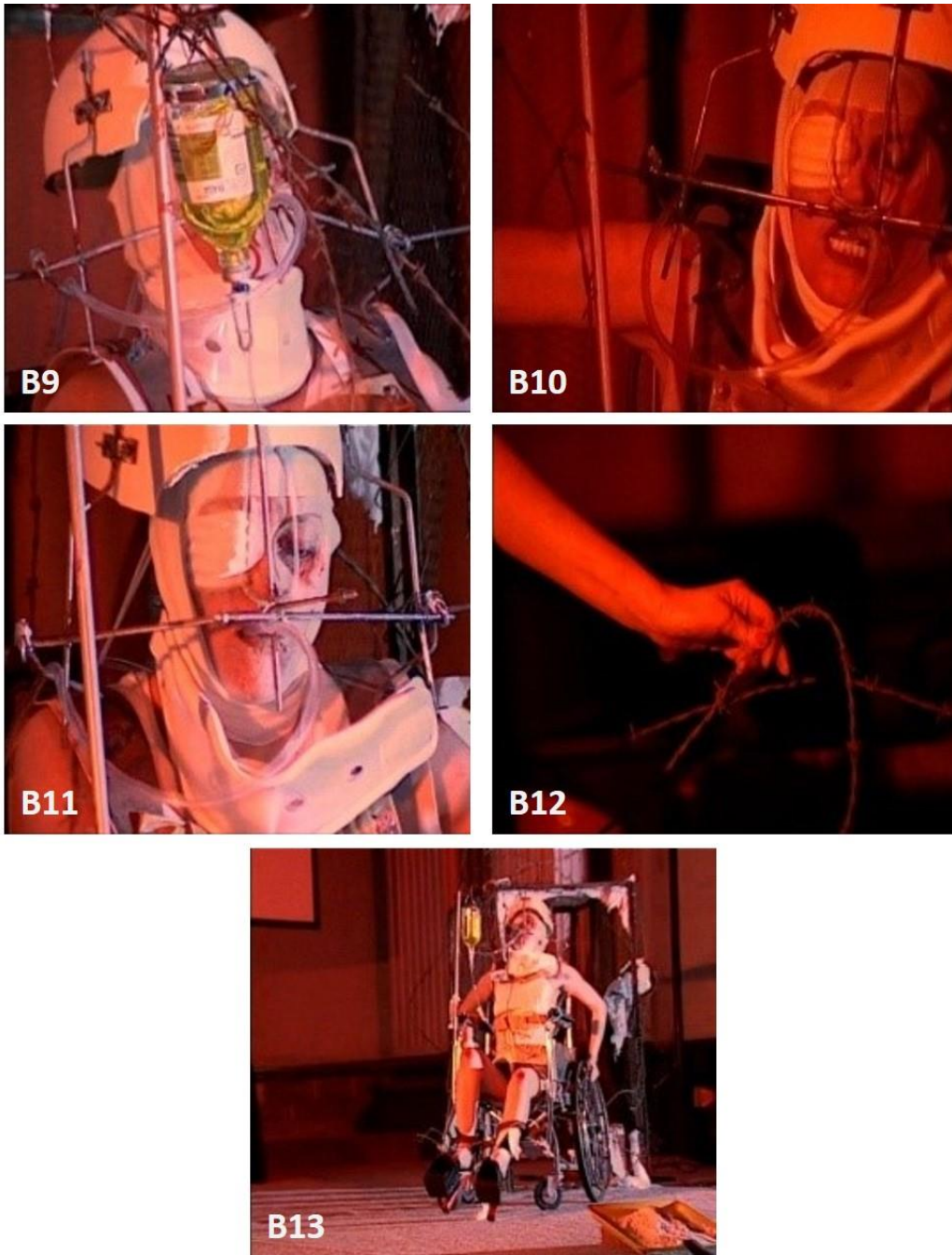


Figura 26. Trece puntos sublimes o imágenes incidentales.

### *NIVEL INFORMATIVO*

#### **Idea general**

La mujer encerrada se aferra a su deseo por ser libre, incluso con violencia. Para lograr su objetivo sufre desgaste físico y mental pero demuestra fortaleza y coraje en el proceso.

### **Plano sintáctico-denotativo a partir de la enumeración de los significantes:**

Cuerpo: Sin la tela como obstáculo y con la luz roja en el espacio se puede apreciar el cuerpo completo, saturado de objetos, casi inmóvil y sujeto. La mujer está encerrada en un espacio que parece una jaula.

Dentro de ese lugar inicia un nuevo proceso que implica un mayor esfuerzo físico para tratar de liberarse, utilizando ahora otra herramienta y moviendo más los brazos, manos y piernas en un trabajo lento y entorpecido.

Lleva a cabo forzados y repetitivos movimientos e inclinaciones del cuerpo para salir del encierro. En este apartado se puede ver por primera vez el rostro, incluso su ojo izquierdo luce amoratado. Se aprecian sus gestos y facciones mientras trabaja para deshacerse de su segundo obstáculo: los alambres de púas. Finalmente, el esfuerzo se ve compensado cuando logra salir del espacio reducido.

En el proceso se da la intromisión de una segunda persona en la acción, se trata de un hombre vestido de color oscuro que entra sorpresivamente para ayudar por unos segundos a la mujer, tratando de quitar alambres de púas de la jaula para que ella pueda salir. La reacción de la protagonista ante este evento es de enojo.

Objetos: El soplete es reemplazado por unas pinzas largas con las que empieza a cortar los alambres de púas. Por la disposición de los alambres, de la malla y las varillas metálicas descubiertas en posición vertical y horizontal, se puede nombrar el espacio reducido como jaula.

Dentro de esta jaula, ella permanece sentada en una silla de ruedas aparentemente vieja y con la cual se impulsa hacia atrás y hacia adelante para tratar de salir.

En cuanto al casco que cubre su cabeza, también se acompaña de algunas varillas pequeñas y delgadas que van atornilladas del casco a las hombreras duras. Estas varillas cruzan el rostro por el frente, combinándose con la botella del suero y confundándose con los alambres de púas.

De su boca sale una manguera que parece extenderse hacia su espalda. En sus piernas, desde las pantorrillas a los tobillos hay vendajes. En este núcleo destacan sobre todo dos objetos; se trata de una especie de grilletes colocados en los tobillos que sujetan e inmovilizan sus piernas. También está un par de zapatos de plataforma en color negro y rojo, calzando sus pies.

Música y efectos sonoros: Los zumbidos y rechinos metálicos que hacen eco son más intensos y repetitivos, hasta aturdir. También son importantes los ruidos producidos por el choque de los fierros en los movimientos que hace la mujer, me refiero al contacto de las pinzas con los alambres de púas, al choque de la silla con la jaula cuando intenta impulsarse y al roce de los alambres con la estructura metálica que conforma la jaula.

De la mitad del núcleo argumentativo hacia el final, se escucha por momentos un sonido agudo que se prolonga. Este efecto que aumenta el dramatismo de la acción, tal vez proviene de un sintetizador.

Por primera vez se puede oír la voz de la mujer, precisamente cuando el hombre intenta ayudarla para tratar de quitar de su camino los alambres. En ese instante ella grita: ¡Nooo. Nooo, imbécil! Posteriormente, en un segundo intento del hombre por socorrerla, ella vuelve a gritar ¡Aaah!, ¡Nooo!

**Iluminación:** Se registra una luz roja al inicio de este segmento que permanece hasta pasar a otro punto del proceso. También produce ciertos efectos de sombras sobre el cuerpo de la mujer y en el espacio, tanto dentro de la jaula como fuera de ella.

Es importante recalcar el efecto sobre los fierros, nos referimos al brillo que los hace ver desgastados y oxidados. También los destellos provenientes del flash de cámara fotográfica siguen siendo vitales para el sentido de la acción.

**Espacio:** Se establece la consideración de dos lugares, el primero es la jaula y el segundo se refiere al exterior, es decir, a todo lo que hay fuera de esa jaula. Ese espacio exterior parece amplio y desocupado. La jaula donde se ubica la mujer solo ocupa un punto en la dimensión de ese sitio exterior, sobre todo, se ve la profundidad, más allá de los alcances de esa luz rojiza solo existe oscuridad, justamente detrás de la jaula.

En ese espacio exterior, en el lateral derecho, se aprecian los muros y columnas que conforman el lugar. En el caso de las columnas, algunas son semicirculares y otras rectangulares (en un diseño ahuecado de grecas verticales) de aspecto grueso y muy altas.

El muro y las columnas están pintados de color claro, en la parte baja hay una franja horizontal bordeada, pintada de color dorado. La base final que llega al piso esta de color azul, pero la pintura se aprecia desgastada. En la parte trasera de ese espacio exterior se encuentran dos escalones amplios que indican un segundo nivel.

**Emoción producida:** Desesperación y angustia.

### **NIVEL DE LA SIGNIFICACIÓN**

#### **Connotación/Simbolismo diegético:**

Las 13 sublimaciones de este apartado muestran distintos puntos del cuerpo porque la lucha de la mujer se traduce en el forcejeo y la intensidad de sus movimientos para salvarse de la jaula (Figura 26). Además, la llegada de la luz roja desata la curiosidad por saber cómo es y cómo está ese cuerpo femenino.

La luz descubre que el encierro tiene una forma concreta por fin definida, se trata del significante “jaula”. La cámara realiza constantes tills, se abren y cierran las tomas, dependiendo del punto en donde se concentra más el movimiento corporal y la tensión.

Las incidencias B1, B2, B3, B5, B6 y B12 dan cuenta de esos movimientos que sirven para reconocer el cuerpo y su situación (Figura 26). (B1) Por los efectos de sombras que se concentran en la parte baja del cuerpo, se hace notorio el hallazgo de los zapatos, formando absurdamente un bulto en esos pies juntos y sujetos.

Con la luz rojiza, el tono de los significantes en juego parece armonizar con los fierros: los alambres de púas cruzados al frente, el grillete de la pantorrilla izquierda e incluso las ruedas de la silla y la alfombra, todo se percibe de un color similar. La silla, por ejemplo, realza por el brillo en sus componentes metálicos del lado izquierdo de la imagen.

La luz establece dos vertientes, la primera es que efectivamente aclara las condiciones del cuerpo y por otro lado, las sombras y brillos que aparecen de manera casi traviesa en los objetos, provoca que sigan estando por encima del cuerpo, haciendo notar que la mujer se encuentra en lucha contra ellos.

(B2) La herramienta que posibilita una mayor movilidad del cuerpo ahora son las pinzas largas. Por la longitud de este objeto que se desborda en relación al espacio estrecho de la jaula, el esfuerzo y tensión del cuerpo aparentemente enfermo aumentan; eso es notorio en la posición del brazo izquierdo estirado y de la cabeza inclinada hacia atrás, tanto por el peso del casco y del collarín como por la manipulación de las pinzas.

Dos aspectos más llaman la atención: primero es la dimensión y forma de la jaula ya que, aunque no es un espacio completamente cerrado o enrejado, sí se trata de un rectángulo de poca altura y muy estrecho. Los alambres enredados en la jaula y los pedazos arrugados de la tela que cuelgan de las varillas metálicas, dan a la jaula una apariencia grotesca. El segundo aspecto se refiere al espacio exterior y la curiosidad que impera por saber su profundidad y las características que lo definen. Esa provocación resulta de observar (atrás de la jaula) la zona vertical sin luz como parte de una columna y del muro.

(B3) El medium shot que muestra al cuerpo sujeto y enfermo desde el pecho a los pies, habla también de los movimientos forzados, por ejemplo, al igual que en el brazo de la imagen B2, aquí la pierna izquierda se aprecia tensa y ligeramente más abierta, debido al trabajo de colocación y manipulación de las pinzas en los alambres dispuestos abajo.

Nuevamente destaca el brillo sobre la silla de ruedas, sobre el tubo que sostiene el suero, en el poste de la jaula del lado izquierdo y el otorgado al sujetador del zapato de plataforma que rodea la pantorrilla izquierda, mismo que hace notar la hechura de charol.

Son muchos los significantes dispuestos sobre el cuerpo enfermo que parecen clavarse en él con sus brillos, opacidad y sombras. Las partes del cuerpo descubiertas adquieren una tonalidad ligeramente más clara, casi amarillenta.

Así el cuerpo se subyuga, mientras ella continúa el trabajo combinado de las pinzas y los movimientos de apoyo con las extremidades del cuerpo, en la incidencia B5 hay una toma abierta que permite distinguir el espacio de la jaula y el espacio exterior. Pero lo más importante es la sombra que se proyecta en el muro del lado derecho. Esa jaula con los alambres sobrepuestos se expande en la pared y dentro de ella se aprecia la cabeza con el casco prominente.

La sombra proyectada también se extiende en la parte baja y corre desde la base de las columnas traseras hasta la columna que está a un costado de la jaula. Igualmente, cabe notar el brillo de los bordes dorados de esta columna, con lo cual se imponen, incluso por su altura, por su grosor y por su diseño en comparación con las dimensiones y tamaño de la jaula.

En el continuo intento por deshacerse de los alambres de púas, la protagonista decide usar sus manos vendadas para separar los alambres y salir libre. En la imagen B6 está su brazo extendido con los dedos abiertos y forzados, tratando de quitar alambre de la parte baja para movilizar sus piernas.

Ese *close up* contrapone la debilidad del cuerpo a la firmeza de los alambres. La pierna y el brazo están expuestos a los alambres y a las puntas de las púas. Al mismo tiempo, el movimiento se contiene o se limita doblemente por la silla de ruedas y el poste metálico de la jaula.

Sucede lo mismo con la incidencia B12, aunque los movimientos son más bruscos y más insistentes por el intento desesperado de salir y no conseguir fácilmente apartar los alambres de su camino. Finalmente ha logrado cortar algunos alambres y puede inclinarse más hacia el frente, incluso por comodidad, ha quitado la venda de esa mano izquierda y puede estirarla con mayor facilidad.

Llama la atención la delgadez del brazo y la forma cuidadosa y tensa con la que toma ese trozo de alambre para no lastimarse. Con la toma cerrada se aprecia la fuerza empleada, pues sus dedos están apretados y su vena sobresale por este esfuerzo.

Ahora llegan las incidencias del flash. Al observar el proceso ambientado solo con la luz roja desaparecen varios elementos a la vista, prevalece la imposición de los fierros y la jaula al trabajo físico de la mujer y su desgaste. Los sonidos que apoyan esta lectura se encuentran en el choque de los fierros y la nota aguda prolongada, la cual inyecta tensión al acto.

Sin embargo, con el destello del flash el acto se transforma en un recordatorio, pues aparecen todos los objetos, demostrando la saturación del cuerpo. (B4) El primer flash logra que cada significativo se agolpe entorno a la mujer, nada ha desaparecido, nada está lejano a ella, todos los objetos la dominan.



Las sombras proyectadas sobre el cuerpo no son iguales a las que proporciona la luz roja, las otorgadas por ese destello blanco las hace ver como marcas burdas sobre el cuerpo pálido. La toma esta en medium shot desde el cuello apretado hasta las rodillas heridas. No queda ningún hueco en esta sorprendente imagen, la lectura, desde cualquier punto, desborda cada objeto, sus formas, colores, dimensiones y texturas.

Destacan los cinturones cafés de cuero, el collarín liso blanco de plástico duro, el trozo de tela blanca ya adelgazada y arrugada, atorada entre la malla y los alambres, los mangos largos y lisos de las pinzas. De igual forma lo hacen los tubos de metal de la silla que brillan la manguera del suero y con la punta de las pinzas de acero.

La malla, endurecida y oscura, aparece ocasionalmente para recordar el encierro y la delimitación de la jaula. Los alambres resaltan por su espesor, amontonamiento y brillo, sobre todo en la zona de la rodilla izquierda. El flash muestra el entrecruzamiento y dominio de este significativo por todo el cuerpo enfermo. Estos fierros están presentes físicamente y por sus sombras en las piernas, en el brazo, en el pecho y en el cuello.

Reveladora también es la incidencia B8 cuando el movimiento de los brazos empieza a ser insuficiente para lograr su objetivo, con las piernas empieza a impulsarse estirándolas y apoyándose en sus grandes zapatos para salir. La cámara se concentra en la movilidad de esta zona del cuerpo y se cierra a lo que ocurre.

El destello del flash es tan fuerte que vivifica las formas y los colores de los objetos e intensifica las sombras de la silla de ruedas y los alambres que se proyectan en la base de color azul pardo descarapelado de la columna más cercana.

La piel se ve aún más pálida, las piernas delgadas y tensas que se contraponen a los grilletes y a ese negro y rojo de los zapatos pesados, cuya plataforma es gruesa y la suela áspera, tanto al frente como en los tacones delgados de punta cuadrada.

En cuanto a la silla, la llanta y una de las reposaderas bajas que se asoma tras de la pierna izquierda, destacan por su color gris. La alfombra que cubre el piso también es de un color pardo, mientras que al frente, en primer plano y fuera de foco, asoma un contenedor pero ningún objeto llama más la atención que los zapatos de plataforma, incluso, el calzado resta importancia al alambre de púas que parece enredar la pierna izquierda.

En el *close up* de la imagen B9 la mujer pierde cualquier rasgo de humanidad e impera la enfermedad. Los objetos se enciman uno tras otro en su cara, en su cabeza y en los hombros. Estos se encuentran oprimidos por bases duras de plástico reforzadas con unos sujetadores de fierro gruesos que inmovilizan la zona.

La forma recta y dura del collarín se coordina con la dureza y desproporción del casco porque la cabeza luce frágil, ligeramente inclinada hacia atrás, sometida por estos dos grandes pesos y por las vendas, que a pesar de ser tela, de todas formas ocultan su cabeza y parte de su rostro.

Las varillas delgadas, enredadas en nudo junto a la presencia amontonada y gruesa de los alambres y la malla, se convierten en una extensión de la jaula y del encierro. Pero sin duda, la botella del suero, el color amarillo de su contenido y la manguera que parece salir de su boca, se imponen como barreras inquebrantables al rostro.

Mención especial merecen las incidencias B10 y B11. Por primera vez se tiene la oportunidad de ver claramente ese rostro y sus expresiones. La mujer sigue quitando los alambres que le estorban e intensificando los movimientos bruscos y desesperados para salir de la jaula, sin embargo, al darse cuenta que la botella del suero le estorba también para salir, quita ese obstáculo de su cara y lo coloca en sus piernas, por tal motivo se puede apreciar lo siguiente:

En la B10 se ve inclinada hacia el frente y es notorio el esfuerzo que hace para movilizarse. Dicho trabajo se refleja en el ojo derecho cerrado cuyo párpado tiene un poco de brillo. Además, toda la zona alrededor del ojo se ve ligeramente oscurecida.

Su nariz está un poco levantada por la presión de la varilla que la atraviesa horizontalmente en la punta. También le estorba la manguera chica y delgada que se hace curva en esa misma parte y que llega hasta la cabeza. Pero el movimiento de su boca es mucho más característico del esfuerzo.

Abre la boca muy forzada, casi con los dientes apretados y la lengua pegada a ellos, como si la respiración le costara trabajo y estuviera cansada. La forma de su cara, alargada y de barbilla en punta destaca más esta expresión dura.

La tensión también es notoria en el brazo derecho que se ve delgado y frágil en comparación al tubo que sostiene el suero, las varillas del casco atravesando el rostro de la mujer, las hombreras con el soporte de fierro y los elementos ortopédicos blancos.

Ella continúa moviéndose y tratando de inclinarse aún más. La cámara ha paneado un poco hacia la derecha en la misma toma cerrada, de manera que cuando el flash arriba a la acción lo que hallamos es a una mujer sostenida y aplastada verticalmente por los objetos.

A pesar de que el collarín ya se ha zafado por los movimientos y que ahora ha perdido fuerza de sujeción, son las varillas los elementos que anclan su cuerpo al encierro de la jaula. Sobre todo llama la atención la posición vertical y horizontal de las varillas y los tubos, pues su rostro da la impresión de estar fragmentado en cuatro partes por las estructuras del casco.

A los laterales, la firmeza de esas varillas se ve copiada por el tubo del suero en la parte derecha del cuerpo y a la izquierda, por el poste trasero de la jaula. En cuanto a la expresión de su rostro,

con la luz en la cara su ojo izquierdo se ve morado y luce más aparatoso por la sombra de una de las varillas que se proyecta desde su ceja hasta el contorno de la nariz.

A diferencia de la B10, su boca está cerrada con fuerza, tanto que se ven las arrugas en la barbilla. De hecho, la boca adquiere una tonalidad similar a la del ojo aparentemente lastimado; debido a la manguera, sus labios se aprecian gruesos, de manera que también deforma esta parte del rostro.

El flash de la imagen B13 surge cuando ella ha logrado salir de la jaula, visiblemente abatida por todo el peso a costas de los elementos ortopédicos y hospitalarios. Ha pasado el proceso de lucha contra la jaula e incluso la molestia de la intervención masculina en la acción que queda señalada en la imagen B7, la única ocasión en toda la acción en la que otro cuerpo distinto al de la protagonista interviene en esta acción solitaria.

Cuando ha avanzado un poco hacia el frente, apoyada en la silla, su condición de mujer enferma y devastada es completa. Es notorio el peso de dos elementos, la estructura que va del casco a los hombros y los zapatos de plataforma.

La inclinación de la cabeza hacia atrás es inconsistente con la rectitud de su tronco, pero coincide con la manera como dobla sus brazos hacia atrás para apoyarse en la silla de ruedas y quiere avanzar. El peso del casco provoca esa inclinación y al mismo tiempo que no pueda ver hacia el frente.

Con los tacones de los zapatos se está apuntalando igualmente para avanzar, sin embargo, constituyen un peso para las piernas porque al mismo tiempo entorpecen o dificultan su movilidad.

La luz blanca pega del lado derecho de la imagen y recobra claramente una señal sobre su cuerpo, se trata de las heridas con sangre en sus rodillas causadas por los alambres. Estos raspones se convierten en un complemento a la condición enfermiza y devastada de ese cuerpo perfectamente definido por la luz del flash.

El resplandor imprime dramatismo desde la jaula hacia delante, donde se ubica la mujer con la silla, pero en la parte trasera que queda ensombrecida por la luz roja, entre las columnas y los muros, queda el misterio, la curiosidad y la incertidumbre por ver completamente esas estructuras verticales y gruesas para así, poder reconocer el espacio.

En el caso particular de la incidencia B7, cuando el hombre interviene en la acción de la mujer, es justamente cuando ella no puede avanzar, pues los alambres atorados en la parte superior de la jaula se lo impiden, así como la botella del suero que se atora en esa parte.

Es entonces cuando aparentemente de forma sorpresiva interviene el hombre vestido de negro acercándose con cierta reserva para ayudarla a quitar los alambres que le estorban. El

movimiento de la figura masculina parece igual de tenso que el de la mujer, las piernas ligeramente dobladas y la espalda inclinada hacia el frente para llegar a su objetivo.

En el contexto de la luz roja es interesante como la figura del hombre se integra al espacio por el color de su ropa y la deformación de su sombra sobre la columna más cercana. De hecho, su imagen parece borrosa, fuera de foco, misteriosa como las partes ensombrecidas y oscuras del espacio.

De la sombra de su cuerpo que aparece atrás, se puede decir que tanto la cabeza como el tronco se ven desproporcionados, su figura resulta extraña como las partes sombreadas verticales del muro que están más adelante y que se forman por el juego de las columnas.

Llama la atención la brillantez de los objetos y fierros y la palidez del cuerpo de la mujer en contraposición al hombre y al resto de la imagen. Esa claridad y la inclinación de su cuerpo hacia atrás, sentada en la silla, como si fuera a caerse, obtiene como respuesta la inclinación frontal del cuerpo masculino, queriendo alcanzarlo.

La voz de la mujer por la intromisión del hombre mientras retira el alambre, surge como un grito desgarrado con la voz entrecortada. Además, por el espacio amplio, su voz se escucha ahuecada y aguda.

### **Simbolismo de Boliver/ “*simbolismo congelado*”**

**La figura masculina y como respuesta, la voz de enojo.** El proceso de liberación del encierro es un acto individual, solitario, una demostración personal y pública de que esta mujer es capaz de lograr su objetivo y salir victoriosa del encierro, sin ayuda de nadie, mucho menos de un hombre, para el caso particular de esta escapista.

La intervención del hombre es inoportuna, rompe con la intención de la mujer en su acción, de ahí el enojo. Haber aceptado el apoyo implicaba reconocer que su condición de debilidad es total, que su esfuerzo es en vano y finalmente un “no puedo”, es decir, que ante su incapacidad y vulnerabilidad, debía aceptar pasivamente el apoyo de una fuerza mayor, de la fuerza y destreza de un hombre o cualquier otra persona que le facilitara las cosas para salir de la jaula.

**La jaula y los grilletes:** La jaula es un encierro, una especie de cárcel sin comodidad alguna; suprime al individuo que se encuentra en el interior, lo aísla del contacto con otros seres y con el exterior

El ser que permanece encerrado, ya sea por seguridad u ocultamiento no debe estar en contacto con el exterior debido a una condición especial. Si inclinamos esa conducta a lo negativo, entonces podemos pensar en una enfermedad incurable o contagiosa o bien, por una conducta o actitud indebida o inaceptable para una sociedad o comunidad.

La jaula de este performance no es común, lejos de tener barrotes o estar enrejada, estos elementos son sustituidos por alambres de púas enredados en torno a una estructura que de hecho es abierta. Los postes de metal que forman la jaula son delgados, incluso cuando ella se mueve los postes también llegan a tambalearse, de manera que no se trata de una estructura muy fuerte o pesada. Definitivamente se trata de una jaula construida expresamente para la acción escapista y cuya finalidad es impactar visualmente.

El peligro y aspecto grotesco de la prisión radica en los alambres de púas, en ellos sí está la fuerza, son el significante que realmente aísla a la mujer y se vuelve desagradable. En el caso de los grilletes se puede mencionar lo siguiente: son como un instrumento de castigo utilizado en las prisiones y calabozos.

Básicamente los usan aquellos presos o enfermos (hombres y mujeres) peligrosos, constituyen una forma de presión psicológica para sujetar e inmovilizar a los prisioneros. Además, son para aquellos individuos que tienden a la escapatoria. Los grilletes de esta acción parecen viejos y oxidados, lo cual les imprime un aire mucho más desagradable.

**Las pinzas:** Es otro instrumento mecánico de trabajo utilizado por cerrajeros, plomeros, soldadores, etc. Por su tamaño y grosor, se trata de un objeto que puede verse entre las herramientas de una fábrica o de una construcción grande. Estos objetos son pesados y requieren de fuerza corporal para ser utilizados correctamente, por ello es común que sean los hombres quienes las manipulen.

Para el proceso del corte de los alambres de púas, la mujer pudo haber utilizado cualquier otra herramienta mucho menos pesada y fácil de manipular, sin embargo, a propósito utilizó una herramienta que no corresponde con su situación, la más difícil de manipular.

**Los zapatos de plataforma:** Son un artículo decorativo, un elemento de apariencia femenina que no corresponde a la época actual, más bien pertenecen a las décadas de los 60 y 70. Por el tamaño de la plataforma, ese tipo de zapatillas era más común entre las mujeres dedicadas al modelaje, pues calzando así realzaban su figura y la estilizaban, aunque llevar estos zapatos por mucho tiempo implicara dolor y cansancio. Estos zapatos están lejos de la comodidad, incluso para portarlos se requiere de práctica para aprender a caminar con ellos.

**El espacio exterior amplio de columnas y muros:** El sitio donde se lleva a cabo el performance no es un lugar completamente definido pero causa impresión por su amplitud, la altura de sus muros y sobre todo, por las columnas. Estos soportes llamativos remiten a espacios clásicos como palacios, salones o recintos públicos a los que asiste mucha gente entorno a algún evento social.

Incluso se puede decir que las columnas pertenecen a espacios viejos o antiguos en los que el ser humano se siente pequeño en comparación con esas grandes construcciones o fortalezas de diferentes estilos arquitectónicos y colorido.

## **Simbolismo histórico.**

**Oxímoron:** Por los materiales con que están elaborados los significantes y la forma del espacio exterior, la luz roja establece características contrarias de manera recurrente que desencadenan diversas lecturas. El brillo de los fierros y metales se opone a las sombras de los mismos objetos y de los recovecos del espacio.

Ambos efectos hacen de la acción un momento dramático. La brillantez y las sombras dan paso al encuentro con la fuerza y la debilidad. La fuerza está en la presencia recia de los elementos, sobre todo de los fierros que abrazan y devoran casi por completo a ese cuerpo de mujer débil, enfermo, tenso, sujeto y adolorido.

Las partes sombrías en el espacio exterior enmarcan el encierro en la jaula, pero también la debilidad y delgadez de ese cuerpo femenino.

**Pleonasmo e Hipérbole:** Cuando la claridad de los flashes arriba a la acción, surge de manera inmediata la enumeración de los elementos (que como capas o máscaras) se enciman en el cuerpo uno a uno. La saturación y sujeción del cuerpo se convierte en redundancia aturdidora.

Los alambres, la botella, el casco con las varillas, las vendas, los alambres, las pinzas, etc., ponderan los significados de enfermedad y encierro, convirtiéndolos en excesos visiblemente claros en imágenes como B4, B8 y B9.

El encierro también lo dicen los impulsos desesperados de la mujer dentro de la jaula y los ruidos que con estos movimientos bruscos provoca. También es apoyado por la música, con los golpes huecos repetitivos y las notas prolongadas que dan vida al momento de tensión.

**Paradoja:** En absurdo se convierte el signifiante ubicado en los pies, los zapatos de plataforma representan un vestido, un ornamento que lejos de imprimir un toque estilizado o agradable a la imagen de esa mujer, termina por ser otro elemento de sujeción.

Esos zapatos de plataforma inadmisiblemente alta, de color rojo y negro brillantes, son toscos y desagradables; tan absurdos como las uñas rojas de esas manos delgadas que están padeciendo un encierro y una enfermedad.

Y es que en medio de la devastación del cuerpo, todo movimiento delicado y estilizado del mismo se puede considerar un absurdo. Por ejemplo, así sucede en la imagen B12, el movimiento de esa mano y la forma como coloca los dedos tomando el alambre de púas, parece de una fineza que desentona con la situación.

**Metáfora:** Hasta este momento del desarrollo del performance ya se puede establecer cómo se va identificando la feminidad a través de los dos significantes ya mencionados: las uñas pintadas de rojo y los zapatos de plataforma.

Se trata de una feminidad absurda y grotesca a la vez que no parece beneficiar a la mujer, por el contrario, los elementos de decoro que la caracterizan se perciben como un peso, una carga o bien, como una señal de burla hacia esa feminidad.

**Metonimia:** Las imágenes B10 y B11 son expresiones relacionadas con el dolor y la tensión. En esa cara apenas descubierta parece conjuntarse todo el mal y la enfermedad que la aqueja, incluso el ojo amoratado que resalta con el flash es una confirmación del cuerpo herido y lastimado que se esfuerza contra todo para liberarse de la jaula.

De la B11, con la imagen del rostro dividido por las varillas que sostienen el casco, aluden de igual forma a la fragmentación del cuerpo, al resquebrajamiento de algo que ha perdido forma y permanece oculto, sujeto entre todos los elementos ortopédicos-hospitalarios y los fierros. Hablamos de partes del cuerpo, extremidades y piel que se asoman débiles, desmejoradas por el desgaste del encierro y la enfermedad.

**Antítesis:** La intervención del hombre, su fuerza, se contrapone a la fuerza de la mujer. Por parte de ella hay un rechazo rotundo a la figura masculina que comúnmente es catalogada como fuerza superior con posibilidades de llevar a cabo las tareas más duras o los trabajos más pesados.

El rechazo enérgico equivale a resaltar el estereotipo que divide al hombre y a la mujer, que la hacen a ella débil y a él fuerte y más audaz para sortear problemas.

**Neologismo:** En esta etapa es la primera vez que se establece la palabra hablada con la frase de reclamo: ¡Nooo. nooo, imbécil! Se trata de una expresión habitual, coloquial, una frase que incluye al insulto para referirse a la intromisión del hombre. Lejos de ser cordial, lo cual resulta imposible por la situación por la que atraviesa la mujer, es tajante y espontánea.

Una segunda respuesta a otro intento del hombre se da en el mismo sentido. Ahora el enojo se concentra simplemente en el grito: ¡Aaah!, ¡Nooo! Es tan impositivo que el hombre decide retirarse. Los dos gritos con la negativa insistente y prolongada (nooo) se incorporan a la desesperación del momento.

### **SIGNIFICANCIA**

El planteamiento de este segundo núcleo se puede describir de principio a fin como una batalla. Se trata de esa batalla contra el encierro en la jaula y contra los significantes que la acosan. (B1) Ellos la subestiman, la reducen a un objeto inservible que permanece olvidado. Así lo expresa el amontonamiento de los pies como si fueran un bulto viejo y amarrado con ese par de grilletes.

Además está esa silla de ruedas de aspecto viejo, casi inservible que hace ver a la mujer como una anciana enferma y olvidada quizá en un asilo o bien, tratada como una loca incurable que debe permanecer escondida, oculta por la familia debido a su aspecto desagradable.

Visualmente, ella es un símil de Hanibal Lecter en “El silencio de los inocentes”, experimentando esa misma saturación que da un aspecto terrorífico. B2 En concordancia con ese estado lamentable, nos topamos con la tela rasgada y arrugada que sobre sale de la jaula, esos trozos colgando son una extensión del cuerpo femenino, una extensión de su piel de apariencia vieja y adelgazada.

Si las vendas, el parche y la botella del suero impiden ver el rostro, entonces es sustituido por esos pedazos de tela que están de más. Lo que queda de la tela es como mirar la figura en el espejo donde las arrugas son el reflejo de las marcas en la cara de una anciana cansada y devastada por el paso de los años y las experiencias vividas.

Puede tratarse de una anciana de rostro amargo que va cargando a costas un lamento y el señalamiento de una sociedad que le impone reglas y la mantiene reprimida física y mentalmente. (B3) Esa anciana sentada y olvidada sigue valiéndose de mecanismos para ser libre y ser ella a pesar de sus ataduras. Se está dando cuenta que aún puede ser ella.

Ha dejado el fuego para hacer de las pinzas su instrumento de defensa, como una espada o una estaca que clava contra su enemigo rapaz, es decir, contra los alambres de púas, unos bichos de aspecto desagradable que se agolpan por todos lados molestándola, picándola dentro de ese encierro.

(B5) Pero no sólo esos alambres transformados en bichos son su agobio, también está la rectitud y firmeza apreciados en la jaula y en las columnas que la vigilan, tan firmes y lineales como las normas, como las reglas que la han dejado en un estado fatal.

La integridad y superioridad de esa jaula con sus postes y esas columnas altas y gruesas, representan a los cánones de la feminidad y de los estereotipos que le son impuestos a esa mujer enjaulada. Dichas estructuras verticales cuidan su proceso, su esfuerzo desesperado por salir y romper esos cánones que parecen inamovibles, invencibles.

La sombra que se proyecta en la pared, con ese casco sobresaliente y superior a la cabeza, está deformada, proyecta la imagen de un pequeño monstruo o ente no humano que provoca ansiedad y cierta repulsión por su figura imprecisa. En ese muro, como película de ciencia ficción, se visualiza el resultado de un experimento cruel e inhumano.

En esa figura se condensa lo que la sociedad y las normas de un “deber ser mujer” han hecho de la chica, transformándola en un *alien* que sale de entre los fierros de su nave y de entre la oscuridad o, al mejor estilo de la alquimia y la genética más antigua, parece un Frankenstein entorpecido.

B6 y B12 Esa mujer que se va presentando de múltiples maneras, como una anciana o como monstruo, es una persona que suplica ayuda al ver su brazo estirado con la mano vendada,



saliendo de entre los escombros de su enfermedad, de las normas que la aquejan dentro de esa jaula.

Ese brazo y esos dedos estirados en medio de la oscuridad solicitan ayuda, solidaridad y compañía. Ella quiere que la vean, necesita alcanzar la mano de alguien más, no estar sola, enfrentando su lucha interna y externa.

En este proceso que se asemeja a un mal sueño o una pesadilla, sus movimientos corporales resaltan como recuerdos que le hablan de su mal, son pequeños síntomas de esa feminidad. La manera de tomar el alambre para quitarlo de su paso, ese movimiento delicado de la mano, cuyas uñas siguen perfectamente pintadas, es un gesto que habla de ello.

Quizás ha sido una mujer de club y de jugar canasta con las amigas, con quienes también se reúne en el salón de belleza para platicar y leer revistas de “socialité”, “moda y farandulería”. Ese gesto momentáneo es un rechazo al trabajo pesado que estropea su arreglo personal, su “belleza” exterior.

B4 Pero ese gesto de “belleza” aparente es en realidad una máscara, la imagen del estereotipo femenino. Esta imagen significativa es una radiografía que muestra las secuelas de llevar a cuestas la enfermedad de la feminidad. Las partes más afectadas por dicha contaminación son el cuello, los brazos y ambas rodillas. Ahí, donde se clavan los alambres y sus sombras, amontonados, gruesos y retorcidos.

Tales formas son tan impresionantes e imponentes que se transforman en víboras acorralándola y adhiriéndose a su piel. Esta es la batalla, un hecho heroico de la mitología emprendido por esta mujer sin cabeza, quien mantiene firme su espada para acabar con las víboras que la acorralan.

B8 Cuando en esta lucha llega el resplandor, ya no sólo están los alambres como animales peligrosos; abajo, en los pies, los zapatos de plataforma se transforman en dos anclas pesadas y viejas, como dos cinceles que la fijan a su estado deplorable, clavándola en el piso.

B9 Además, otros intrusos se adhieren a su rostro en esta batalla. La botella del suero es otro insecto una araña cuyas patas son los alambres de púas y las varillas del casco. Este animal la está aferrando también a su mal, la empuja hacia atrás para que no se sienta libre.

B10 y B11 Después de un momento violento, ha vencido a la araña pero en su rostro ha acumulado amargura, dolor y rencor. Esos sentimientos se fijan con firmeza entre su cuerpo y en el rostro contenido, como si estuviera a punto de explotar.

Su boca forzosamente abierta con los dientes apretados la convierten en una mujer enojada y a la vez triste. En ambas imágenes, el rostro es tan sencillamente deprimente como la expresión completa de dolor y vacío que se llena en la cara de los personajes del Dr. Caligari. Así se percibe su rostro aplastado por la rectitud, por ese “deber ser” que se forma en ese ángulo de 90 grados entre la extensión de su brazo derecho y lo largo de su cabeza.

Hacia el frente, en esas varillas entrecruzadas que se encuentran del mismo lado, con el rostro completo en la imagen, esas mismas varillas lo dividen en cuatro partes y al mismo tiempo, la estructura de las hombreras sobre dimensionan sus hombros, recordándonos su aspecto Frankenstein. El casco y las varillas sostienen esa cabeza y su rostro amargo que parece que va a desprenderse.

Tras las varillas parece una delincuente que está en la cárcel después de haber sufrido y reñido con alguien que la golpeo y le dejó el ojo morado. La imagen parece la de una campaña de mujeres contra la “no violencia” que muestran su estado deplorable luego de padecer y mantener una excesiva tolerancia con sus parejas, asumiendo un rol impuesto por la sociedad. Así lo dice su mirada baja ante la pena de su condición y esa barbilla arrugada en donde se concentra todo el coraje.

B13 Al salir de la jaula ha ganado la batalla, sin embargo, la imposición de los postes de la jaula y las columnas atrás no dejan de establecerse como testigos que enjuician su proceso, que vigilan su dolor como pilares sosteniendo el mal de la feminidad.

De su cuerpo devastado y hundido en la silla de ruedas pero finalmente victorioso por escapar al encierro, hay algo que la sacraliza, que la convierte en heroína y mártir. Se trata de la inclinación de su cabeza hacia atrás que casi le permite lanzar su mirada al cielo, cual si estuviera suplicando ayuda divina.

Parece elevar una plegaria al cielo por la pena y el dolor a costas. El flash recobra los raspones de sangre en las rodillas, los cuales corresponden con esa inclinación y ese rostro suplicante. La composición remite a la imagen de Jesús en la crucifixión.

### 5.5. Tercer Núcleo Argumentativo

Duración de la secuencia: 16.02 a 24.43.



Figura 27. Diez puntos sublimes o imágenes incidentales.

## **NIVEL INFORMATIVO**

### **Idea general**

Al salir del tortuoso encierro, la mujer comienza un proceso de sanación y recuperación; su cuerpo poco a poco se va habilitando y así se desprende paulatinamente de las cosas que la oprimen, aunque un último objeto escondido en su cuerpo deja ver que su lucha no ha terminado.

### **Plano sintáctico-denotativo a partir de la enumeración de los significantes**

Cuerpo: Los movimientos son lentos cuando se desplaza en la silla de ruedas por todo el espacio exterior, ya fuera de la jaula. Se pasea con esfuerzo, posteriormente, significa un logro y un alivio somero cuando se pone de pie apuntalada en unas muletas con las cuales camina despacio y titubeante.

A pesar de tener mayor movilidad con los brazos y estar en posibilidades de quitar de su cuerpo varios elementos que la sujetan, decide mantener ese estado, retardando un poco más el proceso de sujeción que corresponde a este segmento.

Muchos de los movimientos o las situaciones a las que expone su cuerpo reiteran la dificultad y esfuerzo, lejos de ayudarse, vuelve el proceso más complicado.

Cuando logra mantenerse erguida hay una etapa de desprendimiento de objetos que culmina en la revelación de un fetiche masculino, se trata de un falo de fierro largo atornillado a otra estructura parecida a un cinturón de castidad que está pegado al vientre de la mujer. De tal manera que, así se hace presente el cuerpo del hombre, la presencia simbólica de la hombría, desde un punto de vista sesgado.

Objetos: Por los giros y desplazamientos fuera de la jaula, las características de la silla de ruedas se aprecian mejor y es posible sustentar que se trata de un elemento hospitalario viejo e incómodo. El respaldo es de piel sin ningún soporte duro, el resto de la estructura sí es completamente de acero y las llantas principales, grandes y delgadas.

Se anexa un elemento hospitalario que carga en la espalda, se trata de un tanque de oxígeno pequeño color verde al cual están conectadas las mangueras que trae en la boca y la nariz.

Para iniciar el despojo de objetos hace uso de una navaja y unas tijeras. Las muletas vienen como un nuevo elemento ortopédico cuya característica es que no corresponden a la altura de la mujer, es decir, son más pequeñas y le impiden apoyarse correctamente, dificultando su andar.

De los objetos encontrados en el espacio, al fondo, en la parte central, se encuentra una pantalla o especie de panel colocado en la parte alta y debajo hay una mesa rectangular larga tapada con un mantel oscuro.

Del lado izquierdo del escenario, hacia la parte frontal, aparece un contenedor circular de color oscuro y se desconoce qué hay en el interior. Pero el objeto más destacado de este segmento es el falo hecho de fierro que parece oxidado y está atornillado a un cinturón. Este significante que simboliza al hombre y su virilidad está pegado al cuerpo de la mujer y tiene una apariencia grotesca por su tamaño y características.

Música y efectos sonoros: Los efectos se mantienen como en el segundo fragmento y los zumbidos también se prolongan, generando mayor dramatismo y expectativa.

Hacia el final, cuando la mujer despega lentamente el falo de su vientre y lo inclina hacia delante, el crujir del metal se incorpora a los efectos, resaltando la importancia de ese objeto.

Iluminación: Continúa la luz roja y los efectos de sombras y zonas oscuras que produce.

Espacio: La jaula ha quedado atrás. Por los desplazamientos del cuerpo el espacio exterior aparece completo, del lado izquierdo se repite la estructura de las columnas. La zona donde se lleva a cabo la mayor parte de la acción es amplia, hacia el frente hay algunos escalones que indican un nivel más bajo y atrás hay dos escalones amplios que dan al muro final, el cual se aprecia atrás de la mesa y la pantalla.

La forma del espacio es similar a un trapecio (cerrado al fondo y abierto hacia el frente) Los colores de ese sitio son uniformes, es decir, todos los muros y las columnas son de color claro y se respeta la base dividida en dos colores, la tonalidad dorada de las columnas y la parte más baja que es de color azul. De igual forma, todo el piso está alfombrado.

**Emoción producida:** Ansiedad, tedio y sorpresa.

### **NIVEL DE LA SIGNIFICACION:**

#### **Connotación/ Simbolismo diegético:**

Las incidencias muestran una relación armónica entre el espacio y el desplazamiento del cuerpo hacia el frente y a los laterales, es decir, la cámara presenta a la mujer en el reconocimiento de su propia movilidad y de las condiciones del sitio de su acción en el espacio exterior.

Gracias a esos movimientos, la cámara hace tomas abiertas y en medium shot, con lo cual es posible hallar esa composición o vínculo entre la apariencia del cuerpo, la forma y los colores del espacio. Cuando es descubierto el fetiche metálico encarnado en el cuerpo de la mujer, entonces vienen las tomas cerradas al vientre femenino y el flash que indican la atención sobre ese objeto.

C1 y C2 Al salir del encierro de la jaula, ahora se coloca de frente al oponente que ha vencido en la lucha. Sin embargo, la jaula se impone alta, rígida y más fuerte que ese cuerpo sentado y convaleciente (Figura 27). De hecho, en la imagen C1 es claro como los elementos de sujeción se extienden, siendo refuerzos de sí mismos en contra del cuerpo.

La extensión es posible por ese brillo en los objetos que en esta imagen va desde el respaldo de piel de la silla de ruedas, pasando por las llantas y ampliándose hasta la jaula, pero no propiamente en los barrotes de metal, sino en la figura que accidentalmente aparece en el centro de este rectángulo, es decir, en la columna que está atrás, cuya base dorada también se ve brillante y armoniza con tal lectura.

Esa forma gruesa de la columna, lúdicamente integrada o atrapada entre el rectángulo que comprende la jaula, hace ver a este último elemento completo, entero y fuerte, aún después de la batalla. C2 La riqueza de las formas individuales que se corresponden entre sí, el volumen y el color de los objetos, resaltan por el destello del flash.

La imagen proporciona una combinación de líneas rectas y curvas. Por un lado, vemos como se forma esa escuadra de la silla en donde la mujer se apoya en las recargaderas o respaldos. Por la colocación de los brazos (con los codos doblados hacia atrás), se nota la incomodidad que produce este significante. Pero también llaman la atención otras líneas que se enumeran hacia el frente:

Se trata de la varilla que sobresale del casco y pasa por el frente del hombro derecho, enseguida está el tubo delgado que sostiene el suero y más en primer plano, los postes que conforman la estructura de la jaula. Cada uno de estos fierros, gruesos o delgados, están dispuestos en forma paralela, incluso hacen que cobre importancia la columna con sus grecas verticales.

Las formas curvas se sobredimensionan con el toque de luz que reciben y que también realza su color; me refiero al tanque de oxígeno de color oscuro que está en su espalda y que resulta un estorbo entre el respaldo de la silla y su cuerpo. También está el casco blanco en correspondencia con el abultamiento formado por las vendas en la cabeza, suprimiendo la figura humana.

Posteriormente esta la manguera del tanque y el frasco del suero color amarillo, ambos brillantes y perfectamente definidos, enarbolando su estado enfermizo y la dependencia de esos elementos artificiales para seguir su proceso.

Continúa su andar lento en la silla hasta llegar al otro extremo del espacio; con la navaja se ayuda para cortar las vendas que la enredan a este objeto giratorio y entonces puede separarse para luego extraer de un rincón las muletas.

(C3) En ese rincón hay más oscuridad que luz, el muro del fondo del lugar, brinda totalmente esta percepción. Además, del lado de las columnas la luz es sumamente tenue e incluso, por el paneo de la cámara y esa disminución de luz, la imagen parece borrosa.

Como en la primera incidencia, se establece una armónica coordinación entre los objetos por su brillo, minimizando así el cuerpo y convirtiéndolo en un ente casi robotizado, mecánico, que tiende más a la mimetización con esos elementos brillantes. La silla de ruedas vieja, el contenedor

que aparece en primer plano y el borde de la columna con el dorado arriba y lo descarapelado de la pintura abajo, son los elementos que llaman la atención.

Mientras que el cuerpo de la mujer se ve opaco, de espaldas, con esa posición en escuadra, colmada de sujetadores que rematan en el casco y apoyada en las muletas rectas, le dan a su aspecto un aire de misterio que efectivamente se aleja de lo humano para convertirse en un objeto más.

(C4) Ahora de frente y caminando hacia el centro del espacio su aspecto no se modifica, por el contrario, llama la atención que el color negro del fondo hace resaltar las formas oscuras también en el cuerpo de la mujer, por ejemplo, ese cinturón que se asoma en su vientre, los soportes de metal que están en sus hombreras y también, discretamente la forma de su boca y su ojo izquierdo lastimado.

La figura femenina (sumamente delgada) parece no soportar tanto peso de los objetos a cuestas con esas piernas ligeramente dobladas, como si la estructura del casco la comprimiera. Además, el cuerpo se ve más disminuido cuando aparece la comparación con las columnas y su forma perfectamente recta a la que sólo corresponden los brazos estirados y esas muletas abiertas y brillantes. También están esas varillas entre cruzadas del casco, horizontales, igual que el borde inferior que cambia de color en la base de las columnas.

(C5) Cuando tira las muletas también se deshace de algunas vendas. En esta parte del proceso la toma se abre a full, el cuerpo se ve tambaleante por ese par de zapatos de plataforma que brillan con la luz roja y que aparecen gruesos y negros, fijándola al piso de manera forzada y apoyados en los grilletes que le dificultan la movilidad.

Ese cuerpo delgado y saturado, casi robotizado, se corresponde con la sombra deformada proyectada en una de las columnas. Ella vive su proceso en medio de todas las cosas que ha ido dejando atrás, de cada obstáculo que ha vencido en la relación de sujeción-encierro; esos significantes la acompañan y al mismo tiempo alimentan el espacio formando parte de la decoración de la pieza.

(C6) En el proceso, finalmente ese casco está desprendiéndose de la cabeza en un trabajo difícil y lento por su adherencia a la carne a través de las mangueras que conectan al tanque de oxígeno y que atraviesan la cabeza.

El contraste entre la oscuridad del espacio y el blanco atenuado de la pantalla que está atrás, además del efecto de sombra en el brazo derecho hace resaltar los detalles de la expresión del cuerpo femenino; su forma aparece contenida y a la vez fuerte. Así lo dice la expresión en su cuello, su cabeza inclinada y apretada al igual que el brazo sosteniendo con el puño apretando una de las mangueras para zafarla.

Esa expresión de dureza también está en el marcaje de los músculos sombreados del brazo derecho, en la boca apretada y en el ojo amoratado cerrado que corresponde con la oscuridad del espacio.

Por otro lado, la luz pegando del lado derecho del cuerpo le aporta brillo y textura a los objetos claros que se separan del cuerpo para dar paso poco a poco a la aparición del fetiche. Así se puede hablar de la sujeción representada en los cinturones lisos comprimiendo el pecho, en ese collarín de plástico duro desprendido y en la combinación densa entre el plástico y el metal que conforman la estructura del casco.

Primero las hombreras duras de plástico y después los soportes, las varillas y el casco blanco, todo a punto de caer al piso como si fuera material de desecho.

(C7) Suceden los mismos contrastes y las expresiones del cuerpo aunadas a sus movimientos, reflejan la misma contención y dureza. Para andar algunos pasos debe apoyarse en las muletas puesto que los zapatos le pesan y la hacen titubear. El grosor, peso y color de este elemento ubicado en sus pies minimiza la figura de la mujer, la adelgaza y entorpece su habilidad.

Cuando se acerca al contenedor para tomar las tijeras, la cámara capta el momento en que se inca, sujetando con ambas manos una de las muletas. Su mirada baja, el rostro serio, la nariz alargada, la boca cerrada, completamente horizontal, la barbilla también alargada y los brazos desnudos, todo eso tenuemente iluminado por la luz, resaltan la expresión.

Además, esa amargura se corresponde con la muleta (más alta que ella) en la cual se apoya para continuar. La imagen C10 es coincidente con la C6; cuando quita los obstáculos del pecho y la cintura para dejar al descubierto el falo y empezar a expulsarlo de su cuerpo, llama la atención el marcaje de sus huesos y sus músculos por el esfuerzo.

El hombro derecho empujando con fuerza ese miembro viril de fierro, el cuello y el rostro también mostrando esa fuerza aplicada al separar el falo. Esas arrugas y expresiones resaltan por la textura arrugada de la venda y de la camiseta de algodón. También influyen en esta lectura las sombras que oscurecen la parte izquierda del rostro y el cuello, acentuando todo esto.

Las imágenes C8 y C9 son la parte culminante y fuerte de este segmento porque el elemento sorpresa está presente cuando la protagonista corta las vendas de su vientre y se manifiesta ese falo largo atornillado al cinturón. La cámara hace close up ante la presencia de este nuevo significativo para descubrir sus características.

El fetiche es de metal como el cinturón al que está adjunto. Con la luz roja y con el efecto del flash (C8), el material del que está hecho se ve desgastado (en forma y color), quizá un poco raspado y por ende, con un brillo y color café que lo hacen ver oxidado.

Ese mismo color y textura, al igual que la presencia de esos tornillos alrededor del cinturón y la forma fragmentada del falo, indican que se trata de una pieza vieja o antigua. La apariencia



grotesca de ese elemento que también sujeta al cuerpo y lo enferma se magnifica con el destello del flash, con lo reluciente del blanco de la camiseta y las sombras que juegan con las formas del cuerpo y del objeto, por ejemplo, la mano derecha y la proyección del propio falo que se ve en la camiseta.

Esa forma recta y alargada que se desborda sobre el cuerpo también descansa en la manguera de plástico, en los cordones y sujetadores de cuero que salen como hilos enredados entre el cuerpo y el fetiche. Así se percibe cuando la toma se abre al momento de que ella comienza la manipulación del fetiche y lo toma fuertemente con ambas manos para separarlo (C9). La luz roja plantea el contraste entre el fierro y la piel, entre lo inmaterial y su fuerza frente al cuerpo humano.

El fierro oxidado adquiere una tonalidad más oscura, casi negra y a medida que el falo se inclina hacia delante, simulando una erección, resulta amenazante sobre esos muslos lisos y suaves, tenuemente iluminados.

En resumen, en estas imágenes significativas e incidentales, el miembro viril masculino convertido en un fetiche, luce como un elemento invasivo, quizá hasta macabro, como si fuera una infección descubierta en las entrañas de la mujer enferma.

### **Simbolismo de Boliver “*simbolismo congelado*”**

Es la contradicción entre la libertad y la sujeción como un pasado-presente. A medida que el cuerpo es más libre en movimientos, algunos objetos parecen cobrar vida y burlarse de la mujer, es decir, que sus dimensiones y características tienden a ridiculizar el proceso de liberación y al mismo tiempo la atan a los momentos pasados.

Nada se desperdicia en el espacio del performance, cada significante es para la protagonista un testimonio de veracidad sobre lo que ha pasado en su acción.

**Las muletas y los zapatos de plataforma.** El primer elemento es una herramienta ortopédica de apoyo que es utilizada por aquellas personas que muestran una mejoría en su estado de salud y en la movilidad de su cuerpo, luego de sufrir un accidente.

Las muletas están hechas para ajustarse o adaptarse al cuerpo de la persona y así facilitar su andar sin causar (en la medida de lo posible) mayores molestias a la persona convaleciente. Sin embargo, en este caso, las muletas no corresponden con la altura de la mujer y jamás son corregidas para que le sean completamente de ayuda, por el contrario, el esfuerzo y cansancio de sus brazos es mayor porque la estatura de ella no corresponde con el tamaño de este apoyo.

En cuanto a los zapatos, en el proceso anterior, dentro de la jaula, no existía la posibilidad de deshacerse de ellos por toda la sujeción y no se vislumbraba claramente el peso de este significante. Sin embargo, una vez de pie y con las muletas, esas zapatillas gigantes son un estorbo.

Al salir de la jaula y habiendo liberado mucho más sus brazos, ella tiene la posibilidad de quitárselos pero decide dejarlos brindarle lentitud al andar y por ende, a la acción. Este artículo de decoración permanece ahí también como un fetiche, una carga que no es fácil de eludir por parte de la mujer porque pertenece a la apariencia femenina, a su formación y a los modelos que le han inculcado seguir.

El **falo de metal**, expresamente construido para esta pieza como sustituto del miembro sexual masculino, un fetiche que puede compararse con cualquier “juguete” o bien, una pieza de museo.

Para el caso del performance, ese falo deformado, oxidado y exageradamente largo es algo que no corresponde al cuerpo femenino, es lo inhumano, adherido a él y está causando un mal. Al mismo tiempo, ese significativo ficticio representa la sujeción del hombre y la mujer a las reglas y normas acatadas desde el punto de vista masculino de la vida. El falo representa las normas que están en la mente y en la forma de pensar de esa mujer.

El **tanque de oxígeno** cargado en la espalda, entre su cuerpo y el respaldo de la silla de ruedas como un estorbo, le ayuda a respirar artificialmente pero le afecta en su desempeño físico. Dispuesto de esa manera, ese tanque pequeño y viejo como la silla ya es inoperante, sobre todo porque ya está de pie y podría deshacerse de él, respirar por sí misma, pero no lo hace, prefiere mantener ese significativo como una carga.

**Las tijeras y la navaja**, dos objetos punzocortantes, dos herramientas sencillas y pequeñas que resultan prácticas y son manejadas para quitar el obstáculo más fácil, es decir, las vendas de los brazos, del estómago y el vientre. La navaja estaba ahí, oculta entre todos los elementos, como quien encuentra por suerte un objeto que le es útil para algo.

Las tijeras son extraídas del contenedor, no están ahí por casualidad, sino que forman parte de un conjunto de herramientas y objetos comunes que cobran importancia y tienen valor en la medida que son incorporados al proceso de liberación y determinan un avance en la acción.

### **Simbolismo histórico.**

**Hipérbole y pleonasma:** El transcurso del tiempo en esta etapa se hace más lento, comparándolo con el proceso anterior, en donde el cuerpo se desenvolvía con dificultad pero la aplicación de la fuerza y hasta la violencia, le daba otro ritmo a la acción.

Sin embargo, en esta etapa, el cuerpo parece suspendido por su apariencia física y sus movimientos, es como si el tiempo se detuviera, incluso la música y los efectos se vuelven lentos y todo parece transcurrir de manera exageradamente pausada, redundando en la pesadez y sujeción de las cargas a cuestras.

**Metonimia causal:** Los recorridos en la silla de ruedas y el uso de las muletas subrayan esa pesadez y al mismo tiempo, le brindan a ella la posibilidad de exhibirse una y otra vez, de mostrar su situación y de provocar verosimilitud sobre el peso de los elementos a cuestras. Es la

oportunidad de comparar esos objetos con el cuerpo y en consecuencia, aplaudir el esfuerzo de esa mujer convaleciente.

**Ironía:** Toda su condición de sujeción con los elementos regados por el espacio, estando ella aún de pie, siguen hablando de su malestar, a pesar de estar de pie, su libertad no ha llegado del todo. Incluso sus movimientos en la silla son absurdos, innecesarios y retardan su proceso.

**Paradoja:** Encontrar los elementos regados por el espacio, acompañando la acción y sin dejarla sola, son testigos mudos de lo que va aconteciendo y ella aparece como un reptil que va cambiando de piel y deja a su paso los restos de lo que ha sido.

**Metáfora:** Se establece en la relación comparativa entre el cuerpo y la rectitud de ciertos elementos como las columnas que conforman el espacio para referirnos a la rigidez y firmeza. Esas columnas y las estructuras tubulares horizontales y verticales, son punto de partida para leer precisamente las formas que adopta el cuerpo femenino, generalmente titubeante.

Las columnas firmes y rectas van más allá de la forma para hablar de normatividad y reglas impuestas que vigilan y enjuician a esa mujer como testigos de un proceso catártico.

**Antítesis:** Todas las imágenes que muestran la expresión del rostro y contención del cuerpo reflejan enfermedad y al mismo tiempo un resentimiento acumulado, una fuerza sacada del mismo coraje para poder vencer los obstáculos. La debilidad física embona como engranaje con el estado de ánimo, es decir, con esa amargura y coraje que le imprimen ganas de seguir su camino tortuoso.

### **SIGNIFICANCIA**

Después de la primera batalla la heroína está cansada, toma su tiempo, se mueve como reptil sigiloso o tal vez está pensativa, planeando como ganar el siguiente combate, pues su libertad no es absoluta (C1, C2 y C4)

Esa mujer ha vivido una batalla en solitario, venció el encierro de la jaula y una vez fuera de ella la mira por unos instantes, como lo hace el gladiador a su rival vencido. (C1 y C2) Sin embargo, ese enemigo aún abatido no pierde prestancia, la oscuridad que lo recubre le sigue imprimiendo un aspecto tétrico.

(C3, C4 y C5) La luz rojiza en el espacio brinda la atmósfera del campo de batalla desolado, devastado después de la guerra, abandonado por la gente. Sombras y recovecos revisten la figura de ella que se convierte en una especie de muerta viviente, alargada, pálida, casi parece flotar al caminar, como una zombie. Da la impresión de estar viendo un pasaje de una película en la cual los sobrevivientes observan a ese ente desde distintos puntos, escondidos para que ella no los vea.

(C6) Son las líneas de expresión y la disposición del brazo derecho en escuadra, quitando la venda de esa cabeza, ligeramente inclinada hacia la derecha, cuyo rostro está entre luz y sombra, lo que habla de dureza, una amargura añeja causada por una enfermedad prolongada y muchas cosas más.

Esa amargura se extiende hacia los pliegues de la camisa de algodón y las líneas horizontales del cinturón en el vientre. (C10) Incluso podríamos imaginar que se trata de una enferma mental que atemoriza, quién sabe qué esconde en su mente, puede ser peligrosa para quien se acerque a esa mujer solitaria.

Sigue la obsesión por las líneas que se agolpan y se marcan por todos lados gracias al medium shot. Es la línea recta de la nariz, la curvatura oscurecida de su ojo izquierdo, las líneas de expresión de su boca y la horizontalidad de sus labios, todo se combina de manera perfecta, incluso con las líneas del parche, la línea ondulante de la venda que cae sobre su pecho y aún más, está la correspondencia con la expresión de su cuello y los huesos de su hombro que sobresalen en el brazo derecho, ejerciendo presión.

Esas marcas, esas líneas son como huellas, arrugas que infunden miedo, que hablan de dolor y rigidez, imposibles de lidiar con esa mujer. (C7) Ella se convierte en el ser amargo al que la alegría ya no puede llegarle; su vida está marcada por situaciones difíciles.

Esta imagen surge como una pieza de un fotoreportero que tuvo la posibilidad de capturar el rostro de una mujer en Afganistán, en medio de la guerra. Ella totalmente consumida, absorta en su labor, sin más expresión que la “nada”, eso que la ha sometido como mujer y que la ha suprimido como ser humano.

Volvemos al juego de sombras y líneas aportados perversamente por la luz roja. Primero surge la rectitud de la muleta en correspondencia con el ángulo perfecto formado por los brazos que sostienen este apoyo. Sus codos semi doblados y sus brazos delgados en escuadra marcan otra vez esa exactitud y rigidez.

Además, con la cabeza ligeramente inclinada hacia adelante, pero sobre todo con la línea curva de ese ojo mirando hacia abajo, su nariz clavada en el piso y la boca sellada, como una línea mortuoria, toda la imagen se convierte en una serie de trazos serios y remarcados.

Podríamos decir que la imagen se asemeja a un óleo en donde la figura femenina parece una monja encerrada en un claustro, rezando una plegaria y totalmente concentrada en la acción.

(C8 y C9) La enfermedad aparece como un cáncer representado en ese falo grotesco encarnado en el vientre de la mujer, suprimiendo su identidad femenina. Tanto el destello de la luz del flash como la luz rojiza convierten a este significativo en una especie de castigo inquisitorial.

Esa mujer ha sido castigada por sus pecados. A ese cinturón de castidad se anexa el falo groseramente alargado. Ella fue juzgada por algo, no se sabe qué paso, pero el castigo fue duro y sobre ella pesa una racionalidad religiosa y machista de la vida.

(C8) El dedo medio del brazo derecho subraya traviesa y dramáticamente al fetiche. La encarnación de este metal oxidado y viejo en la mujer está en la sombra que se proyecta sobre su camisa, la cual hace ver a ese miembro más fuerte y más grueso.

El conjunto que la oprime es bizarro, esa brillantez proporcionada al metal y el resalte de la forma del cinturón por los tornillos y cordones al costado, exhiben esa enfermedad en el cuerpo producto del castigo al que ha estado sometida. Son las consecuencias que ha dejado una lección en ella, un escarmiento por comportarse como “no es debido”.

## 5.6. Cuarto Núcleo Argumentativo

Duración de la secuencia: 24.44 A 36.05)





Figura 28. Catorce puntos sublimes o imágenes incidentales.

## **NIVEL INFORMATIVO**

### **Idea general**

Es el proceso de destrucción del fetiche, el combate del mal que es enfermedad. Ella entabla su segunda batalla

### **Plano sintáctico-denotativo a partir de la enumeración de los significantes**

Una vez descubierto el falo de metal, todo lo acontecido después se concentra en este objeto. Las tomas están en *close up* y *big close up* sobre las transformaciones que va teniendo, aunque por momentos, cuando la toma se abre, ese proceso se combina con las expresiones y movimientos que quedan marcados en el cuerpo de la mujer, como reacciones estrechamente vinculadas con la fragmentación del falo.

La acción se lleva a cabo a ras de piso. Ella se coloca de rodillas y por lo cerrado del espacio que se forma entre sus piernas y el objeto, la luz roja produce un juego de sombras entre las herramientas utilizadas, el falo y las piernas de la chica. También la iluminación es especial al costado derecho de ella, ya que resalta sus músculos y sus expresiones.

Este segmento consiste en aniquilar ese significantes, principalmente, en fragmentar la grandeza del falo. Para ello, la mujer utiliza distintas herramientas, algunas eléctricas y otras mecánicas que extrae del contenedor y de las cuales echa mano de manera insistente, hasta cortar dos pedazos.

De los efectos visuales y sonoros, por el contacto entre las herramientas y ese trozo de fierro as destruir, convierten la acción en una situación riesgosa pero llamativa. La mayor parte del tiempo, todo lo que se ve resulta abrumador por la insistencia de los movimientos y los constantes cambios entre penumbras, luz y oscuridad.

Cuerpo: Sus pasos siguen siendo lentos y tambaleantes porque los grilletes y los zapatos le estorban y le causan desequilibrio. La mayor parte de su cuerpo está liberado pero ahora la atención se concentra en su vientre con ese falo metálico erecto que invade grotescamente su organismo.

Ya no solo está el cuerpo femenino, también está el cuerpo masculino. Más aun, el órgano sexual masculino que aparece contraponiéndose al órgano sexual femenino. Ahora que han desaparecido varios obstáculos de su cuerpo y que poco a poco va quedando en ropa interior, también es importante la contraposición del metal con la piel, del fierro contra la carne.

Esta impresión se acentúa por el uso de las herramientas mecánicas y eléctricas para destruir el falo, las cuales ayudan a la figura femenina a verse fuerte y enérgica para lograr su objetivo.

La manera como se marcan los músculos de sus brazos y del cuello indican la fuerza y empeño aplicados a esta tarea. Las expresiones de su rostro denotan enojo y amargura.



Objetos: Esta el falo metálico y el cinturón de castidad cubriendo el vientre de la mujer. Poco a poco se muestran otros objetos que la ayudarán. Cada una de las herramientas mecánicas y eléctricas utilizadas son protagonistas de la acción.

Del interior del contenedor extrae primero una segueta, posteriormente un taladro, después un esmeril y termina con un mazo, con el que troza un pedazo del falo.

Después repite la secuencia, pero esta vez tomando solo el taladro y posteriormente el esmeril, así logra debilitar otra parte de ese falo y finalmente, toma otra vez el mazo para trozar otro pedazo.

El último objeto utilizado son unas tijeras, con las cuales corta los cordones que mantienen atados los grilletes a sus tobillos. Es importante mencionar el objeto en donde coloca el falo, se trata de una vigueta de metal en la que se apoya para que las herramientas puedan actuar.

Música y efectos sonoros: Hay una saturación de los ruidos producidos por las herramientas, sin embargo, es notorio un aceleramiento de los golpes metálicos que hacen eco, los cuales son producidos como sonidos apartados, como efectos elaborados para la acción.

Estos sonidos le otorgan al segmento la sensación de encontrarnos al interior de una gran fábrica o cuarto de máquinas. Esta intensidad se percibe cuando particularmente usa la segueta o el mazo.

Por otro lado, los ruidos producidos por los golpes del martillo, del taladro y la velocidad de la sierra del esmeril, son los que más invaden la acción. Cuando acaba de trozar el falo y se dispone a quitarse los grilletes, ya no hay más ruidos pero queda la sensación de aturdimiento.

Iluminación: Es una combinación constante e intensa entre la luz roja, la penumbra y la oscuridad. La mayor parte del segmento se aprecia en *close up* y la luz roja permite ver los detalles de las texturas del cinturón de castidad y de la pantaleta que cubre a la mujer.

Cuando usa el esmeril, las chispas de fuego también juegan un papel importante al combinarse con la oscuridad o bien, dar paso a ésta momentáneamente. Con las sombras, la figura humana casi desaparece, sólo logra verse una parte de la silueta borrosa y ensombrecida.

Cuando el esmeril deja de funcionar vuelve la iluminación en rojo al momento de que la mujer corta con las tijeras los cordones de los grilletes.

Espacio: El desarrollo de este segmento se concreta nuevamente a un espacio muy reducido. Se deja fuera todo lo exterior y el espacio más importante solo está conformado por la superficie que ocupa la vigueta y las piernas de la mujer rodeando la estructura. Aquí, el espacio es el propio cuerpo de la mujer.

**Emoción producida:** Ansiedad y aturdimiento.

## **NIVEL DE LA SIGNIFICACIÓN**

### **Connotación/Simbolismo diegético**

Es clara la expectativa del siguiente momento de la acción ¿qué va a hacer con ese falo? Esa incertidumbre es la que invade al lector y genera la tensión de principio a fin (Figura 28). (D1) Al ponerse de rodillas frente a la vigueta y colocar le falo sobre ésta, la cámara cierra la toma. Ahora ese falo es el personaje principal.

La atención se concentra en el vientre de la mujer, en sus muslos desnudos y en lo que sucederá con ese miembro sobre el trozo de metal que sirve de apoyo.

Cuando caminaba por el espacio exterior, además de los objetos que iban quedando sobre el piso, también se hallaron otros que en esta parte cobran sentido. Junto a la vigueta de metal se encuentra un contenedor del que extraerá las herramientas requeridas para su labor.

(D2) Ella observa el contenedor y como primera herramienta extrae una segueta, la coloca sobre el miembro y comienza a recortar en repetidos intentos; imprime fuerza con los brazos y las manos, pero también con los muslos al apretar la vigueta para que se mantenga fija.

Lo que desea hacer notar es el esfuerzo físico y mental (D4) Desde este momento en adelante se presume que la labor no será fácil pero sí prolongada. Luego de intentar con la segueta, sin obtener grandes resultados, la regresa al contenedor y ahora es el turno del taladro con el cual pica una y otra vez de manera ruidosa, tanto del lado izquierdo como del lado derecho del miembro.

El taladro surte más efecto pero en ocasiones, se resbala del objeto. Nuevamente se hace necesario recalcar la importancia que tiene el metal o los fierros en esta parte de la acción. Cuando el metal o el fierro cruje, cuando hay choques o golpes sobre objetos construidos con este material suceden dos cosas:

-El choque, rechinar o crujir del metal genera decibeles muy altos para los sentidos de una persona al grado de generar perturbación. Por otro lado, esa misma condición perturbadora captura la atención de la gente, es como si tuviera un efecto hipnotizador.

Bajo este entendimiento podemos describir lo que acontece en D6, D7, D8 y D9. Cuando la mujer considera que el taladro ya ha cumplido su misión, recurre a una herramienta mucho más pesada y con efectos más determinantes, como lo es el esmeril.

Al hacer funcionar la cuchilla sobre ese gran trozo de metal todo se vuelve ruidoso y los destellos o chispas de fuego causados por el contacto de los metales, le aportan mayor dramatismo a la acción. Con esta herramienta si está logrando cortar el falo.

Además, es posible creer que esas chispas están causando molestias para la mujer al entrar en contacto con la piel de sus muslos desnudos. (D8) Esa pausa que dura unos segundos, mientras

ella acomoda el esmeril en otra posición para continuar con su tarea, hace que todo se vuelva oscuridad y la lectura que arremete es una sensación de aturdimiento y desconcierto.

(D10, D11 y D12) Después del esmeril es el mazo el instrumento con el que golpea fuertemente el falo contra la vigueta. Una y otra vez repite la operación hasta que logra desprender la parte frontal, dejando un hueco, un hoyo profundo y oscuro en esa estructura larga.

D12 La cabeza del miembro ha botado hacia el frente sobre el piso de madera; ha caído como un trozo en desuso, inservible. D13 Una vez más toma el esmeril y vuelve a afectar el miembro roto hasta que corta otro pedazo más. Para que su acción surta efecto cambia la vigueta de posición, recarga mejor sus piernas sobre este apoyo y deja que el esmeril haga el trabajo.

D14 Sin duda el proceso ha sido extenuante. Una vez cortado un trozo más del objeto, ella se incorpora torpemente, cansada por el esfuerzo. Ya de pie saca del contenedor un último instrumento: las tijeras. D15 Camina unos cuantos pasos y se agacha hasta sus tobillos para cortar los hilos de la simulación de los grilletes.

En este close up sobre las piernas surge una apreciación interesante: Los grilletes no son totalmente cerrados, no lograban apretar completamente sus piernas en una circunferencia completa como se creía cuando estaba en la jaula. Sólo la sujetaban por el frente para lograr inmovilizar e incomodar.

¡Con su cuerpo encerrado en la jaula todo parecía un mal exagerado!

### **Simbolismo de Boliver “*simbolismo congelado*”**

**La segueta** es la entrada, el previo al plato fuerte. Con esta herramienta logra hacer unos cortes pero no le significa avances. Al hacer uso de ella le cuesta trabajo pero tiene toda la intención de retardar el asunto, estos cortes y rechinos son el anuncio de algo más importante que vendrá después.

**El taladro** aumenta la tensión y la expectativa. Por la disposición de su cuerpo y la incomodidad al operar esa herramienta, este significante está cumpliendo una doble función: es el objeto común que se vuelve arma, la cual amenaza y afecta. Sin embargo, también es una máquina (discurso recurrente en las acciones de Boliver)

Es la máquina que roba la atención a esa mujer femenina. Sus uñas rojas se han perdido de vista, sus movimientos delicados al quitar los alambres de púas también han desaparecido. Lo mismo ha sucedido con los zapatos de plataforma.

**El esmeril** cumple la misma función que el soplete del primer núcleo argumentativo. La sierra y las chispas de fuego producidas por este artefacto le ayudan a destruir a su adversario pero de igual forma afectan su físico.

Una herramienta con estas características denota ¡precaución! La gente que estaba al frente, muy cercana a la acción, tuvo como reacción casi instintiva el retirarse un poco ante el ruido ensordecedor y las chispas dirigiéndose hacia todos lados.

**El mazo** es un instrumento pesado que requiere mucha fuerza y concentración para poder utilizarlo adecuadamente, de tal manera que los golpes surtan el efecto deseado para moldear, cortar o aplastar a otro objeto.

Los instantes en que utilizó este significante lo tomó de distintas maneras, golpeó con fuerza, rapidez y concentración para dar en el blanco, como si auestas también cargara la prisa y el enojo por terminar con el tedio del proceso.

El aspecto del **falo trozado** es dramático, sigue siendo un significante de tortura ahora convertido en un pedazo de fierro ahuecado de aspecto desagradable. Todos pueden apreciar su fealdad y la protagonista lo exhibe, da tiempo para que la gente lo observe pegado al cinturón aún. Ese miembro roto permanece ahí mientras ella sigue moviéndose.

**Los grilletes** que entorpecen su andar y lo hacen lento están a punto de desaparecer del cuerpo. Esos objetos carcelarios y castigadores, al final no fueron más que un sencillo obstáculo que unas tijeras pudieron destruir. En la acción, este significante se convertirá en un objeto más que quedará en el piso, fuera de la presentación. Los grilletes simulados ya estorban, ya no corresponden a las lecturas que vendrán.

### **Simbolismo histórico**

**Oxímoron:** Una vez más está el metal sobre la carne. La composición de algo duro, grotesco y extraño que invade el cuerpo femenino y que se extiende en esa vigueta de metal que le sirve de apoyo cuando ella se ha inclinado. Por supuesto esta contraposición es constante con todas las herramientas que utiliza durante esta sección del performance.

**Hipérbole y Pleonasma:** En un segundo encuentro de la mujer con el riesgo viene la reiteración de lo inmaterial sobre lo humano. El fierro en lucha con lo vivo, con la piel.

También las herramientas y su musicalidad invaden todo, exagerando la escena, volviéndola un momento de bloqueo y pasmo.

**Metonimia causal:** Esa inmaterialidad, eso sin vida que resulta su mal provoca a la vez en ella su fuerza y enojo. La enfermedad es el motor para transformarse y luchar por quitar eso que le causa dolor y sufrimiento en su cuerpo.

**Sinécdote:** Ese conjunto grotesco que conforma el cinturón y el falo son su enfermedad, el enemigo a vencer en la lucha. Se trata de un rival que la vulnera y por eso la lucha de ella es atroz, violenta y con distintas armas, como lo son las herramientas.

**Metáfora:** Ese falo alargado pegado al cinturón, una vez descubierto fue como si ella revelara el cáncer que la carcome. Esta idea es reiterativa desde que surge en su cuerpo, de hecho se pondera y no quiere desaparecer del performance.

El falo herido, trozado o bien, completo, es el padecimiento encarnado en el vientre. Por otro lado, en la batalla el esmeril se convierte en el arma destructiva junto con el mazo. Sin embargo, el esmeril con sus efectos da paso a la penumbra, representa el punto álgido de la guerra que por momentos brinda oscuridad, zozobra e incertidumbre.

**Ironía:** ¿Por qué mantiene su inmovilidad y su difícil andar? Los grilletes son el último objeto que despoja de sus piernas delgadas. Mantiene absurdamente la incomodidad, la discapacidad para moverse adecuadamente.

Aún resulta más absurdo notar que los grilletes no resultaron ser tan opresivos, pues por atrás solo estaban amarrados con cordones. Ella pudo deshacerse de estos significantes una vez estando fuera de la jaula, pero los mantuvo como una señal de sufrimiento.

### **SIGNIFICANCIA**

La batalla contra el enemigo más fuerte por parte de ese monstruo semi humano ya se ha desatado (D1) Es un enemigo difícil que se burla de su condición y se resiste a apartarse de ella, así lo dictan los propios juegos de sombras y su disposición en la vigueta.

Se extiende cual miembro largo es y la manera de burlarse, de aparecer como fantasma se nota en su muslo izquierdo que atraviesa la vigueta y se extiende por él. Pero también se encuentra fantasmagóricamente en la textura del metal, en el resalte de la forma de ese castigo inquisitorial.

Esta en los bordes y líneas que definen perfectamente al cinturón como una figura geométrica que embona con exactitud en el vientre de ella. Incluso, el más mínimo detalle que nos brinda ese close up resulta importante, como las sombras delgadas y gruesas que se proyectan sobre su pierna derecha.

D2 En esta alucinación, la segueta es la primera adhesión que magnifica el mal, por supuesto, por los efectos de luz y brillos proporcionados a todo lo que sea fierro. En este juego, la manipulación de la segueta parece cortar no sólo el falo, sino también su pierna.

D4 ¡Qué ironía que sus armas sean también su invasión! Como una culebra peligrosa se deposita el cable ondulado del taladro sobre la pierna derecha de ella. En el campo de batalla no sólo pelea contra su enemigo principal, también lo hace contra las adversidades que se presentan de manera sorpresiva.

Como en un videojuego de niveles, cada segmento o cada pequeña batalla librada significa llegar a otra cosa que representa algo más difícil. De esto también dan cuenta la tensión de sus

extremidades. Ese brazo izquierdo completamente recto apoyado en la vigueta y sus muslos estirados, lisos, en esfuerzo sobre humano de resistencia.

D3 y D5 Tanto cansancio, tanto hartazgo han convertido a esa mujer en una anciana (D3) en una asesina (D4) que ataca con violencia a su rival como si fuera una delincuente serial perseguida por la policía; una mujer cuyos crímenes siguen un mismo patrón.

D3 Esa venda suelta que cae sobre su costado izquierdo y la manguera que cuelga sobre el derecho, además de los vendajes en la cabeza, distorsionan su imagen, le hacen recobrar el aire de locura, de enferma mental violenta que se ha querido despojar de sus ataduras.

Se trata de una asesina capturada en el acto con el gesto sin piedad que se replica por su cuerpo. Se nota en esas líneas horizontales del parche, en la sombra de su ojo izquierdo que la endurece, en la línea apretada de su boca, la tensión de sus dos hombros que lleva tal fuerza hasta marcar sus huesos y músculos.

También se halla en su cuello, son líneas de expresión que se extienden hasta su camisa y fuera de sí, como la sombra horizontal provocada por la manguera que permanece en su pecho, del lado izquierdo. D5 Ahí está otra vez, en una reiteración de su acto violento esa enferma que apunta el arma sin consideración a su oponente.

Su cuerpo se ve más grande que la cabeza. Ese punto blanco inclinado hacia el frente parece casi desprenderse del cuerpo por el mismo esfuerzo. D6 y D9 Las batallas siempre tienen algo de bello, la lucha cuerpo a cuerpo es como una danza que permite descubrir la gracia de un movimiento o las cualidades de los objetos en pugna.

En ambas imágenes, los destellos de fuego al contacto con los fierros son iluminación en el escenario que permite definir perfectamente las formas de los personajes. La circunferencia de la sierra, completamente iluminada por el borde, armoniza con la curvatura de esa punta del falo. La vigueta (D6) es como un marco en el que reposa esta pieza de manera perfectamente dibujada.

D9 En este *big close up* las chispas realzan la armonía de los objetos, incluso se pierde por completo la figura humana alterada por la toma fuera de foco. Efectos de la escena para resaltar a los personajes, una pareja que danza: el esmeril con traje de luz y esa punta con una vestimenta oscura para hacer un complemento agradable a la vista.

La danza es constante, violenta, pero perfecta. D7 El hombre ha extendido sus plumas de pavo real representadas en esos destellos que surgen como una colorida explosión de un fuego artificial. Eso sucede mientras abraza la punta y la dobla, la somete amarrada entre sus brazos.

Ella, la mujer, la verdadera protagonista, solo parece ser una espectadora, la operadora que mueve los hilos de las marionetas. D8 Se apagan las luces del escenario, después del shock, de la catarsis queda el desconcierto ¿qué vendrá después?

D10, D11 y D12 Regresa la luz al escenario, es la conclusión del acto, los personajes recobran su aspecto tétrico original. Las grietas y el brillo del falo lo constatan, nuevamente la sombra sobre la piel recordándonos el mal sobre lo humano. Al mismo tiempo, sobre ese mal pesa una amenaza, cae como una losa el abultado metal que va a matarlo, lo va a degollar.

Ha caído la cabeza del animal, como la cabeza de la Medusa o también, como la bailarina abatida por la enérgica embestida de su pareja (D12) (D11) Queda el cuerpo del animal, erguido, aún en pie de lucha, así lo dicen la rectitud y frontalidad de ese trozo de metal ahuecado sin cabeza.

Es un animal sin entrañas, oscuro que aún se mueve, resulta insultante y se burla de la batalla, de todo y de todos. D13 Está el monstruo como una marioneta más, cansado, doblado, abatido y viejo, a punto de romperse. Esa es la expresión de su brazo izquierdo largo, como un pedazo de plastilina frágil.

También es la expresión de sus rodillas dobladas en punta y esas piernas delgadas secas. D14 En la acción todo cambia de un momento a otro y de pronto la humana resurge en esas piernas y esa mano estirada que va a cortar los grilletes.

Aunque la pierna izquierda está vendada, ambas son más fuertes que esos grilletes a punto de caer. La mujer está de pie, el grosor y rectitud de sus piernas se contraponen a la holgura de los grilletes a punto de ser desprendidos.

## 5.7. Quinto Núcleo Argumentativo

Duración de la secuencia 36.06 A 40.50.







Figura 29. Quince puntos sublimes o imágenes incidentales

## **NIVEL INFORMATIVO**

### **Idea general**

La desnudez da paso a la crucifixión simbólica como ritual de una nueva catarsis.

### **Plano sintáctico-denotativo a partir de la enumeración de los significantes**

Ya sin los grilletes ella camina con mejor soltura nuevamente al centro del espacio para continuar con su proceso de liberación de objetos y vestimentas hasta dejar su cuerpo completamente desnudo.

Las tomas de la cámara son abiertas y el proceso fluye lento, de manera que, a diferencia de la fuerza detectada en los otros fragmentos, en esta etapa la mujer es más sutil, sus movimientos son suaves y relajados. Todo el tiempo permanece de frente al público, solo al final, cuando se acerca a la parte trasera del espacio performático, se coloca de espaldas para adoptar otras posiciones.

Sobresalen los efectos sonoros agudos y constantes en todo el proceso. Mientras arriba a la desnudez, además de la luz roja, en el muro del lado izquierdo se aprecia una luz entre blanca y azulada que se proyecta en la parte alta, como un aviso de que algo va a acontecer.

Con respecto a los objetos, cuando la cámara abre las tomas aparecen regados todos los significantes que ha ido desechando. La segunda parte de este segmento llega cuando ella camina hacia la mesa larga con el mantel oscuro.

Se sube a esa mesa y adopta varias posiciones para luego ponerse de pie y colocarse en cruz recargada sobre la pantalla que está en la parte alta. Luego de una señal, la luz blanca y azulada llega hasta ella y, en la pantalla comienzan a proyectarse imágenes en blanco y negro de un video.

La posición en cruz de la chica es detonante para entender las características del espacio en su amplitud.

Cuerpo: Cada uno de los movimientos corporales que le permiten llegar a la desnudez total se aprecian sensuales y delicados. Cuando ha cortado los cordones de los grilletes y se los quita de los tobillos, a pesar de los zapatos de plataforma, su andar es más seguro y rápido. Poco a poco el cuerpo se ve liberado de tensiones.

Aleja de sí los vendajes restantes, el cinturón con el pedazo de falo cortado, su ropa interior color blanco y el parche del ojo derecho. Es notable la actitud desenfadada cuando quita la venda de su cabeza, desatando y acariciando su cabello.

Con claridad se aprecia una liberación de carga física pero también ideológica, emocional y mental. Su actitud desenfadada se mantiene igualmente cuando se quita la camiseta y la pantaleta

al rozar su piel. Su rostro se mantiene liso y la mirada fija, es decir, no hay expresiones de esfuerzo o enojo, nada que marque arrugas o señales de desgaste.

Cuando llega a la mesa se recuesta en ella en señal de relajamiento, mira al público, extiende el brazo hacia la gente y después se pone de pie arriba de la mesa.

El movimiento trascendental del cuerpo se da cuando adopta una posición de cruz con las piernas y los brazos abiertos, imitando a un Cristo crucificado. Esta es la señal que da pie ya no sólo a su propio cuerpo, sino a la incorporación de otras figuras femeninas.

Objetos: Ningún función-signo la abandona, hay una supresión de los objetos inmediatos sobre su cuerpo y al mismo tiempo resurgen otros que ha ido dejando atrás durante todo el proceso performático.

Con las tijeras corta las vendas de la cabeza y zafa los cordones y los listones que atan el cinturón en su vientre junto con el trozo de falo hasta tirarlo al piso. También se quita el parche y la ropa interior.

En las tomas abiertas se ve la jaula, la armadura del casco y las muletas. Estos son los objetos abatidos que ya no sujetan su cuerpo. Sin embargo, por momentos cobran fuerza. Por ejemplo, la jaula se convierte en punto de apoyo cuando la mujer se quita la ropa. La jaula y los alambres de púas están muy cercanos al cuerpo.

La mesa alargada con el mantel oscuro se transforma en un símbolo religioso cuando la mujer se pone en cruz, transformando la mesa en una especie de altar en el que se puede ver la figura central de un recinto religioso, es decir, al Cristo crucificado, representado por la mujer.

Música y efectos sonoros: Surgen nuevamente las notas agudas que provienen tal vez de un sintetizador o teclado electrónico, causando un ambiente de tensión y expectativa. En el fondo se escuchan los golpes huecos y constantes. También resaltan los zumbidos.

Cuando la mujer se dirige a la mesa y se recuesta en ella, todos los sonidos bajan de intensidad; incluso los golpes huecos y los zumbidos desaparecen. Tan solo queda la nota aguda, pero con una intensidad mucho más baja y así permanece hasta que aparece la proyección en la pantalla.

Iluminación: Se mantiene la luz roja pegando directamente sobre su cuerpo, proporcionándole un brillo que hace resaltar la desnudez. La luz de la proyección genera expectativa hasta que se transforma en imágenes del video. Los flashes de cámaras fotográficas brindan una lectura del cuerpo que resalta su palidez y algo de la condición enfermiza.

Las imágenes magnificadas en la pantalla contrastan con la luz roja y le roban presencia al cuerpo de la protagonista.

Espacio: Con los objetos regados por el piso, el espacio parece una zona de devastación, sensación que es acentuada por los efectos musicales. Con la posición en cruz se entiende que las

columnas o pilares rectos, rígidos e imponentes, al igual que los muros, forman parte quizá de un espacio religioso, como el altar de alguna iglesia.

**Emoción producida:** Serenidad e incertidumbre.

### **NIVEL DE LA SIGNIFICACIÓN**

#### **Connotación/Simbolismo diegético**

Da inicio lo que pudiera ser la última transformación de la performer. Las tijeras se convierten en su última herramienta, la más fácil de usar, la menos peligrosa y pesada. E1 Con ellas empieza a cortar los vendajes del rostro y de la cabeza (Figura 29).

E2 y E3 Libera la tensión de su cabeza, suelta el cabello y procura hacerlo lentamente como si lo acomodara. Quizás sea una caricia a la cabeza que ha permanecido atada. E4 Resulta curioso cómo es que decide quitarse primero la camiseta blanca para dejar desnudo su torso. La toma de la cámara se abre cuando la mujer toma su camiseta lentamente, la sube por su cabeza sin prisa y estirando mucho su cuerpo se despoja de ella.

De esta manera le permite a los espectadores de la acción apreciarla tal como es, sin que se pierda detalle. E5 Observa hacia el frente, parece hipnotizarse fijamente recorriendo las miradas de sus espectadores. Este enfrentamiento cara a cara con el público es una señal de presentación, parece decir: ¡Yo soy la mujer que ha vivido esta tortura!

Así se queda por algunos instantes, luego con su brazo derecho retira poco a poco el parche que parecía adherido como tela de microporo. De hecho, la piel se estira demasiado, provocando que su ojo se desfigure en el intento.

E6 La luz del flash con su efecto de frialdad revela otra idea: Con el cuello estirado y la mirada fija, la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, seria, denota un gesto retador hacia quien la mira. Sus hombros están ligeramente echados hacia atrás, lo cual le permite estirar el pecho también en señal de reto. Pero la palidez de la piel le brinda un aire mortecino a la vez.

E7 El efecto del flash desaparece, volvemos a la lectura anterior con la luz rojiza. La mujer continúa exhibiéndose, se toca y se acaricia; lo hace otra vez con su cabello, ahora son sus dos brazos los que pone arriba y con ambas manos toca la cabeza, la acaricia mientras la mantiene inclinada hacia atrás con los ojos cerrados.

E8 Vuelve el flash a desprendernos de la tersura y nos aporta más bien dramatismo. Lentamente la protagonista se baja la pantaleta, cuidando de rozar con sus manos su piel blanca. Deja ver poco a poco sus genitales y los exhibe.

Al quitar el calzón E9 la cámara abre la toma, es necesario ver a esa mujer completamente desnuda en el espacio que ha sido testigo, junto con la gente, de su proceso. La lectura del flash y

la disposición de la cámara colocada muy cerca del piso, casi en contra picada, nos arroja una lectura en la que esa mujer se observa más grande que todo lo que le rodea.

Casi parece tan alta como ese pilar que se ubica del lado derecho de su cuerpo. Se estira, se regodea de su desnudez, de su acto escapista y deja que la miren, que le tomen fotografías, deja que la gente murmure y observe.

La toma brinda la sensación de que todos los significantes son menos que ella, están subyugados a su presencia. E10, E11 y E12 Silenciosa se mueve por el espacio, su paso continúa pausado, se dirige a todas las direcciones dando pasos cortos y no recorre grandes distancias.

Finalmente se coloca de espaldas, se queda así por unos instantes y luego camina hacia la mesa trasera. Una vez que llega a su objetivo se pone nuevamente de frente, sube lentamente y se recuesta en ella como si fuera a relajarse, tan estirada y amplia como es.

Adopta varias posturas, señala al frente, se sigue exhibiendo y este momento es como el preámbulo de un nuevo acontecimiento. E13 Por última ocasión, el flash revelador de significantes que dispara la imaginación y evoca recuerdos hace de las suyas.

Ella está sentada, seria, con ese aire devastado de mujer abatida. Las sombras de los objetos no se alejan de esta mujer, más bien refuerzan su condición. Desde la Física, una sombra o un conjunto de ellas significa una proyección corporal oscura, por tanto, como cuerpos oscuros, lo que nos permite ver el flash podemos vincularlo con el misterio.

Las sombras también pueden causar un efecto sorpresivo e incluso desagradable. Entonces, esas delgadas líneas de los alambres de púas y los trozos de tela ubicados en la parte inferior izquierda de la imagen, cumplen con la sensación de desagrado.

E14 y E15 Posteriormente se pone de pie, abre ligeramente las piernas y los brazos los levanta a los costados, recargada en el panel o pantalla blanca hasta formar una cruz, como si estuviera crucificada.

Toda luz se apaga y sobre la pantalla se proyecta un video que resulta abrumador por las imágenes y los ruidos que quedan en el espacio. Cubriendo todo, se percibe el efecto sonoro ensordecedor de una máquina, al mismo tiempo, las imágenes que empiezan a verse arriba son de mujeres desnudas y semi desnudas que se masturban.

Nuestra protagonista permanece en cruz, delante de esas imágenes que también quiere exhibir al igual que su desnudez, como una revelación perturbadora.

### **Simbolismo de Boliver “*simbolismo congelado*”**

**Las tijeras**, cortas y delgadas como las utilizadas en esta acción, se convierten en una herramienta de trabajo casero. Este tipo de tijeras se utiliza para hacer manualidades y sí tienen un grado de riesgo pero no al nivel que una sierra o un taladro.

Las tijeras desprenden de su cabeza los últimos objetos que le quitan identidad y por eso, procura la lentitud en sus movimientos, como si fuera un luchador o gladiador que está a punto de revelar la identidad secreta.

**El cuerpo femenino.** Rocío es libre en movimientos, por fin en su acción, puede expresarse plenamente a través de su cuerpo. Para ella la exhibición del cuerpo desnudo es fundamental. El vínculo entre performance y cuerpo desnudo es casi una necesidad.

Esta relación resulta lógica si se considera que, los temas de su predilección están enfocados a la sexualidad y a los estereotipos del machismo y la feminidad.

**La presencia de la máquina como algo no humano.** Es un recurso ampliamente citado en sus acciones y aparece de muy diversas formas: En este caso, ante el cuerpo desnudo de la mujer, físicamente hablando, los fierros o las herramientas mecánicas o eléctricas han desaparecido. Pero en el ambiente siguen teniendo vida gracias a la musicalidad.

No se tiene idea qué produce el efecto sonoro, pero la experiencia sensorial evoca estar dentro de un cuarto de máquinas.

**El audiovisual** es otro recurso importante para esta artista del performance. Este significante que en sí representa un discurso propio, es un elemento para fijar la acción, como un sellador que clarifica el proceso, aporta interesantes pistas para dar un significado.

### **Simbolismo histórico**

**Oxímoron:** Dos significantes se plasmaron de manera terca en este proceso de la acción, uno formando parte de ella, el otro como un evento casual: Me refiero a las lecturas proporcionadas por la luz roja y la luz azulada-blanquecina del flash.

En cuanto a la primera es claro, a pesar de aportar juegos de sombras, ante el cuerpo desnudo y su movilidad, esta luz otorgó candidez, cadencia y sensualidad al cuerpo. En el caso de la proyección de luz del flash, la lectura sobre el mismo cuerpo manifestó la sensación de frialdad, vulnerabilidad, devastación y enfermedad.

**Hipérbaton:** Esa intensidad de luz proveniente de un flash es una figura que sorprende, desequilibra la lectura de las imágenes. Aunque ha estado presente en toda la acción, en esta parte cobra mucha importancia.

Descubre elementos que parecían olvidados; nos recuerda que, si bien ella es libre, quizás no se encuentra en buen estado, parece cansada, triste, como moribunda.

Otro significante que altera es el audiovisual, surge de forma sorpresiva y de pronto trastoca la acción, “se la devora”, incluyendo a la protagonista. Da la impresión de querer borrar de la mente del espectador todo lo ocurrido y entrar a un nuevo estado de shock aún más intenso, aún más perturbador.

**Hipérbole:** Por el efecto sonoro tan abrumador que brinda la sensación de estar en un cuarto de máquinas. Se trata de una musicalidad que corresponde con lo apreciado en el video, pero que resulta una exageración, una presencia enloquecedora de la máquina como cosa que se superpone a la humanidad, en este caso, a la mujer y a su cuerpo.

**Sinécdote:** La posición del cuerpo desnudo hacia el final de este segmento es un dato que revela una simbología culturalmente muy arraigada entre la población católica. Cuando abre un poco las piernas y sube los brazos haciendo una cruz con su cuerpo, denota una semejanza a la figura de un Cristo crucificado.

Entonces todo alrededor cobra sentido: la mesa con el mantel negro donde ella esta parada se convierte en una especie de altar y ella representa la figura sacra, inalcanzable, santificada.

En cuanto al espacio, las columnas y los muros son las huellas de un recinto religioso al cual se va a rezar, a pedir perdón y a escuchar un sermón. En el caso del video, por el lugar en donde está ubicada la proyección en esta representación momentánea de un altar, este significante tira cualquier imagen sacra, se burla e invade el altar que imaginariamente puede tener imágenes de vírgenes, ángeles y santos.

**Antítesis y Neologismo:** La señal de crucifixión de ella parece no ser un sacrificio, más bien es una burla a todo lo que conlleva un pensamiento religioso ortodoxo. Es la desnudez de ella y el acto sexual de las mujeres masturbándose lo que se contraponen a la sacralidad, a lo prohibido por un espacio religioso. También es un insulto a los cánones religiosos, a la iglesia como institución.

### **SIGNIFICANCIA**

E1 Es impactante la composición de elementos que se distribuyen alrededor de la cabeza por su forma y el gesto que le brindan al rostro. La sombra del ojo izquierdo al estar cerrado permite prolongar la línea dura de la nariz hacia su ceja, en concordancia con esa línea cerrada del ojo y con esa boca amoratada y endurecida que apenas se abre.

La cabeza, aún vendada, hace una extraña figura ovalada con una ligera protuberancia que apenas se percibe arriba. Se trata de una mujer geoméricamente deformada y rota. Así lo pondera el pedazo de venda que se abre ligeramente por su costado derecho y que se ha desprendido de la barbilla.

Estas líneas ensombrecidas, el cuadrado que cubre su ojo y las líneas horizontales en el parche, las curvaturas de la cabeza, son expresiones que marcan su vida, la amargura de su carga, como si fuera un personaje sobre maquillado del expresionismo alemán, un ente exagerado de la película El Gabinete del Dr. Caligari.

Con tanta carga infunde miedo, denota tristeza. E2, E3 y E4 Los movimientos y gestos del cuerpo son tan imponentes que de una situación a otra la lectura es completamente distinta. E2 y

E3 Cuando libera su cabello y parece acomodarlo, surge como una modelo dispuesta en una pasarela.

Parece provocar con ese revolver del cabello, como si demostrara la seguridad de quien es, no mira a nadie, voltea a un lado y baja la mirada, pero su sensualidad está en el volado de esos rizos y la manera como entre abre sus dedos de la mano izquierda, en un movimiento firme pero delicado para causar el efecto deseado.

E3 y E4 Se ha desprendido de cualquier atadura física y mental; arremete como un torero sin miedo a su rival y sus movimientos son provocadores E3 por su cuerpo ligeramente inclinado hacia el frente y hacia atrás con los brazos arriba como en señal de ataque. Seguro la fuerza radica en los trazos de su estómago y la línea que la divide del vientre al pecho.

E5 No es más alguien débil, no es más un monstruo o un robot, su mirada se descubre con fuerza, como un grito en silencio que dice: ¡Mírenme! Su expresión es frontal, no titubea, así lo dice el músculo marcado en su brazo derecho, el cual está dispuesto como un saludo militar que se posiciona para ritualizar la retirada del parche.

E6 y E8 Está expuesta como un maniquí en aparador, una muñeca de porcelana frágil y delgada. Sus rizos inamovibles y el aspecto liso-blanquecino de su piel la convierten en una muñeca antigua con las uñas pintadas de rojo.

E8 Sin duda alguna el *close up* a sus genitales y la luz que impacta en esa zona es un refuerzo de su ser mujer y de lo que la identifica como tal. Es la forma remarcada, como crayón negro grueso que pasa por el vello púbico y hace resaltar su vientre flácido. Ese vello se refuerza y corresponde con los pequeños hilos de tela que sobresalen a su espalda a la altura de la cadera.

Además, la muñeca tiene el toque delicado y femenino localizado en la posición de la mano derecha, como sosteniendo su cadera con esos delgados y delicados dedos que tienen las uñas pintadas de rojo.

E7, E10, E11 y E12 Es la mujer sensual la que aparece nuevamente, incluso parece bailar y demostrar sus mejores pasos para exhibirse. Puede tratarse de una bailarina atlética inmersa en un centro nocturno con las luces dispuestas para su lucimiento. No sabemos si ella disfruta o no el acto, pero lo ejecuta con habilidad.

E9 Ese cuerpo desnudo es tan grande e imponente como la columna que la vigila y acompaña a su lado izquierdo. La sombra de su cuerpo que se proyecta atrás también lo reitera. Los zapatos de plataforma ahora parecen ser los cascos de una yegua altiva, fuerte e indomable, no son su sujeción, más bien le ayudan a realzar el gesto de altivez.

E13 Esta imagen parece extraída de un libro de historia, se trata de un momento capturado en medio de la guerra y la deshumanización. Ella es una mujer perdida en un campo de concentración en el abismo de la guerra.



Su brazo delgado, casi cadavérico al igual que la forma dramáticamente rectangular de su torso y las líneas de sus costillas, hablan de una mujer abandonada, desprotegida. Luego están los alambres de púas que se clavan como una trampa y la vuelven prisionera.

Esa extrema delgadez también se reitera con la proyección de las sombras de los trozos de la tela en punta, como si fueran también la sombra de ese cuerpo pálido. E14 y E15 En ambas imágenes la performer parece sumergirse o mimetizarse en la película donde están las otras mujeres.

Ambas parecen escenas surrealistas o de ciencia ficción donde el personaje se pierde en otra historia, como una máquina del tiempo que lleva a otros momentos y a otros escenarios. Tal vez también sea un sueño, fantasía o pesadilla que la invade mientras duerme. Ahí estará mientras decida despertar a una nueva realidad.

## 5.8. Sexto Núcleo Argumentativo

Duración de la secuencia: 40.51 a 43.33.





Figura 30. Doce puntos sublimes o imágenes incidentales.

## **NIVEL INFORMATIVO**

### **Idea general**

El audiovisual surge como un desfogue de la mente, algo guardado en el inconsciente y las emociones, por eso es el motivo de su crucifixión.

### **Plano sintáctico-denotativo a partir de la enumeración de los significantes**

Este segmento comienza cuando la luz roja se apaga en el espacio y la única iluminación que queda proviene de la pantalla. La figura presencial de la protagonista del performance sede el momento a las mujeres que aparecen en el video teniendo sexo con una máquina en diferentes posiciones. Alrededor de la pantalla todo es oscuro, nuevamente se pierde el espacio exterior y la atención se concentra en los espacios, objetos y figuras que aparecen en el video.

Las imágenes suceden una tras otra de manera rápida, dejando una sensación de aturdimiento que se complementa por los efectos sonoros porque todo suben de intensidad y rapidez, haciendo el momento impactante. El fragmento termina cuando repentinamente se interrumpe el video y por unos segundos todo queda en oscuridad, aunque los efectos sonoros persisten.

Cuerpo: La posición y ubicación del cuerpo de la protagonista le imprimen un carácter simbólico-religioso. A medida que avanzan las imágenes en la pantalla, la figura de la protagonista desaparece del espacio performático, desvaneciéndose la silueta con humo hasta que ya no está presente como un acto teatralizado.

Los cuerpos que impactan ahora son los de otras mujeres quienes ahora entrañan el mito de la feminidad porque así lo señala su ornamentación, como mujeres estereotipadas por una sociedad. En evidencia se pone a la mujer teniendo placer sexual con una máquina, en ausencia del hombre, en ausencia del ser humano.

En el video se ven mujeres rubias y de cabello oscuro, algunas desnudas y otras ataviadas con lencería, ellas se enfrentan una y otra vez a la máquina; nuevamente es la carne, lo orgánico contrarrestando con el metal, lo inanimado, lo inhumano.

El hombre y su virilidad están representados en la máquina, otorgando placer al cuerpo femenino, pero al mismo tiempo, devorándolo de forma grotesca.

Las mujeres aparecen recostadas, sentadas, hincadas, incluso alguna atada de manos, todas en diferentes posiciones masturbándose, a veces con ayuda de otra mujer.

Objetos: Distintos objetos aparecen en el video, se trata de vibradores, artefactos conformados por copas de cristal y mangueras para succionar los senos de esas mujeres y generar una sensación de placer. Por supuesto, destaca el gran falo, una máquina ruidosa y pesada que esta penetrando a las mujeres:

Se puede apreciar el tamaño y la longitud, las estructuras tubulares que la conforman, así como las poleas y el ritmo que adquieren al funcionar (algunas veces veloz y otras más lento).

Aparecen también mesas, colchonetas y diferentes tipos de asientos. Resalta un baño donde una mujer utiliza la taza para sentarse y masturbarse con la máquina. Hay un cuarto en el que destacan varios objetos metálicos y una habitación con una ventana y un sillón.

Sobre el cuerpo de las mujeres destacan los coordinados de lencería elegante en color oscuro y claro que hacen juego con el maquillaje y algunos accesorios decorativos como los aretes.

Música y efectos sonoros: Al iniciar la proyección del video está el ruido ensordecedor de la máquina que se vuelve más rápida y constante. También se escucha el ruido de un ventilador grande que se anexa a la sensación ya manifestada.

Iluminación: La luz roja desaparece, la única luz proviene de la proyección de la pantalla. En cuanto al video, las imágenes están en blanco y negro pero cabe destacar las manchas y figuras que aparecen como disolvencias, sobreponiéndose a las imágenes de las mujeres, las cuales parecen fluidos corporales, formulas químicas e incluso, se distingue un par de veces la figura de una calavera que sobresale del centro de la imagen y llega a full por segundos.

El segmento concluye cuando el video se interrumpe y da paso a la oscuridad completa por unos segundos que se va a negros.

Espacio: El espacio en el que se ha desarrollado la mayoría del proceso liberador de la mujer ya no existe. Ahora el video muestra otros espacios: se pueden observar algunos cuartos cerrados en donde solo se distinguen algunas cosas porque las tomas se enfocan a los cuerpos de las mujeres y pasan muy rápido, solo por algunos segundos.

El primero de los espacios parece un laboratorio porque los muros son de azulejos claros y por los objetos de metal que hay, otro espacio parece una recamará, la cual tiene una ventana por donde se observa luz de día y un sillón, mientras dos mujeres usan la máquina simultáneamente.

El espacio que ofrece mayores características es un baño con azulejos de color claro que aparece varias veces cuando la mujer que lo utiliza se encuentra en distintas posiciones haciendo uso del falo.

El cuarto que muestra la máquina fálica colocada en el piso aparece con una alfombra gruesa y confortable que es donde permanece recargada una de las mujeres.

Es de llamar la atención el espacio corporal, es decir, hay *big close up* hacia los labios vaginales, mostrando la penetración tal cual es; la máquina haciendo su trabajo y brindándole a las mujeres lo que necesitan; el órgano sexual femenino se convierte en el centro de atención, ese espacio femenino fisiológico e ideológico está siendo invadido por la máquina.

**Emoción producida:** Aturdimiento, desagrado y sorpresa.

## **NIVEL DE LA SIGNIFICACIÓN**

### **Connotación/Simbolismo diegético**

Cabe destacar que en este fragmento no se hallan todas las imágenes que corresponden al video, solo se hizo la selección de aquellas que consideramos significantes más fuertes de lo acontecido en ese discurso breve (Figura 30).

F1, F2 y F3 El audiovisual comienza a desarrollarse plenamente. La protagonista aún sigue en posición de cruz pero ahora parece una más de las sombras que la han acompañado durante su acción.

Poco a poco se desvanece mientras en la pantalla el nuevo discurso invasivo nos arroja varias lecturas: F1 La desnudez de la protagonista ahora ya no es lo vital, hay un cuerpo más llamativo que le roba la atención. Nos referimos a esa mujer del video que se encuentra desnuda, abierta completamente de piernas, recostada, siendo penetrada por la máquina.

Es de llamar la atención el toque femenino del collar o dije del cuello y sus uñas pintadas. También como efectos de distorsión de la imagen (que nunca desaparecen) se superponen varias fórmulas bioquímicas que corren por la imagen.

F2 Este cuadro muestra la imagen distorsionada de una máquina que se contrapone a las piernas de la mujer. Los efectos visuales como manchas y fluidos saturan también la escena. F3 Las mismas fórmulas bioquímicas y una máquina sola, extraña, un artefacto exótico y pesado surge como el protagonista que arremete en la acción.

F4 La artista ya no está en la acción, casualmente desaparece cuando en el video aparece el rostro de otra mujer de cabello oscuro, bien maquillada, portando aretes y con una expresión de placer en el acto sexual. F5 Unos cuantos segundos después ese rostro humano es sustituido, como efecto superpuesto, por la imagen de una calavera, un significante que habla de muerte, de la ausencia de vida.

F6 Esa mujer ahora aparece de cuerpo completo, recostada en una taza de baño completamente expuesta en la penetración que está experimentando por la máquina alargada. Su cara y facciones apenas se alcanzan a ver por la disposición de la cámara que la grabó

F7 Es el cuadro de otra mujer cuyo rostro no se puede percibir, pero está recargada en una mesa mientras la máquina la penetra. Cabe destacar el toque de feminidad de sus medias oscuras. F8 Sobre una cama o un sillón amplio se encuentra una mujer atada, sometida al más puro estilo sadomasoquista y es penetrada por otro artefacto.

El detalle a destacar es que se encuentra acompañada por otra mujer, también desnuda, quien introduce el miembro artificial a su vagina. F9 Otra vez alguien sin rostro, pero de cuerpo entero hace uso de un artefacto para masturbarse. Se encuentra abierta de piernas y con su mano

izquierda está manipulando ese objeto. Resalta su lencería oscura: medias, brassier y ligeros unidos a la tanga.

F10 Parece ser la misma mujer que en la imagen anterior. Ella se encuentra en la misma posición solo que ahora es penetrada por una máquina grande y larga. F11 Las escenas presentan un juego perverso y confuso de rostros y ausencia de ellos. Ahora sí hay otro rostro, quizás el de la mujer anterior, está perfectamente maquillada con los ojos cerrados y la boca entre abierta, experimentando placer.

F12 El aturdimiento visual concluye, la máquina y las mujeres dejan de estar presentes se interrumpe abruptamente el video y solo quedan los efectos sonoros como ecos de la pesadilla.

### **Simbolismo de Boliver “*simbolismo congelado*”**

**El audiovisual**, como lo mencionamos en el anterior segmento, es un discurso que sirve para reiterar, se trata de una huella indeleble que utiliza la creadora para cambiar estratégicamente la acción y provocar a sus espectadores, como si fuera un sello de origen.

**El cuerpo femenino sobre expuesto**, es un recurso de exageración, una saturación para el espectador que debe ver lo prohibido, lo que casi nunca se dice y se exhibe. Hablamos también de una provocación en sí para causar confusión y cierto desagrado, sobre todo, al mostrar abiertamente y sin tapujos la sexualidad de la mujer y sus genitales.

**La máquina como significante exagerado**, se trata del recurso que carga con los signos negativos de la propuesta escénica. La máquina en sus diversas formas y tamaños resulta la metáfora de lo inhumano, lo grosero y lo insensible que agrede a los sentidos.

**Los significantes de la feminidad**, se expresan como el conjunto de accesorios, detalles y colores que iluminan y resaltan el cuerpo y el rostro femenino. Esa lencería elegante, aretes, collares, pulseras, maquillaje y uñas pintadas pueden proporcionar dos lecturas:

Esa decoración le brinda un aire de belleza a los cuerpos grotescamente exhibidos como una paradoja o bien, forman parte de un disfraz para encerrar la soledad de una mujer que carece del afecto humano, por ello, recurre a la imponente máquina.

### **Simbolismo histórico**

**Hipérbole:** Todo el tiempo estamos ante una exageración, una carga excesiva de imágenes y sonidos que saturan los sentidos. El cuerpo o los cuerpos femeninos, algunos sin rostro, obtienen placer gracias a la máquina, pero ese satisfactor existe a condición de la invasión al ser humano.

No se puede dudar de la verosimilitud del acto, así lo constatan las tomas que se ofrecen en el video, una y otra vez es el artefacto penetrando a esas mujeres.

**Hipérbaton:** Llama la atención la silueta que aparece en la imagen F5, se trata de un significante que altera el orden, es una calavera o lo que podría ser una radiografía de rostro y cabeza. Generalmente asociamos ese signo con una enfermedad o con la muerte. Es curioso que se contrapona al rostro de la mujer F4 el cual aparece completamente vital, bello y maquillado, experimentando placer sexual.

**Metonimia causal:** El artefacto, la máquina, son los instrumentos que otorgan placer sexual femenino. Al parecer, en una plenitud solitaria. La máquina es el sustituto de la virilidad del hombre, del miembro que social y culturalmente lo estereotipan como sexo fuerte y superior a la mujer.

**Metáfora:** La virilidad del hombre, el pene es como una máquina cuya fuerza y firmeza invade poderosamente a la mujer. El hombre parece no ser más que eso, fuerza mecánica, inconsciente, inhumana que actúa por instinto e impulso para tener placer.

**Antítesis y Neologismo:** La máquina es sustituto del hombre, se sustituye la vida, los sentidos, la conciencia y la sensibilidad por la mecanicidad abrumadora de una cosa fabricada que funciona a tiempos y ritmos programados.

Por otra parte, ese gran falo de fierro alargado y tubular, introduciéndose en la carne de la mujer resulta una intromisión avasallante. Esa forma tan exagerada en la disposición del cuerpo para recibir al miembro mecanizado resulta como un insulto o algo que no es necesario observar tan insistentemente.

### **SIGNIFICANCIA**

Lo que se presenta ante los ojos del lector es abiertamente otra historia por la cual se siente la necesidad de narrarla como va surgiendo. Es un momento que se vive tan rápido, tan fugaz, definitivamente es como una pesadilla o incluso, podría ser un extravío angustiante.

Como lector, cuando hay una introspección en la historia de una novela o un cuento, imaginamos cómo es el desarrollo de esa trama y jugamos a postular finales predecibles. Todo sucede con normalidad hasta que algo acontece y rompe el esquema, incluso la tranquilidad de la lectura.

Cuando esa gran historia da saltos inesperados, ilógicos pero abrumadores, parece que entramos en abismos o mundos desconocidos, en calles o avenidas llenas de misterios y cosas desagradables que no queremos ver.

La historia de la protagonista parecía una historia normal con un final predecible, es decir, una vez libre y juzgada, la solución del conflicto tendría que venir para la satisfacción de ella y la tranquilidad de sus espectadores. Sin embargo, surgieron otros personajes como fantasmas, otros seres que llegaron a posicionarse violentamente de la historia de esta heroína.



Eran seres extraños y deformados F1, F2, F6, F8, F9 y F10, se percibían como individuos capaces de fragmentarse y transformarse en cualquier cosa. Así lo dicen las piernas de esas mujeres extremadamente abiertas en compás con las caderas expuestas como burlándose o queriendo espantar a quien las viera.

El andar es por una calle de pesadilla en donde la neblina no deja ver con claridad a aquellos seres. Todas las imágenes con sus efectos visuales superpuestos son como esa neblina fantasmagórica que otorga la “nada”, tal vez por eso la muerte se aproxima F5 para indicar que hay peligro y es necesario apartarse de la situación.

F10, F11 y F12 Al final de esta pesadilla está la máquina como si fuera un arma mortal disparando y atacando a uno de los seres deformados; lo hierde en el centro de su ser y lo vemos morir. ¡No era un monstruo! Se trataba de una mujer bella y jovial con el rostro liso y el gesto de tranquilidad.

F12 Después, la pesadilla termina como empezó, parece que regresamos a la realidad, nuevamente a buscar a la protagonista de la historia, a aquella heroína que no se despidió y que no ha dicho la última palabra.

## 5.9. Séptimo Núcleo Argumentativo

Duración de la secuencia: 43.34 a 44.14.

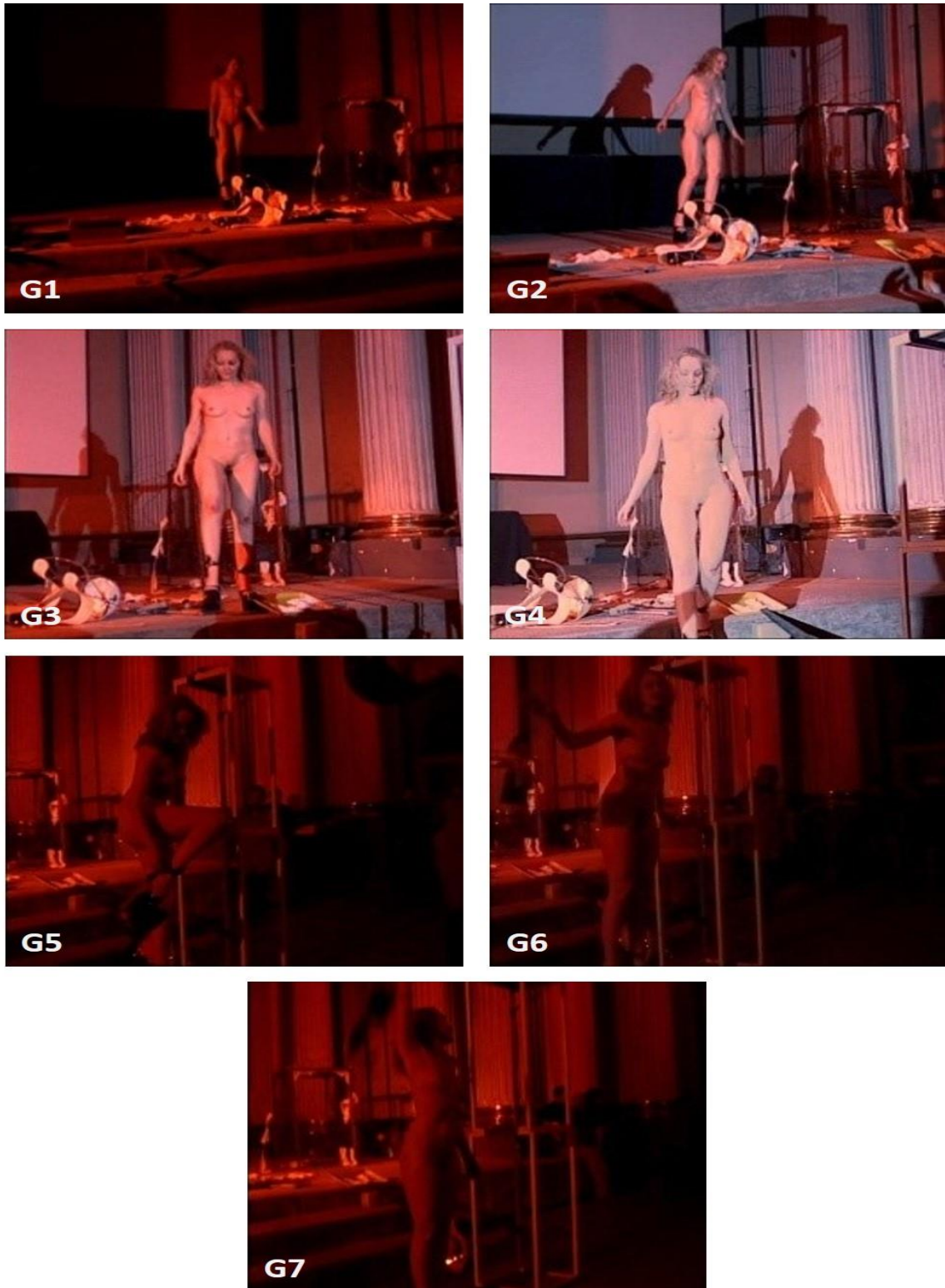


Figura 31. Siete puntos sublimes o imágenes incidentales

## **NIVEL INFORMATIVO**

### **Idea general**

Después del acto liberador, la protagonista resurge, es ella y se burla de la feminidad.

### **Plano sintáctico-denotativo a partir de la enumeración de los significantes**

La última fase del performance comienza cuando se enciende la luz roja nuevamente y gracias a esto se descubre a la protagonista en medio de su espacio performático. La toma se abre poco a poco para ver el resultado de todo el proceso: se ven los muros, los pilares y todos los objetos regados en el piso.

Ella permanece unos segundos al centro mientras son lanzados varios flashes sobre su figura desnuda. Después camina titubeante, aún por los zapatos de plataforma que lleva puestos; baja los escalones y está a punto de tropezarse pero se apoya en un andamio con la mano izquierda hasta que baja completamente.

En este punto la luz rojiza casi no existe, por lo cual, esta parte de la secuencia es muy oscura. Ella por fin se quita los zapatos de plataforma y los avienta. Mientras lo hace pronuncia una frase alusiva a la feminidad y sus movimientos son de burla y desdén. La reacción del público ante lo que ella dice provoca risas.

Ya más cercana al público, hace un movimiento para agradecer y señalar el fin de su acción y luego salir del espacio.

Cuerpo: Después de la turbulencia del video con aquellas mujeres y la oscuridad, la protagonista aparece nuevamente en el escenario, nuevamente en su escenario, desnuda, con las palmas de las manos juntas y sobre el pecho en señal de agradecimiento.

El ventilador que esta de su lado derecho sigue funcionando y el aire alborota un poco su cabello corto y rizado, proporcionándole una apariencia de mayor libertad y desenfadado.

Después da unos pasos hacia el frente, sus movimientos son ligeros, excepto por el titubeo de su andar. Camina en medio de todos los objetos que dejó atrás y que logró quitarse de encima, sólo le quedan los zapatos de plataforma.

El último acto de su proceso consiste en quitarse los zapatos. Este momento es crucial porque a la par que está haciéndolo, por fin escuchamos su voz lanzando una expresión burlona: *la feminidad: ¡a la verga!*

Acompañan a esta frase las risas de ella y de la gente. Para finalizar, se coloca ya descalza frente al público, vuelve a poner las palmas de las manos juntas sobre su pecho y se inclina para agradecer, mientras la gente le aplaude.

Objetos: Se aprecia nuevamente todo el espacio con los significantes que la mujer se ha quitado de encima. Parece un recuento de todo el mal pues esos objetos están regados por el piso como si fuera la zona de devastación o desastre.

En esta parte se descubre la relevancia de los zapatos de plataforma, en ellos recae la figura de la feminidad y el reclamo hacia esta carga social y emocional. Para mostrar una completa liberación es necesario que ella se desprenda de los zapatos pesados y evidenciar que ese objeto de decoro ya no le preocupa, por eso los avienta

Música y efectos sonoros: Los sonidos aturdidores que acompañaron al video continúan por algunos instantes en esta última parte. Son los golpes huecos y el ruido del ventilador los que perviven.

Cuando empieza a caminar para bajar los escalones se escuchan breves expresiones de júbilo por parte del público al ver que la protagonista hace una reverencia en señal de que el performance está concluyendo.

Al titubear en su paso y casi tropezar expresa un ¡aaah! en señal de sorpresa porque ha estado a punto de caerse. Justo en ese momento, al bajar los escalones se terminan los golpes huecos

Ya abajo, cuando se está quitando el primer zapato del pie derecho, el ventilador que estaba a su máxima velocidad se apaga, incluso puede escucharse el golpe del zapato al caer al piso cuando ella lo lanza.

Luego de hacer esto procede a desbrochar el zapato del pie izquierdo y dice la frase: *la feminidad: ¡a la veeergaa!* y se ríe, provocando así las risas también del público.

Finalmente lanza el zapato izquierdo hacia atrás y se escucha el contacto con el piso. Nuevamente el público se emociona y vuelve a aplaudir ante la despedida de la protagonista.

Iluminación: Hay luz roja, sombras e iluminación de flashes que aportan sentido al cuerpo, a los objetos y al espacio, sobre todo, la lectura contrarresta con la idea del cuerpo liberado que está concluyendo su proceso.

Espacio: En los momentos de oscuridad no hay espacio, pero luego, el escenario central se torna como el sitio que presenta un recuento del proceso experimentado en cada una de las etapas. Cabe destacar que las columnas de eso que pudo haber sido en otro momento una capilla o una iglesia pequeña, fungen como testigos mudos y rígidos de lo acontecido en el recinto.

Después de la catarsis del performance, el espacio y más aún, el efecto de los flashes sobre él, invitan a la contemplación, al recuerdo y a la reflexión.

**Emoción producida:** Satisfacción.

## NIVEL DE LA SIGNIFICACIÓN

### **Connotación/Simbolismo diegético**

Ella regresa a su acto final, a cerrar con broche de oro su performance. Bien pudo vestirse para salir nuevamente a su espacio pero la ropa no va con la naturaleza de su acción, le restaría credibilidad al proceso.

Aparece en el escenario y vuelve a apoderarse de todo y de toda la atención, por eso los flashes de cámaras, los murmullos de la gente y las grabaciones de video están sobre ella, quien por supuesto parece detenerse ahí para posar.

Luego camina lentamente y sus gestos y movimientos nos hablan de una mujer ya alejada de la presión, consciente de que lo más duro ya pasó y por ello se ve relajada. Aunque pisa con dificultad por los zapatos de plataforma, eso parece ya no importarle tanto.

Ya muy cercana a sus espectadores decide quitarse los zapatos y pronunciar la frase que ante la mirada del lector resulta ser la clave de toda la acción. La verbalización de su idea convertida en siete procesos o núcleos argumentativos y el sentido connotado del performance.

Esa frase surgió como una casualidad o así lo hizo parecer, como si no lo hubiera planeado, algo espontáneo, pero lo cierto es que representa todo lo contrario: el final es la provocación de ella para el inicio de quien quiere descifrar su simbolismo: el lector.

### **Simbolismo de Boliver “*simbolismo congelado*”**

**La desnudez**, como una constante de su ser, como la más pura y real identidad de la persona. Aunque socialmente esta condición sea juzgada y rechazada, para la creadora de la acción, el cuerpo desnudo no es más que un instrumento para expresar quien eres.

**Los zapatos de plataforma** se convirtieron en el significante de la feminidad menos grotesco de todos los objetos que la ataron. Fueron su soporte para verse más alta, más imponente, sobre todo, cuando ya pudo caminar por el espacio. Al mismo tiempo, se convirtieron en la posibilidad más cercana y clara para expulsar de manera definitiva el mito, para despojarse y terminar de burlarse de esa feminidad que procesó.

Al aventar los zapatos desenfadadamente, como si no le importaran, también aventó el mito en señal de fastidio hacia esa carga de la cual logró sobreponerse.

**La frase común, la grosería como marcaje verbal de la acción:** *la feminidad: ¡a la veergaa!* Para despojarse de algo que causa una gran molestia, en la vida cotidiana y el andar de la gente, todos estamos acostumbrados a decir groserías e insultos cuando algo nos desagrada bastante.

En este caso, la burla hacia el mito no hubiera surtido el mismo efecto sin la grosería de por medio: ¡a la veergaa! tiene dos connotaciones, la primera es que esta despojándose del mito, está alejándolo de ella, le está restando importancia.

Pero luego, el insulto se refiere al hombre, está mandando a volar la visión machista que le dio sentido al mito de la feminidad. Ella termina por expresar que esa visión machista la cual le obligaba a ocultarse ya no le importa y no va seguir esa normatividad.

Puesta la reflexión de esta manera, resulta un discurso convincente para redondear el performance y otorgarle veracidad a todo lo acontecido.

### **Simbolismo histórico**

**Hipérbaton y Neologismo:** Con la frase *la feminidad: ¡a la veergaa!* se altera o se despierta el sentido del argumento convertido en acción. La frase brinda claridad a cada proceso y sin duda se convierte en una pista o una invitación para hallar o descubrir el mito en todos los significantes.

Además, *a la verga* es una expresión coloquial, una grosería comúnmente utilizada para denotar indiferencia ante algo que pasa o algo que es dicho y prefiere ser ignorado.

En boca de una mujer este insulto es “mal visto” por la sociedad, sin embargo, muchas mujeres suelen expresar esta frase para satisfacer su sentir. La grosería tiene tal fuerza connotativa y fónica que pronunciarla es un máximo desahogo, un gran insulto.

**Metáfora:** En todas las imágenes de este momento final ella es la heroína. Sí se aprecia cansada y un tanto flagelada por el proceso, sin embargo, ella venció el mal. Por eso regresó al espacio, por eso ningún objeto fue retirado de ahí porque son sus premios, sus triunfos acumulados.

Se hace notar su logro y como última lectura, los zapatos de plataforma quedan para expresar la carga del mito pues son una losa pesada que lejos de otorgarle belleza a esos pies y a ese cuerpo, le representaron un artículo de decoración tosco, incómodo y fuera de lugar.

### **SIGNIFICANCIA**

G1, G2 y G3 Delgada como alfiler, pálida como las columnas que la acompañan, firme en ese lugar y con los brazos ligeramente entre abiertos, parece abrazar todo lo que le rodea. Es como un reptil que ha dejado la piel vieja por todo el territorio (Figura 31).

Ella ha adquirido una nueva vestimenta y aprende a andar con ella, reconociéndose y dialogando consigo misma. G3 y G4 Esa columna con su grosor y su verticalidad no puede eludirse. En un alucine surrealista al más puro estilo de Buñuel, pareciera que la mujer ha salido del muro volando, como si fuera la imagen de una virgen o una santa que milagrosamente se ha materializado.

En este cuadro se forma un triángulo poderoso y bien delimitado por esa columna del lado derecho, la mujer al frente y su sombra proyectada en el muro trasero. Estos tres indicios le brindan ese aire sacro le aporta ingenuidad y timidez.

G5, G6 y G7 Ese cambio de luz convierte a la virgen sacra en una mujer diferente. Era luz y ahora es penumbra, pero no por ello es un demonio, más bien, es atrevida, está dispuesta a divertirse con la vida sin prejuicios y jugar.

Salió de un ritual para transformarse en lo que quiere ser, así lo dictan sus movimientos aligerados Se trata de un renacimiento físico y espiritual que la llevará por nuevos caminos, nuevos conflictos y más problemas por resolver.

La heroína de la batalla no es feliz, la felicidad no existe, simplemente va a seguir su vida y a tratar de encontrar lo que le hace falta. Resurgirá cuando tenga la necesidad de golpear y sacudir de nuevo su conciencia y la de todo aquél que se atreva a mirar a los ojos a la Medusa, el monstruo mitad animal y mitad ser humano.

## VI. CONCLUSIONES

En mi trabajo como comunicadora y periodista, haber elaborado y recorrido este camino de sentido en esta investigación, representó la oportunidad para darle voz al mundo de lo sensible desde los argumentos de Marcel Duchamp, Jaques Derrida, Roland Barthes y otros pensadores que motivaron éste, mi fluir.

El análisis que acabamos de ver sobre la pieza de Rocío Boliver, responde a mi pregunta y objetivo inicial: ¿qué significado tiene el performance? La respuesta es vasta, es un descubrimiento que va más allá de la formalidad del lenguaje, lleva tiempo saberlo, entenderlo y comunicarlo porque no solo implica decir me gustó o no me gustó, sino recorrer un camino hasta apropiarme de la acción y llenarla de mí. El significado o mejor dicho, la significancia puede ser tan efímera como la acción misma.

Más allá de colocar en algún sitio o categorizar al performance, el aporte de esta tesis es mostrar el proceso de apropiación que llevé a cabo. Ahora recuerdo cuando preguntaba a varios artistas: ¿qué significó tu performance? Y su respuesta era: ¡Lo que tú quieras, lo que tú sientas! Entonces comprendí que eso me llevaría tiempo saberlo, entenderlo y comunicarlo.

El proceso expuesto aquí es un ejemplo claro de lo que Katya Mandoki (2006) denomina como *semiosis* y *estesis*, pues la espectadora que narra este proceso, se dejó llevar por una provocación expresiva que poco a poco fue dotando de cualidades estéticas. En esta apertura sensible hacia el objeto, se desdoblaron sentidos, identidad, conocimiento, imaginarios, vivencias, cultura y subjetividad.

La metodología retomada por Roland Barthes y el Grupo  $\mu$  para el análisis que acabamos de ver donde se cruzan los ejes de la significación y la significancia, es justamente lo que para Mandoki representa la semiosis y la estesis, dos nociones que vale la pena retomar porque relaciona los valores estéticos con la vida cotidiana y sus vaivenes.

La semiosis es el evento personal y social en donde el lector hace patente una multiplicidad de relaciones e interacciones que permiten brindar un significado o sentido a las cosas y los hechos de la vida cotidiana. En nuestro planteamiento, la semiosis se equipara al nivel informativo y el nivel de significación que ponen sobre la mesa todos los elementos en juego dentro de la acción: *Hay un cuerpo de mujer, objetos, música, efectos sonoros e iluminación que accionados, descubren a una mujer enferma, sujeta y herida.*

Pero no solo sucede eso, ésta semiosis implica describir los hechos y el dinamismo de los significantes, es decir, todo aquello que está a nuestro alcance para distinguir y explicar, incluso las emociones que se producen ante un guiño estético: *La función del soplete, con las variantes del fuego causan intriga porque generan atmósferas expectantes.*



La semiosis está también en la identificación de quien produce el discurso que nos ha impactado a manera de un simbolismo temático o particular: *Los alambres de púas son una barrera límite difícil de vencer, puede ser riesgoso y doloroso para quien intenta sobrepasar esa barrera... Los alambres de púas se utilizan para separar territorios o personas. En la historia, este símbolo representa el encierro.*

La retórica interviene para ayudar a tejer la significación cuando en esta diversidad de relaciones y enfrentamientos también hemos jugado a establecer categorías vinculantes a la vida cotidiana y que de alguna manera satisfacen una idea general de la cultura, como lo fue en este caso, el mito de la feminidad llevado a un contexto contemporáneo y urbano:

*Oxímoron: El soplete se convierte en símbolo de liberación para esa mujer encerrada. El impacto de esta secuencia se desencadena por el uso de este significante y las relaciones de antónimos que suscita, principalmente la contraposición entre la oscuridad y la luz.*

De acuerdo con Mandoki (2006), la estesis es abertura y arraigo, es el desdoblamiento del ser humano que bien por la profunda afinidad con el objeto. La estesis es significancia, un momento único e irrepetible. Es un tipo de entrega del individuo hacia el objeto y hacia los demás para comunicarse.

Aquí se coloca mi objetivo final, la respuesta a la pregunta inicial. En realidad, la estesis creo que es el objetivo sublime de todo investigador, comunicador o periodista que siente la necesidad de otorgar algo a sus interlocutores, esperando un impacto o un movimiento para que lo dicho transforme o trascienda.

La imaginación es el motor del análisis y traspasar la cuarta dimensión y lo infraléve no fue posible sin las bases sólidas del saber metafórico, porque esto nos ayuda a darle sentido al tiempo y espacio colocados de forma particular en una expresión estética. No se pretendió echar a volar la imaginación solo como ocurrencia, más bien tratamos de darle explicación a lo sublime y así responde a la pregunta ¿De qué trató el performance?:

*“La perversidad del encierro cosifica a la mujer, la reduce y la convierte a la vez en un ente que no es libre y no es visto... como si fuera un monstruo que lleva largo tiempo sumido en ese estado al que la penumbra hace imaginar como el calabozo de un castillo recreado por la pluma de Mary Shelly...”*

El modelo aquí ejecutado establece un eje de significancia hilvanado por los detalles que palpitan en las imágenes, los cuales no se explican por la razón o la coherencia, sino por el impacto sensible.

Dolor, angustia, sensación de libertad, tristeza, alegría, se explican en la medida que los sentidos son afectados y trastocados, es entonces el momento para arribar a otra dimensión, más allá de la convención. El carácter lúdico de los fetiches produce todo esto y la lectura se enriquece

plenamente con la capacidad de comparar o de hacer analogías de todo aquello aprendido. Así es como surge la estesis en el proceso de comunicación.

Es importante definir este fenómeno estudiado y deseo hablar del performance no como la suma de todo lo visto sino por la impresión única del evento y la apropiación del conocimiento logrado.

El performance es un signo-fractal vacío de significado; como signo posmoderno, se caracteriza por una mezcla de lenguajes: corporal, audiovisual, sonoro, etc., los cuales crean un discurso osado y laberíntico que permanece inmóvil, plano, solo cobra vida y un valor dimensional en tanto que el espectador no solamente lo lee sino se apropia conscientemente de él.

Como toda expresión artística, es un puente que une distintas disciplinas que lo explican para no perder su carta de originalidad y autenticidad.

Es un relato de suspenso que construye héroes, víctimas o villanos encarnados en un mismo individuo, como es el ser humano en sus dualidades, imperfecto. La mejor acción performática es la que no es predecible. Todos los elementos simbólicos se convierten en fuentes de inspiración de palabras, gestos, reacciones, pensamientos, imaginación; tienen esa función no tanto por quien los coloca ahí, sino por quien se los apropia.

Cada segmento de la acción de Rocío Boliver es un testimonio del personaje de heroína, quien efectivamente, castiga su cuerpo de manera hábil para ganar la atención, pero su mayor proeza está en la manera en que atraviesa el fractal (el significante-cuerpo) para invitar a que alguien más (lector) lo atraviese desde lo infraléve y así restaurar un pedazo de la vida misma.

En el performance se superpone el ser humano y el monstruo, combinación metafórica que habla de la vida posmoderna acelerada, confusa y en permanente reconstrucción. La combinación del ser humano-robot o ser humano-metal, el ser violento-pacífico, es la simbiosis que plantea la aceptación de la naturaleza humana.

En términos del argumento planteado por Rocío Boliver, la pregunta más importante es ¿qué hace la heroína para ganar o conseguir esa verosimilitud? y la respuesta se encamina a la estrategia de la lucha de oposiciones:

El performance es otro producto de la cultura, es un simulacro de la realidad, se trata de un despliegue de imaginería, nos enseña un mundo de imágenes como adivinanzas. En el performance el sujeto se presenta tal cual es y al mismo tiempo se disfraza de todos los objetos porque los personalizamos como dice **Barthes**.

En esta investigación solo pretendemos construir conocimiento y una metodología a partir del sustrato sensible del lector del objeto de estudio. Por lo tanto, definir al objeto de estudio no significa encasillarlo, sino demostrar, desde la propia experiencia, que es un fenómeno estético abierto.

El performance es una enunciación con poder energético que si bien merece consideraciones teóricas propias del arte y la filosofía, justo es aclarar que su definición va más allá de estos linderos.

Esta expresión adquiere razón de ser por el sobrecogimiento y conmoción que brindan el cuerpo y los objetos cotidianos convertidos en fetiches. En la relación del individuo con esta expresión hay algo más allá de lo bello y la experiencia placentera.

La seducción de este proceso radica en unas rodillas ensangrentadas, un cuerpo vendado, en el grosor y negrura de los alambres de púas y en un esmeril cuyos destellos de luz invaden los sentidos. No se trató de un viaje placentero sino excitante, angustiante, aturdidor y fastidioso.

En esta investigación reconstruyo la historia del arte-acción y al mismo tiempo doy valor a mi propia forma de entender el fenómeno a través de reconocer en la estesis el momento más importante de la relación con el objeto de estudio y con los otros lectores que observarán este trabajo.

Así pues, puedo aumentar a esta definición que el performance es como un filamento metafórico prosáico, inquietante y de naturaleza escurridiza. Es una presentación fugaz que palpita cada vez que su lector la evoca. Es una fuente inagotable de estrategias lúdicas para enunciar estereotipos, mitos, fetiches, cuerpos humanos como materia prima y objetos varios que le dan vida. La esencia de este fenómeno dialógico depende del “otro”, de quien lo contempla, quien desea vivir la experiencia de la estesis.

El lenguaje audiovisual fue muy útil para descubrir los detalles de identificación y comunicación en el acto de “escapismo” heroico que una mujer presenta en la acción “El C/U: Cada uno”, porque al capturar la acción de esta manera, arribamos al exceso del mensaje a través de la contemplación estética.

Es necesario hacer un cruce entre las categorías para el análisis y cómo se hallan representadas en las posibilidades del audiovisual, el cual finalmente, funge como mediador para entablar la comunicación con el objeto y dejarnos seducir por él.

En el esquema de la significación del performance se reconoció la presencia del mito de la feminidad y las categorías por las cuales este mito habló fueron: el dolor, la apariencia femenina, la sujeción, la sexualidad femenina y el enjuiciamiento religioso.

¿Cómo provocar la estesis a través de estas categorías y cómo dotarlas de sensibilidad? Pues a partir de las imágenes significantes (pequeños encuadres de realidad) y las incidencias establecidos en cada núcleo argumentativo. Las cualidades del objeto (performance) y su valor estético estuvieron todo el tiempo ahí, en ese pequeño encuadre de realidad capturada, primero en su sentido denotativo y connotativo.

Posteriormente, esas cualidades brillaron por las bondades del audiovisual, es decir, la manipulación de este intermediario permitió atravesar el fractal y contemplarlo por el impacto de las propiedades físicas de cada significante y dialogando cada uno entre sí.

El principio de subjetividad-estesis estimulada por luces frías o cálidas, sombras, dimensión de formas, brillos, intensidad de colores y de sonidos, la fuerza y la marca de los movimientos corporales, desplazamientos, alturas, grosores, en fin, cada propiedad física básica de los significantes, herramientas, objetos hospitalarios, alambres/jaula, columnas, sonidos aturdidores, fuego, tela, etc., propiciaron el acto de sublimación.

Justo aquí surge una parte complementaria muy importante que el audiovisual revela para los sentidos; se trata de una irresistible saturación en cada imagen significativa. Es ésta una cualidad que conmociona, que evoca y estimula sensibilidades.

Es la “terrible” saturación de significantes en una expresión performática. De hecho, cuando el flash de una cámara fotográfica o el fuego hacen contacto con los materiales y estos dos agentes de luz alteran el discurso que puede verse por el audiovisual, la imagen puede describirse así: los objetos aparecen amontonados, como si cada imagen insistiera en presentarlos como una maraña “monstruosa” de elementos comunes.

Si recordamos las aportaciones retóricas del Grupo Miu, entonces podemos sostener que este fenómeno de la saturación fue realmente el que estimuló la estesis. La mayor cantidad de figuras retóricas halladas en el análisis dan cuenta o argumentan la cualidad de la saturación del objeto.

Una saturación grotesca pero al mismo tiempo inmersa en una lógica armoniosa, es decir, cada imagen significativa o cada grupo de imágenes significantes que representa los fragmentos del audiovisual, estimulan el deseo de desenredar la saturación.

El audiovisual nos deja ver la personificación de la heroína en el cuerpo y la acción de quien ejecuta el performance. Aquí también está la seducción por la mirada cautiva del espectador que observa una acción transcurrir todo el tiempo bajo tensión y la expectativa de llegar al punto en que la mujer se “salve de su carga”.

En la batalla siempre hay un vencedor y en este caso, la mujer hizo su acto heroico teniendo la saturación como contrincante. El performance nos regaló paulatinamente, de acuerdo a cada segmento, la transformación de un ente cosificado, luego vino la mujer enferma y al final, la mujer heroica desnuda y retardora.

Este performance se resolvió en su significado y significancia en el punto de unión y coyuntura del personaje heroico. La trascendencia de la heroína radica en que se presenta como una proyección de los deseos e ilusiones de los “otros”, los espectadores.

Se trata de una figura inmaculada capaz de sufrir y estigmatizar su cuerpo con dolor, asumiendo para sí los mitos, las frustraciones y las actitudes inhumanas de todo ser humano. La heroína libera obstáculos, todos los físicos y psicológicos, algunos que son muy temidos.

Esta es la clave, el análisis fue sobre un espectáculo escapista, una fórmula probada en muchas expresiones artísticas y escénicas, sin embargo, el proceso tortuoso de la heroína fue la clave porque ahí estuvo el diálogo intenso del espectador con los significantes, en ese momento el hueco se llenó de imaginarios, de sensibilidad, de experiencia y de sabiduría. Esto hizo que la acción valiera la pena como proceso de comunicación que puede trascender en otras lecturas, en otras motivaciones.

## VII. LITERATURA CITADA

- Abrahams R. 1970 *The Ethnography of Performance*. Warner Modular Publications. University of Illinois.
- Acaso MC. 2017. *Art Thinking cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós. España. 19 pp.
- Alcázar J, Fuentes F. 2005 *Performance y arte-acción en América Latina*. Ediciones Sin Nombre, Ex Teresa y CITRU. México. 194 pp.
- Alvarado DM. 2000. *Performance en Mexico: historia y desarrollo*. Tesis de Licenciatura. UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/156867>
- Álvarez E, Yllera C. 2017. *La performance como recurso comunicativo-expresivo en el aula de primaria*. Editado por la Universidad de Valladolid. España.
- Ayala F. 2005. *El arte del performance como manifestación emergente en México*. Editorial Lagares-GALMA. México. 37 pp.
- Baldick C. 2001. *Diccionario Oxford de Términos Literarios*. Universidad de Oxford. 2da. Ed. E. U. 291 pp.
- Barajas I, Debroise O, Falcón T. 2007 *La era de la discrepancia arte y cultura visual en México 1968-1997*. MUAC-UNAM/Turner. México. 504 pp.
- Barthes R. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación. Barcelona. 380 pp.
- Barthes R. 1990. *La aventura semiológica*. Paidós. España. 352 pp.
- Barthes R. 2004. *El imperio de los signos*. Gedisa. España. 89 pp.
- Barthes R. 2006 *Mitologías*. Siglo XXI. 14 ed. México.
- Beauvoir S. 1977. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- Benítez A. 2005. *El concepto de representación en Brentano*. Universidad Complutense de Madrid.
- Beristáin H. 1988. *Diccionario de Retórica y Poética*. 8va. Ed. Porrúa. México.
- Borradori G. 2003. *La filosofía en una época de terror. Diálogo con Jurgen Habermas y Jacques Derridá*. Santillana Ediciones Generales. Madrid.

- Bulle E. 2018. *112 kilogramos: la performance como herramienta en el activismo gordo mexicano. Propuesta pedagógica y de producción realizada del 2015 al 2017.* Tesis Doctoral. UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3454315>
- Burke K. 1945. *Gramática de los Motivos.* Prentice-Hall. Nueva York.
- Chellet ME. 2004. El performance ¿arte para todos? *Revista Generación* No. 45 *Performance.* 17-20.
- Cid JC, Ortega C. 2018. Presentación, representación y performance en el audiovisual digital en vivo. Aurea visura. *Revista de Artes y Diseño.* Facultad de Artes y Diseño, UNAM. 26: abril-junio.
- Cortés C, Aza G. 2015. El yo fragmentado: trastornos de personalidad en la posmodernidad. *Revista Miscelánea Comillas.* 73: julio-diciembre.
- Cumplido JR. 2015. *El video como espejo de la performance: un análisis a través de los medios audiovisuales.* Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.
- Danto AC. 2002. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte.* España. 302 pp.
- Debrois O, Medina C. Catálogo “*La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México (1968-1997)*” Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Derridá J. 1972. *Posiciones.* Minuit. Paris.
- Derridá J. 1989. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. En: *La escritura y la diferencia.* Editorial Anthropos. Barcelona p 318-343. [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)
- Dieste R. *El testamento geométrico.* [www.duchamp.org](http://www.duchamp.org)
- Ducrot O, Todorov T. 2003. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* Siglo XXI. 2va Ed. 421pp.
- Fajardo C. 2004. *Las vanguardias estéticas y la posmodernidad.* Universidad Pontificia Javeriana de Bogotá, Colombia. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/issue/view/727>
- Frangione N. *Performance Art y Utopía Concreta más allá dela multimedialidad.* En: <http://performancelogia.blogspot.com>
- Fernández R. 2005. Arqueología mínima para un concepto de Marcel Duchamp: lo infradelgado. *Revista Generación Marcel Duchamp.* **63: 57-58.**

- Freeland C. 2003. *Pero ¿esto es arte?* Cuadernos de arte Cátedra. Madrid 243 pp.
- Gil J. 2020. Del cuerpo abatido al performance feminista: los usos políticos del cuerpo en los movimientos por la igualdad en el siglo XXI. *Revista Panameña de Ciencias Sociales*. **Junio: 90-109.**
- Guerra SA. 1997. *Juego de obsesiones internas: el performance y sus manifestaciones de comunicación humana; una experiencia propia*. Tesis de Licenciatura. UNAM. México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/213772>
- Goeritz M. 2015. *Manifiesto de la Arquitectura emocional*. UNAM. México.
- Goldberg R. 1979. *Performance Art. Desde el Futurismo hasta el presente*. Thames & Hudson. E.U.
- Grupo  $\mu$ . 1982. *Retórica General*. Paidós. España. 316 pp.
- Hatano A. 1966-1967. Arte y vida cotidiana en la peculiaridad de lo estético. En: *La peculiaridad de lo estético*. Grijalbo. [www.herramienta.com.ar](http://www.herramienta.com.ar)
- Huizinga J. 2007. *Homo ludens y Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*. Península. Barcelona. 219 pp.
- Jameson F. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires. 117pp.
- Jodelet D. 1993. La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En: Moscovici S. *Psicología social II. Pensamiento y vida social*. Paidós. Barcelona. p 469-494.
- Lyotard JF. 1987. *La condición postmoderna*. Ediciones Cátedra. Madrid. 70 pp.
- Lukács G. 1987. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Grijalbo. México.
- Maffesoli M. 2012. *El ritmo de la vida. Variaciones sobre el imaginario posmoderno*. Siglo XXI. México. 177 pp.
- Mandoki K. 2006. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica Uno*. CONACULTA, Siglo XXI. México. 212 pp.
- Manzoni KY. 1969. *En camino del Happening. Ensayo sobre la historia del performance*. E.U.
- Martín JL. 2001. *Postmodernidad y recepción estética y cultural*. En: La apropiación posmoderna. Arte, practica apropiacionista y teoría de la postmodernidad. Fundamentos. Madrid.
- Martín JL. 2002. *La apropiación posmoderna Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Fundamentos. Madrid. 160 pp.



- Martínez JL. 1992. *Los artistas plásticos como artistas escénicos: acciones, eventos y performance*. Tesis de Maestría. UNAM. México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/95291>
- Mayer M. 2006. *Escandalario*. Edición Ana Victoria Jiménez. México. 82 pp.
- Noreña A. 2005. Cálculo por absurdo algebraico. *Revista Generación Marcel Duchamp*. **63: 40**.
- Paz O. 1978. *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Era. 2da. Ed. México. 187 pp.
- Prieto A. 2002. *Entorno a los estudios del performance, la teatralidad y más*. Centro Regional de Investigación Multidisciplinaria. UNAM.
- Prieto A. 2005. *Los estudios del performance: Una propuesta de simulacro crítico*. CITRU Cuadernos de investigación teatral. México.
- Ramírez JA. 1993. *Duchamp: el amor y la muerte*. Editorial Siruela. Madrid. [www.duchamp.org](http://www.duchamp.org)
- Rivas T, Van Dongen H. 2016. Exit epifenomenalismo: la demolición de un refugio. *Revista de Filosofía*. **57: 111-129**. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44056/46074>
- Rosales SH. 2006. *Que circule la palabracion. Teatro, Pensamiento y Performance en América Latina*. Tesis Doctoral en Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Estudios Latinoamericanos. UNAM. México.
- Saiz J, Fernández, B, Álvaro JL. 2007. De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía. *Athenea Digital*. **11: 132-48**. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/60102>
- Sanders C. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Editorial Nueva Visión. Argentina. 116 pp.
- Sanouillet M. 1994. *Duchamp du signe. Ecrits* Flammarion Champs. París. 50pp. [www.duchamp.org](http://www.duchamp.org)
- Schechner R. 1988. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Edición Routledge. Nueva York, Londres.
- Secreto C. 2009. *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico*. Tesis de Maestría en Letras Hispánicas. Universidad del Mar de Plata.
- Serrano A, Chenel A. 2007. *Diccionario de Símbolos*. Editorial LIBSA. Madrid. 311 pp.

- Tapia A. *Teoría, análisis y crítica de la cultura y de la comunicación a partir de la teoría retórica*. <http://elarbodelaretorica.blogspot.com>.
- Taylor D. 2001. *Hacia una definición del performance*. Conferencia en el Instituto Hemisférico del Performance. [http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/Haciaunadefinic\\_DianaTaylor.htm](http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/Haciaunadefinic_DianaTaylor.htm)
- Turner V. 2002. *Antropología del ritual*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- Vaskes I. 2011. Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia. *Praxis Filosófica*. **33**: 53-74.
- Vásquez A. 2009. Arte conceptual y postconceptual. *Societarts Revista de artes, ciencias sociales y humanidades*. [www.societarts.com](http://www.societarts.com)
- Vilar N. 2005. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. *Revista de estudios culturales y urbanos Bifurcaciones*. [www.bifurcaciones.cl/005Debord.htm](http://www.bifurcaciones.cl/005Debord.htm)

## VIII. ANEXO

### I. Rocío Boliver



*“Haciendo performances es el único modo en que puedo vengarme de la vida que me tiene cogida de los huevos. Es mi forma de pintarme mecos y burlarme de ella; de perder mi fragilidad frente a la vida y sobrepasar la muerte. Envalentonarme, transgredir y no temerle a nada, destruyendo los límites que me constriñen. Esta es la gran posibilidad que me da la burbuja del Arte-Acción. Sin cordura, sin ortodoxia, sin reglas, sin cuestionamientos, sin lineamientos.”*  
(“La congelada de uva”)

*“...como mi educación fue diferente al resto de la gente, sin socializar con otras mujeres y hombres, yo me lo inventé todo de otras formas y, cuando salí al mundo, mi lectura de la realidad fue diferente”*  
(entrevista a La congelada, otorgada a El Universal, julio 2007 por Miguel Ángel Cevallos)

En el ámbito del *performance*, Rocío Boliver es conocida bajo el seudónimo de *La Congelada de Uva*. La razón del sobrenombre tiene que ver (según algunos de sus datos biográficos) con los resultados de su exploración sexual en la etapa como adolescente, los cuales quiso llevar hasta los terrenos del *performance*.

El público y la crítica la bautizaron como “La conge” por una de sus primeras acciones en donde se masturbó públicamente con una congelada de sabor uva (su favorita). En esta experiencia decidió trasladar esa parte de su intimidad al espacio público y compartirla.

Rocío concibe al *performance* como un hecho “verdadero” únicamente si la idea o concepto que se plantea logra sorprenderla y satisfacerla. El impacto de ese momento, primero debe cautivarla de manera personal para luego pensar en los espectadores.

En sus *performances* se reflejan un sinnúmero de contradicciones, frustraciones, alegrías, metas logradas, fracasos, momentos de cólera y pasiones desbordadas. La razón de estas reacciones tiene que ver con los roles de género y estereotipos *femeninos* y *masculinos*.

La artista arremete contra ellos y tiene la convicción de que el ser humano se encuentra vulnerable. Esta situación lo lleva a comportarse de manera extrema, al grado de atentar contra él mismo. Los roles y estereotipos impuestos son instrumentos de sujeción que pueden desencadenar actos violentos o bien, una pasividad temeraria.

También cuestiona la educación conservadora que hace ver al hombre como “el macho fuerte” y el “todo poderoso”, mientras que la mujer ocupa el sitio del “sexo débil”; es la mujer desde los discursos de la moda, los medios de comunicación, la familia, etc. Se burla de la mujer siempre “bella”, “arreglada” y “pulcra”, la “bien portada”, “prudente”, “tolerante” y “comprensiva”, “buena madre y esposa”.

El desarrollo de cada performance no es una sucesión de hechos encadenados y continuos, más bien, no lleva un orden ni está claro el planteamiento y conclusión de la idea principal. Esta encrucijada se deja al criterio del espectador. En ocasiones, hacia el final o durante el desarrollo de las acciones de *La congelada de uva*, se incorporan palabras o frases que encierran esa idea.

Tanto las imágenes como las palabras que conforman los performances, varias veces han sido considerados con una fuerte carga de obscenidad y sentido grotesco. El argumento que soporta esta manera de hacer performances es que las acciones son como la vida cotidiana, así se habla en la cotidianidad, con groserías; se vive de manera acelerada y extrema, sobre todo, en un ambiente urbano invadido por la tecnología y la ciencia, las cuales marcan una carrera contra el tiempo y en donde se premia la eficacia del “deber ser”.

La relación que Rocío Boliver establece con su cuerpo la llevan a jugar con todo lo que de él se desprende por ello dice lo siguiente:

“Nuestra sociedad ve con desagrado casi todos los líquidos que fluyen del cuerpo de la mujer...”. Se refiere al sudor, a la menstruación, la orina y la lubricación vaginal que resultan un inconveniente y hasta una vergüenza para la mujer. Estos fluidos, más que verlos como un proceso normal y natural del cuerpo, se esconden porque se prejuician, se ven como “suciedad”

“...Que mejor que zambullirse en los temas prohibidos, perversos, censurados, señalados para hacerme fuerte frente al camino del tiempo que me conduce a la destrucción de mi vitalidad, de mi encanto, de mi lucidez, de mi belleza, de mi fuerza...”

En un intento por describir las acciones de Boliver, diría que suceden como procesos de liberación o desprendimiento de “algo”; parecen actos escapistas en los que se encuentra limitada, atada o invadida de objetos y efectos de los cuales quiere deshacerse. Cuando logra esta liberación física, al mismo tiempo se desprende (metafóricamente) de las cargas sociales y morales que como mujer la agobian.

## II. Datos relevantes y enlaces

μ Las inspiraciones juveniles de Rocío Boliver fueron: El Marqués de Sade, Nietzsche, Jean Paul Sartre y Franz Kafka. El más importante de sus maestros fue el dramaturgo mexicano Juan José Gurrola, de quien aprendió (entre otras cosas) el concepto del **epifenómeno**:

A propósito del **epifenómeno**, Gurrola lo retoma como concepto materialista para tratar de explicar cómo surgen las ideas en el proceso creativo, tanto desde el arte, como desde la ciencia. Según este dramaturgo, el **epifenómeno** es una ocurrencia, un pensamiento que aparece y es completo en sí mismo.



El momento en que surge una idea o **epifenómeno** es en la acción de *no pensar* o razonar, es decir, aparecen cuando la mente está gobernada por chispazos de imaginación que aparecen casi de manera inconsciente.

μ Rocío Boliver ha sido modelo y empresaria. También productora y conductora de diversos programas en radio y televisión, algunas de sus participaciones: Radio UNAM, Televisión Mexiquense, Sistema Informativo ECO de Televisa y directora de prensa en la Secretaría de Gobernación.

μ Estudio en la Universidad Autónoma del Estado de México.

μ Ha participado en diversos festivales de performance y arte contemporáneo en: España, Nueva York, México, Suiza, Bélgica, Alemania, Inglaterra, Holanda, Chile y Cuba.

También ha participado en la Muestra Internacional de Performance (México), en la Bienal Internacional de Poesía Visual, la Semana Cultural Lésbico-Gay, el Festival de Tupada en Manila, Filipinas. Incluso ha fungido como activista en diversos movimientos sociales como: La despenalización de la marihuana, la permanencia de centros y cantinas en la Ciudad de México y las acciones a favor del uso del condón.

μ Imparte talleres y conferencias sobre performance.

μ Ha realizado piezas para importantes recintos nacionales como: El Museo Universitario del Chopo-UNAM, Museo Ex Teresa Arte Actual, Museo Universitario de Ciencias y Artes-UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM, El Circo Volador, El Foro Alicia, El Faro de Oriente, entre otros.

μ Aproximadamente, en 1992 comienza sus acciones performativas. Inició con la lectura de textos porno-eróticos y más tarde se dedicó por completo al arte-acción.

μ En el 2000 instituyó el Día Internacional del Hombre.

μ Colabora en publicaciones como Revista Generación, revista “Fem” y revista “Orale”, entre otras.

μ En 2002 publica su libro “Saber es coger”.

En las siguientes direcciones electrónicas es posible conocer más datos sobre el trabajo de Rocío Boliver y en general, sobre el performance: Artículos, opiniones del público, de especialistas, entrevistas y fotografías

Twitter: @congeladadeuva

Instagram:congeladadeuva

Facebook: Rocío Boliver La Congelada de Uva

<http://performancelogia.blogspot.com>

<http://www.pintomiraya.com.mx>

[www.archivoartea.uclm.es](http://www.archivoartea.uclm.es)

[www.criticarte.com](http://www.criticarte.com)

[www.crim.unam.mx](http://www.crim.unam.mx)

[www.faromexicanodecultura.org](http://www.faromexicanodecultura.org)

[www.yhared.com](http://www.yhared.com)

[www.cartodigital.org](http://www.cartodigital.org)

[www.replica21.com](http://www.replica21.com)



[www.perfoartnet.org](http://www.perfoartnet.org)

[www.portaldearte.cl](http://www.portaldearte.cl)

[www.perfopuerto.net](http://www.perfopuerto.net)

### **III. Algunas denotaciones de sus performances**

REWIND: Pieza presentada en el IV Festival Internacional de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual, México 1997.

La acción se llama REWIND porque el desarrollo va de atrás para adelante. Tiene los ojos tapados y está colocada sobre una tabla de madera la cual comienza a girar. Mientras va girando, también se encienden algunos fuegos pirotécnicos.

Dentro de la vagina (pero visible) trae un desodorante y en el ano, una vela ensartada con luces de bengala. Al momento de terminar los giros, se saca la vela del ano, le pone lubricante y la coloca en un candelabro.

Después saca el desodorante de su vagina y lo vuelve a introducir, repitiendo algunas veces la operación. Cabe decir que este objeto está cubierto por un condón para que sirva como protección. Cuando termina de hacerlo, saca el condón, lo enrolla y lo mete en un cajón.

Enseguida toma unos periódicos “Alarma” y los lee mientras comienza a masturbarse. Al terminar, se pone un vestido y un abrigo, mete los periódicos a un portafolios y procede a quitarse lo que cubre sus ojos. Sobre la ropa puesta señala su pecho, sus nalgas y su pubis. Posteriormente camina hacia atrás, baja unas escaleras y desaparece del escenario.

**BIZARRO:** Es una acción presentada en la Ciudad de México en el 2000. En esta acción contó con el apoyo del pintor Alejandro Pizarro, quien decidió usar un seudónimo en la participación de la pieza y eligió el de “bizarro”.

El performance comienza con una ceremonia bautismal en la que Rocío se viste de sacerdotisa y es quien le impone el bautizo a Alejandro. Ella se monta sobre un andamio, dice algunas palabras en latín y repite la arenga acostumbrada por los curas en este tipo de ceremonias: “Yo te bautizo en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo”.

Después de decir esto se orina sobre Alejandro, se baja del andamio y parte del escenario regando orina por el piso.

**ROCIADOR:** Este performance fue presentado en Valparaíso, Chile en el Festival Perfo Puerto 2002.

Rocío empieza colocando una tela blanca sobre el piso, después se sujeta a unas cuerdas y queda suspendida en el aire en posición horizontal, sujeta por un arnés. Su cuerpo está envuelto en clean pack y en su cabeza porta una gorra roja.

Posteriormente se hace dar vueltas hasta quedar enrollada entre las cuerdas, luego prosigue insertándose en la vagina algunas duchas vaginales llenas de pintura roja, verde, amarilla y azul. Después vuelve a girar para desenredarse de las cuerdas y dejar caer en la tela los chorros de pintura.

Repite la operación con otros tres colores y cuando termina, corta los amarres para caer al suelo sobre la tela pintada. Una vez que está sobre ese lienzo, toma un pincel, una paleta y le pone su

firma. Finalmente, se acuesta y se va enrollando con la tela. Con dificultad, logra ponerse de pie y le pide al público que le arranquen la tela a pedazos.

Por último, se arranca el clean pack que cubre su cuerpo, se desnuda por completo y sale del escenario.



#### **IV. Entrevista con Rocío Boliver sobre “El C/U: Cada Uno”**

La siguiente entrevista con Rocío Boliver gira en torno al performance que fue motivo de análisis en esta investigación. La artista da a conocer su punto de vista sobre el performance y el significado que tiene cuando lleva a cabo una acción. La entrevista fue concedida en el Museo Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México en el marco del Festival Internacional No. XII, en noviembre de 2006.

*“...el espectador queda ante un cuerpo que se desdobra a veces en animal, en despojo, en figura estética, en rabia contenida, capaz de hablar un sinfín de lenguas a gritos o a través del no movimiento...”* (Rita Abreu, Revista Rolling Stone, julio 2004).



### ***La historia de “El C/U: Cada Uno”***

“La pieza se llama “C/U” y parece medio abstracto. La invitación dice que es de una mujer que está en relaciones codependientes-masoquistas con un hombre, algo así. Pero no es tan sencillo, realmente el performance tiene un montón de lecturas, no solamente la del artista, sino también la de cada una de las personas que lo ve.

Ahora que lo estaba ensayando, parece como un escape, un rollo escapista realmente. Sí es una mujer pero más bien, ya es un meta humano y luego, viene la máquina como tomando el lugar del ser humano. Entonces, es una mezcla meta humano con el rollo orgánico, medio todavía rescatable. Es un poco por ahí la onda.

Pero yo le digo a toda la gente que me pregunta ¿de qué va a tratar tu performance?: De lo que tú agarres, de lo que tú entiendas, de lo que tú quieras sacar, aprender. Mucho tiene que ver el back ground de cada persona que ve lo que ha experimentado.

Entonces, el performance sí es así como un *madrazo*, como una bofetada porque no tiene la parte de la razón tratando de explicarse el performance, sino el performance va tan rápido y te llega tan directo al inconsciente que muchas veces solamente son sensaciones. He visto gente que vomita, gente que se cae, o sea, son sensaciones que después ya podrá la razón ir la dirigiendo, si es que puede.

### ***La experiencia de hacerlo.***

Bueno, puede ser caótica, puede ser sublime o puede ser preciosa. Yo digo que los sentimientos que vivimos en este momento son de todos, siempre son de todos. A veces estamos super contentos, a veces estamos tristes.

Por ejemplo, algo que se me hace increíble y que me ha pasado en varios festivales en otros países en donde he estado, es que de repente, los compañeros artistas usan los mismos elementos que tú escogiste: Cosas de plástico, el clean pack que te amarras, ciertos colores, tintas, cuerdas, bolsas.

En este performance utilizo muchas cosas ortopédicas y un rollo muy de hospital, de enfermedad. Entonces, esa estética no la he usado hasta esta pieza de esta manera. Pero me encanta.

Sí he usado mucho el dolor. Cuando me cosí la vulva, los labios vaginales, pues también eran las agujas, que todo estuviera esterilizado. Pero aquí sí ya es hasta medio barroco el uso de tantas cosas ortopédicas y tantos instrumentos de hospital.

Pero la idea es transmitir (con base en estos elementos) este rollo de soledad, de necesidad de que te curen el alma, que nos curen el sentimiento, de que nos curemos de alguna manera.

Entonces, es esta persona que puede ser hombre, mujer, meta hombre, equis, que intenta rescatar o salir de esa enfermedad. Entonces, el C/U es cada uno; cada uno está metido en su burbuja o en su jaula. Entonces, cada uno va a ver ¿Qué? hace para poder salir de ese estado patológico, si quiere ¿no? Pero de que es *cabrón* salir de ese estado patológico, sí, es difícil y es duro y es doloroso, sí. Yo así lo he vivido y eso es lo que quiero comunicar.

Pero que después de salir de ese estado patológico llegas a un estado (en mi caso) mucho más padre, mucho más lindo, donde vives, te emocionas, donde disfrutas las cosas, porque lo terrible del estado patológico es que estas ahí metido dándole vueltas y vueltas y no vives ni ves una cantidad de cosas maravillosas que hay.

### ***Los elementos simbólicos.***

Yo empecé escribiendo textos, me invitaban a lecturas, yo leía mis textos y luego empecé a meter acción y luego quité los textos y pensé que con la acción decía mucho más que con los textos.

Después de eso, el apoyo y el aprender de Juan José Gurrola que es un genio, pues me fue ayudando para aventar más porque él dice algo que es muy atinado:

El performance está ahí trabajando en tu mente, en tu cerebro y el artista, que tiene esa necesidad de expresarse, no es ni consciente de cuando cae una idea ¡pero clarísima! que ha estado moviéndose, trabajando, dando vueltas en tu cerebro y que encuentra los elementos necesarios que dices ¡Guau, es justo!

Yo decía que si a ti no te prende, no te admira tu idea, entonces mejor ni la hagas. A ti mismo te tiene que asombrar que haya caído a tu cerebro una idea tan clara, tan perfecta de lo que quieres decir.

En este caso, he contado con gente que está justo en ese tenor. Entonces, por ejemplo, Dimitrus Telenoi, que está en la música; estuvimos trabajando en ella y yo le dije:

- Bueno, consta como de cuatro partes el performance, en una parte es así, en otras es así y me enseñó varias opciones pero prácticamente era justo lo que yo estaba queriendo -

Entonces, van a darse cuenta como hay diferentes estados de ánimo que lleva esta serie de sonidos que justamente te meten en ese estado en el que yo quiero estar.

Después, Jesús Fractal, que es mi partner, le digo:

- Necesito una jaula ¡pero horrible! donde me cueste muchísimo trabajo salir- y entonces, me pone alambres de púas y todo -

Me ha ayudado en varios performances con cruces, con cosas que me duelen mucho; porque la gente me dice, pero por qué el dolor y yo les digo que como voy a transmitir el dolor, si no lo

siento. Eso es para las actrices que hacen teatro, me parece perfecto. Pero si tú eres un performancero y tienes que transmitir dolor, pues o lo sientes o lo sientes.

El video es genial. Había algunas propuestas de otros artistas que hacen 3D maravillosos como Jorge Juanes, que he trabajado también mucho con él. Pero en esta ocasión, “Misos” estuvo trabajando en este video, lo estuvimos viendo y es ¡así de terrible!

Es la máquina; yo de hecho hasta le pensaba cambiar de nombre al performance y es como *La verga inanimada, la verga inhumana*. La verga inhumana podría ser otro de los títulos del performance.

¡Como la máquina viene a despojarnos de la necesidad orgánica! Yo estoy a favor del uso de la máquina y también del uso de la máquina para masturbarte, ¿por qué no? Pero en el momento en que ya desplazas todo rollo orgánico, al SER mismo para ser remplazado por una máquina; en donde ya no hay ninguna necesidad ni de que hablen o si hablan, pues con un CD, no sé.

Entonces así de frío es el rollo. Una persona que está en ese rollo frío que trata de buscar algo más caliente, más caluroso, más cálido y de repente ¡fum!, viene la contraparte donde el *madrazo* es así. Y es así como estamos, en la frialdad.”

**FIN DE LA ENTREVISTA**