

# La presencia de la *performer* en la práctica escénica

**Luz Marina Rojas Merchán**

Docente e investigadora de la ENSAD  
luzmarojasm@gmail.com

**Resumen:**

La presencia de la performer se constituye en el eje de la investigación teórico-práctica de la performance *En la desaparecida piel* (2017). Por medio de la presentación del cuerpo de las performers y la realización continua e insistente de las acciones en el espacio y en el tiempo se potencia el discurso en torno a los actos violentos en contra de las mujeres poniendo en cuestión la normalización de dichos actos. Esta potenciación del discurso implica llevar al límite el cuerpo de las performer para amplificar y dilatar su presencia.

**Palabras Clave:** Cuerpo, performers, presencia, violencia, mujeres

**Abstract:**

The presence of the performer is at the core of the practical theoretical research of performance *En la desaparecida piel* (2017). Through the presentation of the body of the performers and the continuous and insistent performance of actions in space and time, the discourse around violent acts against women is strengthened, questioning the normalization of said acts. This empowerment of the discourse implies pushing the body of the performers to the limit to amplify and expand their presence.

**Keywords:** Body, performers, presence, violence, women



**L**a performer de acción busca trascender los límites del cuerpo para transformar la percepción de sí misma y del entorno. Esta transformación implica una potenciación de su presencia a través del cuerpo llevado al extremo para irrumpir en los límites establecidos tanto en el arte como en la vida. Así como el artista del hambre de Kafka ayuna por varios días convirtiéndose en sujeto y objeto de su arte para cuestionar y cuestionarse a sí mismo su lugar en el arte y en la sociedad, de la misma manera, la performer del hambre se pregunta por sí misma, por su condición de mujer dentro del arte y de la sociedad. De esta manera, pretende trascender los espacios limitados llevando al límite sus acciones para reconocer lo sutil de las formas escondidas detrás de los condicionamientos culturales. Así mismo, intenta cuestionar, a través de un comportamiento extracotidiano, el imaginario colectivo sobre los actos violentos hacia las mujeres.

**«Les dije que me iba a matar y me mató». Esta frase que pronunció mientras agonizaba una de las tantas mujeres víctimas de feminicidio, se convirtió en el detonante para la acción poética de la performance *En la desaparecida piel*.**

Indagar en el cuerpo desde la práctica artística, en el presente artículo, se constituye en uno de los ejes, tanto de creación como de investigación, sobre los que vengo trabajando hace años en mis laboratorios personales como actriz y performer. Este particular interés se relaciona con la búsqueda de vínculos teórico-prácticos que aborden el trabajo del cuerpo desde el hecho teatral, como lugar y como medio de construcción de conocimiento, articulado con la sistematización de los procesos creativos y con la reflexión teórica de los mismos. Asimismo, busco establecer puentes que comuniquen cuestionamientos alrededor del lugar de la mujer en el ámbito cotidiano y artístico desde una construcción estética personal que se liga

a las investigaciones y estudios de género, ya que se enfoca en aspectos relacionados con la mujer como un nuevo paradigma desde una perspectiva interdisciplinar.

## En la desaparecida piel

*«Performance traduce el arte de la acción y la acción es todo lo que tiene vida.*

*Por lo tanto creo que la performance es un llamado a la vida.»*

M.T. Hincapié.

«Les dije que me iba a matar y me mató». Esta frase que pronunció mientras agonizaba una de las tantas mujeres víctimas de feminicidio, se convirtió en el detonante para la acción poética de la performance *En la desaparecida piel*, realizada por las performers Wendy Johanna Chávez Espinosa, Rocío Bardález Ríos, Cristina Barreno de Paz, Melina Tatiana Hernández Cortez, Flor de María Castillo Alama y Luz Marina Rojas Merchán. Esta propuesta surgió de un proceso de laboratorio que se dio en Perú, en el marco de las marchas convocadas bajo el lema «Ni una menos», tomando como eje el trabajo del cuerpo para la realización de una acción performativa. Para ello, se tomaron algunos testimonios de mujeres víctimas de actos violentos que posteriormente fueron asesinadas por sus parejas.

A partir de la reflexión sobre los actos de violencia en contra de las mujeres, en donde convergen diferentes tipos como la física, sexual y psicológica, y en muchos casos siendo el feminicidio la consecuencia de dichos actos, surgen los siguientes interrogantes: ¿cuáles son los motivos que llevan a los hombres a realizar actos violentos en contra de las mujeres?, ¿por qué las mujeres son asesinadas de formas tan crueles y brutales?, ¿después de sus trágicas muertes, simplemente quedan relegadas al olvido?, ¿qué hay en aquel espacio invisible que se atraviesa con la muerte y que desconocemos?

Para establecer una relación entre estos cuestionamientos y mi posición como performer e investigadora, planteé abordar dichas interrogantes, no solo desde una perspectiva escénica sino también desde la posición de una mujer víctima de algún tipo de violencia. Desde esta última posición, me confronté con mis propias experiencias y me encontré con situaciones de violencia emocional, psicológica

y sexual que habían dejado huellas en mí y a las cuales no prestaba importancia porque pensaba que «simplemente» ya habían pasado. A través de la memoria de mi cuerpo tomé conciencia de algunas sensaciones y reacciones incómodas, producto de aquellas experiencias que bloqueaban el flujo de mis movimientos en relación con el entorno.

Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto, o bien el cuerpo vida. Allí está escrito todo. Pero cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, hic et nunc. (Grotowski, 1992, p.24)

Asimismo, en las conversaciones con las demás performers de nacionalidades peruana, argentina y colombiana, sobre sus experiencias y saberes frente al tema, quedó de manifiesto que este tipo de situaciones violentas no les eran ajenas; al contrario, eran habituales tanto para ellas como para mujeres cercanas a sus entornos y países. Es así como encontramos que, por un lado, los actos violentos hacia las mujeres trascienden espacios geográficos, culturas, estratos sociales, y por otro lado, estas experiencias son comunes para la mayoría de las mujeres —amigas, hermanas, madres— que normalizan estos actos porque social y culturalmente son aceptados e invisibilizados. «La violencia contra las mujeres no es exclusiva de ningún sistema político o económico; se da en todas las sociedades del mundo y sin distinción de posición económica, raza o cultura» (Meléndez, 2005, p.9).

## Cuerpos violentados

La normalización de los diferentes actos de violencia contra las mujeres forma parte de los condicionamientos que son impartidos por las diferentes estructuras sociales políticas y económicas y sus instituciones, fundamentadas en un modelo de sociedad patriarcal que se instala en nuestras formas de pensar, de sentir y de actuar, determinando así nuestros comportamientos y relaciones con el entorno. «El contenido de la condición de la mujer es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico, como ser-para y de-los-otros» (Lagarde, 1990, p.2).

Por lo tanto, las formas de movernos, de hablar, de vestirnos, de vivir nuestra sexualidad, se corresponden con modelos de



Afiche de la marcha nacional Ni una menos, año 2016.

sociedades caracterizados por estar centrados en el mandato masculino; lo que sugiere una relación de jerarquías entre hombres y mujeres donde específicamente la mujer es relegada a un segundo plano, en ámbitos afectivos, económicos, políticos. La jerarquización entre hombres y mujeres se manifiesta a través del lenguaje, del acceso a espacios de participación política, económica y del pensamiento dicotómico. Según Facio y Frías (2005), el pensamiento no solo es jerarquizado sino que también es sexualizado y se divide en objetos o hechos de la naturaleza y cultura, las mujeres son asociadas a la naturaleza y los hombres a la cultura, este hecho hace que los hombres se constituyan en paradigma de lo humano (p.260).

Esta jerarquización no solo ha relegado a la mujer como sujeto social a un segundo plano, sino que ha representado el lugar de dominio sobre el que los hombres ejercen su poder. En este sentido, el cuerpo femenino se ha constituido en el territorio sobre el cual el patriarcado afirma su potencia sexual, política, económica, intelectual, bélica y moral del mandato masculino (Segato, 2017).

De este modo, cuando el sujeto femenino infringe las normas para desestructurar el modelo femenino patriarcal, transformando sus comportamientos, sus formas de pensar y de sentir desde el ámbito íntimo y social, se producen rupturas en las jerarquías sociales y en consecuencia en el imaginario colectivo. Estas rupturas inevitablemente ponen en cuestión la autoridad y el poder no solo de las instituciones, sino también la de los hombres. «La pérdida de





Performance *En la desaparecida piel*. Lugar: Rímac Fotografía: Cesar Raúl Pasco Montoya  
Perfomers: Luz Marina Rojas Merchán, Cristina Barreno de la Paz, Flor de María Castillo Alama, Wendy Johana Chávez Espinosa, Rocío Bardález Ríos, Melina Hernández Cortez

aspectos de la masculinidad patriarcal es vivida con sufrimiento, confusión, rabia y desacuerdo. Se debe al poder real y simbólico de los hombres, ya que lo más afectado para ellos es su virilidad» (Lagarde, 1990, p.5).

De ahí que la desarticulación de la ideología patriarcal manifiesta en la pérdida del dominio de los hombres sobre el sujeto femenino, confluya en una serie de acciones violentas contra las mujeres en los diferentes espacios personales y sociales como mecanismo de control sobre ellas. «[...] debe entenderse por violencia cualquier acción o conducta basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer tanto en el ámbito público como en el privado» (Meléndez, 2005, p.10). Es así como dichos actos frecuentemente relacionados con violencia de género, física y emocional, son formas en las que se potencian las conductas machistas de los hombres frente al mandato masculino como supremacía y dominio sobre el cuerpo femenino.

De este modo, la brutalidad con la que se agrede a las mujeres no tiene en cuenta la condición social, económica y cultural de estas. Una de las formas más extremas de los actos violentos hacia las mujeres es el feminicidio, definido como «la muerte violenta de mujeres por el hecho de ser tales o el asesinato de mujeres por razones de género» (Toledo, 2004, p.26).

Estos actos se caracterizan por la profanación del cuerpo de la mujer, donde confluyen una serie de abusos verbales y físicos como torturas, violencia sexual y mutilaciones.

Es por esto que los cuerpos de las mujeres, al constituirse en el territorio de dominio sobre el cual el modelo patriarcal reafirma sus diferentes potencias machistas, se convierten en el espacio sobre el que los agresores dejan su huella. La escritura en el cuerpo de las víctimas es una exhibición de potencia que se convierte en un espectáculo de violencia ante los ojos de quienes evalúan la masculinidad del sujeto (Segato, 2017). Por lo tanto, la crueldad convertida en espectáculo hace de dichos actos instrumentos para la revalidación y reproducción de los mismos. «El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad, y como instrumento de unificación» (Debord, 1977, p.8).

## La performance

La Performance es una de las formas artísticas más importantes que surge de diversas prácticas por las décadas de los sesenta y setenta, y se caracteriza por ser un arte en vivo o Arte de Acción; lo que implica una serie

de relaciones y tensiones entre el arte y la vida que trascienden espacios personales, sociales, artísticos y políticos. En la Performance se busca la experiencia de lo real, por lo que el cuerpo de la y del artista se constituye en eje principal de esta práctica. «El cuerpo de la artista de performance es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto» (Alcázar, 2001, p.333). En consecuencia, el cuerpo se configura en discurso y poética del acontecimiento.

Esta doble configuración del cuerpo en discurso y poética en la performance, descentra la idea de representación y se traslada hacia la presentación, ya que contiene en sí mismo elementos autorreferenciales donde las/los artistas se presentan a sí mismas/mismos llevando sus cuerpos a límites y riesgos extremos para visibilizar aspectos velados por las dinámicas sociales. «[...] el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo),

producto copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia» (Fuentes y Taylor, 2011, p.12).

Ahora bien, frente a las formas anteriormente mencionadas de violencia en contra de la mujer, desde la práctica de la Performance han surgido diferentes performers y grupos de arte feministas que han puesto en cuestión dichos actos a través del cuerpo en sus propuestas escénicas. En estas propuestas, las performers se constituyen en sujetos y objetos discursivos que alteran, a través de sus acciones, los sistemas sociales normativos. «El cuerpo de la artista no se puede separar de su contexto social; es un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política» (Alcázar, 2001, p.333).

## La práctica

Pensar en imágenes relacionadas con la vida de las mujeres arrebatadas de formas abruptas, me llevó a indagar desde la práctica, por un lado, en una acción donde la presencia de estas mujeres desaparecidas se manifestara entre la gente, en las calles de Lima, deambulando en un espacio-tiempo diferente al cotidiano; por otro lado, en la construcción de imágenes, donde los cuerpos de las performers, en composición con la arquitectura de los espacios cotidianos, resignificaran los cuerpos sin vida de las mujeres asesinadas.

De esta manera, el trabajo giró en torno a la construcción de posibles puentes que establecieran un discurso tanto poético como crítico. En primer lugar, se indagó en la relación del cuerpo presente de las performers y el cuerpo ausente de las mujeres víctimas de feminicidio; en segundo lugar, en la relación de ese algo ausente y los espectadores como testigos de la acción de las performers y de los actos violentos hacia las mujeres desaparecidas. Se desarrolló, entonces, la composición de una poética que ligara el flujo de la vida y de la muerte y que a su vez creara tensiones entre el arte y la vida a través de la acción como estructura performativa, y en el cuerpo de las performers como dispositivo para la resignificación de la ausencia.

El Performer sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen, han sentido una presencia. Y esto, gracias al



Performance *En la desaparecida piel*.  
Lugar: Barranco Fotografía: Víctor Prada  
Perfomer: Luz Marina Rojas Merchán



Performer que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el Performer es pontifex, hacedor de puentes. (Grotowski, 1992, p.78-79)

Construir puentes que conectaran la ausencia de las mujeres asesinadas —manifiesta en el vacío que deja su desaparición—, implicaba la creación de una acción que pusiera la atención en el proceso interior de las performers para realizar un trabajo sobre sí mismas a través de la acción, un trabajo de autoconciencia que nos vinculara con el recuerdo de las mujeres desaparecidas, con la reconstrucción de una corporeidad quizás antigua, quizás perdida. «Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte» (Grotowski, 1992, p.80).

Por consiguiente, la acción performativa se convirtió en el eje para indagar en los límites de los cuerpos de las performers como lugares de sacrificio, como medios para la manifestación de algo a través de la potenciación de la presencia. En dicho sacrificio, se buscaba trascender la cotidianidad, por lo que se trabajó en una acción simple que comprometiera no solo el cuerpo, sino también el corazón y el pensamiento de las performers con el riesgo de ir más allá de lo conocido, al encuentro del testimonio de las mujeres víctimas de feminicidio.

## La acción

En primera instancia, el laboratorio se enfocó en el estudio de los detalles y de los mecanismos comprometidos en la acción de caminar para luego trascenderla a partir de la dislocación del ritmo cotidiano en la ejecución del movimiento. Ello exigía un mayor compromiso físico y mental para la realización de la acción, debido a que el tiempo de duración en las cinco intervenciones fluctuaba entre las tres y cuatro horas. El acto de caminar se convirtió, por un lado, en una situación provocadora tanto para las performers como para los espectadores y, por otro lado, en una acción poética. La acción de caminar hacía más vívida la experiencia del tiempo, del espacio y del cuerpo.

La repetición de la acción y la ejecución de la misma en ritmos diferentes a los impuestos desde afuera, permitió profundizar en la condición esencial del ser, a través de la ruptura con las resistencias psicofísicas, llevando el dolor a un estado de purificación. Esta purificación

**Se tomó el símbolo del maniquí como una semejanza al cuerpo sin vida de las mujeres, un cuerpo vacío de significado para trasgredir las convenciones sociales y morales frente al cuerpo femenino.**

nos adentraba en una concentración constante y profunda que nos aproximaba a percibir otras dimensiones, a penetrar en otras realidades del sujeto femenino y su relación con el mundo. «La esencia de Action no es comunicar un significado, sino la transmutación de los doers con la intensidad y totalidad de crear-en-el-hacer que tienen los doers» (Cobello y Monná, 2018, p.22).

En segunda instancia, para la exploración de posibles composiciones entre los cuerpos de las performers y la arquitectura de los espacios cotidianos (calles, escaleras, muros, casas antiguas), se establecieron pautas que consistían, en primer lugar, en poner énfasis en el uso de las articulaciones del cuerpo como puntos de apoyo para construir fragmentos, pedazos, retazos del cuerpo lastimado y sometido de las mujeres; en segundo lugar, en la no expresión de manera consciente de emociones relacionadas con la representación de algo. «Los acontecimientos presentados se vuelven significantes sin significados, símbolos sin sentido, ya que no pueden ser llenados con un contenido emocional» (Lehmann, 2013, p.240).

Para ello, se tomó el símbolo del maniquí como una semejanza al cuerpo sin vida de las mujeres, un cuerpo vacío de significado para trasgredir las convenciones sociales y morales frente al cuerpo femenino como objeto de posesión, de consumo, como objeto que al ser despojado de su índole significadora sigue blasfemando con su erotismo. Es así como el cuerpo expuesto de las performers inducía al público a condenarlas por la estructura del mismo, por la categorización que de este ha hecho la cultura y la sociedad.

Los MANIQUÍES poseen también un lado TRANSGRESOR. La existencia de esas criaturas, hechas a semejanza humana, casi de modo blasfemo, clandestino, es el resultado de un proceder herético, la manifestación de ese lado OSCURO, NOCTURNO, REBELDE que esconde la actividad humana. El Delito y la Huella de la Muerte como fuentes de conocimiento. Este sentimiento abstruso e inexplicable de que mediante la criatura humana hecha a semejanza de un ser vivo, carente de conciencia y de destino, llega a nosotros el mensaje horripilante de la MUERTE, y de la NADA, se convierte a la vez, en causa de transgresión, rechazo y atracción. De acusación y de fascinación. (Kantor, 2010, p. 131-132)

El cuerpo se ofrece, entonces, expuesto en su miseria y en su vulnerabilidad, sin la protección de una ficción enmarcada en un espacio y un tiempo definido. Esto hace que el cuerpo se convierta en una provocación que se manifiesta a través de la acusación, de la atracción o del rechazo por parte del que observa. Por ende «[...] no se pone en juego al cuerpo de una vida desnuda, sino una política del cuerpo [...] no es una reflexión sobre el cuerpo, ni la ejecución de su redención» (Barría, 2011, p.112).

En este sentido, las premisas de la práctica teatral se sostenían en el objetivo de no representar nada, de no interpretar nada, para potenciar aquella información que se producía a través de la presencia de las performers. Según Lehmann (2013, p.244), el extremo del not-acting remite a una presencia en la que la performer no hace nada, y en este no hacer se potencia tanto la información como la producción de presencia. Para potenciar la producción de presencia en la práctica, se hizo énfasis en los mecanismos técnicos de las acciones de las performers para buscar una mayor expansión y ampliación de su presencia.



Nunca volveré aquí de nuevo, obra dirigida por Tadeusz Kantor, 1988. Imagen disponible en: <https://rempex.com.pl/wydarzenia/120-64-aukcja-sztuki-wspolczesnej/przedmioty/13885-nigdy-tu-juz-nie-powroce-1989>

## La presencia

Desde los estudios de presencia, en la práctica escénica performativa, estos hacen referencia a la forma en que el/la performer organiza su cuerpo para atraer la atención de un determinado público (Icle, 2012, p.3). Es así como el concepto se refiere a la irradiación del aura que se produce en el performer al estar en presencia de alguien en una misma dimensión temporal y espacial. Para Gumbrecht, la presencia es una forma de estar en el mundo, y la producción de esta implica una comunicación intensa cara a cara (Lehmann, 2013, p.240). Por lo tanto, en la práctica escénica, la producción de presencia comprende una mayor amplificación de la misma y a su vez una transformación del comportamiento cotidiano en extra cotidiano.

Barba (2010, p.94) afirma que la presencia se relaciona con el ámbito pre-expresivo y hace referencia al aumento o a la expansión de la energía o soplo de un cuerpo. Esta expansión de la presencia se produce a través del incremento de las tensiones y de las fuerzas del cuerpo. De esta manera, un cuerpo en presencia es un

cuerpo dilatado que trasciende las dinámicas del comportamiento cotidiano. «Un cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo» (Barba, 2010, p.94). La presencia dilatada de la performer, entonces, se manifiesta en una forma especial y particular de moverse. Por ello, la acción se produce en su cuerpo como un desafío que transforma un cuerpo natural en un cuerpo supernatural, es decir, en un cuerpo en pura presencia que se expande y se amplía (Kolankiewicz, citado por Cobello y Monná, 2018, p.22).

## La dilatación de la presencia de la performer

La producción de presencia, desde la Antropología Teatral, plantea que existen unos principios que determinan la construcción de la acción física de un sujeto en situación de representación. Estos principios son:

- El equilibrio es una función del cuerpo humano que se desarrolla a partir de una serie de tensiones y de contrapesos que desplazan el centro de gravedad del cuerpo para construir un equilibrio de flujo en la acción de caminar. Según Barba (2010, p.120), el equilibrio extracotidiano hace referencia a la técnica extracotidiana como la deformación de la técnica cotidiana de caminar, desplazarse en el espacio, mantener el cuerpo inmóvil, y se basa esencialmente en una alteración del equilibrio. Su finalidad es una situación de equilibrio permanentemente inestable.
- La oposición consiste en la realización de un movimiento o una acción contraria a la dirección de su finalización. Es así como los cuerpos en contacto con la arquitectura de los espacios cotidianos se articulaban a partir de los contrastes que se generaban en la relación de estos y las direcciones de las diferentes partes de los cuerpos de las performers.
- La energía, que hace referencia al vigor físico, se trabajó a partir del uso de la fuerza muscular y nerviosa de las performers para conseguir una mayor concentración e intensidad en la realización de la acción.

En esta investigación escénica, otro de los factores determinantes en la producción y en la dilatación de la presencia fue la dimensión temporal de la acción, debido a que tenía



Performance *En la desaparecida piel*.  
Lugar: Rímac Fotografía: Cesar Raúl Pasco Montoya  
Perfomer: Wendy Johana Chávez Espinosa

una duración entre tres y cuatro horas. «La performance expone el cuerpo como duración, en donde la duración es la resistencia del cuerpo con su propia carnalidad, el cuerpo deviene en tiempo material y en ello consiste la tensión escénica» (Barría, 2011, p.117). A través de la alteración de la temporalidad física de la acción llevada al campo de la subjetividad, se manifestaba una mayor intensidad en la presencia de las performers a la vez que se potenciaba el vacío de la ausencia de las mujeres víctimas de feminicidio.



## La expectación

La tensión escénica que provocaba esta expansión de la presencia en el espacio y el tiempo estableció una relación compleja con los espectadores o testigos de la acción, puesto que la presencia producida por las acciones de las performers irrumpía en el tiempo y en el espacio configurado por las dinámicas sociales. Esta situación hacía que el público, en ocasiones, se sintiera incómodo, desencadenando diferentes reacciones como la agresión verbal hacia las performers, que en algunos momentos iba dirigida a señalamientos sobre su cuerpo o sobre su sexualidad, como «por eso las violan», «por eso las matan». En otros momentos, el público buscaba neutralizar la incomodidad con comentarios como, «están locas», «están enfermas», «por qué se cruzan en mi camino», «debe ser una protesta por las mujeres».

De esta manera, las intervenciones del público reflejadas en sus comentarios, potenciaron el discurso de la performance, puesto que en dichas interacciones se reforzaba el proceso de violencia que se producía con la insistencia en la duración de la acción. Esta situación hacía que se invirtiera la participación del público, transformándolo en parte de la misma ejecución. Es así que la acción, por un lado, pasa de ser un acto de presentación y se convierte en una experiencia viva que establece una tensión entre el cotidiano, los cuerpos y los discursos expuestos a través de las acciones de las performers. Por otro lado, es posible reconocer la violencia interiorizada no solo en las intérpretes como receptoras de la misma sino también en el público y su memoria.

La presencia entonces emanada de la acción surge del ícono y va hacia el encuentro de su receptor (en este caso el testigo). Action opera así, desde el fenómeno de inducción, a través de las respuestas fisiológicas directas al proceso de cambio que toman lugar en la conciencia de quien presencia el hecho. En muchos casos esto produce un pensamiento inusual y poderoso de recepción de Action. (Cobello y Monná, 2018, p.20)

No obstante, la duración de la acción sostenida por varias horas amplificaba diferentes sensaciones en la experiencia del público, lo que generaba que este pasara de observar a intervenir en la acción. Así, por ejemplo, algunas niñas se sumaron a la acción de caminar; una señora adulta gritaba para señalar la falta de conciencia por parte de todos frente a los actos

violentos contra las mujeres. Algunos hombres comentaban situaciones de violencia cercanas a sus entornos señalando que era posible que les pasara incluso a las mujeres de su familia. De esta manera, la interacción entre las performers y los testigos hizo de la performance una poética viva, en constante tensión y cambio.

## Conclusión

Para concluir, quisiera relevar que esta investigación en la práctica escénica significó un desafío para cada una de las performers, no solo como «artistas del hambre» sino también como seres humanos. En el proceso de estudio de las acciones que conformaron la performance, se establecieron tensiones entre el arte y la vida que devinieron del carácter autorreferencial de la propuesta, puesto que, por un lado, se ponían en cuestión los cuerpos violentados de las mujeres relacionados con los testimonios de mujeres violentadas y con las experiencias propias de las performers; por otro lado, la acción en la performance demandó un compromiso físico y mental mayor para trasgredir las limitaciones propias de las performers amplificando la presencia, tanto en el espacio y el tiempo, como en los otros —los testigos—, a través del recuerdo de las mujeres desaparecidas.

Los diferentes actos violentos en contra de las mujeres, y en el extremo de estos el feminicidio, constituyen la deshumanización de las sociedades. Esta deshumanización quedó manifiesta en la interacción que se produjo con el público al constituirse como parte de la ejecución de las acciones en la performance. La violencia, al parecer, está arraigada en las memorias de los cuerpos de los sujetos, bien sea por ser violentados o por violentar. En este sentido, la práctica escénica significó abrir el camino para seguir indagando en los diferentes procesos, tanto en el arte como en la sociedad, que determinan el lugar de la mujer desde una nueva perspectiva y construcción de ella misma.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En Estudios sobre sexualidades en América Latina. Pp. 333. Recuperado de: <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/mujeres-cuerpo-y-performance-en-america-latina>
- Barba, E. y Savarese, N. (2010). El arte secreto del actor. 4° edición. Perú: Editorial San Marcos, pp. 94,120.
- Barría, M. (2011). Performance y políticas del acontecimiento: una crítica a la noción de espectacularidad. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. Aletría, vol. 21, pp.112, 117. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118413>
- Cobello, D. y Monná, I. (2018). Presencia y efectos de presencia en el performer de Grotowski: Un análisis del arte como vehículo desde los estudios de performance. Acercamientos a la performance. 1° edición. Argentina: Editorial UNA, pp. 20, 22.
- Debord, G. (1967) La sociedad del espectáculo. 1° edición Francia: Editorial Buchet-Chastel, p. 8.
- Fuentes, M. y Taylor D. (2011) Estudios avanzados de Performance. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, p. 12
- Facio A. y Fries L. (2005) Feminismo, género y patriarcado. En Revista: Enseñanza del derecho en Buenos Aires, N°. 6, p. 260. Recuperado de: [http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev\\_academia/revistas/06/feminismo-genero-y-patriarcado.pdf](http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/06/feminismo-genero-y-patriarcado.pdf)
- Grotowski, J. (1992) El performer. En: Revista La Máscara, Cuaderno de Iberoamericano de reflexión sobre escenología. III 11-12. Pp. 24, 78, 79, 80.
- Icle G. (2012) Estudios de presencia. En: Revista Cuerpo del Drama. Recuperado de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/view/75>
- Kantor, T. (2010) Teatro de la muerte y otros ensayos. España: Editorial Alba. Pp. 131-132.
- Lagarde, M. (1990) Identidad, p.2. Recuperado de: [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion\\_mayobre/identidad.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf)
- Lehmann, Hans. T. (2013) Teatro Posdramático. España: Editorial CENDEAC. Pp. 240, 244.
- Marcassi, I. (Coord.) y Meléndez, L. (Textos) (2005). La violencia contra la mujer: El feminicidio en Perú. Perú: Centro de la mujer peruana Flora Tristán. Pp. 9, 10.
- Segato, R. (15 mar., 2017) Violencia expresiva y guerra contra las mujeres. Curso Nos Queremos Vivas. Violencias machistas, patriarcado y neoliberalismo. Fundación de los Comunes. España.
- Toledo, P. (2009) Feminicidio. México: Editorial: Acnudh, p. 26.