

Universidad Pedagógica Nacional.

Maestría en Arte, Educación y Cultura (MAEC)

# APARTAMIENTO 401.

Lorena Michel Infante Repizo.

Tesis de investigación para optar por el título de Magíster  
en Arte, Educación y Cultura

Tutora:  
Laura López Duplat.

Junio — 2025

Bogotá/ Colombia

# Agradecimientos.



A mis materias y materialidades que se descuartizaron junto a mi para crear este agenciamiento dramático y performativo.

A mi necesidad e irreverencia.

A mi mami , a mi papi y al amor de mi vida, mi hermano.

A los cientos de cigarrillos que me ayudaron a resistir.

A la eterna pasión de mi vida, el Teatro.

A mi profe querida, Laura, por duelar y apalabrar junto a mi.

A Quien respira y suspira a mi lado.

A mí y mi escritura.

A quienes resuenan y conspiran con el Apartamiento 401.

# INDICE.

---

TABLA DE IMAGENES. ....	1
INTRODUCCIÓN. ....	2
<b>CAPITULO I</b>	
1. EI ENGENDRO DE LA VIOLENCIA Y SU DEFORMIDAD EN LO DOMESTICO. Desde un marco conceptual y legal, al desenmascaramiento de sus estructuras elementales. ....	6
2. LA CULPA, EL CASTIGO Y EL MIEDO. Un cuerpo femenino, un cuerpo de deseo, un cuerpo político. ....	18
2.1 UN CUERPO FEMENINO. ....	21
2.2 UN CUERPO DE DESEO. ....	30
2.3 UN CUERPO POLÍTICO. ....	37
3. 401 FRAGMENTOS DE CASA. Los espacios, las objetualidades. ....	51
3.1 LA CASA, UN CUERPO DE IMAGENES. Resguardarse, volver a casa, volverse casa. ....	54
<b>CAPITULO II</b>	
2.1 MANIFIESTO DE UN CUERPO EN DUELO. Del sometimiento al acto político de emancipar — se. ....	63
2.2 PARA DAR CONMIGO. Investigar creando, un diálogo con autores. ....	65
<b>CAPITULO III</b>	
APALABRAR EL CUERPO EN CLAVE DRAMATÚRGICA. ....	85
<b>CAPITULO IV</b>	
ESTO NO SE LLAMA AMOR. Des- cuartizarse para concluir. ....	95
REFERENCIAS. ....	103

# TABLA DE IMÁGENES.

- Ilustración 1 Evolución de la violencia contra la mujer en la legislación Colombiana..
- Ilustración 2 Evolución de la violencia contra la mujer en la legislación Colombiana.
- Ilustración 3 Evolución de la violencia contra la mujer en la legislación Colombiana..
- Ilustración 4 Ciclo de la violencia MCP.
- Ilustración 5 Rape scene: La detención del instante, 1973.
- Ilustración 6 Esquizofrenia en el manicomio, 1940.
- Ilustración 7 Desnudo, 1940.
- Ilustración 8 La mística, 1947
- Ilustración 9 Que ser mujer no nos cueste la vida,, Colectiva Palma Vino, 2025
- Ilustración 10 Dalmau, C. (12 de Marzo del 2012) Sophie Calle. Dolor Exquisito.
- Ilustración 11 Dalmau, C. (12 de Marzo del 2012) Sophie Calle. Dolor Exquisito.
- Ilustración 12 Historias de Pared, Sophie Calle, Dolor exquisito, Museo de arte moderno de Medellín (21 de marzo 2012 - 03 de junio del 2012.)
- Ilustración 13 Nuestra mayor venganza será estar vivas., Galindo, 2022.
- Ilustración 14 Hincapié, (1990.) Una cosa es una cosa. Colección Museo Nacional de Colombia. Reg. 6063 © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.
- Ilustración 15 Hincapié, (1990) “Una cosa es una cosa : performance”. Program of a performance. Personal archive of Juan Monsalve, Bogotá, Colombia.
- Ilustración 16 Carta a la huella de mi madre. Fuente propia.
- Ilustración 17 Y entonces creamos un hogar. Fuente propia.
- Ilustración 18 4 de Septiembre del 2020. Fuente propia.
- Ilustración 19 El día que rompiste. Fuente propia.
- Ilustración 20 Me levanto y pienso. Fuente propia.
- Ilustración 21 ¿Te duele? Fuente propia.
- Ilustración 22 Un cuarto infame. Fuente propia.
- Ilustración 23 Aprendí. Fuente propia.
- Ilustración 24 Solo podía sentir miedo. Fuente propia.
- Ilustración 25 Me - mí. Fuente propia.
- Ilustración 26 Los cajones de la locura. Fuente propia.
- Ilustración 27 Amor pernicioso. Fuente propia.
- Ilustración 28 Un monstruoso amor. Fuente propia.
- Ilustración 29 Soledad y dolor. Fuente propia.
- Ilustración 30 El amor no sirvió como metáfora. Fuente propia.
- Ilustración 31 Dolor. Fuente propia.
- Ilustración 32 Humillación, dolor y locura. Fuente propia.
- Ilustración 33 Silencio. Fuente propia.
- Ilustración 34 Territorios en duelo. Fuente propia.
- Ilustración 35 Apartamiento 401 en escena. Formato propio.
- Ilustración 36 Apartamiento 401 en escena. Formato propio.
- Ilustración 37 Apartamiento 401 en escena. Formato propio.
- Ilustración 38 Libro pop up - El sofá - Apartamiento 401. Formato propio.
- Ilustración 39 Libro pop up - El armario - Apartamiento 401. Formato propio.
- Ilustración 40 Libro pop up - La cortina - Apartamiento 401. Formato propio.
- Ilustración 41 Libro pop up - La ventana - Apartamiento 401. Formato propio.

## MI SIEMPRE AMADO APARTAMIENTO 401. ERES UNA FICCIÓN.

### *A modo de introducción.*

Recordar mi estadía en el Apartamento 401, es sentir un corrientazo doloroso y frío que recorre mi cuerpo, invitándome a encender un cigarro entre nervios y ansiedad para adentrarme nuevamente en mis memorias de quebranto, porque estas aún generan extrañamiento, culpa y un poco de miedo.

Sin embargo, la relación pasado presente se instala en una experiencia sensitiva y emocional que hace un llamado a la memoria, para encontrar en los hechos de violencia doméstica gestados en el apartamento 401, los detonadores, o quizá, las razones que acunaron la violencia como si fuera ella un común acuerdo entre el amor, el dolor, el sexo. Ante esto, busco minuciosamente en el cajón de mis medias, en el tarro del café, en la ropa que quedó sin lavar, en las huellas de una esencia que ya no está, pero que respiró a mi lado, intentando encontrar la raíz de la acción violenta, pero nada comunica, aquí solo reina el silencio cómplice.

Entonces, enciendo el televisor y lo primero que veo es la temible estadística de que el feminicidio en Colombia se reinventa, se afirma, se afianza y se acrecienta en el cotidiano con insistente brutalidad. Reviso mis redes y encuentro un poema de una amiga que retumba en el alma, pues, el hastío se hace palabra para lanzar un grito de cansancio ante el abandono, la herida y el miedo en su hogar. Respiro y pienso que tal vez mi dolor no es único. ¿La violencia es un efecto del olvido?

Sumergida, entonces, en la descomposición de mis silencios testigos del dolor, me soy interrumpida con ferocidad por el ruido aturdidor del cotidiano. Aquí en el Apartamento 401 el tiempo se acelera, el teléfono suena una y mil veces por trabajo. Salgo a la calle de prisa, pero caigo ante el impulso y compro un vestido que por un momento me hace sentir mejor. No cruzo mirada con nadie en el caminar, pero si escucho el chiflido, el comentario verde. Acelero el paso, me encuentro con alguien que me saluda reconociéndome como “la mujer de tal...” sonrío con frustración, sin réplica, termino el saludo y continúo el camino. Trabajo.

Se acaba el día, llego a casa cansada y mientras cepillo mis dientes mirándome en el espejo, descubro ojeras en mi rostro. Me quito el peso del día arropándome, coloco la alarma para la mañana siguiente y un minuto antes de dormir, reconozco que no hay tiempo para procesar el dolor, para sentir, para atender la herida, para pensar, para considerar las implicaciones de la violencia doméstica ni del auto abandono. Suspiro, lloro.

Amanece. Mis pies helados salen de su ocasional prisión sexual, la cama, para recorrer cortamente el suelo de la habitación. Mi mano abre la puerta, mis ojos instantáneamente encuentran el paisaje de un apartamento 401 en desamparo. Aquí el dolor se ve reflejado en colillas o cigarrillos quebrados en cualquier parte, cerveza regada o con suerte en la nevera, tazas rotas con residuos de café que dejan sus rastros en los sillones. Lágrimas secas en el tanque del sanitario. Me dejo caer ante el desastre reconociendo mi soledad, mi auto abandono. Luego recuerdo que no es nuevo este estado, que se fundó años atrás con menor intensidad. Suspiro, y es así como reconozco que el amor desmedido repartió paulatinamente en el apartamento 401 espacios, roles, responsabilidades, horarios, privaciones, palabras, silencios, libertades, desigualdades, castigos y una evidente dependencia.

Se pasa el día, pero no puedo salir de la cama, de mi ocasional prisión sexual. De vez en cuando ella me permite soñar, en efecto soñé, usábamos nuestros zapatos de fiesta, los tuyos eran negros con una estrella característica de All Star, los míos, rojos de taco alto. Bailábamos al son de Salsa céltica y su “Sol de la noche.” El ambiente onírico se dibujaba como una película taquillera de los años 80'. ¡¡¡Un sueño feliz!!! Irónicamente en oposición a una unión desdichada. Un sueño feliz como ilusión inconsciente del querer ser juntos y no poder ser ninguno.

Las luces de colores cambiaban de tono nuestras pieles, mientras que los pazos hacían juego con el piso a cuadros blancos y negros. De repente nuestras miradas se encontraron, pero no nos reconocimos en nuestros rostros, ni en los nombres de afecto que repetían nuestros labios, ni en la vida juntos, ni en el silencio. Entonces nuestras pisadas se apartaron, el piso se agrietó, intentaste caer, te sostuve sin reparo, logramos sostenernos unos segundos en los que te escuché decir:

- *Soñé con el apartamento, sin embargo, fui consciente de no sentir tu aroma. Todo el espacio está lleno e intacto. Los muebles, la perra, la ropa... pero no nos ubico en él, ni siquiera te reconozco ahora.*

Te lanzaste y gritando desperté. Incorporándome en la realidad, descubro al lado de mi prisión sexual, una presencia femenina que en completa quietud clava su vista desdeñosa en mí. Nuevamente un grito aterrador rompe el bucle del meta sueño y casi de inmediato salto al suelo frío con mis tobillos temblorosos, miro a todos lados, pero como es de esperarse, solo Violencia y Doméstica están en el cuarto. De pronto, algo en mí empieza a doler, se siente sin sentirlo, va rondando por las venas, por el pecho, por el sexo, por el inconsciente, pero sin alojarse en ningún lado.

Tengo un dolor que a simple vista no se me ve, lo llevo dentro, pero se siente fuera, podría parecer normal pero cuando veo en el espejo mis ojos sé que no soy la de antes, encuentro en mis ojeras el reflejo de la culpa y el miedo. ¿Acaso mi cuerpo reconoce que está vivo porque muere de dolor?

¿Enfermedad? Sí, quizá el caminar descalza y fumar bajo la lluvia en la terraza me generó el debilitamiento óseo de una gripa atroz. Puede que el escalofrío que nace en mis pies pálidos sea por los 401 grados de fiebre. Tal vez el estar ensimismada todo el tiempo es por el efecto del matrimonio antigripal. ¡¡¡Claro!!! este dolor que siento es una virosis común que me hizo volver a mí por medio del dolor, para reencontrarme y recordarme la importancia del cuidado, pero también, es una excusa perfecta para encubrir el desamor y mi profunda e incesante pena en las entrañas.

Como agravante de mi enfermedad, de mi padecimiento, mis sueños, los recuerdos, la ausencia en la almohada del lado, los reproches familiares, las recriminaciones constantes sobre la escasez de amor que siempre se percibió de mí; dictaminan la sentencia moral que he fallado, que soy culpable del fracaso doméstico, que tengo un pecado mortal por defraudar nuestro “para siempre”, que incumplí todas mis obligaciones como mujer, y eso, no solo me otorga el título de culpable, me hace creer que lo soy.

Resultado de este proceso creativo e investigativo, el Apartamiento 401 se instala como un acto de sobrevivencia que, en medio de las experiencias dolorosas, encontró formas de resistir y sobreponerse al acontecimiento violento. Así la reflexión en este entramado argumental – creativo, estará puesta en la resistencia y sobrevivencia que se inicia en las pequeñas acciones diarias, en la reivindicación de nuestros derechos, en la afirmación de nuestra identidad y en la capacidad política de dignificar nuestra existencia.

Por esta razón, invito a pesar en las múltiples formas de opresión que hemos afrontado las mujeres, demostrando nuestro potencial de resistencia, nuestra capacidad para sobrevivir a estas adversidades. La resistencia femenina no solo se expresa en movimientos sociales y luchas colectivas, sino también en acciones cotidianas que desafían las que arbitrariamente se nos han impuesto. Así, el dolor generado por la violencia de género ha sido, en muchas ocasiones, un catalizador para la transformación individual y colectiva. Las experiencias de sufrimiento han fortalecido la voluntad de muchas de nosotras, impulsándonos a buscar cambios y a crear espacios de agenciamiento en colectivo, inspirando, de esta manera, a trabajar por una sociedad más justa, igualitaria y respetuosa.

*A mi querida lectora o lector.*

---

El entramado escritural que se encontrará a continuación, transitará por cuatro momentos que recorren las pieles de mi duelo, en conjunto con sus agenciamientos, condensando la experiencia investigativa, argumentativa y creativa del Apartamiento 401, de la siguiente manera:

**Capítulo 1:** andamiaje teórico, conceptual y artístico sobre la violencia doméstica y de género, analizando las estructuras elementales que la sostienen, al igual que sus ciclos. En complemento a esto, se trabajarán algunas perspectivas sobre el cuerpo femenino, situando la reflexión en los mecanismos de opresión y punición, cerrando este primer apartado con la relación cuerpo – objeto, como efecto que dota de sentido los conceptos: la falla geo corporal y el apalabrar el cuerpo, como propuestas propias.

En el **Capítulo 2**, se encontrará la voz de la artista investigadora, definiendo los móviles conceptuales - creativos que consolidan el diseño metodológico, y por ende, los laboratorios de creación que lograron, paulatinamente, la materialización del Apartamiento 401 como investigación y obra. Situando el componente escénico, interdisciplinar, ampliado y diverso, como la clave del apalabramiento corporal. En articulación a esto, el **capítulo 3** abordará lo relacionado a las formas escriturales del yo, en tanto a perspectiva autobiográfica, como primera instancia, y autoficcional, como hallazgo último del agenciamiento y sobrevivencia a las violencias domésticas. Encontrando en este apartado, la propuesta dramaturgica del “Apartamiento 401.

Finalmente se reúne, en el **capítulo 4**, los análisis, las reflexiones y las conclusiones en torno a la experiencia creativa, investigativa y argumental del Apartamiento 401, definiendo los aportes al campo de las artes, desde una perspectiva ética, estética y política.

# CAPÍTULO I.

## 1. EI ENGENDRO DE LA VIOLENCIA Y SU DEFORMIDAD EN LO DOMÉSTICO.

*Desde un marco conceptual y legal, al desenmascaramiento de sus estructuras elementales.*

*Mataron mujeres, mataron niños. Una cosa muy impactante que me dejó muy marcada a mí era que... habían mujeres que trabajaban lo que era vender chance y decían: “no, a ellas las matamos porque son mujeres de la calle, porque son prostitutas”. Les hacían muchos oprobios, mataban las mujeres, les dañaban los senos, las encontraban violadas. O sea, pasó mucha cosa que no se denunciaba, no salía a la luz pública, sino que como quedaba en el anonimato. San Miguel, Putumayo, 2005, P.895.*

*Muchas mujeres transmiten una experiencia de quebranto personal que se manifiesta en una pérdida de sentido de la propia vida expresada a menudo como una muerte en vida, una desgana que las lleva al abandono, aunque saben que deben seguir adelante. Esta experiencia extrema las hizo verse como si fueran otras, decir que no eran ya las mismas, pg. 54*

*La verdad de las mujeres Víctimas del conflicto armado en Colombia, Ruta Pacífica de las Mujeres, 2013.*

Hablar de violencia implica sumergirse en un concepto ampliamente trabajado a lo largo de los años, que ha logrado reunir en sí, una pluralidad de lecturas, perspectivas y argumentos que distan o concuerdan según el foco epistemológico del cual se parta. Es por eso que, en respuesta a la provocación introductoria de este apartado, se traerán como panorama referencial algunas definiciones sobre el concepto de violencia que aporten, desde la perspectiva de género, al tema central de la presente investigación. Seguidamente se hará una breve recopilación del marco legal colombiano sobre la violencia de género, para luego, abordar desde un horizonte sociológico las estructuras elementales que la sustentan; desembocando así, en un ejercicio analítico respecto a la perpetuación de la violencia contra la mujer en escenarios sociales e íntimos.

Así pues, “La Real Academia Española la define como la condición de “violento” con muy diversos sentidos, que incluyen “estar fuera de su natural estado”, obrar “con ímpetu y fuerza”, hacer “con intensidad extraordinaria” y ejecutar “contra el modo regular o fuera de razón y justicia”. La etimología de “violencia” indica que el vocablo es tomado del latín, violentia y violentus, derivado de vis, que significa “fuerza”, “poder.” (Corominas, 2003). A su vez, el diccionario latín-español Palladium señala que violentus también significa “cruel.” (Perelman, 2007, Pg. 2)

Sobre lo descrito, debo reconocer que las definiciones desplegadas palabras atrás están puestas a disposición para ser comprendidas de manera literal, relacionando el termino directamente con la fuerza física del sujeto y la capacidad de sobreponer su desmedida rabia sobre otro. No obstante, esta definición desprovee toda capacidad reflexiva, intelectual o metacognitiva de un sujeto al auspiciar una situación violenta, condicionando la comprensión del término a un simple impulso producto del disgusto experimentado, más no como una acción que deviene de condiciones socioemocionales, psicológicas o contextuales, que de no ser consideradas, pueden justificar e incluso minimizar la agresión, y por ende, ratificar los múltiples usos y fines de la violencia en escenarios íntimos o sociales.

Así también, la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (ONU,1993) Artículo 1, tipifica la violencia basada en género como “todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino, que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se produce en la vida pública como en la vida privada.”

De manera consecuente, se presentará a continuación una recopilación propia sobre la aparición del término de violencia contra la mujer en la legislación Colombiana y su evolución constitucional de la siguiente manera:



Ilustración 1 Evolución de la violencia contra la mujer en la legislación Colombiana. Fuente propia.

# MARCO LEGAL



Ilustración 2 Evolución de la violencia contra la mujer en la legislación Colombiana. Fuente propia.

# MARCO LEGAL

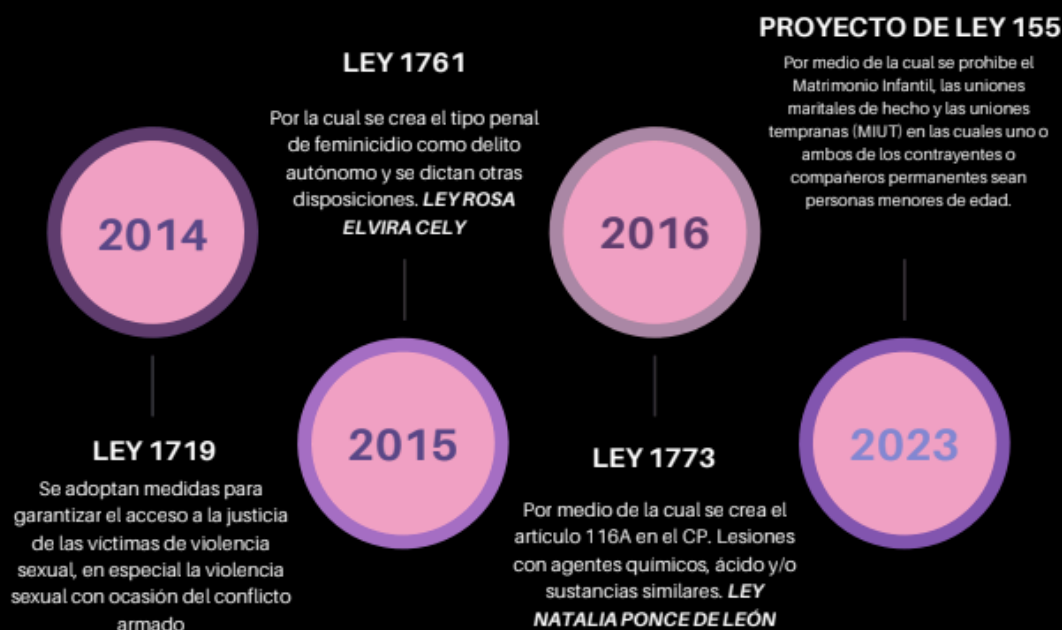


Ilustración 3 Evolución de la violencia contra la mujer en la legislación Colombiana. Fuente propia.

Como resultado al panorama expuesto anteriormente, debe reconocerse que la normatividad colombiana cada vez comprende de manera más profunda la gestión y agencia de la violencia en perspectiva de género, al proponer en cada sanción de ley, una posibilidad de resguardar la integridad y la vida de cada mujer. No obstante, a partir de la lectura crítica de este aparato normativo, se encuentra una brecha ineludible entre la misionalidad de la ley, su cobertura en la ciudadanía desde su efectividad, y los recursos destinados para su cumplimiento. Aspectos que contrarrestan la eficacia y operatividad en la propuesta de erradicación de la violencia contra la mujer.

Sobre ello, se hace urgente ampliar la categoría “mujer” en lo que se refiere a la ley colombiana, dado que esta reconoce una única y universal mirada sobre lo que se percibe como tal, dejando de lado otras experiencias y realidades femeninas que habitan escenarios rurales e interculturales, desconociendo, desde las políticas de prevención y eliminación de la violencia, sus dinámicas particulares de vida; dejándolas desprovistas del alcance normativo. Ante esto, se encuentra pertinente reafirmar la responsabilidad política de seguir abriéndose paso en espacios de participación para la formulación de políticas públicas, que recojan la polifonía de experiencias con perspectiva de género, como insumo para la construcción de un país menos desigual, discriminatorio y violento.

En consecuencia, se asumirá el concepto de “violencia” para el presente trabajo investigativo, como toda acción que utiliza intensa y extraordinaria fuerza o poder, alcanzando un nivel de crueldad significativo en la integridad de otro, ocasionando vulneraciones directas y sistemáticas en escenarios íntimos o sociales. Ahora bien, la violencia vista en clave de género, operará desde conductas y comportamientos machistas, que, según la Real Academia de la Lengua Española, el machismo se refiere a “la forma de discriminación sexista caracterizada por la prevalencia del varón”, que propende a la minimización de quien experimenta la violencia doméstica o de género, hasta el punto de perder su autonomía, su libre desarrollo, su capacidad de decisión.

Aquellas conductas y comportamientos machistas desencadenan acciones violentas en contra de la mujer que marcan la necesidad de pensar en el aparato sistémico que solventa y soporta esta distorsión de la violencia en escenarios íntimos y/o sociales. Para ello, conceptualizar la relación del sistema patriarcal con el ciclo de la violencia será vital para comprender la base fundamental del ejercicio de dominación masculina, y la perpetuación/ reproducción de las violencias contra la mujer.

Sobre esto, la socióloga madrileña Ana D. Cagigas, en su texto “El patriarcado, como origen a la violencia doméstica, (2000, págs. 307-318)” propone que el ejercicio de dominación y subordinación ha marcado, históricamente, una diferencia radical entre hombres y mujeres, que ha configurado la primera estructura de opresión capaz de consolidar todo un régimen de desigualdad, en el cual, por ejemplo, los varones han sido los protagonistas de los diferentes acontecimientos históricos de la humanidad, desconociendo la participación activa de las mujeres en cada uno de estos logros. Es por esto que, Cagigas, considera el sistema patriarcal como el punto básico de dominación, pero, paradójicamente, éste difícilmente se reconoce como tal.

Así, Cagigas también agrega:

- “Esta opresión y subordinación está profunda y poderosamente arraigada en la organización de la sociedad, lo cual no es consecuencia del azar o de otros factores como la biología o la socialización en roles de sexo. Es una estructura primaria de poder que se mantiene de manera intencionada y deliberada. La sociedad patriarcal considera que la mujer carece de relevancia y de valía en comparación con el hombre, y que son estos los que deben ocupar predominantemente los puestos de mayor poder en empresas, en la política, en el gobierno y por supuesto también, dentro de la casa. Las mujeres tienen asignados aspectos físicos y simbólicos que no han sido elegidos por ellas y que no suponen el reconocimiento ni el poder del colectivo genérico, que los hombres se reservan para sí.” (2000, pg. 308.)

Bajo este argumento se quiere comentar que el desenvolvimiento y permeación del sistema patriarcal en lo familiar, tanto como en lo social, llevó a las mujeres a moldearse según las posibilidades de acción respecto a su realización personal, profesional, política, afectiva, sexual, entre otras; encontrando la valía del ser mujer únicamente en tanto a su capacidad de obediencia y experticia en labores domésticas orientadas al cuidado, al acompañamiento y a la complacencia, más que por sus alcances cognitivos. En este sentido, históricamente las mujeres han tenido que afrontar, por imposición, la manera de habitar y ser en espacios íntimos o sociales, ligando a su construcción integral, ordenamientos morales que atienden a juicios de valor.

Se puede establecer entonces que el rol socio familiar de la mujer, por muchos años, quedó afiliado a tareas domésticas, sexoafectivas y de reproducción, desconociendo que las mujeres somos sujetos sociales y políticos de intelectual valor. Es, en este lugar de la invalidez donde se empieza a filtrar la violencia en el escenario doméstico, afirmando el poder masculino y posicionando la acción violenta como un mecanismo válido de castigo, es decir, la violencia se configura inherentemente como un acto punitivo que ajusticia indiscriminadamente acciones de desobediencia, imprudencia, negación, rebeldía, entre otras.

- Las mujeres, en cambio, están subordinadas a los hombres, y han estado durante muchos siglos recluidas en sus casas. Cuando las mujeres se revuelven en su desigualdad y quieren salir de ella, cuestionan ese sistema de relaciones de poder y se convierten en una amenaza para los hombres, que no saben cómo argumentar el mantenimiento de la estructura social imperante, surge la violencia, que es el único recurso para demostrar su superioridad y que son los que mandan. (Cagigas, 2000, pg. 311.)

La tensión que se crea ante el llamado de la mujer a cuestionar y desafiar su rol doméstico como su único lugar de desarrollo, en relación con la imperativa búsqueda masculina de prevalecer su soberanía sobre toda lógica respecto al hogar y al terreno externo a él, genera un choque de fuerzas que dan como resultado un ambiente fértil para el desenvolvimiento de la violencia que, vale precisar, aparece marcando unos ciclos de acción en los que el hombre se vale de su fuerza, poder y astucia para sobreponerse a la mujer, coaccionando de manera progresiva y cíclica. Lo anterior es propuesto y definido por la Psicóloga Norteamericana Leonor Walker, en su obra “The Battered Woman, de 1979”, en la cual, cataloga tres fases: acumulación de tensión, episodio de agresión y la luna de miel.

Este ciclo atiende al desarrollo de situaciones que se desprenden del cotidiano conyugal, sin intencionalidad aparente, provocando una sobrecarga emocional en el hombre (fase 1, acumulación de tensión), quien ya cuenta con una irritabilidad extrema, capaz de arremeter contra su pareja por medio de agresiones verbales, físicas, psicológicas, sexuales o económicas (fase 2, episodio de agresión), que una vez desatadas y llevadas al clímax máximo, dan paso al arrepentimiento y a la reconciliación, retornando la calma del hogar (Fase 3, luna de miel.) Sin embargo, estos eventos reaparecerán, con mayor o menor intensidad, en un tiempo determinado, promoviendo el reinicio del ciclo.

En Colombia, Mónica Cuervo Pérez y John Freddy Martínez, investigadores de la universidad INCCA, emprendieron una indagación de corte cualitativo con un grupo poblacional de 5 mujeres expuestas a violencias permanentes en sus hogares, en el año 2011, con el ánimo de analizar sus experiencias respecto a los planteamientos hechos por Walker, sobre el ciclo de la violencia. Del ejercicio anterior, se lograron proponer unas subcategorías que atienden a las realidades encontradas en el grupo poblacional, el contexto y el tiempo en el que fue aplicada la investigación, evidenciando así, el corto alcance de la propuesta de Walker, al no considerar variables de implicación en el desencadenamiento de las fases de la violencia conyugal, como lo son: los detonantes, la incertidumbre, los actos de tensión, los actos de defensa/ auto protección, la justificación, la aceptación, la reconciliación y la dependencia de las mujeres violentadas.

VARIABLES que consolidan un móvil subjetivo de autoprotección, que también se hace clave considerar en el análisis del hecho violento en la intimidad del hogar. Lo anterior puede verse ejemplificado así:

Figura 1(Cuervo y Martínez, 2013, pg. 86)



Ilustración 1 Ciclo de la violencia MCP.

Para Cuervo y Martínez, (2013), la dependencia como subcategoría transversal de las fases del ciclo de la violencia MCP (nombrado así en honor a su autora), es asumida como un motor permanente que auspicia el ciclo de agresiones en el hogar, encubriendo el yugo desde el ideal de “mantener una relación de pareja al costo que sea.” No obstante, la investigación también identificó una categoría excepcional como posibilidad de ruptura del ciclo, que parte del reconocimiento de la mujer violentada sobre su realidad, tomando la decisión de abandonar a su pareja sentimental, dando fin a este periodo de agresiones.

Así mismo, se hace importante considerar que:

- En la medida en que se reitera el Ciclo de Violencia en la relación de pareja, este puede llegar a presentar variaciones, tales como cambios en la Fase 3 - subcategoría “reconciliación”: el agresor ya no muestra arrepentimiento, sino que luego de la violencia los dos asumen una postura de tranquilidad, fingiendo que no ha sucedido nada y dando paso a la subcategoría “justificación” por parte de la víctima. Luego en la subcategoría aceptación, se da nuevamente inicio al ciclo Fase 1 - Subcategoría “Incertidumbre”. Se evidencia que (...) cada fase se hace más corta y la violencia más fuerte, es decir, al dar inicio al Ciclo de Violencia, este puede tardar hasta un año en presentar todas sus fases, luego de las repeticiones puede darse todo el ciclo en un día o incluso varias veces en el mismo día. (Cuervo y Martines, 2013, pg. 87.)

Entonces, hacer físico lo dicho en un orden social que conecta y repercute de manera directa en la esfera íntima del hogar, a través de operaciones sistemáticas y de alcances desmedidos dados por el ciclo de la violencia, arroja como resultado directo e indiscutible, un logro para el reordenamiento del modelo patriarcal [1]. Es, en esto último, donde se ve reflejado el componente cruel al que se liga la definición de “violencia” expuesta párrafos atrás, por el nivel particularmente pernicioso que alcanza la cadena de agresiones, tal como se ve reflejado en la cita testimonial que apertura este capítulo.

Ahora bien, en un escenario social, la formulación de la violencia sienta sus bases en demandas como el valor, la dignidad y la jerarquización, que corresponden a un régimen del “*estatus*”, lo cual ampliaré a detalle más adelante; por lo pronto, enfocaré la reflexión sobre aspectos como: lo cultural, la violencia directa, sumando el componente “estructural”, para trabajar, seguidamente, las estructuras elementales de la violencia y así continuar creando un panorama referencial de lo que es e implica este concepto para la presente investigación.

Joan Galtung, sociólogo noruego que se enfocó en investigar sobre la paz y los conflictos sociales, propone en su texto “Violencia cultural” la definición de violencia directa y la violencia estructural así:

Cuadro 1(Galtung, 1989 – 2003, pg. 10)

---

[1] Es un concepto central para el feminismo, ya que define al sistema que organiza la subordinación de las mujeres y su desigualdad con relación a los varones por el simple hecho de ser mujeres, así como las instituciones básicas de su opresión, entre ellas la familia, la maternidad, la heterosexualidad obligatoria, la prostitución y la explotación reproductiva. Históricamente, se lo ha utilizado en las ciencias sociales para designar un tipo de organización social entendida como gobierno del padre, en la cual ejercía su autoridad y era el dueño del patrimonio, del que formaban parte los hijos, esposa, esclavos y bienes. El poder del varón se consideraba de origen natural, no social, pero no se daba solo en la familia, sino que estaba presente en todas las instituciones básicas de la sociedad, dado que las relaciones patriarcales no son solo familiares. Este poder se acaba considerando de origen divino, y sustenta luego las demás formas sociales y políticas, como por ejemplo las monarquías. Gamba, S. y Diz, T. (2019.) Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos, Editorial Biblos.

Cuadro 1. Una tipología de la violencia				
	Necesidad de supervivencia	Necesidad de bienestar	Necesidades identitarias	Necesidad de libertad
Violencia directa	Muerte	Mutilaciones Acoso, sanciones Miseria	Desocialización Resocialización Ciudadanía de segunda	Represión Detención Expulsión
Violencia estructural	Explotación A	Explotación B	Penetración Segmentación	Marginación Fragmentación

Tabla 1 Tipología de la Violencia.

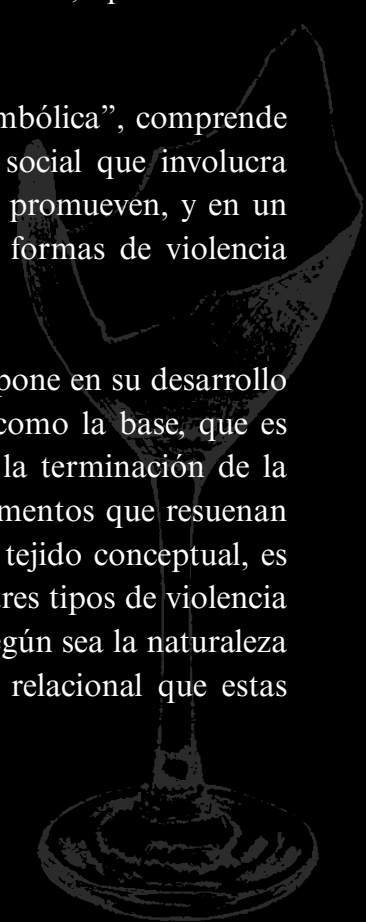
A su vez, Galtung (1989 – 2003) instala una propuesta argumental sobre la violencia cultural que precisa como: “aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia - materializado en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia formal” (pg. 7)

Sobre ello, podría considerarse que la violencia directa atiende a todo lo relacionado con la persona en tanto a su ser - estar, considerándose amenazado o expuesto; encontrando en sus dinámicas de vida precariedad, hostilidad, exclusión, etc. Situaciones que afectan su integralidad y estabilidad. Lo anterior puede ejemplificarse de manera sencilla al privar a una persona de sus derechos fundamentales desde una relación de perpetrador - víctima.

Por su parte, la violencia estructural corresponde a todas aquellas acciones que ejerce una institución o sistema sobre una persona, o un grupo determinado, que apuntan a la explotación, la degradación, la segregación o la deshumanización; siendo una de estas características el desencadenante violento, o todas juntas, como un ecosistema o parte de él, que se anida regularmente en la injusticia social.

Finalmente, la violencia cultural o también señalada por Galtung como “simbólica”, comprende aquellos lugares que permean lo externo a la persona, es decir, la esfera social que involucra actitudes, costumbres, estereotipos, prejuicios, entre otros componentes que promueven, y en un gran número de veces, justifican los destrozos gestados por las anteriores formas de violencia descritas.

Dada la coacción que ejerce un tipo de violencia sobre la otra, Galtung, propone en su desarrollo argumental una estructura piramidal en la que ubica la violencia cultural como la base, que es acompañada en un segundo nivel por la violencia estructural, para lograr la terminación de la figura tipo piramidal con la violencia directa, sin embargo, uno de los argumentos que resuenan con esta “organización” de la violencia, y que vale la pena retomar en este tejido conceptual, es que no necesariamente este orden consecutivo es estático, para Galtung, los tres tipos de violencia (directa, estructural y cultural) pueden reorganizarse dentro de la pirámide según sea la naturaleza de la situación a analizar, más, lo que resulta determinante es el alcance relacional que estas logran.



... La violencia directa y la estructural como categorías globales o supra tipos. Ahora se puede añadir la violencia cultural como el tercer supra tipo y colocar el tercer ángulo de la imagen de un triángulo (vicioso) de la violencia. Cuando colocamos el triángulo sobre sus bases de violencia directa y estructural, la imagen que suscita es la de la violencia cultural como legitimadora de ambas. Si se coloca el triángulo sobre el ángulo de la violencia directa, proyecta la imagen de los orígenes estructurales y culturales de la violencia directa. Por supuesto, el triángulo sigue siendo un triángulo, pero la imagen que produce es diferente. (Galtung, 1989 – 2003, Pg. 12)

En complemento a lo abordado hasta este punto, Rita Segato, escritora y antropóloga Argentina, es elegida en este tejido escritural para complementar teórica y conceptualmente la imagen piramidal propuesta por Galtung, intentando agregar en esta, un plano que demarca la horizontalidad y la verticalidad de la violencia, reuniendo en estas orientaciones espaciales, una metáfora que explica los ordenamientos entre “pares o iguales” versus los relacionamientos violentos dados entre dos partes desiguales que obedecen a un mismo orden jerárquico.

Ante esto, Segato (2003) propone que sobre el eje horizontal reposan aquellas relaciones de competición o alianza entre sujetos de igual valor al considerarse influyentes activos dentro del régimen social y económico, permitiendo así, consolidar una correlación entre pares equilibrada e igualitaria, que generan aportes e incrementos en el capital por medio de acciones de asociación o competencia, desde una perspectiva empresarial. Condición opuesta en el eje vertical, dado que, los relacionamientos que se dan en esta ubicación, están determinados por aspectos sociales, económicos y culturales diferenciales, como por ejemplo, tener y no tener, poder y no poder, saber y no saber, dando surgimiento a roles sociales producto de esas brechas ineludibles entre los sujetos de mayor a menor valía (Superior y subordinado), atribuyendo al orden jerárquico, vulneraciones y violencias que se desprenden inherentemente de estos ejercicios de poder.

En este punto es clave retomar el concepto de “*estatus*” mencionado párrafos atrás, para articularlo con la definición propuesta por Segato en su texto “Las estructuras elementales de la violencia, 2003”, con el ánimo de comprender su implicación en las relaciones desiguales que se dan en la intimidad del hogar, tanto como en la esfera social.

Frente al concepto, “El patriarcado, nombre que recibe el orden de estatus en el caso del género, es, por lo tanto, una estructura de relaciones entre posiciones jerárquicamente ordenadas.” (Segato, 2003, pg. 14.) Que gesta en sí misma, una enajenación de la parte subordinada, frágil o vencida ante el superior, amo o vencedor. Es en esta interacción que aparecen como resultado del desequilibrio acciones de sometimiento que salvaguardan el orden de la estructura jerárquica desarrollada en el eje vertical, teniendo como justificación principal el componente afectivo en la naturaleza íntima del hogar. No obstante, extendiendo la reflexión al terreno de lo social, la tensión se presenta como sobreposición del hombre respecto a la mujer, “en el cual lo femenino es obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad”. (Pg. 31)

Este orden y dominio que es salvaguardado o reestablecido por el hombre a través del uso de la violencia en sus diferentes manifestaciones en escenarios sociales o íntimos, para ratificar el alcance de su fuerza física, su capacidad viril, su poder social, su autoridad moral y su apertura al terreno político y económico como prueba de su masculinidad activa, dotándose así de valor y colocándose, al mismo tiempo, en una posición contradictoria que no es percibida a menudo como un factor determinante dentro de las estructuras elementales de la violencia, pero que repercute directamente en esta desde diversos frentes, y es, en esencia, la necesidad del sujeto masculino de violentar, no porque tiene el poder de hacerlo y debe demostrar que lo tiene, sino porque debe lograrlo.

Así es como se llega al uso y abuso del sujeto femenino en la intimidad de su hogar, tanto como la esfera social, en el intento de posicionar al hombre como soberano en el orden jerárquico de *estatus* por medio de agresiones variadas, reiteradas y sistemáticas hacia la mujer, que inician en su terreno corporal con el ánimo de desatar un sentimiento de humillación y quebranto psicológico, para luego, completar el acto de dominación por medio del arrebató de su dignidad, su autonomía y su valía, entendiéndo que “una estructura violenta no sólo deja huellas en el cuerpo humano, sino también en la mente y y en el espíritu.” (Galtung, 1989 – 2003, Pg. 11)

- Como no podía ser de otra forma ... el sujeto que ve el mundo desde esa posición de poder en la coordenada de estatus y quien se ve compelido a proteger, reforzar o restaurar cíclicamente su lugar en el orden, tanto en relación con sus otros en el régimen de status como en relación con sus otros en el orden del contrato. La autodefensa necesariamente agresiva del poder enerva el sistema con su espíritu bélico. Lo que se obtuvo por conquista está determinado a ser reconquistado diariamente; lo que se obtuvo por esa acción o usurpación, como rendición de tributo en especie o en servicios o de pleitesía en un juego de dignidades diferenciadas demandará la agresión como rutina, por más naturalizado que sea su aspecto. En ese sistema siempre a punto de colapsar, donde el poder siempre corre riesgo, no existe posibilidad alguna de reproducción pacífica. (Segato, 2003, Pg. 258.)

En esta perspectiva, es importante comprender que todo efecto de logro alcanzado por ordenamientos jerárquicos dentro del sistema patriarcal, ha producido conquistas que enmarcan situaciones recurrentes de opresión logradas por acción e imposición de la violencia de hombres hacia mujeres. Ante esto, se hace necesario tomar partido para tensionar, problematizar y confrontar todo acto de dominación y abuso, dado que, estos se configuran como una acción momentánea, huidiza, simbólica o indeterminada; el quebranto femenino es efectivo y queda registrado en su dimensión interna, por lo tanto, la búsqueda del reordenamiento de la estructura patriarcal se hace imperante, dotando de motivación la ciclicidad de la coacción en sus distintas esferas y manifestaciones.

Así es, en consecuencia, como el *estatus*, instruido en el orden jerárquico y engendrado en las estructuras elementales de la violencia, despliega todo un mandato [2] que agencia la restauración del poder masculino por medio de ciclos regulares, que ha recurrido a la violencia en sus manifestaciones directa, estructural y cultural, para hacerse camino. Sin embargo, es importante comprender que el ejercicio de dominación hacia la mujer no supone un modo de hacer estático y atemporal, por el contrario, la violencia muta para moldearse a los tiempos y a los contextos, en aras de consolidar aquellos mecanismos particulares que configuran las estructuras elementales de la violencia así:

- 1. Como castigo o venganza contra una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada... en un sistema de estatus. Y ese abandono de su lugar alude a mostrar los signos de una sociedad y una sexualidad gobernadas de manera autónoma o bien, simplemente, a encontrarse físicamente lejos de la protección activa de otro hombre. El mero desplazamiento de la mujer hacia una posición no destinada a ella en la jerarquía del modelo tradicional pone en entredicho la posición del hombre en esa estructura, ya que el estatus es siempre un valor en un sistema de relaciones. Más aún... se constituye y realiza justamente a expensas de la subordinación del otro. Como si dijéramos: el poder no existe sin la subordinación, ambos son subproductos de un mismo proceso, una misma estructura, posibilitada por la usurpación del ser de uno por el otro. (Segato, 2003, Pg. 31)
- 2. Como agresión o afrenta contra otro hombre también genérico, cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino o en un movimiento de restauración de un poder perdido para él. (Segato, 2003, Pg. 32)
- 3. Como una demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física. Esto es característico de las violaciones cometidas por pandillas, por lo común de jóvenes y habitualmente son las más crueles. (Segato, 2003, Pg. 33)

Como se había mencionado anteriormente, la violencia despliega sus mecanismos de dominación infringiendo quebranto en el cuerpo femenino, siendo este el primer territorio de aproximación al sujeto considerado diferente y desigual, a través del acto de violación en su naturaleza expresa de acceso físico a otro cuerpo, o de manera simbólica a su dimensión psicológica, implicando en las sociedades premodernas y modernas, una conquista territorial dada por el cuerpo de las mujeres, lo cual significaba una extensión de la soberanía masculina y una expansión de su patrimonio. Ahora en las sociedades modernas – contemporáneas, donde la mujer habita espacios sociales, políticos, económicos, culturales... de “igual” respecto al hombre, la apropiación del cuerpo femenino está influenciada por la restitución del orden jerárquico patriarcal, además de lograr la reafirmación u aprobación de sus pares, sobre su masculinidad y virilidad por medio del vejamen.

---

[2] La idea de mandato hace referencia aquí al imperativo y a la condición necesaria para la reproducción del género como estructura de relaciones entre posiciones marcadas por un diferencial jerárquico e instancia paradigmática de todos los otros órdenes de estatus -racial, de clase, entre naciones o regiones. Segato, R. (2003). Las estructuras elementales de la violencia, Universidad Nacional De Quilmes.

Por lo tanto, hacer una lectura crítica y reflexiva sobre las implicaciones de la violencia en el cuerpo de las mujeres, invita a considerar este primer territorio en el que las agresiones son registradas, más no validadas y visibilizadas ante el aparato judicial – legislativo con influjo patriarcal, que, a pesar de ser el ente encargado de velar por el cumplimiento de los derechos fundamentales de las mujeres, esto no siempre se lleva a cabo dentro un ejercicio político imparcial. Prueba de ello, la ley Colombiana de violencia intrafamiliar (1995) al dictaminar medida de protección a una mujer, era ella quien debía notificar a su agresor, esto en el caso de lograrse dicha petición. Sin embargo, en el 2000, cuando se encomendó a las comisarías de familia la atención de los casos por agresiones en el escenario doméstico, otorgando o no, las medidas de aseguramiento, las mujeres denunciadas eran sometidas a conciliar con sus parejas, influenciadas, en la mayoría de los casos, a continuar viviendo bajo el mismo techo de su agresor. Incluso, era legal que un hombre matara a una mujer si este descubría infidelidad. Esta figura era conocida como “uxoricidio”. (Posada, 2021).

Aunado a esto, la situación cotidiana que encapsula las violencias contra la mujer en sus cuerpos logra calar tan profundo en su inconsciente, que la normalización de las agresiones surge de manera natural, dando paso al anidamiento del dolor en su fortaleza, en su dignidad, en su autopercepción, en su valor, hasta deteriorarlos, desquebrajarlos. Por consiguiente, considero que el cuerpo de las mujeres experimenta múltiples muertes violentas, que no necesariamente atienden al hecho literal de la expresión, con esto me refiero a todas aquellas fracturas que sufrimos las mujeres en nuestro ser corporal, entendiendo la integralidad de este. Resistiendo las afectaciones perceptibles e imperceptibles, que alientan la pérdida del sentido en la vida de las mujeres o, su vida misma en la contienda continuada de la violencia.

Colombia, al igual que sus hermanas latinoamericanas, han servido a la mesa de sus opresores sin dejar de mirar insistentemente al agresor que aún duerme con ellas, como quien pide sensatez. No obstante, la masculinidad latina también herida, se enlista en el formato del patriarcado, adoptando la violencia doméstica como una gran encomienda para mantener su mandato en lo íntimo del hogar, tanto como en la esfera social.

*¿La violencia es una peste llena de olvido?*



## 2. LA CULPA, EL CASTIGO Y EL MIEDO.

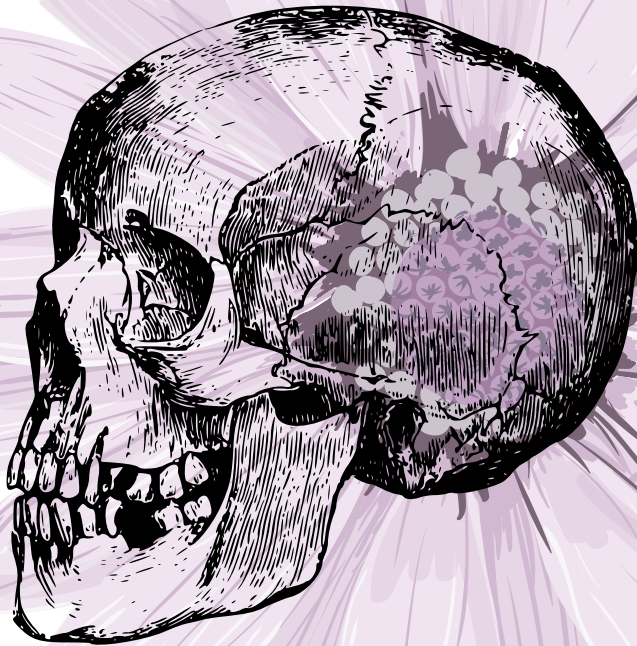
*Un cuerpo femenino , un cuerpo de deseo , un cuerpo político.*

*“... He visto a las mujeres  
más inteligentes de la vida  
haciendo añicos sus argumentos  
frente al protagonismo  
de sus amantes.*

*Las he visto superar el hambre,  
las guerras, la muerte,  
y después caer de rodillas  
frente al beso deshonesto.*

*Las vi esconder su fuerza,  
maquillar su poder,  
frenar sus éxitos,  
masticar frustraciones ajenas,  
haciéndose cargo de necesidades impropias,  
cediendo, cediendo, cediendo tanto  
que sus cuerpos parecen desintegrarse,  
derretirse, desdibujarse, deshabitarse,  
estallar, recomponerse  
como un hueso tras el impacto de una bala...”*

*He visto a las mujeres, Saavedra, 2020.*



Identificando la invisibilización de la mujer, la minimización de sus capacidades intelectuales y/o corporales, la carencia de relevancia y valía en escenarios políticos, sociales, culturales, académicos o económicos, sumado al desequilibrio de fuerzas que sustentan los relacionamientos de subordinación, desigualdad y predominancia como efectos determinantes del sistema patriarcal, vigentes en extremo en estos tiempos abyectos; surge este capítulo como una posibilidad reflexiva y argumentativa que acudirá al trabajo de algunas artistas y personajes femeninos del espectro cultural universal, para desarrollar un tejido conceptual, referencial, estético y artístico sobre lo que ha significado el ser mujer en distintos períodos y contextos socioculturales de la historia, reconociendo los grandes desafíos que han generado resistencia en el ejercicio de visibilización y reivindicación con el género femenino, sin desconocer las luchas y triunfos que nos anteceden.

Sobre esto, se hace vital precisar que, cada experiencia femenina, modo de experimentación artística, obra referenciada, e incluso, particularidades biográficas de los personajes o creadoras elegidas para consolidar el actual marco, representan, en sí mismas, un tejido ampliado en el que la interdisciplinariedad que se desprende de las memorias u obras, se hacen vitales para la presente investigación - creación, por el componente escénico, más que teatral, que requirió el Apartamiento 401 como método y obra, para lograr su materialización.

Por lo tanto, dialogar reflexiva, creativa y metodológicamente con cada lenguaje artístico abordado por las artistas referenciadas en líneas próximas, con relación a sus apuestas estéticas; es reconocer también la naturaleza del Apartamiento 401 en tanto a su capacidad de aparición, comunicabilidad y significación, respecto a las formas escénicas (imágenes, sonoridades, textos, performances...) que iban surgiendo, para posteriormente, darle forma y sentido a su estructura final.

Así, es clave resaltar que, la mirada que guio la consolidación del presente marco, tuvo fundamento en el análisis de la perspectiva artística en clave de género, más que en la práctica teatral.

En consecuencia, Ana Mendieta, Penélope, María Teresa Hincapié, Débora Arango, la Colectiva Palma de Vino de Galeras, Sophie Calle, Regina José Galindo y María Teresa Hincapié, son las referentes icónicas que darán cuerpo, experiencia y forma al presente entramado referencial - artístico. Pues son ellas, quienes, de manera personal, han aportado o influido significativamente al espectro artístico- cultural latinoamericano, por medio de sus experiencias, perspectivas y estilos, así como de manera especial, a la comprensión metodológica y plástica del Apartamiento 401, al encontrar en ellas, específicamente, una resonancia práctica, estética y argumentativa en sus reflexiones sobre los distintos ángulos de la intimidad. Su intimidad hecha y puesta en obra.

Así pues, contextualmente sobre los personajes y las mujeres artistas aquí citadas, se quiere agregar: Ana Mendieta fue una artista cubana conocida por su trabajo en performance y arte corporal que exploraba temas de identidad y feminismo. Penélope, personaje histórico conocido por su espera reflexiva a partir del ausentismo heroico y aventurero de su esposo, Ulises, ha permitido realizar importantes contribuciones en el campo del arte contemporáneo desde su experiencia. María Teresa Hincapié, reconocida por su trabajo en fotografía y video, aborda temas sociales y culturales en Colombia.

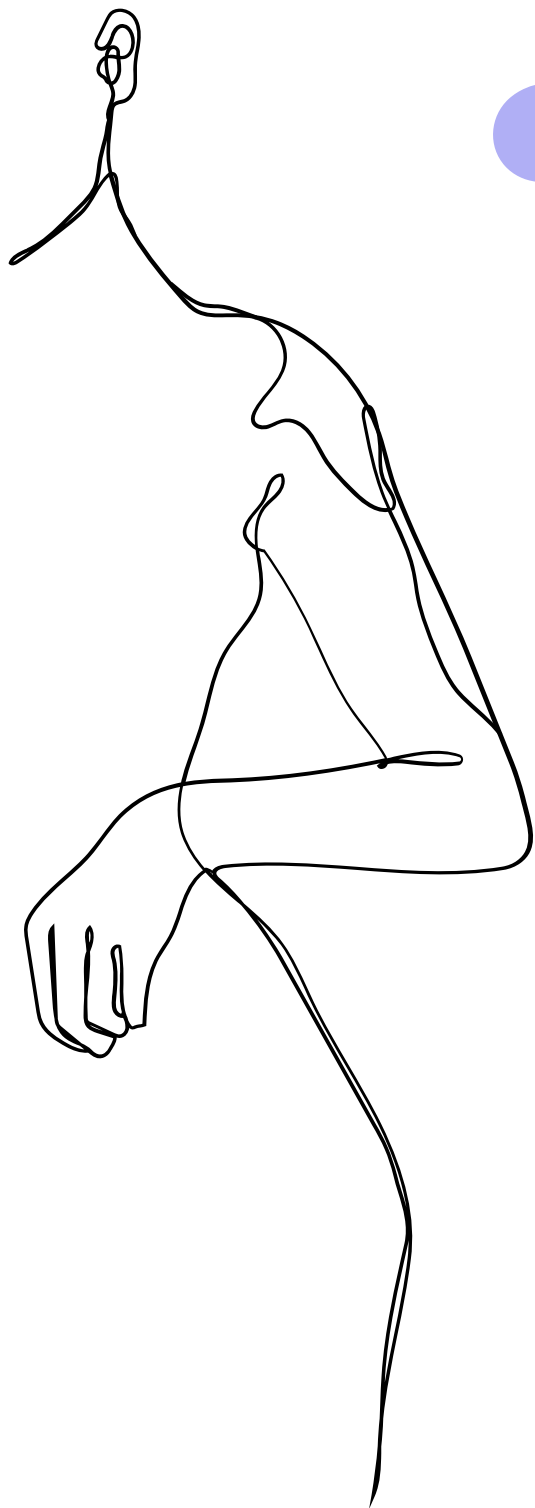
Por su parte, Débora Arango, una pionera del arte en Colombia, se destacó por sus retratos y obras que reflejaban la realidad social y política de su tiempo. La Colectiva Palma de Vino de Galeras, es un grupo de artistas que trabaja en la región de Galeras, en la región del Sucre en Colombia, promoviendo el arte comunitario y social. Sophie Calle, artista francesa, es famosa por sus proyectos de arte conceptual y narrativo que exploran la identidad y la intimidad. Regina José Galindo, artista guatemalteca, utiliza el performance para denunciar injusticias sociales y políticas. Finalmente, María Teresa Hincapié, además de su trabajo en fotografía, ha sido una figura influyente en el arte contemporáneo colombiano, abordando temas de memoria y cultura.

En tanto a las obras que desencadenarán el análisis de este marco referencial artístico, se contemplan las siguientes: Ana Mendieta, con su obra “Rape scene: La detención del instante, 1973”, Penélope, personaje griego del poema épico “La Odisea”, María Teresa Hincapié, con su obra “Una cosa es una cosa”, 1990, además de recordar el trabajo de Débora Arango, con sus pinturas “Esquizofrenia en el manicomio” (1940), “Desnudo” (1947) y “La mística” (1947). Asimismo, la obra “Vivas nos queremos”, Colectiva Palma de Vino de Galeras (2025) y Sophie Calle, con su obra “Dolor exquisito”, (1985.) Sumado a la intervención “Nuestra mayor venganza será estar vivas” (2022) de la artista Regina José Galindo, finalizando con el performance “Una cosa es una cosa” (1990), creado por la artista María Teresa Hincapié.

Relacionando estas experiencias artísticas y personales, con temáticas de vital importancia para la presente investigación, como lo son: las perspectivas históricas del cuerpo femenino, el deseo como expresión de soberanía y gobernanza en libertad de nuestros cuerpos, finalizando con el componente político que sustenta espacios de participación y acción decisivos para la sociedad, de acuerdo con la posibilidad individual y colectiva de pensarnos como sujetos de derecho que asumen su corporeidad, corporalidad y existencia, sin la instrumentalización sexual y servil antecedida, generando un quiebre en la prolongación de la acción doméstica en escenarios sociales e íntimos.

Es importante mencionar que las obras elegidas tienen, en sí mismas, implicaciones emocionales de las artistas que se ligan de manera sensible, reflexiva y crítica al desamor, a la herida, al dolor, a la pérdida, a la culpa, al castigo y al miedo; tramitando por medio de sus creaciones artísticas, todas aquellas impresiones, sensaciones y puntos inconclusos que surgen luego de una ruptura amorosa; encontrando en las dinámicas de creación, metodologías de trámite del duelo que posibilitan lugares de reconocimiento, de autocuidado y de reconstrucción, que no solo fungen como depuradores ante el quiebre emocional, sino también, permiten experimentar el desamor como un desenmascaramiento de todas aquellas formas de violencia que rondan una relación conyugal, hallando en los procesos reflexivos que acompañan el duelo, materialidades que enuncian y denuncian experiencias particulares, que no son ajenas a las vivencias de miles de mujeres en el mundo.

Es así como resueno con el dolor de estas mujeres, artistas, porque su dolor fue mío, así como mi dolor es de todas aquellas que puedan encontrarse en mis palabras. Pero es este mismo dolor el que desnaturaliza y crea formas de resistencia que trascienden las dinámicas del miedo, la sumisión y la vulneración, para engendrar, desde nuestras heridas imborrables, la fortaleza y poder de decisión y acción en pro de ejercicios libertarios de dignificación y reivindicación. Es nuestro dolor nuestra fuerza, nuestra forma de resistencia, y la resistencia, nuestro mayor acto de liberación colectiva.



## 2.1 UN CUERPO FEMENINO.

El cuerpo, como materia perceptible que habita un territorio, un tiempo y un contexto específico, ha logrado configurarse en sociedad, entendiendo que, en esta, se disponen unos valores, métodos, modos y costumbres culturales, morales, etc. que dotan de carácter a ese cuerpo individualizado en relación con el *otro* y lo *otro*, formando así, una personalidad que desarrolla un carácter en relación con su medio. Sin embargo, es vital reconocer que las construcciones corporales en tanto al género y sus marcadas diferenciaciones en lo que respecta a sus modos de ser, hacer y sentir, han estado influenciados históricamente por la religión, siendo este un eje transversal para el ser humano al adherirse de manera imperiosa en su sistema de creencias y, por ende, siguiendo sus predicamentos tanto en sociedad, en lo familiar y en lo personal.

Es así como se evidencia una fuerte relación de correspondencia entre el patriarcado y la religión, pues conjuntamente despliegan todo un sistema de ordenamientos desiguales para hombres y mujeres, que, de no ser llevados a la práctica de la manera esperada, se imparten sanciones violentas contra el “pecador”, intentando restablecer el orden. En este sentido, la acción punitiva toma especial importancia porque se convierte en una estrategia de regulación y castigo que define claramente quien tiene el poder y quien no, que visto esto en una perspectiva general, devela la jerarquización del poder posicionando al hombre como sujeto superior en todas las esferas públicas y privadas de la sociedad, tal como la conocemos.

Duch y Melich (2005), autores del libro “Escenarios de la corporeidad” proponen que esta estructura jerárquica se desprende de “La ideología patriarcal, que utiliza la imagen paterna como fundamento de todas las formas de autoridad (y de poder), incluyendo a reyes, sacerdotes, padres, magistrados, maestros y patrones, se resumen en el hecho de que Dios ha ordenado obediencia incondicional a quienes Él ha establecido como sus representantes al frente de la sociedad.” (Pg. 123) En este sentido, se hace urgente pensar cómo asumían las mujeres en tiempos de antaño su cuerpo, su sexualidad y su intimidad en las estructuras de acogida, como lo nombran Duch y Melich, en su texto al referirse particularmente a la familia, y su desarrollo en sociedad bajo el yugo religioso tradicionalista.

Ante esto, “Peter Brown ha indicado que en el mundo antiguo —él se refiere especialmente al mundo romano de la Antigüedad precristiana, se consideró que las mujeres eran «hombres fallidos» o «frustrados», porque el ideal de la realización de la condición humana tenía como centro la fuerza viril.” (Duch y Melich, 2005, Pg. 114) Además agregan que “En las sociedades premodernas «cristianas y no cristianas», la regulación del cuerpo humano se encontraba rigurosamente vinculado con el control de la sexualidad femenina, con la finalidad de mantener sin problemas la autoridad del jefe de familia. (Pg. 123)

Se hace vital reconocer que el cuerpo de las mujeres ha estado sometido a una mirada ambivalente que, por un lado, la reduce a inexistente al considerar la diferencia biológica como un rasgo intrínseco de debilidad, pero también, ubica el físico femenino como un equipamiento sexual doméstico que garantiza la descendencia y el placer arbitrario del patriarca. Es en esta dualidad sobre la ontología de la mujer que se va reforzando la privación radical sobre el cuerpo femenino, impidiendo procesos de reconocimiento, de exploración, de autopercepción y de amor propio, por dinámicas de sumisión que convierte el acto sexual en un ejercicio de pago o castigo según lo determine el “jefe de familia.”

Sobre esto, Kate Millett, escritora y activista feminista estadounidense, en su obra “política sexual, 1970” expone:

- (...) un examen objetivo de nuestras costumbres sexuales pone de manifiesto que constituyen, y han constituido en el transcurso de la historia, un claro ejemplo de ese fenómeno que Max Weber denominó Herrschaft, es decir, relación de dominio y subordinación. En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser una institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra. Se ha alcanzado una ingeniosísima <colonización interior>, más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder. (Pg. 70)

Al respecto, Ana Mendieta, consolidó su sensibilidad artística desde el género en clave femenina, la tierra, el paisaje, el cuerpo y algunas expresiones simbólicas/ culturales propias de Cuba, su país de origen, logrando proponer una estética auténtica que trabajaba sobre elementos naturales para dar forma a obras performativas, en las que habitan conceptos como el aislamiento, los sacrificios ritualices, la violencia, entre otros. Estas manifestaciones artísticas fueron, en sí mismas, revolucionarias, tensionando y subvencionando la norma. Lo anterior hasta su fallecimiento en 1985 al caer de la ventana de su apartamento, ubicado en el piso 34, luego de una fuerte discusión con su pareja, Carl André, afamado escultor minimalista estadounidense.

Estética que, en el juicio contra André, culpado inicialmente por la muerte de Mendieta, fue utilizada como elemento circunstancial que alegaba un desequilibrio sufrido por la artista, al plasmar en sus materialidades, una libertad creativa que unificaba la ambivalencia de lo efímero y lo permanente, lo visible y lo invisible, dotando así de carácter político sus búsquedas, motivaciones y experimentaciones con los elementos naturales, sumado a la relación con los mitos primordiales. Intereses que, en el juicio, la defensa de André, descaradamente afilió a prácticas de santería, creando un reflejo de Ana Mendieta como una mujer blasfema y demente. (Bidaseca, 2016, pg. 86)

Es importante reconocer el contexto personal de la artista Ana Mendieta, antes de hacer referencia a su obra “Rape scene: La detención del instante, 1973”, pues, en relación con la perspectiva del cuerpo femenino, y el análisis desarrollado en este apartado sobre la jerarquización y soberanía del hombre sobre la mujer, en repercusión con el dominio sexual, se hace urgente precisar que en esta, como en otras relaciones conyugales reconocidas a lo largo de la historia, tanto como aquellas que se han camuflado en la convencionalidad del cotidiano, han experimentado tensiones en la esfera íntima del hogar por el reconocimiento y prestigio de uno en comparación al otro, el desequilibrio en la ganancia económica, el índice de participación en la esfera social, o incluso, el talento/ conocimiento que uno llegue a tener sobre el otro, principalmente si es la mujer la que representa estas cualidades; dotando de motivación acciones violentas de menor a mayor intensidad que propenden al restablecimiento del dominio y prestigio, tal como ocurrió en el hogar de los André Mendieta, siendo el asesinato quien dio por terminado el complejo de inseguridad y ego de Carl André.

Asimismo, es importante resaltar la alteración que logra tener la imagen de una mujer en todas las dimensiones de su existencia y, aún sin ella, producto de un ejercicio de desprestigio motivado por su pareja sentimental que, valiéndose de la exclusividad en el terreno de lo emocional, lo convivial, lo sexual e íntimo del hogar, argumenta lo desdichado, e incluso, desafortunado de haber compartido una relación sentimental con alguien sin igual a esa mujer, desde una aproximación negativa. Es entonces, como Ana Mendieta en su condición, afronta una percepción parcializada e infame de “loca” no por enfrentar una condición mental particular, sino como una muestra contundente del alcance que tiene el sistema patriarcal al salvaguardar incansablemente las estructuras de poder, estatus, inteligencia y fuerza, así no lo tenga, y por medio de la tergiversación del testimonio, deba conseguirla.



Ilustración 5 Rape scene: La detención del instante, 1973.

A partir de la violación y asesinato de una estudiante en el campus de la universidad de Iowa, en el año 1973, la artista:

- Semidesnuda, atada de pies y manos, y flexionada de pie sobre una mesa, Mendieta incorpora dentro de su propio estudio el papel de la víctima de una reciente violación. A la escenificación de la acción fueron invitados algunos de sus amigos que, sin saberlo, se convirtieron así en cómplices de la misma violencia, la violencia de la mirada, esa violencia que todas y todos ejercemos. Los rastros de sangre sobre su cuerpo acentúan el dramatismo de la escena: propiciadora y activadora del proceso, la artista se convierte aquí (como en la ya mencionada Tied-up woman) en el objeto/sujeto/víctima de un sacrificio al que la condena el orden patriarcal como parte de las relaciones jerárquicas que genera. (Rubio, 2020, Págs. 46 – 70)

Partiendo de la sobre exposición de su cuerpo, Mendieta decide encarnar, por medio de lo explícito de la imagen, una performatividad que ritualiza la muerte violenta por ataque sexual desde el quebranto, la tortura, el vejamen y el displacer, para engendrar un aparato estético inspirado en el dolor y en el anestesiamiento sensorial que generan los repetidos actos de violencia humana. Así, Mendieta desafía la mirada voyerista del colectivo frente al acto de violación, para hacer política la acción de desnormalización del cuerpo de la mujer como objeto sexuado y de fácil acceso para la sociedad patriarcal, tanto como la urgencia de visibilizar la crudeza de la agresión a través de la exposición del cuerpo como evidencia primaria que, resulta necesaria para fracturar la lógica reproductiva de los cuerpos desaparecidos, habitando escenarios de agenciamiento y denuncia por medio de la intervención estética - performativa.

Respecto a “Rape scene: La detención del instante, 1973”, también es importante rescatar, en este panorama referencial, que Mendieta, logra proponer, por medio de su performatividad transgresora, la oportunidad de imaginar y reconfigurar el cuerpo violentado, desvivido y comúnmente desaparecido, como un insumo al movimiento individual y colectivo en el que se empodere la acción de **aparecer** como un agenciamiento político importante para la realidad actual. En palabras de Laura Quintana, en su texto “Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Rancière, 2020” refiere: “la pérdida de reflexividad, que puede verse por momentos en el mundo contemporáneo, tiene que ver no con una ceguera causada por el poder de lo aparente y la sobreabundancia de imágenes, o por la fácil manipulación de los ignorantes, sino por las formas de fijación, de cierre de sentido que produce la lógica consensual, y con esto su efecto de bloqueo o de falta de movilidad afectiva, pues, cuando todo se ve en el mismo esquema de explicación y presentación de lo visual y audible, nada puede exceder la significación esperada, nada puede sorprender realmente, nada realmente pasa y acontece que pueda afectar, conmover, tocar, como algo que concierne.” (Pg. 297)

Quizá este proceso de experimentación y creación, investigación e indagación reflexiva de mis memorias, me permita darle cuerpo a ese recuerdo de cuerpo lastimado, obligado, penetrado, y cruelmente tendido sobre tendidos oscuros del lecho conyugal



*Penélope.*  
*“Su sombrero de piel marrón y sus zapatos de tacón”*  
*Joan Manuel Serrat.*

*Y vos en qué andabas mientras la tela te crecía*  
*Por qué te hicieron emblema*  
*sacro de la fidelidad*  
*¿alguien acaso informó*  
*tus más profundas noches,*  
*tu cama vacante*  
*de un esposo fecundo en ardides*  
*que escuchaba sirenas en el largo*  
*camino a casa*  
*y compartía lechos de diosas?*

*Acaso será cierto que los desconociste*  
*en el andén*  
*de tus más íntimos humores.*

*Nadie sabrá de vos, Penélope, más que el diseño que te forjaron*  
*los hombres y las mitologías.*

*Olga Zamboni, 2003.*

Considerar la fidelidad como una condición inquebrantable para el sostenimiento de una relación conyugal, implica pensar en el control sexual al que se someten los cuerpos de las mujeres por medio del contrato del matrimonio, exigiendo en este, un permanente sentido de lealtad y exclusividad al marido. Así entonces, la fidelidad como un requisito de entrega absoluta en nombre del amor, implica reforzar la idea que los cuerpos de las mujeres deben estar sometidos a un control sexual riguroso, enmarcado en un contrato que exige lealtad y exclusividad hacia el esposo. Este enfoque perpetúa una visión patriarcal en la que, la mujer es vista como propiedad del marido, restringiendo su libertad sexual por la estabilidad del hogar, por la moralidad tradicional del vínculo conyugal.

Adicionalmente, esta concepción puede generar una presión constante sobre las mujeres para que cumplan con expectativas de lealtad que, en realidad, refuerzan desigualdades y limitan su autonomía. La fidelidad, en estos términos, no se trata solo de un compromiso mutuo, sino de una imposición social que legitima el control de hombres a mujeres, promoviendo una visión del matrimonio dentro de los marcos de posesión y vigilancia.



Penélope, personaje emblema del poema griego “La Odisea”, representa para la generalidad, fidelidad y esperanza, por lo tanto, es reconocida culturalmente como una mujer apacible que espera prolongadamente el regreso de su amado Odiseo, de la guerra. No obstante, se abordará más adelante una perspectiva complementaria a esta premisa, para situar a Penélope, dentro de sus facultades de inteligencia, autonomía y acción, como una experiencia vital de análisis en aporte a los postulados de este apartado.

En tanto a Odiseo, la reflexión está puesta en la desigualdad de roles que afrontan la mayoría de las relaciones maritales, indistintamente el tiempo en el que se desarrollen, respecto a las responsabilidades de cuidado, mantenimiento, crianza y afectividad, pues, en definitiva, estos compromisos son afiliados a la esposa de manera desequilibrada y arbitraria ante el abandono o ausentismo conyugal, configurando así, un ejercicio violento de poder que vulnera y coarta las facultades de la esposa.

Así mismo, pensar en el justificado ausentismo conyugal, permite situar la inasistencia y desatención masculina como un accionar recurrente en hogares mundialmente constituidos, siendo estas condiciones justificadas, respaldadas y sistematizadas por el sistema patriarcal, que, a través del poder y orden jerárquico del hombre sobre la mujer, en la esfera social, tanto como en el seno familiar, su conducta tradicionalmente es aceptada, validada. Es por esto que, se hace vital reflexionar sobre esta situación para desnaturalizar el abandono, en este caso auspiciado por Odiseo, al otorgarse libertades suficientes para faltar ética, moral y carnalmente a su compromiso conyugal, siguiendo instintivamente su deseo viril, en los largos años que estuvo fuera de Ítaca, quedando exento de señalamientos y/o juicios de valor impuestos por la sociedad.

- En ausencia de Odiseo acudieron más de cien pretendientes solicitando la mano de Penélope, pero al rehusar ella, se instalaron en el palacio consumiendo sus bienes. Es de sobra conocida la estratagema que urdió ella para no elegir a ninguno de los pretendientes: afirmó que elegiría a uno de ellos después de terminar de tejer una mortaja para Laertes (no un velo como se piensa a veces). Ella tejía por el día y destejía por la noche, así durante tres años, hasta que fue traicionada por una de sus criadas. (Pérez, 2007, Pgs. 267-278.)

Por su parte, Penélope, con los años, desarrolla una espera no pasiva, en la cual, se permite explorar su intimidad, reconociendo partes de ella que han muerto o que debe dejar morir, para engendrar en sus cenizas, procesos identitarios que reivindicán su autonomía, su independencia, su gobernanza, su liderazgo, su inteligencia, su astucia, su capacidad de decisión; transformando su rol de esposa y madre, en un ejercicio estratégico que la posiciona como un agente activo de su propia historia, al reservarse de forma astuta y delicada, a los pretendientes que vehementemente exigen su mano para tomar posesión y control de su hogar.

Lo anterior como reflexión personal respecto al mito clásico de Penélope, en el cual, se toma como referencia el siguiente fragmento;



- Pero ahora me abruma desgracias incontables que me ha enviado un dios. Porque todos los hijos de las familias nobles de Duliquio, de Same, de Zaquinto, y de la áspera Ítaca, pretenden desposarme contra mi voluntad y arruinan nuestra casa. Ellos me exhortan a casarme pronto, y yo maquino engaños: primeramente, un dios me sugirió que tejiera una tela sutil e interminable, y entonces les hablé a los pretendientes: “¡Jóvenes pretendientes! Ya que ha muerto Odiseo, no tengan tanto apuro por casarme, y esperen que termine de tejer este lienzo, que será la mortaja de Laertes en el fatal momento de la terrible muerte: si no, se indignarían las mujeres aqueas de que se entierre sin mortaja a un hombre que en vida poseyó tantos bienes”. Así les dije, y pude convencerlos. (Homero Odisea / Homero; adaptado por Ezequiel Zaidenweg - 1a ed. - Buenos Aires, Kapelusz, Alejandro Palermo, 2009)

Así, la práctica de tejer y destejer como acción simbólica y política de resistencia, le permitió a Penélope agenciar su limitada condición de poder e intervención en lo que su palacio conformó como una asamblea masculina, para actuar de manera autónoma en pro de su destino, usando su aparente vulnerabilidad para dilatar, por medio de la práctica del tejido, la posibilidad de desarrollarse con libertad y, en calidad de soltera, en un contexto que ella comprende totalmente, desafiando de esta forma, las expectativas de su tiempo.

Sobre esto, también es importante reconocer que la dislocación que logra Penélope en tanto a su rol “desprotegido” como esposa que enfrenta el ausentismo conyugal de Odiseo, promovió en sí, su desarrollo político en tanto a la comprensión de su valía emocional, para dotar de sentido sus decisiones y acciones, dentro de unas dinámicas de poder aparentemente controladas por sus pretendientes, quienes creen tener la potestad de acceder, así como en su casa, a su cuerpo. Esto en palabras de Segato, 2003 se definiría así: “Las consecuencias consisten tanto en las brechas de descontrol social abiertas por este proceso de implantación de una modernidad poco reflexiva, como en la desregulación del sistema de estatus tradicional, que deja expuesto su lado perverso, a través del cual resurge el derecho natural de apropiación del cuerpo femenino cuando se lo percibe en condiciones de desprotección. (Segato, 2003, Pg. 31)

No obstante, la potencia de la subestimación de una mujer es, justamente, la incapacidad del patriarcado de reducir nuestra existencia a la posibilidad de la obediencia.

En relación con lo anterior, entablaré una conexión con la propuesta argumental que hace la filósofa y escritora Brasileña, Suely Rolnik, en el texto escrito en Coautoría: “Micropolítica. Cartografías del deseo, 2006”, apartado “*Una nueva suavidad*, pg. 330 – 336.” En el que sitúa, desde una mirada contemporánea, la relación conyugal de Penélope y Ulises, como un ejemplo de territorio artificialmente restaurado, auspiciado por el influjo del capital, al reflexionar sobre las transformaciones que han tenido los vínculos que sostienen la idea de familia, en diálogo con las conexiones y distancias que surgen al interior del relacionamiento amoroso, para conformar la idea de amor absoluto, al encontrarse en el reflejo del uno en el otro.

Sobre esto, Rolnik, precisa:

- En este caso, inverso al de Penélope, la sensación de destrucción (en su presencia) es indisoluble de una esperanza: la de una sensación aliviadora de reconstrucción (en su ausencia) —condición de existencia de los Ulises. Él precisa irse para mantener a Penélope bajo la amenaza de perderlo y en esa amenaza mantener vivo su deseo por él, deseo en el cual se refleja. Amenazada, Penélope grita su nombre a los cuatro vientos y desde el fondo de su desesperación le dice: «Yo no existo sin ti...», «sin ti, mi amor, yo no soy nadie...», «me duermo pensando en ti... y amanezco pensando en ti...», «yo sé que voy a amarte toda mi vida...» Al oír eso, Ulises se alivia: en el desconuelo de ella, se consuela. Estando de nuevo seguro ahora sabe: «En cada ausencia mía, yo existo en la espera llorosa de ella, que constato y vuelvo a constatar en cada vuelta». Es en ese retiro ritual, hecho de una eterna fuga y de un eterno retorno —configuración de la simbiosis— en el que Ulises garantiza su espejo. (Pg. 332)

De lo anterior, resulta clara la simbiosis entre Ulises y Penélope, al mantener la dinámica de fuga y retorno como preservación de un vínculo íntimo que les permite verse reflejados en la esperanza y el deseo mutuo. No obstante, considero importante rescatar, sobre la experiencia individual e íntima de Penélope, la capacidad de mantener su mundo, de reafirmar su presencia, su poder, su estabilidad e identidad, en el encuentro consigo misma, retribuyéndose, en el ritual mismo de tejer y destejer, como reafirmación del vínculo amoroso, un acto propio de re- encuentro, relectura y reafirmación de sí, aún inmersa en un ejercicio amoroso que, en efecto, es directamente influido por el otro.

Su resistencia a la aventura y su dedicación al tejido reflejan una lucha interna contra la sensación de desintegración y la pérdida de su identidad, que Rolnik, define como *desterritorialización*[3]. En ese sentido, Penélope no solo es una figura de espera, sino también de fortaleza que encuentra en su acción, una forma de mantener su autonomía y su sentido de pertenencia, desafiando la idea de que la mujer debe seguir pasivamente la aventura o la disolución del orden establecido, y lo logra al imprimir un sentido reflexivo, convirtiendo su condición en un ejercicio político que le permite pensar sobre sí en su intimidad, aún manteniendo la interrelación conyugal.

Para finalizar, considero importante resaltar que Penélope y Ana Mendieta acudieron a expresiones y prácticas artísticas como el tejer, destejer, performar la incomodidad, lo urgente y necesario para sí, encontrando en estas acciones íntimas, experiencias estéticas y simbólicas que figuran como un resguardo, en el cual, se aperturan espacios de redescubrimiento, sanación y catarsis que convierten la experiencia personal en espacios políticos de expresión, denuncia y transformación que invitan a abrir nuevos campos de indagación respecto a los modos de ser y hacer en una cultura. Lo anterior, para generar un agenciamiento oportuno de acciones que respondan a las problemáticas y necesidades emergentes, reivindicando el hecho personal como parte de una experiencia colectiva que fragmenta la individualidad cargada de silencio y complicidad, para habitar espacios en colectivo donde nos podamos reconocer en la diferencia o en la herida, sin miedo o culpa por ser mujer.

---

[3] Definida por Rolnik, en el texto "Micropolítica. Cartografías del deseo, 2006", apartado "Una nueva suavidad, pg. 331", así: La desterritorialización es traducida como sensación de estar desagregándose mientras Ulises les falta. Y, melancólicamente, Penélope lo acusa: «Me destruyes con tu voluntad de ausencia».

## 2.2 UN CUERPO DE DESEO.

*Al estar en contacto con lo erótico, me rebelo contra la aceptación de la impotencia y de todos los estados de mi ser que no son naturales en mí, que se me han impuesto, tales como la resignación, la desesperación, la humillación, la depresión, la autonegación. (Lorde, 1984, pg. 44.)*



Es importante reconocer que las mujeres históricamente hemos afrontado una relación displicente con nuestro cuerpo. Una que nos ha llevado a afrontar demandas como usar prendas incómodas para “estilizar” la figura según los cánones de belleza de la época, restringir expresiones humanas como carcajearse, opinar o, incluso, expresar emociones en público. Esto se debe a los múltiples condicionamientos e imaginarios que han configurado el cuerpo de las mujeres de manera impositiva y excluyente, develando, de esta manera, la cruel vehemencia de un mundo diseñado exclusivamente para hombres, en el que el cuerpo de las mujeres representa una materia servil que debe corresponder a los mandatos morales y religiosos del momento.

Así, el cuerpo de las mujeres ha quedado privado de reconocerse como una experiencia completa y compleja, que enlaza lo material con lo espiritual, lo cognitivo con lo emocional, lo sexual con lo erótico, definiendo, en esta última relación, la posibilidad política que tenemos las mujeres de posicionar nuestra experiencia corporal como una acción placentera, que nos permite interactuar con el medio, con lo otro, de tal forma que el conocimiento es intrínseco a este proceso de intercambio y goce, que, dicho sea, de más, en este intervienen un conjunto de decisiones psíquicas, emocionales, cognitivas y corpóreas que dotan a las mujeres de carácter para desarrollarse socioculturalmente en libertad. Sin embargo, este poder de autonomía y gobernanza que tenemos las mujeres sobre nosotras mismas desafía las lógicas patriarcales de subordinación y sumisión, generando el despliegue de mecanismos estructurales violentos, casi siempre ligados a la culpa, al dolor y al miedo, al apropiarse del derecho de conocer, de saber, de ser mujer.

Audre Lourde, escritora feminista, afroamericana, en su texto “La hermana, la extranjera, 1984” propone en el capítulo: “Usos de lo erótico como poder”, un panorama particularmente interesante sobre lo abordado hasta el momento, así:

- Existen muchas clases de poder; los que se utilizan y los que no se utilizan, los reconocidos o los que apenas se reconocen, Lo erótico es un recurso que reside en el interior de todas nosotras, asentado en un plano profundamente femenino y espiritual, y firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexpressados y aún por reconocer. Para perpetuarse, toda opresión debe corromper o distorsionar las fuentes de poder inherentes a la cultura de los oprimidos de las que puede surgir energía para el cambio. En el caso de las mujeres, esto se ha traducido en la supresión de lo erótico como fuente de poder e información en nuestras vidas. Pg. 37

Pensar en la experiencia corporal femenina implica reconocer su especial fragmentación con lo erótico, reforzando, simultáneamente, la jerarquización de roles dentro del espectro del género, definiendo la funcionalidad de los cuerpos que, en el caso de las mujeres, se asume como un instrumento funcional que tiene campo de acción en lo doméstico, en la crianza y en lo sexual, como una naturaleza dadora de placer, más no como un sujeto autorizado a sentirlo. “De ahí sólo hay un paso a la falsa creencia de que las mujeres sólo podemos ser realmente fuertes si suprimimos lo erótico de nuestras vidas y conciencias. (Lourde, 1984, Pg. 38)

Así, de acuerdo con las palabras de Lourde, me permito comprender lo erótico como un acto político de reconocimiento y tránsito que debemos agenciar las mujeres, en reflejo de nuestra fuerza, poder y autoconocimiento. Expandiendo así, la mirada de nuestra eroticidad como una potencia vital, integradora, que no sólo explora lo relacionado al placer sexual en tanto al cuerpo; lo erótico, también implica liberar a las mujeres de las limitaciones impuestas socialmente como objetos de deseo, para resistir de manera íntima, encontrando en ello, el gozo y la satisfacción de sentir, de conocer- nos por medio de la experimentación de la emoción y conectar con nuestra esencia más profunda, con nuestros propios deseos, con nuestras capacidades creadoras - transformadoras, a partir la acción que empodera y permite disfrutar plenamente lo erótico.

Aunado a esto, reconciliar y abrazar el sentido erótico en nosotras, implica engendrar cambios genuinos en nuestra autopercepción, los cuales, repercuten en la imagen que tenemos de nosotras mismas, para así, desafiar las normas patriarcales que se imponen sobre la forma en la que debemos relacionarnos con el placer. Reclamando, desde nuestras acciones y resistencias políticas, el espacio en el mundo que nos merecemos.

Y es, justamente en esta reclamación de nuestra existencia, importancia y dignificación de nuestro erotismo en el mundo, que han existido mujeres que representan la fuga, el quiebre, la fragmentación a la imposición patriarcal. Mujeres que han agenciado y denunciado, por medio de sus pensamientos, materialidades artísticas y obras, todas aquellas desigualdades que se nos vienen dadas por el sistema patriarcal, bajo los modelos culturales, religiosos, políticos y económicos en los diferentes periodos de la historia. Por lo tanto, quisiera dialogar, en un primer momento, con la obra “Esquizofrenia en el manicomio”, creada por la admirable y controversial, Devora Arango, pintora colombiana quien se caracterizó por ser una artista con un alto compromiso social y político.



Ilustración 6 Esquizofrenia en el manicomio, 1940.

En esta pintura, logra percibirse como concepto principal lo erótico. Este será asumido a partir de la perspectiva de Lourde, así:

- El término erótico procede del vocablo griego eros, la personificación del amor en todos sus aspectos; nacido de Caos, Eros personifica el poder creativo y la armonía. Así pues, para mí lo erótico es una afirmación de la fuerza vital de las mujeres; de esa energía creativa y fortalecida, cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas. (Lourde, 1984, Pg. 40)

La primera lectura que me surge luego de apreciar el cuadro “Esquizofrenia en el manicomio”, inicia con la reflexión respecto a la condición de la mujer y su lucha en un contexto de opresión y estigmatización, en el cual, la represión del cuerpo, su aislamiento, su restricción y el cuestionamiento constante por su estabilidad mental, a causa del ímpetu sexual, aproximan la idea de la intervención/ adecuación de la habitación reflejada en el fondo del cuadro, como un espacio íntimo en el que la sensibilidad de la mujer que aflora de su experiencia erótica, toma forma para reivindicar la lucha por su autonomía e identidad en un mundo que busca, incansablemente, acallarla y moldearla, conforme a la norma. De esta reivindicación, también resulta interesante considerar su expresión valerosa y digna, además de la inquebrantable fuerza frente a la adversidad que mantiene la mujer, a pesar de su encierro.

Simultáneamente, la estigmatización que sufre esta mujer respecto a su cuerpo y el deseo que de él nace, en relación con la aparente uniformidad que distingue a los hospitales psiquiátricos, es ingeniosamente saboteado por la mujer, al estilizar su cuerpo con un vestido ligero que honra sus formas femeninas, retribuyéndole así, el poder de sí y de su sexualidad, dando por sentado su indomable espíritu en plenitud erótica, tanto como la reafirmación de su identidad femenina, sin importar la represión que caracteriza la expresión plena de la mujer.

También es importante resaltar las escenas alternas que acompañan la imagen principal de la pintura, dado que, nos invitan a detenernos en el universo interno que ha construido aquella mujer desde su soledad, entendiendo en estos, la deconstrucción de los ordenamientos arbitrariamente definidos por la sociedad occidental, por medio del alcance político que tiene diseñar un espacio propio, un lugar íntimo desde el placer. Pues, es la ideología occidental quien “nos ha enseñado a desconfiar de este recurso, envilecido, falseado y devaluado. Por un lado, se han fomentado los aspectos superficiales de lo erótico como signo de la inferioridad femenina, y por otro, se ha inducido a las mujeres a sufrir y a sentirse despreciables y sospechosas en virtud de la existencia de lo erótico.” (Lourde, 1984, Pg. 37)

Así entonces, “Esquizofrenia en el manicomio” se convierte en un reflejo del empoderamiento femenino respecto a su sexualidad, devolviéndose el derecho vital a sentir; participando, por medio de su individualidad, en un ejercicio político de emancipación, visibilización y dignificación de su conocimiento profundo e irremplazable, lo cual puede verse al detallar la mujer que figura, en el primer plano de la pintura, comunicando corporalmente, el disfrute sensorial de su intimidad, el poder de experimentación y el goce de su sensualidad.

Entonces, hackeando el sistema patriarcal, la mujer de la pintura burla al tiempo capital, al dotar de sentido su larga estadía en una habitación de reordenamiento patriarcal, generando procesos reflexivos en torno a su condición, que le devuelven el valor a su ser erótico, porque es en este aspecto donde se despliega el gusto por todas las actividades que sustentan nuestra vida.

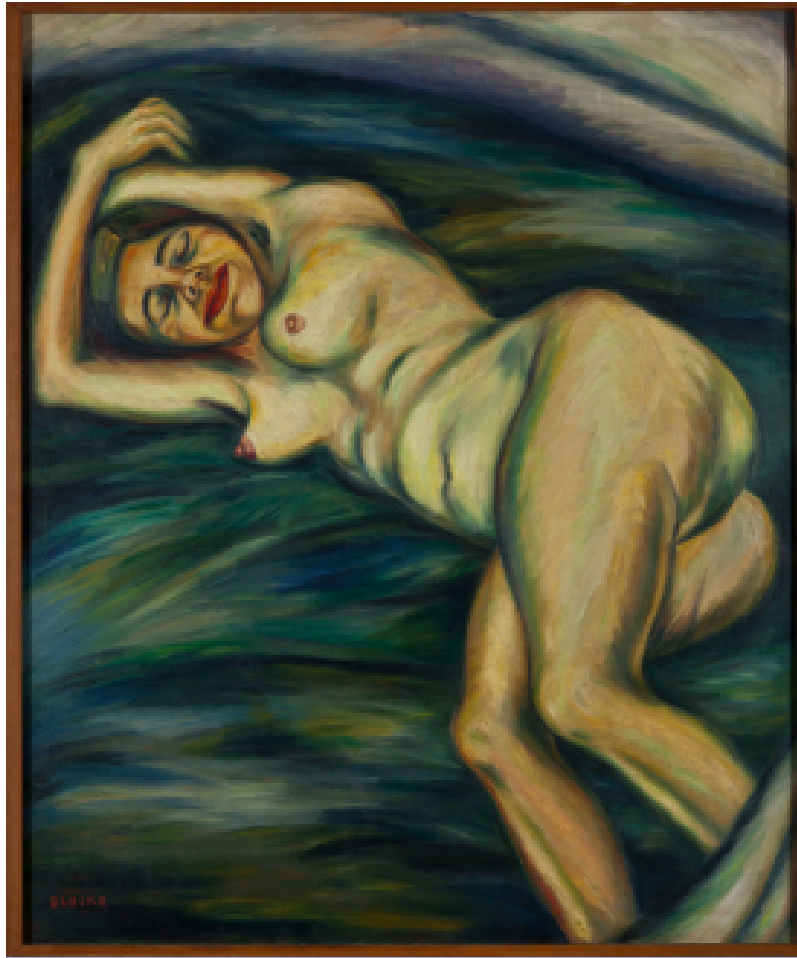


Ilustración 7 Desnudo, 1940.

A su vez, Arango, en su obra “Desnudo”, trabaja de manera contundente la plenitud del cuerpo femenino en su estado natural, imprimiéndole a la composición de la pintura, el goce absoluto de su existencia, de su intimidad, de su eroticidad. así como también, la libertad de su conexión consigo misma, sin sentirse despreciable, minimizada o señalada por la doctrina moral del sistema patriarcal. Reflejo de esto, es su expresión facial y corporal, los cuales, hacen una declaración simbólica de su empoderamiento erótico, generando en sí, la validez de su experiencia erótica en soledad, el adueñamiento de su propio cuerpo como acto político de resistencia.

La representación de la mujer en su forma más auténtica y sin censura se convierte en un acto de desafío. Al mostrar la belleza y la complejidad de la experiencia femenina, Arango no solo empodera a las mujeres, sino que también invita a la sociedad a reconsiderar sus percepciones sobre la sexualidad y el papel de la mujer en el mundo. En este sentido, el empoderamiento erótico se transforma en una herramienta de cambio, promoviendo una mayor igualdad, respeto hacia las mujeres y la apertura de espacios para una mayor libertad y expresión desde la sensibilidad femenina.

De las obras anteriormente referidas de la Artista Débora Arango, rescato la politización que se desprende del acto de experimentar en plenitud la intimidad que otorga la posibilidad de auto conocerse, aceptarse y asumirse como un sujeto social de derecho que, en medio de la exploración consciente y crítica de lo erótico, sobrepone la autonomía, el poder de decisión y de la capacidad creadora de las mujeres desde nuestro sentido erótico, aportando así, al campo social desde acciones contundentes, revolucionarias, éticas, estéticas y políticas, colocando una perspectiva real y consecuente de lo que es ser mujer en Colombia, en un contexto popular, segregado, invisibilizado y acallado. Conectando la expresión artística con otras sensibilidades que colectivamente conforman un cuerpo social [4], uno que se afecta si sufre alguna, si callan a una, si matan a una.

Por lo tanto, “Reconocer el poder de lo erótico en nuestra vida puede proporcionarnos la energía necesaria para acometer cambios genuinos en nuestro mundo en lugar de contentarnos con un cambio de papeles en el mismo y manido escenario de siempre. Pues al reconocerlo nos ponemos en contacto con nuestra fuente más profundamente creativa y, a la vez, actuamos como mujeres y nos autoafirmamos ante una sociedad racista, patriarcal y antierótica”. (Lourde, 1984, Pg. 47)

En este punto, es vital reconocer que la autonomía y el empoderamiento erótico de las mujeres conecta directamente con un tema más amplio, la *sexualidad liberadora*; está comprendida como la posibilidad de decisión autónoma y libre que tenemos las personas de elegir nuestras parejas sexuales, indistintamente el género, la etnia o la clase, encontrando en ella, un acercamiento consciente, crítico e interseccional a nuestra identidad sexual.

Lo anterior es importante exponerlo puesto que, en relación al cuerpo desde la perspectiva del deseo, pone en manifiesto todas aquellas luchas políticas que ha tenido el movimiento feminista desde sus tensiones, distensiones, radicalidades, inclusiones, exclusiones, mediaciones, logros y puntos de trabajo en la agenda, pero que, especialmente desde la mirada de Bell Hooks, escritora y teórica feminista Estadounidense, despliega en su libro “Teoría feminista: de los márgenes al centro”, de 1984, la idea de construir una libertad sexual en paz, libre, justa e inclusiva, para los procesos de empoderamiento sexual colectivo, contrarrestando así, el ejercicio de dominación, discriminación y opresión del sistema patriarcal.

- Un desplazamiento, que surgirá inevitablemente a medida que la lucha para acabar con la opresión sexual avance, será la disminución de la obsesión por la sexualidad. Esto no significa necesariamente que se produzca una disminución de la actividad sexual. Significa que la sexualidad ya no tendrá la importancia que se le atribuye en una sociedad que usa la sexualidad para el propósito expreso de perpetuar la desigualdad de género, la dominación masculina, el consumismo y la frustración sexual y la infelicidad que desvían la atención de la necesidad de hacer la revolución social. (Pg. 240)

---

[4] Según Acosta, P. (2012) El cuerpo del dolor. Revista colombiana de las artes escénicas 2012, pg 52 - 66. Un cuerpo social constituido por la suma de cuerpos que lo componen y que encarnan una identidad. Es, así mismo, una serie de cuerpos individuales aislados del cuerpo social por el silencio y la acción refleja del sistema nervioso, que me remite a un límite corporal en el que mi dolor es percibido sólo en mi interior. La catarsis en la representación teatral actúa como canal entre mi dolor y el dolor del otro. Entre mi cuerpo individual y el cuerpo social al que pertenezco.

Entonces, asumir crítica y reflexivamente nuestra experiencia corporal, sensorial y emocional desde lo erótico, implica comprender que, este es un aspecto transversal en nuestra vida, más no el centro de nuestra identidad, y por ende, de nuestras luchas. Vivir en plenitud con nuestra sexualidad nos invita a apropiarnos, cada vez con mayor insistencia, el autoconocimiento, la dignificación y la satisfacción, encontrando en ellos, formas resistivas a la hipersexualización, al consumo desenfrenado de los cuerpos, o a él coercitivo alcance de la excitación de estos. Así, la lucha por una sexualidad liberadora es, en sí misma, un ejercicio colectivo, que deberá apoyarse en las particularidades de cada mujer, para engendrar desde la diversidad e inclusión, acciones transformadoras que tensionen las estructuras de poder en sus amplios alcances, y por medio de estas, agenciar la justicia social en su totalidad, honrando nuestra naturaleza erótica.

Naturaleza y rebeldía que caracterizó a Débora Arango, en tanto a sus obras, como en su vida personal, al intrigarse desde muy joven, por la realidad colombiana de cara a la marginación, al exilio, a la Invisibilización, a la pobreza, a la violencia y a la corrupción, que Arango, relacionaba directamente con el panorama sociocultural político de su país; plasmando estas escenas en sus pinturas, por medio de desnudos, personajes políticos y/o situaciones religiosas, que se problematizaban a sí mismas, para proporcionar al ojo del observador, una premisa sensible de concientización tan contundente que, la estética misma de las obras sugiere, moviliza, comunica.

En este sentido, la libertad que Arango se otorgaba en cada pincelada, hablaba directamente de su autonomía, de la emancipación de su pensamiento, de la independencia de sus acciones aun enfrentando el peso del tradicionalismo patriarcal. No obstante, en el desarrollo de su postura ética y política como artista, jamás dejó de pintar desnudos, después de todo “¿Por qué es pecado el cuerpo femenino si nadie viene al mundo vestido? Arango, no encontró respuesta racional para entenderlo. No la encontró porque, para ella, sus pinturas sólo eran un reflejo de la vida real. Fue justo eso lo que desencadenó su censura. Era una realidad invisibilizada a la que era mejor no mirar.” (Chica, 2021)

Fue así como en 1947, Arango exhibe al mundo su pintura “La mística”

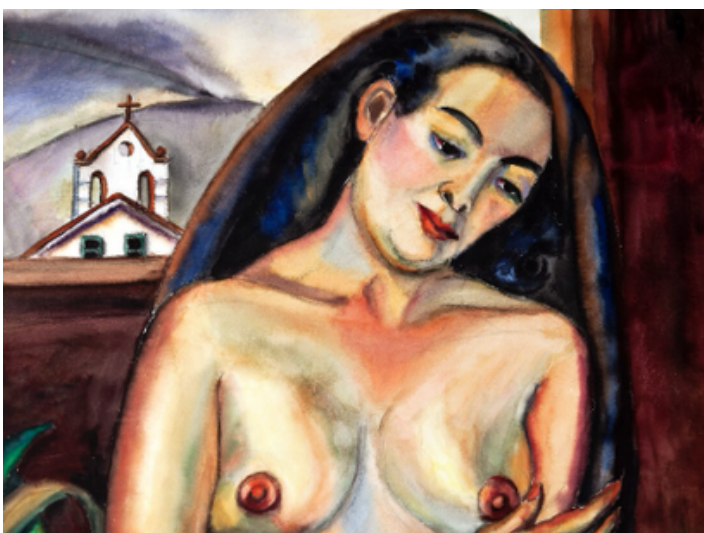


Ilustración 8 La mística, 1947

Las luchas patriarcales han sido una constante en la historia de la humanidad, manifestándose en diversas formas de censura, represión y violencia contra quienes desafían las estructuras tradicionales de poder y género. Débora Arango, se hace inspiración para esta investigación por enfrentar este sistema opresivo desde su vida y obra. La censura que sufrió, no solo fue un intento de silenciar su expresión artística, sino también, una forma de violencia simbólica que buscaba limitar su libertad y su capacidad de cuestionar.

No obstante, la exposición a las violencias en Arango, reflejan las múltiples formas de resistencia y reivindicación propia a través de la expresión artística, que es en sí misma un acto en voz alta a pensar y actuar diferente. En este sentido la represión, la exclusión y el desprecio que persiguieron la vida y obra de Arango, hasta el punto de excomulgarla por “La mística”, evidencian cómo las estructuras patriarcales buscan mantener el *statu quo* a costa de la dignidad y los derechos de las mujeres. Sin embargo, la reflexión va dirigida en la valentía, pues es en esta, la afirmación de la autonomía como mujeres, frente a un sistema que intenta invisibilizar y desvalorizar nuestras voces.

## 2.3 UN CUERPO POLÍTICO.

*Tampoco quiero mi habitación propia, aunque llegué a soñar con una. Estoy de acuerdo con Virginia Woolf en que todas deberíamos tener acceso a esos lujos que la mayoría de los escritores presumen, pero comparto la mirada de Gloria Anzaldúa: hay que escribir desde donde resistimos, en la taza del baño, cuando lavamos ropa, en el camión rumbo al trabajo, desde los recuerdos que duelen. No hay que esperar una beca o ese estudio de ensueño lleno de libros y un escritorio de cristal templado. Comenzar hasta tener esa habitación nos haría escribir desde una realidad que la mayoría de las mujeres no compartimos. Porque aunque nos cueste admitirlo, la historia de la literatura nos dijo en repetidas ocasiones que sólo valía la pena recordar a algunas mujeres, en su mayoría ya intelectualizadas y que tuvieron que borrar el yo.*

*Escribir en primera persona, Casandra Gómez, 2023.*

Nublé los ojos, saboreé amargamente el humo del cigarrillo en mis labios, me dejé ir en retrospectiva, sentí el cuerpo estremecerse ante el recuerdo, fue como encarné el extrañamiento, la violencia, la culpa y el miedo. Habité un cuerpo acción que se empoderaba en el escenario laboral desde su hacer, y que en su caminar, encontró distintas mujeres acalladas que hallaron su huella en la acción artística para denunciar/ transmutar sus dolores, su aflicción. Pero también tuve que reconocer un cuerpo adormecido en la esfera íntima del hogar, que aunó a su experiencia sensible, marcas vitales desde la herida, la fragmentación de la memoria y la ruptura del sentido desde la palabra dicha.

*Adentrarse en el recuerdo, es aceptar que hubo, hay un cuerpo del dolor.*

Esta relación pasado presente se instala en una experiencia sensible que hace un llamado a la memoria, para encontrar en los hechos de violencia doméstica gestados en el apartamento 401, las razones que acunaron la violencia como si fuera ella un común acuerdo entre el amor, el dolor y el sexo. Ante esto, busco minuciosamente en el cajón de mis medias, en el tarro del café, en la ropa que quedó sin lavar, en las huellas de una esencia que ya no está, pero que respiró a mi lado. En los restos de mi ser que se esfumaron gradualmente por la hornilla, intentando encontrar la posibilidad de enunciar mi experiencia personal de quebranto, para reivindicar el yo como un lugar político, sin embargo, en mi hogar, como en el escenario social solo reina el silencio cómplice. Esto auspiciado ferozmente por el sistema patriarcal.

Silencio que logra tener única comunicabilidad en los medios audiovisuales o digitales masivos, siempre y cuando la acción violenta trascienda al campo del feminicidio o tome fuerza una situación de acoso, violación o desaparición por medio de la protesta pública. No obstante, los casos de la violencia basada en género socialmente renombrados, indistintamente de la edad, la estratificación o la sevicia de la agresión, quedan enunciados como casos anecdóticos que terminan por codificarse en una cifra dentro de las estadísticas nacionales categorizadas en tema de violencia de género, alojándose, algunos, en la memoria colectiva como se puede apreciar en la canción: “Sin miedo” de la artista Mexicana Vivir Quintana, 2020, adaptada en Colombia por Natalia Rojas.

*De nombrarnos a todas, esta sería una canción inacabada, difícilmente terminable.*

Pero ¿qué pasa con las experiencias personales de las mujeres que son violentadas en sus hogares, palideciendo en el anonimato? ¿Por qué los llamamientos a la protección y a la dignificación de la vida de la mujer no alcanzan el nivel de urgencia necesario si se manifiestan de manera individual? ¿Cómo conservar las exigencias de los cuerpos femeninos desaparecidos, asesinados, frente a la reivindicación de los derechos de las mujeres pese al ritmo inherente de lo transitorio?

Acudiendo a la dualidad presentada anteriormente frente a los casos de feminicidios reconocidos a nivel social, que movilizan a gran parte de la ciudadanía a manifestar su indignación, mientras se exigen garantías de vida digna para las mujeres con respecto a los casos de violencia basada en género focalizada en los distintos hogares de las américas, siendo estos mirados de reojo por los gobiernos nacionales, departamentales y municipales; me permito retomar los planteamientos de la filósofa Judith Butler (2017), exponente del feminismo y la teoría queer, quien en su texto “Cuerpos aliados y lucha política” propone el derecho a aparecer como una acción performativa que acude a la colectividad como medio corporeizado para exigir el reconocimiento de un género, o hacer visible la existencia de grupos poblacionales llevados a habitar en precariedad[5], cuerpos que se suman en la esfera pública para reivindicar su vida y sus exigencias.

---

[5] Para Butler, designa una condición impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros, y en consecuencia están más expuestos a los daños, la violencia y la muerte. Pg. 40

“Lo que vemos cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible.” (Butler, 2017, Pg. 31)

Por lo tanto, asumir la propia existencia como un acto político en el que el cuerpo, en su materialidad y posibilidad de razonar sobre sí, como un banco de memorias significantes, implica experimentar un ejercicio íntimo de análisis referente a las condiciones de su existencia, encontrando en su ser, limitaciones, vulneraciones y agresiones que agencian un proceso de tensión e incomodidad, que culmina con un despertar de conciencia en todos los ámbitos que conforman el vivir. Despertar que encuentra filiaciones con otras sensibilidades en escenarios socioculturales diversos, hallando en la colectividad, una oportunidad de enunciarse como sujetos sociales y políticos a los que no se les acaban sus derechos por el hecho de ser mujer, queer o lesbiana o gay, por nombrar algunos casos.

Ahora bien, sobre el derecho a aparecer, desde la acción de habitar un espacio público de manera multitudinaria, considero importante reconocer el momento anterior a la exposición pública en el que cada cuerpo es valorado y dignificado por su individualidad en el instante mismo en el que se da el encuentro con los otros cuerpos, entablando así, legitimidad de su experiencia personal, siendo este un peldaño en la construcción grupal de un discurso que los moviliza, convirtiendo cada cuerpo que conforma la acción conjunta de aparecer, como un cuerpo social.

Sobre el derecho a aparecer, en el caso del género, esas primeras inscripciones e interpelaciones van acompañadas de las expectativas y fantasías de los demás, todas las cuales nos afectan en aspectos que, en un principio, escapan a nuestro control: las normas se nos imponen en términos psicosociales y poco a poco se nos inculcan. Aparecen cuando ya no se las espera, y se abren paso en nuestro interior, animando y estructurando nuestras propias formas de responsabilidad. No son normas que simplemente se impriman en nosotros, poniéndonos marcas y etiquetas como a tantos destinatarios pasivos de una máquina cultural. Estas normas también nos producen, pero no en el sentido de que nos creen o determinen en sentido estricto quiénes somos. Lo que hacen más bien es dar forma a modos de vida corporeizados que adquirimos a lo largo del tiempo, y estas mismas modalidades de corporeización pueden llegar a convertirse en una forma de expresar rechazo hacia esas mismas normas, y hasta de romper con ellas. (Butler, 2017, Pg. 36)

Entonces, considerar la acción colectiva de habitar un espacio público haciendo del cuerpo un elemento comunicador que enuncia, por medio de su presencia, el rechazo a las normas que exponen a los sujetos a vidas precarias, revictimizándolos por medio de situaciones violentas, indignas, que ratifican la jerarquización del género imperante; pero también el cuerpo, desde sus particulares maneras de resistir a la marginación y a la omisión, configura un mensaje contundente por medio del performance, que atiende necesariamente a las prácticas artísticas como un lugar político posible, en las que el componente social, cultural, económico, educacional, entre otros, son vitales para generar argumentos contundentes que aportan al acto mismo de irresistibilidad, de denuncia, de lucha, de revolución.

Para Butler (2017) la performatividad atiende a todas aquellas expresiones estéticas y artísticas en colectivo, que generan una ruptura en el espacio público, visibilizando de esta forma, aquellas exigencias que motivan la acción mancomunada, politizando su incomodidad por medio de acciones que generan nuevas formas de aparición, es decir, en los espacios donde se muestran y reconocen sus identidades y demandas. Así la resistencia desde el derecho de aparecer es una razón más para seguir luchando, para crear espacios donde las voces marginadas puedan ser escuchadas y donde se puedan construir nuevas formas de reconocimiento y participación.

Acciones performativas que reclaman aparición, como es el caso la acción escénica “Que ser mujer no nos cueste la vida” creado por Maira López Severiche, directora de la Colectiva Palma de Vino de Galeras – Colombia, la cual aborda particularmente el género femenino haciendo un homenaje a las mujeres víctimas de violencias basadas en género, aludiendo a las 745 víctimas de feminicidio que hubo en Colombia en 2024 y los 79 casos registrados en lo que va corrido del 2025.



Ilustración 9 Que ser mujer no nos cueste la vida,, Colectiva Palma Vino, 2025

La colectiva “Palma de vino”, es una agrupación liderada por mujeres, que ha venido trabajando en Colombia por la defensa de nuestros derechos, por la denuncia de las violencias a las que somos sometidas hasta, desafortunadamente alcanzar el caso más alto de agresión contra nosotras, el feminicidio. Esta colectiva, por medio de acciones artísticas vivas y en resistencia, desarrollaron el cuadro “Que ser mujer no nos cueste la vida”, el pasado 8 de Marzo del año 2025 en Bogotá, día en el que se conmemora internacionalmente el día de la mujer, evidenciando con esta composición performativa, la urgencia de no olvidar las miles de mujeres que son asesinadas en Colombia y en el mundo, a manos de parejas, ex parejas, amigos, familia o desconocidos. Encontrando en este hecho sistemático, una voz fuerte y clara que aboga por la vida y la integridad de todas las mujeres.

Como se puede apreciar en esta performatividad, aparecen una variedad de elementos que nos permiten adentrarnos en los fundamentos de la exigencia construida por la directora Severiche, y su colectiva de artistas, abordando estéticamente la mayor forma de violencia contra la mujer tipificada en Colombia como feminicidio, pero también, enunciando por medio de elementos semióticos que hacen parte del aparato estético de la intervención en el espacio público, todos aquellos temas que generan implicaciones anteriores y posteriores a la fatal agresión, que requieren ser visibilizados para generar impresiones, reflexiones, motivaciones en los espectadores, de tal manera que la preservación de la vida sea un ejercicio digno, que debe ser intersubjetivamente luchado.

Aquellos elementos semióticos a los que hago referencias líneas atrás señalan 1: los cuerpos femeninos no están acomodados de manera estilizada para brindar una imagen armónica en tanto a la composición, por el contrario, la sobreposición de unos respecto a otros recrean un escenario de fosa común, en el que los cuerpos son arrojados en un lugar no sacro, sin respeto ni valía, como una prolongación de las violencias ejercidas en los cuerpos. 2: Las diferencias etéreas de las artistas que conforman el cuadro vivo nos proporcionan una mirada sobre la ferocidad indiscriminada de los agresores a quienes no les interesa si su víctima es una infanta o una adulta mayor, las agresiones se dan por ser mujer, por tener un cuerpo al que creen que pueden poseer e imprimir su poder masculino que es avalado por la jerarquización social. 3: La vulneración de los cuerpos al despojarlos parcial o totalmente de sus prendas, de sus objetos personales, evidencia la indefensión al que ellas fueron sometidas, para luego, perpetuar en sus cuerpos los vejámenes inimaginables que cuestan la vida. 4: Las frases o palabras que acompañan los cuerpos aluden al poder de enunciarnos, de manifestarnos, de exigir condiciones dignas, de aparecer desde el lugar de las desaparecidas o desvividas, para continuar luchando desde la vida, por el derecho a existir en justifica, en seguridad e igualdad.



Y si aparecemos insistentemente en aquellos lugares y momentos en que se nos oculta, en que la norma nos elimina, la esfera de la aparición podrá romperse y abrirse a formas nuevas... ¿Existen formas de sexualidad para las que no contamos con palabras adecuadas porque las lógicas dominantes que determinan nuestra forma de pensar sobre el deseo, la orientación sexual, los actos sexuales y el placer no permiten que sean inteligibles? (Butler, 2017, pg. 44)

Pensar en habitar espacios públicos desde modos de existencia performativos, como por ejemplo, las acciones artísticas, la protesta pública o, incluso, las inscripciones lingüísticas, gráficas o las intervenciones que se dan en elementos o zonas de la ciudad, resultan, para la mayoría de lecturas ciudadanas, actos exagerados en los que niegan que el fin justifica los medios, sin embargo, la lectura se hace indiferente, displicente y en ocasiones incrédula frente a los casos reportados de violencia de género en vía pública, y aún más, en escenarios íntimos como lo es la casa, mostrando un respeto total, absoluto e inquebrantable por los lugares públicos, los mismos que constantemente son orinados de pie.

Sin embargo, Artistas como Sophie Calle, desde su apuesta estética contemporánea de creación visual, ha propuesto otro tipo de resistencia política a partir de la creación de galerías con archivos propios, y escritos que acompañan la imagen, representando así, su experiencia personal, su icónica manera de hablar desde la intimidad, de argumentar desde el *yo*. “Dolor exquisito” 1985, es en esencia, un tránsito del duelo amoroso vivido por Calle, traduciéndose en una experiencia catártica que ha dado paso a la exteriorización de su dolor, a la identificación de su duelo como mío, como uno que hemos sentido todas. Y es, en esta filiación que Calle, va expansión su obra en dos momentos más, posibilitando el entramado de otras experiencias, otros dolores, otras reflexiones en torno a la supervivencia de las violencias acunadas.

Puede que el dolor estalle en rabia, se materialice en una obra o se configure como un liderazgo político. Los actos de resistencia tal como el dolor gestado en la autoreferencia, son diversos y exigen su validez particular.

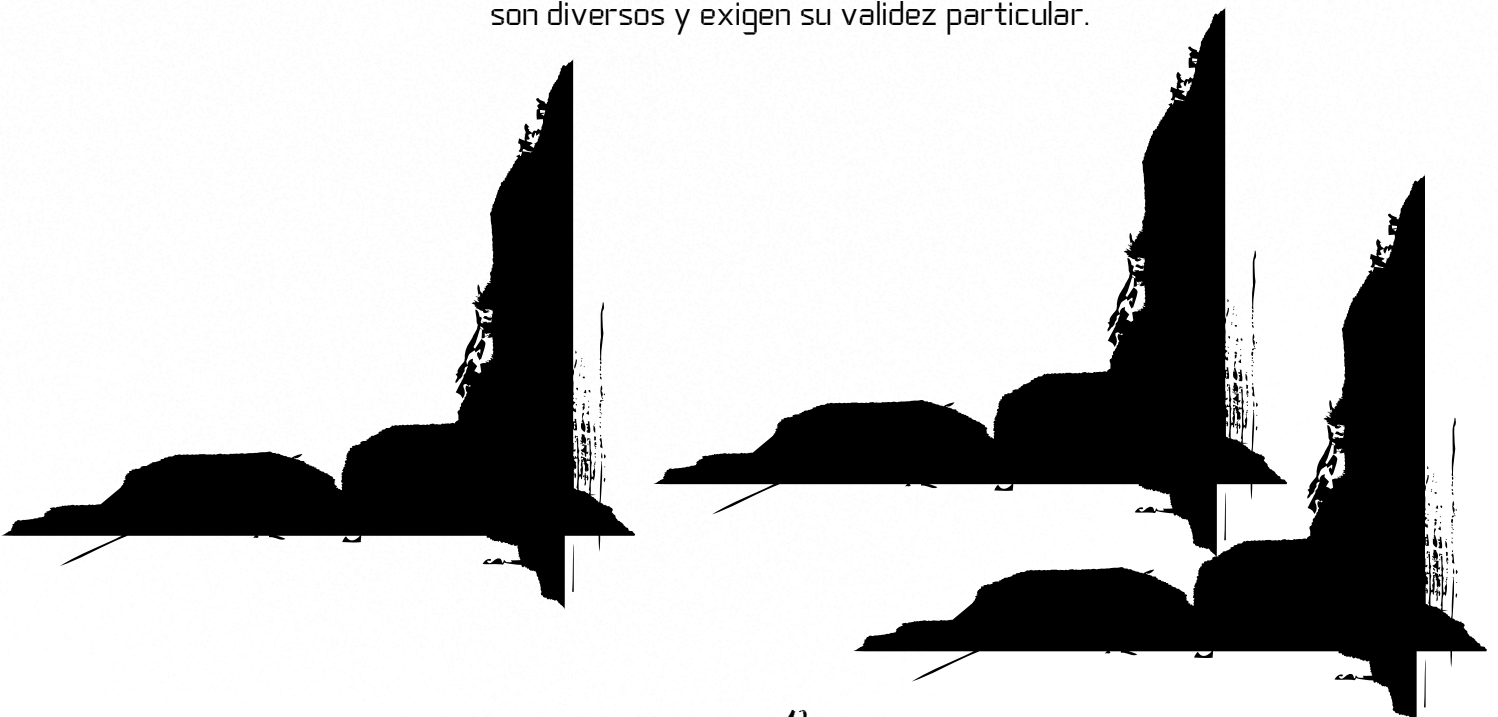




Ilustración 10 Dalmau, C. (12 de Marzo del 2012) Sophie Calle. Dolor Exquisito.

*Ahora.*

*Se llamaba Jean. Yo tenía veintisiete años, él, cuarenta y siete. Vivimos juntos. Era pasión, la verdadera pasión. Esa mañana me desperté, fui al cuarto de baño. Una carta estaba puesta sobre el lavabo. Algunas palabras complicadas, no me acuerdo cuáles, que significaban que teníamos que separarnos. No me lo esperaba. Puse la carta en mi bolsillo. Bajé la escalera. Hui, dejé todo. En mi interior un vacío, un blanco total, como dicen, una voz blanca, un susto blanco. Estaba en terapia, atravesé Luxemburgo para ir a mi sesión. Le pedí a mi analista que me prestara un libro con el fin de irme con algo en las manos para llenar ese vacío. Cogió de su biblioteca una obra antigua, en marroquín rojo, con grabados. Como una sonámbula, durante meses, me retiré del mundo, sufrí día y noche. No lloraba, pero mis lagrimas escurrían continuamente. Y ese lavabo me atormentaba. La brutalidad feroz de la carta sobre el lavabo. Tal vez sea la razón por la cual, desde hace doce años, tengo un apartamento sin cuarto de lavabo.*

(Sala de estudio Museo de arte moderno de Medellín, 2021) Recuperado de <https://archive.org/details/sophie-calle-dolor-exquisito/page/n1/mode/2up>

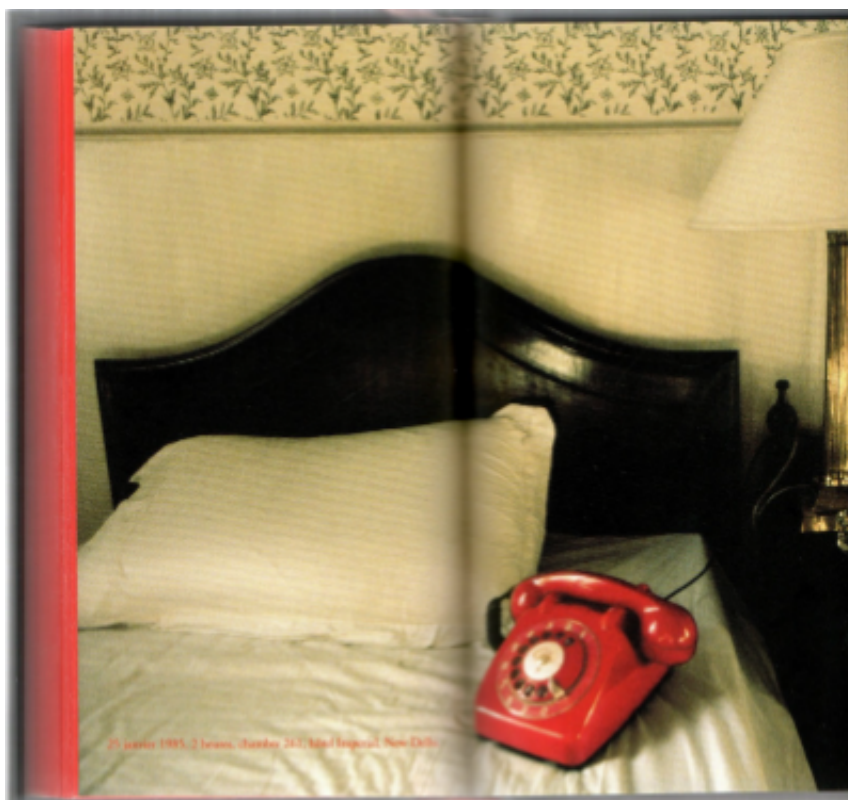


Ilustración 11 Dalmau, C. (12 de Marzo del 2012) Sophie Calle. Dolor Exquisito.

*Antes.*

*Hace treinta días el hombre que amo me dejó. Por telegrama y teléfono interpuestos. Me había ido de París noventa y dos días antes, y debíamos encontrarnos el 24 de enero de 1985, en el aeropuerto de Nueva Delhi. No vino. Me recibió un mensaje: "M. no puede con usted. Accidente París. Hospital. Ponerse en contacto con Bob. Gracias". En cuanto al estilo, se podría calificar de económico y de dramático al mismo tiempo. Empleo de la tercera persona, el héroe habiendo perdido sus facultades, utilización del padre como intermediario, elección de las palabras hospital y accidente para inyectar patetismo. De hecho, mi padre tenía un papel mudo: no sabía nada. Eran las dos de la mañana cuando supe, de la boca de M., que accidente significaba: panadizo. Y panadizo: ruptura. Gracias no quería decir nada. Estaba sentada, abrumada, sobre una cama del cuarto que él había reservado para nosotros, en el hotel imperial. Porque la fecha, el país, la ciudad, el hotel, habían sido escogidos por él. Escogiendo el marco de mi dolor, lo puso en escena. El cuarto 261, su tapete gris comido por las polillas, sus camas gemelas cubiertas por un cubrecama con motivos azules, su teléfono rojo vivo que miré toda la noche, hipnotizada, sin saber a quién hablarle. A quién hablarle de él.*

(Sala de estudio Museo de arte moderno de Medellín, 2021) Recuperado de <https://archive.org/details/sophie-calle-dolor-exquisito/page/n1/mode/2up>



Ilustración 12 Historias de Pared, Sophie Calle, Dolor exquisito, Museo de arte moderno de Medellín (21 de marzo 2012 - 03 de junio del 2012.)

*Antes.*

*Es la misma historia, sólo que se desarrolló hace noventa y cinco días, el 25 de enero de 1982, a las dos de la mañana, en un cuarto de hotel en Nueva Delhi; y que es por teléfono que oí esa voz de hombre que ya no vendría.*

*Ahora.*

*El 8 de agosto de 1983, a las cuatro y media de la tarde, él me dijo: “Ya no te amo”. Fue en el sur de Francia, la habitación daba a un prado. Tal vez no sea mi mayor pena, pero es la última, lo que hace de ella la más preciosa, si me atrevo a decirlo, y la más cercana a mi memoria.*

Tomar nuestras heridas para engendrar un momento reflexivo que nos permita construir, desde el duelo y la catarsis, una cartografía sentimental en la que se revelen todas aquellas fracturas gestadas por las violencias, en tanto a lo directo, lo estructural y lo cultural, revelando así, sus implicaciones en nuestra dimensión psíquico – corporal, para luego, desarrollar íntimamente un reconocimiento crítico de las vulneraciones a las que hemos sido históricamente sometidas; hallando nuevamente en nuestras heridas, el poder transformador, la validez argumentativa y el derecho de aparecer en los escenarios sociales tanto en las colectivas que auspician momentos de encuentro íntimo, la fortuna de ser sobrevivientes de la peste violenta, de los reiterados golpes patriarcales, de la muerte, del dolor, del rechazo a nosotras mismas y a nuestra historia.

Quisiera en este punto retomar las palabras de Laura Quintana, (2020), para continuar tejiendo el punto argumental sobre:

- [La] transformación en las formas de la experiencia sensible y, a la vez, abre posibilidades de alteración en las maneras de percibir y de ser afectado, que tienen irradiaciones en las prácticas sociales y políticas. En este sentido, no se trata solo de que se hayan transformado las condiciones de recepción de las obras de arte, sino de que se ha transformado el tejido sensible dentro del cual ellas se producen: los lugares de exposición y circulación, las maneras en que se perciben y se interpretan, las actitudes y los afectos que se vinculan con la producción artística. (pg. 304)

Lo anterior, en referencia con la obra de Calle, *Dolor exquisito*, resulta vital para esta construcción conceptual – referencial, puesto que, esta propuesta estética atiende a un ejercicio de duelo, a una búsqueda catártica de enunciar, por medio de los recuerdos y el desamor, un agenciamiento de la ruptura. Por lo tanto, adentrarse en el dolor de Calle, me implica directamente en su historia, porque al igual que ella, este proceso investigativo – creativo surge de mi experiencia personal, del quebranto amoroso y la violencia, que intenta reinterpretar las noches de amor sin amor, las objetualidades que dibujan su forma sin encontrar directamente su presencia, de hacer frente a los sentimientos que quedan suspendidos, inconclusos, y que no cesan de fundar el miedo, la angustia, el abandono. Entonces, percibir en la obra de Calle, el dolor como un acto de resistencia y reivindicación frente a la violencia ingrata del amor, es, en esencia, un acto político de supervivencia con el que resueno.

Así, el lenguaje creado estéticamente por Sophie Calle, puede enmarcarse como una experiencia sensible, de una sutileza transgresora, en la cual, la composición fotográfica que se consolida por medio de la significación de las prendas de vestir, los objetos cotidianos del hogar o, afiliados al espacio íntimo, trasciende las barreras de lo personal y lo público porque expone aquellas situaciones de destroz que no son aisladas a las vivencias de miles de personas, y que estas, en su revelación, interfieren en las lógicas estratégicas jerarquizantes que procuran espacios cerrados de participación, especialmente a grupos sociales históricamente silenciados, marginados o excluidos; intentando prevalecer el orden de las cosas dictaminado por las ideologías imperantes.



Ilustración 13 *Nuestra mayor venganza será estar vivas.*, Galindo, 2022.

En respuesta a la violencia de género y el número de feminicidios ocurridos en España para el momento en que la obra: “*Nuestra mayor venganza será estar vivas, 2022*”, se revela al público, Galindo, cubre los cuerpos de un grupo de bailarinas de Flamenco, las distribuye espacialmente como cuerpos en duelo, para trabajar por medio del movimiento, una performance que se convierte en una poderosa declaración de resistencia y afirmación de la vida frente a la violencia, la opresión y la injusticia.

Entre tanto, el concepto supervivencia que aborda Galindo, a través de su obra, es interesante porque toma la dignidad de la vida para proponer una intervención artística en el espacio público, en la que no se hace una venganza de forma destructiva ante los hechos de violencia generalizada, por el contrario, la voluntad política de seguir viviendo para encontrar en los distintos modos de vida una revolución sociocultural que trabaje en pro de una calidad de vida, de una vida en plenitud, es lo verdaderamente subversivo en la obra. También se hace importante destacar la colectividad que caracteriza la performance, evidentemente desde su composición estética, pero también, atendiendo a “un reparto estético de lo sensible que permite reconfigurar e imaginar de otro modo el cuerpo, su movimiento y el ser con otros.” (Quintana, 2020, Pg. 298)

Sobre esto, agenciar desde nuestras heridas, nuestras vulneraciones e injusticias, actos de rebeldía desde el hacer artístico, promueve nuestra autonomía y afianza el sentido de solidaridad, como clave para reivindicar nuestras existencias día a día, lucha a lucha; entendiendo que estos actos son por y para nosotras, pero también, son por y para nuestras ausencias.

En este mismo sentido, reflexiono sobre la naturaleza de mis objetos memoria, sobre el tipo de experiencia que me conecta con estos, sobre las historias que nos enlazan, los motivos que me vuelven parte de ellos al significar, desde mi cariño, pero también, desde mi ruptura, su posibilidad de existencia y re- existencia en el Apartamento 401. Pues, es en el trabajo detallado y dedicado que hace Hincapié, con cada objeto, para lograr la construcción de su obra. Particularmente me desmorono al reconocer en sus interacciones cotidianas con los objetos, acciones en duelo que yo desarrollaba cíclicamente en el Apartamento 401, sin un fin específico, sólo rebuscaba en las objetualidades, en sus detalles, imperfecciones o transformaciones... información que aún me situara viva y viviendo en esa realidad amorosa. Más el contacto con mis objetualidades memoria siempre fue contundente, la ruptura también los había alcanzado, el desgaste amoroso no permitió su mantenimiento y, por tanto, también estaban el duelo, en descomposición, en desaparición como yo.



Ilustración 14 Hincapié, (1990.) Una cosa es una cosa. Colección Museo Nacional de Colombia. Reg. 6063 © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

UNA COSA ES UNA COSA» PERFORMANCE.

Texto escrito para el Performance 'Una Cosa es Una Cosa' por  
María Teresa Hincapié.-

traslación aquí. enseguida. en la esquina. en el centro. a un lado.  
cerquita a el. a ella, muy lejos. más lejos. muchísimo más lejos.  
Lejisimos. aquí las bolsas. aquí el bolso. aquí la tula. aquí la  
caja. allá las bolsas. aquí la tula y encima el bolso. a un lado  
la caja. en la esquina el bolso y la tula. en el centro las bolsas  
de papel y cerquita la caja. vaciamiento. dispersión. todo se vacea.  
todo sale. todo se dispersa. se riega. se mezcla. se detienen. se  
cuadran uno tras otro indiferentemente. enmarcan un espacio que se  
envuelve. se separan por grupos uno al lado del otro. grupos comunes.  
donde se parecen. porque son blancos. porque son de tela. porque  
son vestidos. porque son de plástico. porque son largos. porque son  
cubiertos. porque es losa. porque son frascos. porque se necesitan  
uno al otro como la crema y el cepillo. pero también la crema sola  
y el cepillo con otros cepillos o solo también. todas las flores  
aquí. los vestidos extendidos. los negros cerca a mi. los rosados  
aquí. los pañuelos solos. la colcha sola. los cubiertos solos. las  
bolsas solas. los lápices solos. los vestidos solos. los colores  
solos. la escoba sola. las cebollas solas. las zanahorias solas.  
el maíz solo. el azúcar solo. la harina sola. el plástico solo. la  
bolsa sola. la tula sola. la caja sola y vacía. el espejo solo. Los  
zapatos solos. las medias solas. las yerbas solas. yo sola. el solo.  
ella sola. nosotros solos. ellos solos. un espacio solo. un rincón  
solo. una línea sola. una sola media. un solo zapato. todas las cosas  
están solas. todos estamos solos. un montón de arroz. un montón de  
azúcar. un montón de sal. un montón de harina. un montón de café.  
un montón de cosas.

Ilustración 15 Hincapié, (1990) “Una cosa es una cosa : performance”. Program of a  
performance. Personal archive of Juan Monsalve, Bogotá, Colombia

Entablar un diálogo con aquellas objetualidades que hacen parte de nuestro universo íntimo del hogar, es adentrarse en las pieles del recuerdo, de la circularidad del universo casa y un poco tanto, de la añoranza. Yo que también he reinventado mis objetos memoria para construir materialidades desde el dolor, que al igual que Hincapié, acudí a acciones cotidianas para entablar un diálogo sensible conmigo misma, en aras de sacar un poco el dolor, exploré acciones como: oler una camiseta, conversar con los zapatos que fueron tan suyos como ahora míos, fumar para resistir al olvido, escribir en la hoja cuando el cuerpo ya no puede contener más palabra, fueron los mecanismos que conectaron mi memoria con la acción performativa para agenciar mi dolor, encontrando en estos, un espacio de expresión, una oportunidad estética de resignificación poderosa que, incluso, afrontando la experiencia profunda de duelo, me movilizaron a crear, a escribir, a dejar simbólicamente acciones reparativas en el cuerpo, en las objetualidades memoria, reivindicando y dignificando así mi historia.

Dramatúrgicamente, estas acciones que se desprendieron de la experiencia cotidiana en el apartamento 401, como oler, fumar, llorar, fugarse, etc. Engendraron, en juego con algunas espacialidades/ objetualidades nada especiales (el armario, la cortina, la ventana...) un entramado narrativo, en el cual, las pequeñas acciones de todos los días desplegaron cómicamente cuadros escénicos conexos, que abordaron el desgaste amoroso y la paulatina aparición descarada e insolente de la violencia doméstica en cada rincón del hogar. Entre tanto, ficcionar situaciones puntuales de mi experiencia personal ligadas a algunos acontecimientos violentos producto del pacto amoroso abusivo, me permitieron crear un ejercicio dramatúrgico cargado de memorias, que seguramente, no dejarán de doler, pero que, al ritualizarlas teatralmente se despiden para dar un nuevo comienzo.

En cambio, “María Teresa Hincapié, a lo largo de dieciocho días y en jornadas de doce horas, iba extrayendo de unas bolsas, entre otros objetos, ollas, maquillaje, alfileres, cuadernos, ropa, que ordenaba luego sobre el suelo trazando en silencio un laberinto o espiral que al final del día desdibujaba.” (Gama, 2021)

Al igual que Hincapié, mi exploración escritural, escénica y performativa también encontró desarrollo en las objetualidades ligadas a lo íntimo, como primer insumo creativo para la conformación plástica del Apartamento 401, es decir, la ropa, los zapatos, las tazas de tinto, los cigarrillos, la cama, el tarro del café, las lágrimas, entre otros, son parte de mi identidad, por lo tanto, sufrieron transformaciones en la alteración de mi realidad inmediata, convirtiéndose estos en consejeros, en eternos enemigos o en completos intrusos, sin embargo, estos objetos - cuerpos, se hicieron humanos en mi escritura inicial, porque tienen implicación y propiedad en mi experiencia de forma directa.

De igual manera, las objetualidades que conformaban los espacios más grandes como la sala - el sofá, la tasa del baño – el baño, la puerta, la habitación o apartamento, la lámpara, la sala, la cocina, el baño... No solo existen como elemento decorativo en un hogar, metodológicamente ancla con la propuesta de Hincapié, al hallar en estos objetos memoria, la historicidad misma de la casa, del apartamento, pero también, de los ultrajes domésticos al cual fuimos sometidas o sometidos, figurándose como un testigo sin igual de la experiencia que narra, por medio del estado de su materialidad, lo vivido.

Disponer aquellas objetualidades que representan, en sí mismas, las distintas violencias a las que fuimos expuestas en nuestras relaciones amorosas, en el plano de lo sensible, como una materialidad simbólica transformada por el lenguaje artístico, es también abordar políticamente la herida, el dolor, la ruptura como un agente externalizado, el cual, problematiza críticamente la experiencia para desnaturalizar la vulneración que experimentamos las mujeres frente al amor que se afilia en prácticas de dominación, develando, por medio de la acción escénica o artística, aquellas resistencias que surgieron en el proceso de reintegrarnos a nosotras mismas en tanto a nuestra valía, identidad y por supuesto, a la supervivencia de la violencia de género.

Ser fuga en este sistema implica engendrar nuevos paradigmas éticos, estéticos y políticos como bien lo propone Calle, en su creación artística, al exponer su capacidad de sentir como un móvil creador, uno que nos lleva de vuelta a nuestra humanidad, a ese «nosotros» que es activado por la simple reunión de los cuerpos, por esa pluralidad que persiste, actúa y presenta sus reivindicaciones en la misma esfera pública que ha abandonado a los sujetos individuales. (Butler, 2017, pg. 64)

Finalmente, considero importante escribir y leer a mujeres, porque en ello se puede enraizar la memoria de alguien que intentaron callar.

Crear desde la experiencia propia de dolor y quebrando, implica desgarrar, desbaratar la versión de mí que construí para sobrevivir.

En este punto, se hace vital instalar de manera propia, lo que esta investigación propone y define como *Apalabrar el cuerpo y falla geo corporal*, siendo estos conceptos, aproximaciones prácticas en tanto a definición y método, frente a los procesos de duelo/ fractura a las que somos/ fuimos violentadas en escenarios íntimos de la cotidianidad conyugal.

Así pues, *Apalabrar el cuerpo*, como reflexión conceptual, atiende al cuerpo como archivo emocional. La idea de “apalabrar” no se limita a poner en palabras lo vivido, sino que implica una traducción desde lo corporal hacia lo verbal, reconociendo que el cuerpo guarda memorias, emociones y duelos, que no siempre encuentran salida en el lenguaje convencional, por ende, *Apalabrar el cuerpo*, radica en trascender la palabra propiamente dicha para acudir también al gesto, a la voz, a la imagen, al hacer escénico... Es decir, la palabra se expande para incluir lo performativo como posibilidad comunicativa, de exteriorización ampliada.

En lo que respecta a la *falla geo corporal*, este término se comprenderá como un concepto dual, que abarca el cuerpo femenino como territorio simbólico y político que sufre fracturas por la violencia doméstica o de género, pero también, como la relación entre el cuerpo y el espacio geográfico, social y simbólico, el cual es afectado directamente por las estructuras elementales de la violencia, que con su paso, dejan huellas visibles e imperceptibles que, producen *fallas geo corporales*, es decir, fracturas profundas entre el cuerpo femenino y su entorno.

Esta ruptura se manifiesta en la percepción distorsionada del cuerpo, el miedo al espacio íntimo y la pérdida de agencia sobre el propio territorio corporal.





1 Puerta principal  
 justo al lado derecho, 1 puerta de bodega  
 10 escalones regulares  
 1 pasillo  
 Al lado derecho, 1 apartamento. El 102  
 Al lado izquierdo, 1 apartamento. El 101  
 Subiendo, 6 escalones largos  
 1 de ellos con desnivel notorio  
 1 segundo pasillo  
 Al lado derecho, 1 apartamento. El 302  
 Allí, en pasado, 1 vidrio roto con un martillo y sus manos  
 Al lado izquierdo, 1 apartamento. El 301  
 Se sigue subiendo, 7 escalones  
 1 cuadrado en baldosa café  
 1 muro  
 4 matas, muertas.  
 Últimos 6 escalones  
 El apartamento Cuatrocientos uno.  
 1 puerta corrediza de color negro  
 A la derecha de la puerta, 1 pared blanca  
 Con 1 ventana de  
 1 solo pliegue, ese abre hacia dentro.  
 60 m2 de lámina pvc negro de alto tráfico.  
 A la derecha y en la mitad del pasillo, 1 ventanal con diseños punteados  
 2 puertas frente a frente  
 1 en metal, de la terraza  
 Allí, 1 cuarto de ropas  
 con 1 lavadora de 20 libras Abba  
 2 palos metálicos como cuerdas.  
 1 puerta de madera pintada de negro  
 la del baño, en este 1 espejo  
 1 lavamanos de vidrio azul  
 1 mueble en madera beige  
 1 puerta  
 dentro, 1 vaso azul  
 con 1 cepillo de dientes  
 y 1 marca de otro cepillo que no está.  
 1 vidrio corredizo de bañera  
 1 ducha metálica  
 1 papelera  
 1 sanitario con más de  
 64 lagrimas aposadas en el descargue.  
 1 sifón  
 Y 1 ventana rectangular frente a la puerta.  
 A la derecha del pasillo, 1 cocina integral de color negro  
 12 puertas repartidas en:  
 6 cajones,  
 3 gabetas,  
 13 espacios vacíos para decoración  
 9 espacios para copas que jamás se usó.

1 estufa que sólo prendía cigarrillos  
 6 pares de cubiertos  
 6 piezas de loza empolvados  
 1 batería de ollas con hambre  
 1 croquis de dibujas las repetidas veces  
 Que sostuvo 1 cuerpo doblegado por el dolor.  
 1 nevera  
 Dentro, siempre 1 six pack.  
 1 sofá cama azul agua marina con  
 Y mínimo 10 interrogatorios intimidantes.  
 1 puf amarillo que guardó  
 1 televisor sintonizado a conveniencia  
 familiar  
 1 baffle siempre dispuesto a reproducir  
 "Ruido."  
 1 cama de perro,  
 1 perro, Luna.  
 2 puertas de madera.  
 1 Grieta en uno de los marcos.  
 Cuarto 1:  
 1 armario conocedor del engaño.  
 1 cama que vivió la violencia  
 1 ventana con vista al hospital  
 1 Tv  
 Un Cuarto 1 que se convirtió en una concha.  
 Un cuarto 2, oficina con:  
 1 sala de separada – reconciliada  
 2 secciones de biblioteca  
 1 libro leído en voz alta y compartida  
 "100 años de soledad"  
 1 mesa  
 1 silla  
 10 minutos de videollamada  
 1 promesa inconclusa de hogar.  
 Un total apartamento 401.

## 3.1 LA CASA, UN CUERPO DE IMÁGENES.

*Resguardarse , volver a casa , volverse casa.*

La casa, desde las facultades comúnmente atribuidas, alberga y protege, contiene y aísla, pero también, la casa interpretada desde una lectura reflexiva y sensible, trasciende la dimensión física de un espacio contenedor que almacena materialidades y subjetividades, para configurarse como una distribución espacial que se construye desde el habitar, desde el impregnar los lugares con la identidad de quien reside, creando unas dinámicas particulares de relación yo- en - sí.

En este sentido, las filiaciones que se generan con el lugar de residencia contienen memorias que hablan de nuestro presente, de nuestro pasado, pero también, de quienes somos, de nuestras frustraciones, dolores y miedos. De nuestros pensamientos inventivos, de nuestras ensoñaciones que flotan por los muebles, por las paredes y por los techos agrietados. “Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.” (Bachelard, 1957, Pg. 29)

La casa, a su vez, es un cuerpo de imágenes que se construye con espacios distribuidos y objetualidades que se disponen para decorar o apoyar acciones cotidianas de sostenimiento, creando así, un universo íntimo y particular con visualidades diversas que proporcionan un nivel de información importante respecto a los modos de vivir, relacionarse y sostener – *se* en la espacialidad. Así, observar el universo casa como una radiografía, implica reconocer que los espacios, los objetos al igual que los cuerpos y las emociones, sufren transformaciones que corresponden al paso del tiempo, a los estragos del descuido, a la influencia sociocultural de las violencias de género y de apariencia.

La historicidad de lo que en un tiempo llamé hogar, corresponde a un espacio tipo apartamento. En este, se dieron acabados y retoques, se imprimieron esperanzas y deseos, se habitó con gracia cada una de sus habitaciones, aunque su estructura, en principio, fuera inacabada, corriente, convencional tal como lo describe creativamente el literato francés, Georges Perec, en su texto: “Especies de espacios.”

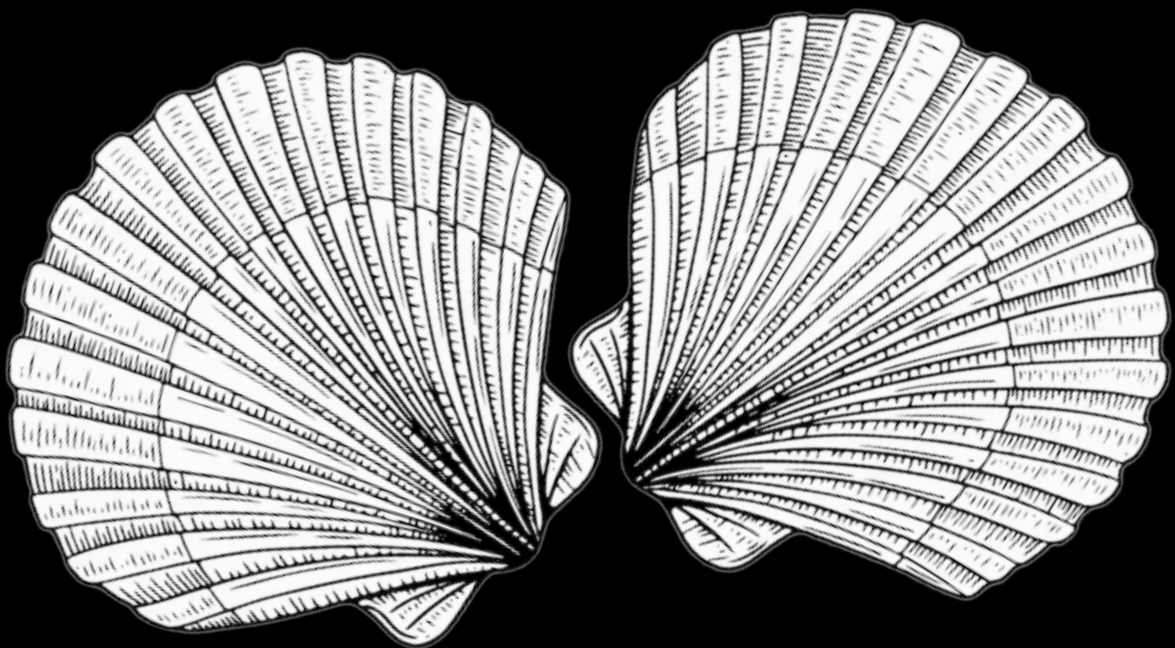
- Una habitación es una pieza en la que hay una cama; un comedor es una pieza en la que hay una mesa y sillas y, a menudo, un aparador; un salón es una pieza en la que hay unos sillones y un diván; una cocina es una pieza en la que hay un fogón y una toma de agua; un cuarto de baño es una pieza en la que hay una toma de agua encima de una bañera; cuando solo hay una ducha se llama aseo; cuando solo hay un lavabo se llama cuarto de aseo; Una entrada es una pieza en la que al menos 1 de las puertas da al exterior del apartamento; accesoriamente se puede encontrar un perchero.
- (1974, Pg. 53)



Así, el apartamento representó, en un primer momento, un espacio casa que se consolidaba como un refugio confortable, armonioso y posibilitador de encuentros sensibles entre dos humanidades que se desarrollaban plenamente en libertad; no obstante, la formalidad conyugal no escapó al influjo de las estructuras violentas dadas por el patriarcal, distorsionando el hogar en una espacialidad perpetuadora y punitiva, que en ocasiones de extrema violencia, proporcionaba espacios de abstracción, de fuga.

En este sentido, me adhiero a la descripción respecto a las variaciones de las objetualidades que han sufrido las casas, propuesta por el filósofo y sociólogo francés Jean Baudillard, en su texto “El sistema de los objetos, 1968”

- La función nutricia y fundamental de la casa se advierte claramente en las mesas y en los aparadores pesados, ventrudos, bastante significativos maternalmente. Si su función era tabú, se eclipsaban absolutamente, como la cama en la alcoba. Hoy, todavía, la cama en medio proclama la conyugalidad burguesa (no la sexualidad, evidentemente). Hoy en día ya no hay cama; se ha convertido en asiento, diván, canapé, taburete, o bien se ha escondido en el tabique, ya no por censura moral, sino por abstracción lógica. La mesa se vuelve baja, se descentra, ya no pesa. La cocina entera pierde su función culinaria y se convierte en laboratorio funcional. Y esto es un progreso, puesto que el entorno tradicional en su franqueza era también el de la obsesión moral y el de la dificultad material de vivir. Somos más libres en los interiores modernos. Pero esto va acompañado de un formalismo más sutil y de una nueva moral: todo significa la transición obligada del comer, del dormir, del procrear, al fumar, al beber, al recibir, al discurrir, al mirar y al leer. Las funciones viscerales desaparecen ante las funciones culturalizadas. El aparador del comedor contenía manteles y servilletas, vajilla, alimentos, pero los elementos funcionales están consagrados a los libros, a las chucherías, al bar, al vacío. (Pg. 50)



Fue entonces cuando apareció la primera distorsión simbólica de una objetualidad en mi universo casa, está inspirada en la idea de acceso malintencionado al cuerpo, como prueba de ello, las telas que recurrían su forma aún guardan mi dolor. “La cama: lugar de la amenaza en formulada, lugar de los contrarios, espacio del cuerpo solitario atestado de sus serrallos efímeros, espacio prescrito del deseo, lugar improbable del arraigo, espacio del sueño y de la nostalgia.” (Perec, 1974, Pg. 39.) La cama, como proyecto conyugal, es una idea interesante. Implica imaginarla, ahorrar para ella o revisar la manera conveniente de adquirirla, decidir comprarla, recorrer espacios comerciales, mirar, probar, preguntar, acostarse, mirarse, decidir, y así, lograr, según la convencionada, un cuadrado cómodo en el que se puedan contener dos almas, dos cuerpos, dos entregas profundas con dos pares de almohadas, dos fundas, una sobresábana, una sábana, un par de cobijas.

Entendiendo entonces la naturalidad del objeto cama, por un tiempo, se relacionó bien con su funcionalidad primaria, y gestaba momentos de encuentro íntimo, en su amplia descripción, desde una dinámica recíproca de amor en respeto y libertad; no obstante, cuando esta objetualidad cedió a la distorsión violenta del amor, habitar su forma implicaba perpetuar pagamentos sexuales en honor al deber ser de una buena esposa, aun cuando esto doliera y se enmarcara en el campo del acto punitivo como mecanismo restrictivo ante el placer femenino. Fue así como el espacio cama se hizo finito, asfixiante, convirtiendo lo íntimo, el resguardo, el lugar de ensueño, en una zona fronteriza donde el cuerpo se abstrae en los momentos de agresión para encontrar en este espacio liminal de fuga, la proximidad con la experiencia imborrable y su potencia resistiva ante el quebranto profundo, la muerte. Es en esencia la fuerza de supervivencia ante el amor dominador.

Se hace importante resaltar la premisa de la “funcionalidad” que Baudillard atribuye a los objetos transformados, situando la casa en un espacio mecánico, sin alma, que posibilita relaciones humanas mediadas por las necesidades biológicas y recreativas inmediatas, que no logran trascender la formalidad estructural del espacio, ni la finalidad del objeto mismo. Condición que puede verse claramente interpretada cuando el enamoramiento ha llegado a su máxima expresión y se experimenta el desgaste del mismo, por lo que, la afectividad que nutría el universo casa de cuidado, dedicación y mantenimiento, se reconfiguran en desapego, negación y obligación.

“El hombre no está libre de sus objetos, los objetos no están libres del hombre.” (Baudillard, 1968, Pg. 52) Por lo tanto, la fractura sentimental que experimentan las sensibilidades que comparten la casa, se extrapola a los objetos, a los espacios, para crear un nuevo universo desde la ruina, que en sí mismo, propone un cuerpo de imágenes poéticas y simbólicas que hablan del dolor, del quiebre, del desgaste, del descuido y del desamor que ahora circulan por el ambiente. Así, con la carga emocional y memorial de los objetos y espacios, aspectos íntimos como la sensualidad y lo erótico se convierten en acciones cotidianas, que con el pasar del tiempo y las circunstancias, rápidamente se configuran en hechos punitivos en los que el influjo patriarcal opera perniciosamente para no perder, por falta de sentimiento, el control, la jerarquía y el poder.

Sobre esto, Baudillard propone:

- La sexualidad misma, en su concepción moderna, pertenece a este tipo de relación: diferente de la sensualidad, que es cálida e instintiva, la sexualidad es CALIENTE y FRÍA. Por eso, en vez de ser pasión, se convierte en puro y simple valor de ambiente. Pero también por eso se convierte en discurso en vez de perderse en efusión. (1968, Pg. 47)

Asimismo, las espacialidades se ven tajantemente conducidas a ser habitadas por el costumbrismo conyugal, haciendo del cuarto de lavado, la cocina y la habitación principal, especialmente la cama matrimonial, zonas que son usadas por el hombre, pero mantenidas y regularmente alojadas por las mujeres. En cambio, la sala, el cuarto de estudio, el baño y, por supuesto, la otra mitad de la cama conyugal, son fuertemente concurridos por el hombre, desarrollando actividades que incurren en el común denominador de una masculinidad y virilidad tradicional, es decir, actividades de “intelectualidad”, de vigilancia y de “ocio altamente productivo” para su integridad, mientras que las mujeres acceden a estos espacios exclusivamente para asearlos. Estas distribuciones espaciales ligadas a los roles de género aún son usuales y corresponden a un costumbrismo absurdo. “El mundo entero reintegrado al universo doméstico como espectáculo. (Baudillard, 1968, Pg. 46.)

*Mis pies helados salen de su ocasional prisión sexual, la cama, para recorrer cortamente el suelo de la habitación. Mi mano abre la puerta y mis ojos instantáneamente encuentran el paisaje de un apartamento en desamparo. Aquí la ruina se ve reflejada en colillas o cigarrillos en cualquier parte, cerveza regada o con suerte en la nevera, tazas rotas con residuos de café que dejan sus restos en los sillones, muebles como trincheras, objetos quebrados, desquebrajados, incluso hay moscas en la casa.  
Archivo propio.*

La casa, como un cuerpo de imágenes que se configura como un archivo vivo, íntimamente relacionado a las experiencias sensibles y corpóreas de sus albergadores, al que simultáneamente le transcurre el tiempo, los efectos del afecto tanto como el desconsuelo del amor en duelo, reflejando en sus espacialidades y objetualidades grietas como heridas, rompimientos como descontentos, desprendimientos como distanciamientos, descomposiciones como humillaciones, filtraciones como agresiones... Que de mirar hacia el interior del cuerpo albergado, como al afuera sí, que contiene espacialmente las materialidades del hogar, logra percibirse un apartamento en descomposición que afilia a su habitabilidad cotidiana, acciones ritualizadas que anudan el recuerdo con la añoranza para guardar la memoria de cuerpos que se amaron y que en sus momentos de afecto culmen, engendraron bonanza sentimental dentro de la casa, pero es la casa, a su vez, la que se está velando, la que se está deshaciendo, desviviendo.

- Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos. Incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedio, extraños ya a todas las promesas del porvenir, incluso cuando ya no se tiene granero ni desván, quedará siempre el cariño que le tuvimos al granero, la vida que vivimos. (Bachelard, 1957, Pg. 32)

Es importante considerar que esta descomposición del universo casa, al combinar la circularidad del tiempo con la reiteración de acciones cotidianas, engendran, en sí mismas, prácticas ritualizadas en las que tanto los cuerpos como los objetos y los espacios se interrelacionan para develar, por medio de acciones comunes el sentir interno del dueleante; acciones que se partiturizan en bucle para exteriorizar el quebranto, creando un acto escénico, poético y simbólico sobre la experimentación del abandono. Y es justamente en esta circularidad del tiempo que se otorga la descomposición de una intimidad compartida, lo que permite encontrar reflexiones éticas y políticas en torno a las implicaciones de los relacionamientos jerárquicos, dominantes y abusivos, auspiciados por la opresión patriarcal, y como estos engendran acciones del duelo, acciones reparativas de supervivencia para la persona dueleante.

No se debe desconocer que el dolor, en la mayoría de los casos, alcanza estadios de despersonalización y, en cierto grado locura, a causa de la profundidad del trauma experimentado por las dinámicas de la violencia doméstica. No obstante, la búsqueda en los recuerdos del amor que no está, pero que se añora, empiezan a representar y significar aquellas objetualidades que generan reflejo como los espejos, los vidrios, la cristalería e incluso, los marmolados y la porcelana, porque son estos los ojos de la experiencia íntima vivida en el interior del universo casa, proyectando así, realidades añejas que se distorsionan producto de la añoranza y la dependencia amorosa, potenciando la creación de situaciones simbólicas que frecuentemente buscan sin encontrar.

De igual forma, es importante considerar aquellas vivencias que se reconocen y acompañan desde las ventanas de las casas, de los apartamentos, porque somos las mujeres quienes duelemos al interior de los espacios íntimos y, de cierta manera, nos acompañamos en la distancia para resistir juntas la violencia, sin dejar de gestionar conjuntamente y en silencio en el espacio de la ventana, formas de resistencia desde las particularidades que nos componen, para salir dignamente de ese universo casa que nos oprime, hacia otra realidad que proporcione para nosotras, acciones reparativas y restitutivas en todos los aspectos de nuestra vida. En palabras de Baudillard: El vidrio esfera de cristal de la locura; a la del porvenir: bola de cristal de la videncia; a la del mundo de la naturaleza: mediante el microscopio y el telescopio, el ojo llega a mundos diferentes. Por lo demás, indestructible, incorruptible, incoloro, inoloro, etc. (Baudillard, 1968, pg. 44)



Romper con las dinámicas opresivas de la violencia doméstica que ha trazado una experiencia imborrable en nuestra vida, implica rompernos también a nosotras mismas. Es dejar morir aspectos ingenuos y poco seguros en nosotras para darle paso al empoderamiento, a la toma de acciones y decisiones por y para nosotras. Morir y cambiar de pieles es justamente transitar por nuestro cuerpo tanto como por nuestras espacialidades, objetualidades y temporalidades, descomponiendo poco a poco lo que alguna vez limitó lo privado a la vulneración, para reconfigurar espacios de emancipación que moldeen las llaves íntimas necesarias para abrir la puerta que nos contiene en el dolor, conectarnos así con ese mundo exterior, que no es precisamente un espacio libre de violencia, pero por fortuna, proporciona mecanismos en colectivo que redimen nuestra feminidad, agencian la herida y nos abrazan en la lucha social de justicia e igualdad.

- La puerta rompe el espacio, lo de síde cómo impide la ósmosis, impone los tabiques: por un lado estoy yo en mi casa, lo privado, lo doméstico (el espacio es recargado con mis propiedades: mi cama, mi moqueta, mi mesa, mi máquina de escribir, mis libros...) Por otro lado, están los demás, el mundo, lo público, lo político. No se puede ir de uno a otro dejándose llevar, no se pasa de uno a otro ni en un sentido ni en otro: es necesaria una contraseña, hay que franquear el umbral, hay que demostrar que uno tiene carta blanca, hay que efectuar una comunicación, con el prisionero que se comunica con el exterior. (Perec, 1974, Pg. 64)

Distinguir las marcas de la ruina inscritas en los cuerpos como en los espacios y en los objetos, implica reconocer que la identidad de que lo fue, o es parte de sí, nunca es inamovible o estático. Está siempre destinado a transformarse, de una manera u otra, para hallar en su metamorfosis, partes de nosotras que duele reconocer que son nuestras. Así como quien mira el reflejo del vidrio y se identifica, aunque un poco distorsionada, pero logra encontrar en el panorama externo, otros cuerpos en duelo, otras habitabilidades en disenso, otros espacios barboteados amargamente por la violencia, otros objetos que poética, simbólica y físicamente nos recuerdan la crudeza de la experiencia bajo el influjo patriarcal y que, por fortuna, son estos los que ha palidecido y no nosotras.

A propósito de las devastadoras marcas que dejó inscritas en mi cuerpo, en mi inconsciente y en mis objetos más próximos la violencia doméstica, debo relacionar, a propósito de algunas descripciones literales, poéticas o simbólicas consignadas en este entramado textual, el vínculo indeleble que representa la violencia doméstica, como fenómeno que impulsa fervorosamente los procesos de indagación y creación aquí consignados, en relación con las apuestas autobiográficas y autoficcionales, que serán trabajados como concepto en el capítulo siguiente, pero que han aparecido como forma narrativa en este apartado, para situar su implicación respecto a la violencia doméstica.

Lo anterior, dado que, al cruzar la experiencia de quebranto personal desde el relato, lo autobiográfico toma fuerza en tanto al reconocimiento de las vulneraciones vivenciadas, para exteriorizar y nombrar, de a poco, el evento traumático, lo que esta investigación propone como *falla geo corporal*. No obstante, la experiencia también requiere y necesita apoyarse en un proceso crítico que permita agenciar el dolor desde la sobrevivencia a él, al ultraje, por medio del tramitar el quebranto a partir de acciones escénicas, artísticas, que permitan politizar la experiencia en lugares de transformación, reivindicación y dignificación que, como es el caso del Apartamiento 401, se fundaron por medio del entretejer, dramaturgicamente, lo verosímil de la experiencia con aproximaciones ficcionales y cómicas, que engendraron su agenciamiento desde el texto – la palabra, para luego complementarlo escénicamente. Así el componente íntimo - individual no queda situado como único e inigualable, sino también, se la obra construida autobiográfico - ficcional, reafirma su potencial colectivo.

A pesar del dolor profundo generado por todas y cada una de las violencias que tuvieron lugar en mi hogar, en mi cuerpo, en mi sensibilidad, difícilmente logre sobreponerme a ellas, para entregarme temerosamente a un proceso de metamorfosis que implicó, de manera contundentemente, reencontrarme con lo que ahora era de mí. Con mi actual, desgastado, e irreconocible reflejo. Lo que me situó en la desgarradora realidad que, si la violencia no había acabado conmigo, de seguro yo misma lo haría, por la elección consciente de mi autoabandono. Así fue como la posibilidad de mudarme me halló para inquietarme con otras espacialidades casa/ refugio que, con el pasar de los años, me ayudaran a gestionar nuevas acciones reparativas propias. Decidí irme porque finalmente comprendí que, el Apartamiento 401, ya no podía ofrecerme nada distinto a desolación, polvo, silencio y tortura ... Entonces afronté el peor dolor de todos, descuartizarme a mí misma, descomponerme, romperme en mil pedazos para poder salir.

Así, dando cierre a esta experiencia sin retorno de dolor, destrozo, abandono, reconocimiento, reparación y dignificación para sí, se hace importante empacar nuestras maletas. Despojarnos de todo aquello que nos fuerza al sometimiento. Para emprender nuestra marcha, para mudarnos a una vida estable y merecedora con nuestras propias materialidades, con objetualidades que hablen de nuestra identidad más que de nuestras ausencias.



**MUDARSE.**

*Dejar un apartamento. Desocupar una casa. Levantar el campo. Despejar. Ahuecar el ala.*

*Inventariar ordenar clasificar seleccionar*

*Eliminar tirar vender*

*Romper*

*Quemar*

*Bajar desellar desclavar despegar destornillar descolgar*

*Desconectar soltar cortar sacar desmontar doblar cortar*

*Enrollar*

*Empaquetar embalar apretar anudar apilar juntar*

*Amontonar atar envolver proteger recubrir cerrar apretar*

*Recoger llevar levantar*

*Barrer*

*Cerrar*

*Marcharse. (Perec, 1974, Pg. 62)*

“

... You don't know how lips hurt  
Until you've kissed and had to pay the cost  
Until you've flipped your heart and you have lost  
You don't know what love is

Do you know how a lost heart feels  
The thought of reminiscing  
And how lips that taste of tears  
Lose their taste for kissing

You don't know how hearts burn  
For love that can not live yet never dies  
Until you've faced each dawn with sleepless eyes  
You don't know what love is ...

Nina Simone.

”

# 0 CAPITULO II.

## 2.1 MANIFIESTO DE UN CUERPO EN DUELO.

*Del sometimiento al acto político de emancipar - se.*

Soy la fractura psíquica, emocional y sensible que encarna el cuerpo de una mujer herida, violentada. Soy las memorias que lancé al infinito del inconsciente para lograr un equilibrio funcional en mi rutina. Soy los olvidos gestados por el sometimiento y el miedo que me llevan a reconocer que existen fragmentos en mí que sufren, y que duele reconocer que son míos. Soy el cuerpo adormecido de una sociedad capitalista que encauza el tiempo en la producción masiva, para eliminar la particularidad, el sentir, la conciencia y, por ende, la denuncia. Soy la vivencia individual que resuena en una colectividad del dolor. Soy la posibilidad de trámite y resistencia sobre la violencia que ejercieron y que he ejercido.

Soy el habitar de un cuerpo desnudo que es dual. Que se reconoce en la violencia doméstica que asecha lo femenino como parte de su experiencia individual, así como en la herida masculina que sangra y encarna, llora y acciona desde el influjo patriarcal. Soy la pregunta andrógina sobre la vulnerabilidad. Soy la legitimación disforme del deber ser en el hogar que fracasa. Soy la frustración doble de la fórmula patética del amor jerárquico. Soy el borde que quiebra la complicidad con el sistema, con la estructura.

Soy la experiencia del dolor falócrata que apertura la experiencia de sobrevivencia como acción política. Soy el grito incontenible del inconsciente que devela el paisaje ruín de la herida doméstica. Soy la voz que denuncia uno a uno los patrones de violencia socialmente aceptados a partir del silencio, la ceguera y la invalidación. Soy la decisión indeleble que restituye la dignidad y el derecho como mujer a tener autonomía sobre mí. Soy la potencia simbólica que enmarca en la palabra, el cuerpo y la sensibilidad de la imagen, como un proceso de resiliencia que agencia el empoderamiento femenino sin desconocer sus dolores.

Soy la juntanza desde la performatividad del apartamento 401, como una oportunidad pedagógica de interpelar uno de los mil archivos cuerpos/memorias de la violencia doméstica, que, en su propio encuentro, intenta romper las fronteras de lo cotidiano, queriendo reconocer de manera crítica, las marcas que esta y otras violencias han dejado inscritas. Soy el profundo interés de habitar diversos escenarios sociales como una apuesta política de emancipación y transformación desde el relacionamiento, el reconocimiento y la concientización, a partir de una experiencia estética.

Soy la provocación de las artes por incomodar, inquietar, revelar e intentar desestructurar el orden social ligado al histórico patriarcal. Soy la interacción con el lenguaje escénico como posibilidad de duelar la herida doméstica, encontrando en este, un proceso liberador y descolonizador de los sentidos, que encuentra filiación con otras, con otros. Soy la exploración de las memorias del dolor como motores creativos, para encontrar en la escritura dramática, un acto revolucionario que se hace urgente. Soy la fuga en los sistemas de control sobre los cuerpos. Soy la rebeldía a la imposición. Soy el ojo que ve, la fuerza que actúa, la pisada que vacila las relaciones espaciotemporales. Soy una memoria hecha performance como un acto político restaurativo.

Soy el apartamento 401 como catalizador de la herida doméstica que quiere desarrollarse como un rizoma escénico que encuentra una profunda vinculación con lo ético, lo estético, lo político, para lograr una apertura corporal de reflexión colectiva sobre las prácticas violentas – machistas, que generan sensibilidades rotas, heridas profundas en feminidades y masculinidades. Soy el apartamento 401 como un dispositivo escénico que propicia el encuentro, la resiliencia y el trámite del dolor.

Soy la autobiografía que se inscribe en los procesos de la investigación creación, para dar forma ética, estética y política a la pregunta ¿Cómo desde experiencias traumáticas personales ligadas a la violencia de género, se toman elementos creativos para la construcción de una dramaturgia que permita enunciar el dolor como una acción reparativa propia desde el apalabrar el cuerpo?



Apartamiento 401 surgió como un proceso íntimo de quebranto, de experimentación del dolor producto de una relación afectiva violenta que, en su durabilidad finita, dejó marcas imborrables desde la herida en la dimensión sensible y corpórea de quien escribió este tejido escritural, capaces de engendrar situaciones de despersonalización[6] que desarticulaban mis pilares fundamentales, desproveyendo de todo sentido y validez mi autonomía. Es por esto que, la idea del “aparta – miento” me encontró para generar significaciones de lo que hasta el momento dolía sin ser nombrado, identificado y por supuesto, agenciado. Para luego, dar paso a un proceso de confrontación, reconocimiento, reapropiación, empoderamiento y exploración de mi duelo. De los fragmentos muertos o en descomposición tras mi pérdida amorosa, transmutando artística, estética y políticamente mi sufrir.

Fue así como habitar las pieles de mi ruptura, al igual que las implicaciones de las violencias de género a las que fui sometida, paulatina y silenciosamente, me llevaron a explorar un proceso de reparación propia que desencadenó, intrínsecamente, un ejercicio de indagación con materias y materialidades artísticas diversas, que fueron encapsulando fragmentos, temporalidades, espacialidades, objetualidades, e incluso, emocionalidades que, sin poder imaginarlo, serían los registros iniciales de vital importancia para este ejercicio híbrido de indagación y exploración escritural - performativa, dado que, estas memorias serían las que me permitirían situar el dolor como una metodología de creación en la que el componente investigativo no escapaba a las necesidades de la creación, por el contrario, posibilitaba el encuentro sensible conmigo misma, en relación con discursos, prácticas, propuestas o experiencias teórico - conceptuales académicas y creativas; agenciando formas del duelo que reivindicaron mi existencia como mujer, pero también, mi resistencia y lucha frente a las dinámicas de silenciamiento, invisibilización y minimización procuradas por el sistema patriarcal en lo íntimo del hogar, tanto como en la esfera social.

Entonces, el Apartamiento 401 encontró una resonancia metodológica con la propuesta de Henk Borgdorff, músico e investigador de Países Bajos, quien define tres lugares para la investigación artística (*en, para y sobre*), siendo la exploración *en* las artes el camino que reunió la urgencia creativa de la presente investigación, y el foco del cual esta se desprende, situando el sujeto como un objeto de estudio que, en sí mismo, no puede desligarse del objetivo a estudiar, por lo tanto, Borgdorff, propone:

---

[6] Según el diccionario de la real academia Española, se entiende como: Quitar (a una persona) su personalidad o características propias.

- La “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente”. Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que esta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. (2006, pg. 10.)

Sobre esto, es clave resaltar la relación del sujeto, su exploración creativa e inventiva respecto a su experiencia personal, pues esta misma se convierte en su objeto de estudio, en su motor creativo, en el vehículo de indagación, reflexión, experimentación y creación. En este sentido, las memorias que surgen de los procesos individuales respecto a los momentos de mayor carga emocional, ligados a sensibilidades de felicidad o armonía, tanto como aquellos que se originan en la melancolía, el dolor profundo y la pérdida; inspiran un encuentro íntimo en el que el sujeto reflexiona sobre su propia vivencia, ahonda en sus memorias para agenciar un proceso de remembranza, o como fue mi caso, de reparación individual en el que la identificación, la dignificación y la resiliencia sitúan el acontecimiento personal como un acto sensible, ético, estético y político que, desde la particularidad del Apartamiento 401, me permitió liberarme, emanciparme, sin perder de vista que este lugar de enunciación también es un ejercicio colectivo abierto a la pluralidad femenina, en la que se puede resonar, encontrarse y aportar desde nuestras individualidades.

Ahora bien, el marco de la investigación en las artes, en efecto, trabaja sobre la experiencia personal como insumo principal para los procesos creativos, no obstante, el ejercicio de exponer y exteriorizar aquellas memorias propias, no deberá configurarse únicamente como un momento narrativo en el que se revela lo acontecido con la intencionalidad puesta en el hecho mismo de comunicar, pues, no podría desarrollarse un proceso creativo e investigativo verdadero. Para que esto ocurra, se precisa incomodarse, sentir la necesidad de indagar nuestra experiencia, tensionar nuestras memorias, experimentar nuestras sensibilidades para constelar con las revelaciones sensibles, las materialidades artísticas surgidas del ejercicio de incomodar -se, configurando así, un proceso de aprendizaje, de conocimiento propio, que se afilia con los discursos académicos, para aportar nuevas perspectivas al campo de estudio explorado que, en este caso, apuntaba a las indagaciones sobre la violencia de género, los procesos de reparación propia desde el dolor y las prácticas dramáticas – performativas.

En palabras de Borgdorff,

- La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio. (2006, pg. 15.)

En este caminar de la investigación en las artes, el Apartamiento 401 encontró modo y lugar en la investigación – creación como un eje complementario de indagación, que se instaló en las prácticas contemporáneas para generar conocimiento frente a los desafíos actuales que, como he venido mencionado a lo largo de estas páginas, afrontamos las mujeres desde las violencias de género; pero que, apoyada en los procesos reflexivos, la transmutación práctica de la experiencia de quebranto, se propone un tejido argumental producto de una propuesta metodológica específica, que de no haber contado con la flexibilidad y amplitud de la investigación – creación, difícilmente hubiera encontrado cabida en el hacer investigativo.

Ballesteros y Beltrán, autoras del libro “¿Investigar creando? Una guía para la investigación – creación en la academia, 2018”, proponen una conceptualización precisa respecto a este método, declarando "que la principal diferencia de la investigación tradicional con la investigación creación se ve reflejada con su objetivo, el cual está basado en las posibilidades que ofrece de transformar el mundo. Debe responder a la generación de señalamientos para que el ser humano reflexione sobre lo que sucede en su entorno y modifique sus formas de relacionarse con él. Así mismo, el propósito de la investigación creación es construir el mundo sensible y material que rodea a los seres humanos, pues en esa relación humano entorno es donde sucede la experiencia de la vida. Por eso, el nuevo conocimiento de la investigación creación no se encuentra en la representación sino en la experiencia de una nueva perspectiva sobre la relación del ser humano con su contexto. (Pg. 35.)

Y es justamente el relacionamiento entre sujeto y contexto el factor que determinó en mi experiencia personal, el desenmascaramiento de las prácticas violentas movilizadas en lo íntimo de mi hogar, fracturando su normalización al reflexionar y confrontar, recelosamente mi vivencia con otras relaciones conyugales cercanas, con los discursos feministas instados por el número de feminicidios ocurridos en Colombia y en el mundo, así como también, la comprensión crítica de las luchas estéticas/ artísticas de las minorías que se tomaban el espacio público para denunciar, visibilizar y desafiar el sistema patriarcal con su indignación, con la reapropiación política de aparecer, participar y figurar en escenarios sociales donde asoma la democracia.

Fue como de este diálogo polifónico, dual y contraventor, aparecieron los primeros acercamientos experienciales, estéticos y sensoriales con la imagen, la palabra, la sonoridad y la acción escénica/ performativa, consolidando cuatro laboratorios de creación interdisciplinarios, que arrojaron premisas investigativas que marcarían el peregrinar metodológico y conceptual del Apartamiento 401, siendo algunas de estas: ¿La violencia es una peste hermana del olvido? ¿El arte cuándo sirve, cuándo habla, cuándo denuncia, cuándo libera? ¿De qué manera se logra exteriorizar el dolor, transformarlo y reubicarlo en expresión simbólica de no repetición? ¿Cuántos apartamientos 401 existen en el mundo?

Laboratorios creativos que me permitieron apropiarme un proceso de indagación con materias sensibles como mi ruptura, como las heridas de las violencias que fungieron sobre mí, como la necesidad de descomponer mi realidad, para encontrar en la experimentación artística e investigativa, el valor cognitivo necesario para problematizar, comprender y proponer nuevas perspectivas argumentales y metodológicas sobre las acciones reparativas propias, que surgen del agenciamiento del dolor, producto de violencias de género, apalabrando el cuerpo como resultante de la sobrevivencia al trauma doméstico y la dignificación de la experiencia personal.

Sobre el **laboratorio 1**, que dió desarrollo a la premisa ¿La violencia es una peste hermana del olvido? Debo decir que partió de la escritura desatada en clave narrativa, como posibilidad de materializar mis recuerdos, que hasta ese momento eran memorias vivas en bucle sobre mi dolor respecto a la violencia vivenciada, pero que, en su encuentro con el papel, las sensaciones corporales, algunas sonoridades específicas guardadas en el inconsciente, sumado al diálogo gráfico que logró formularse desde lo visual por medio de fotografías que hallé y dispuse plásticamente en este primer laboratorio para ejemplificar, con mayor claridad, algunos momentos puntuales de lo vivido. Surgió el primer diario de artista que, visto bajo la lente investigativa, conformó un marco de referencia importante sobre las violencias domésticas y de género que había atravesado a lo largo de mi experiencia amorosa, no solo en el apartamento 401, pero también, algunos sucesos violentos de alto impacto que experimentaron algunas mujeres referentes en mi familia.

A raíz de este primer acercamiento a la memoria como móvil creativo para un hecho artístico, descubro que el trauma generado por experiencias profundas de dolor y violencia, ancló el silencio y la des - memoria conciente de mí, y las mujeres de mi familia, apoyando así el pacto de silencio machista, como la única posibilidad de no repetición de una nueva agresión, aún reconociendo su improbabilidad. Resultado de ello, el primer laboratorio me quebró al relatar cruda y realmente lo vivido, en esencia era necesario, el dolor necesitaba ser exteriorizado con toda su carga emocional, no obstante, me encontré en mi propia victimización y lo odié, me odie. páginas adelante se podrá encontrar algunas materialidades de este primer laboratorio.

**El laboratorio 2**, surge como una apuesta por agenciar las memorias consignadas en el primer diario de artista, para intentar, esta vez, experimentar mucho más con la imagen poética, simbólica y la palabra desde la precisión, desde su contundencia, para desbordes emocionales que desligaran, nuevamente, a mi como mujer del ejercicio artístico e investigativo. Fue así como la premisa ¿El arte cuándo sirve, cuándo habla, cuándo denuncia, cuándo libera? trajo consigo unos primeros acercamientos del *apalabrar el cuerpo* que trabajaron sobre mi *falla geo corporal* como lugares en los que la herida seguía viva, sin embargo, tras su primera enunciación catártica en el laboratorio 1, fue agenciada desde la mixtura gráfica - textual, consolidando una propuesta visual - plástica que dialoga con el agenciamiento, pero también con las fugas que me permitieron resistir a la violencia.

Entonces, el Laboratorio 2 resultó clave para la presente investigación, porque desde el trabajo artístico pude instalar nociones de mi dolor antes inenarrable, pero también, me permitió crear un tejido de denuncia, liberación y tránsito de mi duelo, aperturando mi experiencia como campo reflexivo, como un acto político, como una acción reparativa propia.

**El laboratorio 3**, encarnó, por primera vez, escénicamente las apuestas estéticas hechas en los laboratorios anteriores. Pero este, particularmente se inscribió en un ejercicio performativo que convocó al cuerpo, la palabra en voz alta, la imagen desde lo multimedial y algunas atmósferas sonoras, para promover un cuadro escénico que materializaría la premisa ¿De qué manera se logra exteriorizar el dolor, transformarlo y reubicarlo en expresión simbólica de no repetición? Apuesta que fué demasiado ambiciosa dado que, el dolor se hizo latente en el momento escénico - performativo in situ, generando un encuentro emotivo que sensibilizó al público asistente por la evidente herida, por el duelo mismo, más que por el tejido conceptual argumental preparado.

En el análisis de este laboratorio comprendí que la violencia al ser institucional, cultural y directa, influye en nuestras prácticas, perpetuando y reafirmando la violencia. Lo cual dió un nuevo lugar de consideración investigativa y argumental, además de vincular, desde los procesos escriturales el componente autoficcional como un mecanismo de protección emocional, tanto como de supervivencia a mi dolor, a la violencia que ejercieron en mi.

Así que, para dar conmigo, los laboratorios de creación interdisciplinarios o expandidos, a los que hago referencia líneas atrás, fusionados con referencias teóricas, conceptuales y artísticas, que nutrieron, apoyaron y consolidaron la experiencia dramática - performativa *apalabrando* y situando mi *falla geo corporal*, en lo hoy se presenta como *Apartamento 401*. Este, a su vez, atravesó tres lugares significativos que Ballesteros y Beltrán (2018) denominan “requerimientos necesarios” al referirse a momentos indispensables que estructuran plástica, sensible y argumentalmente el proceso de creación, estos son: la contextualización, la sensación detonante y la conformación plástica.

Pero estos, antes de cruzarse académicamente con referencias teórico - conceptuales y consolidarse como momentos en los que transitó la experimentación, recuerdo que surgieron de mi cotidianidad íntima y doméstica así: la contextualización inició, desde una perspectiva estética, al leer el bordado de una amiga, el cual decía, “Estas en el primer cajón de mis medias.” Investigativamente, cuando encontré un artículo que daba tips para identificar el nivel de exposición de violencia doméstica, mi resultado estaba en amarillo. En cuanto a la sensación detonante, esta tomó partido de mí una cierta noche que, buscando un encendedor en las prendas que se habían quedado conmigo, en el Apartamento 401 de quien respiró a mi lado, en un bolsillo encontré un arete, por supuesto no era mío. En ese momento, como una revelación, se hicieron visibles ante mí todas las acciones opresivas, desconfiadas y violentas que tuvo por “inseguridad” quien respiraba, ahora, en otras almohadas en España. Mis piernas se desplomaron, la sangre me hervía, y yo solo me quería morir.

Finalmente, la conformación plástica, con el tiempo, comprendí que siempre estuvo abriéndose paso en el Apartamento 401, desde nuestra mudanza esta espacialidad estaba inacabada, gris, sin taza de baño, cocina o piso laminado, pero la poetización del espacio fue paulatinamente equiparándolo de objetos que se convirtieron en mi universo casa, en un cuerpo de imágenes que, incluso posterior a mi mudanza, sería la camisa que usó un día antes de su viaje, sus zapatillas Diesel, un juego de sábanas y mil memorias específicas con cada rincón, objeto y materialidad del Apartamento, fueron los que me ayudaron a preformar el Apartamento como agenciamiento último de mi dolor.

Estos abordados tácitamente[Z] por el método de la investigación – creación, rescatan elementos esenciales de la investigación tradicional, para colocarlos en diálogo con las urgencias sensibles y creativas del sujeto investigador frente a su experiencia como objeto investigado, generando así, un ejercicio de indagación/ experimentación vivo, que se vincula a las problemáticas, prácticas y discursos actuales desde la generación de conocimiento condensado en la obra misma, tanto como a su proceso de creación.

Requerimientos que no necesariamente son lineales en el proceso creativo – investigativo. Estos pueden surgir aleatoriamente según las necesidades que demande el proceso de indagación práctico en curso, que en el caso del Apartamento 401, se originó por medio de la sensación detonante o “momento de toma de decisiones” (Ballesteros y Beltrán, 2018, pg. 40) al tener una experiencia de dolor permanente a causa de la ruptura amorosa, situada en la espacialidad que lleva como nombre la presente investigación, pero que, a su vez, afrontó el quebranto luego de identificar las violencias reiteradas y diversas, que también fueron protagonistas en esta experiencia del dolor. Entonces, la imposibilidad de exteriorizar, agenciar, descifrar e incluso, nombrar mi sufrir, me llevó a decidir por mí, a contraponer la incomunicabilidad del sentimiento y su desubicación con prácticas artísticas que forjaron los laboratorios de creación expandidos, capaces de apalabrar, paulatinamente, la indescifrabilidad de mi experiencia como ejercicio catártico de sobrevivencia.

---

[7] El conocimiento tácito, para Ballesteros y Beltrán, representa una aproximación práctica y no encuentra expresión discursiva o conceptual directa; es fuertemente experiencial y procedimental, a diferencia del conocimiento explícito que corresponde a un conocimiento comunicable vía verbal y es el que encontramos en los textos de investigación tradicionales como los artículos o los libros. (2018, pg. 20)

Posteriormente, se unió la contextualización o “búsqueda de información” (Ballesteros y Beltrán, 2018, pg. 40) como puente articulador entre los hallazgos conceptuales suscitados en los laboratorios de creación, en relación con perspectivas teóricas – referenciales en tanto al estudio estructural, cultural e institucional de las violencias basadas en género, las implicaciones de estas en los cuerpos de las mujeres, las distintas formas de abordar el quebranto para generar experiencias artísticas/ conceptuales, que sitúan el dolor como un lugar político que nos atraviesa y reivindica como mujeres, al igual que la capacidad simbólica que contienen los espacios y objetualidades de incorporar las memorias violentas del sujeto - objeto de investigación, proporcionando una poética controvertida a su funcionalidad original reflejada en las experimentaciones estéticas con la imagen, la palabra y la acción performativa, tal como se teje en el primer capítulo de este ejercicio investigativo.

Sobre esto, es importante mencionar que el momento de *sensación detonante*, como el de *contextualización*, trabajaron paralelamente, para dotar de expresión simbólica y estética el Apartamiento 401, mientras el marco teórico – conceptual se consolidaba, progresivamente, para hilar la experiencia de creación en un tejido argumental dentro del panorama académico, articulando la propuesta dramaturgica y performativa del Apartamiento, como un proceso artístico inacabado, que en cada intervención escénica, se relee, se rehace y se reconfigura de acuerdo a los elementos efímeros aportados por el hecho único e irrepetible de la teatralidad. En esto, la conformación plástica como última etapa de este proceso inventivo que tomó “forma y un lenguaje específicos para presentar el mensaje que contiene; es el momento en el que se transforma la realidad de la que se desprende la creación.” (Ballesteros y Beltrán, 2018, pg. 41)

Lo anterior, interpretado desde las pieles prácticas de la creación, se desarrolló convocando el recuerdo detallado de las situaciones violentas, dolorosas o humillantes, ocurridas en el Apartamiento 401, disponiéndolas sensiblemente en un trabajo artístico con el cuerpo, con la voz, con la escritura, con la sonoridad y, con el mismo espacio de representación, dejando que la creación encontrará en estos encuentros lo que estética, política y reparativamente la artista, como objeto y sujeto de investigación en sí, necesitara comprender aún de sus vivencias ininteligible, que, vale precisar, fueron los momentos de quiebre emocional los cuadros que hoy consolidan la conformación plástica del Apartamiento, no como una antigua práctica de la mujer – artista que desarrolla esta investigación como una continuación a su sufrimiento, por el contrario, son acontecimiento de alto impacto psicológico que se situaron lugares de resistencia, de dignificación y, por supuesto de no repetición.

Aspecto que logró dotar de composición dramaturgica, visual y performativa el Apartamiento 401, principalmente desde dispositivos escriturales ampliados, asumidos, en un primer momento, como diarios íntimos de escritura desatada que relataban crudamente los acontecimientos violentos vividos.

Posteriormente, estos escritos fueron retomados bajo las perspectivas conceptuales trabajadas referencial y artísticamente por la investigación insitu, decantándolos para salvaguardar éticamente la integridad de la artista investigadora, pero que, una vez agenciados, fueron leídos por el cuerpo, interpretados por imágenes simbólicas, reinterpretados como cuerpos de imágenes performativas y, colocados en un ejercicio escénico alimentado constantemente por la autobiografía, la autoficción y todas aquellas memorias cómplices que lograron adherirse a la experiencia sensible del Apartamiento 401, desde el lugar de la apreciación.

Llegados aquí, quisiera hacer una confesión, rara vez los laboratorios creativos podían llegar a término. Siendo honesta, los archivos que han fungido como documentos MEMORIAS para recopilar la experiencia inventiva e investigativa en torno a mis dolores y a mis violencias, siempre fueron inconclusos. Orgánicamente el Apartamiento 401 y sus materialidades se resistían constantemente a imprimirse en un ejercicio estético, académico y reparador, porque reconocían que en su finalización habría partes de sí que morirían, se transformarían para darme libertad como mujer, como artista, como investigadora.

De la misma manera, como sujeto – objeto de investigación, resultaba difícil adentrarme en las pieles de mi dolor, conectar con tejidos teóricos, referenciales y conceptuales, además de explorar creativamente mis memorias porque me costó tres años asumirme como mujer que, pese a su temperamento y fortaleza, fue víctima de violencia de género y todas las implicaciones domésticas que esta trae consigo. He de reconocer que esta experiencia jamás se alejará de mi identidad me llevó a odiarme en múltiples momentos, pero, como siempre, el gran amor de mi vida estuvo para sostenerme, fue el teatro que, entendiendo mis tensiones, mis distancias, mi cansancio, mi apatía, mi frustración, pero también mi necesidad de sanar, este conspiró de manera expandida con la dramaturgia y la performatividad para colocar en él aquello que me dolía y así, finalizar con el ciclo de la violencia en mí.

En suma, la investigación creación como método que exploró en las artes las apuestas sensibles, estéticas y políticas propuestas por el Apartamiento 401, resultó vital para este proceso creativo porque agudizó la construcción de nuevo conocimiento que, en efecto, respalda lo personal como lugar político, al conectar la experiencia individual como un resueno metodológico que emerge de las prácticas artísticas en resistencia al adormecimiento femenino y su docilidad, restituyendo, desde el dolor, nuestra valía como sujetos sociales de participación y derecho, a partir de dispositivos artísticos que involucran en su ser y hacer, vínculos disciplinares capaces de desplegar un ejercicio pedagógico de transformación de nuestras realidades, como fin último.

¿Por qué lo personal es político?

Esta frase se convirtió en un lema central del feminismo radical durante la segunda ola feminista, que tuvo lugar entre los años 1960 y 1980, especialmente en Estados Unidos. Esta consigna surgió como respuesta a la idea dominante de que los problemas que vivían las mujeres en sus hogares, relaciones y cuerpos eran asuntos privados, sin relevancia política.

En ese momento, el Movimiento de Liberación de las Mujeres estaba cuestionando el rol tradicional de la mujer en la sociedad. Esto coincidía con luchas más amplias contra el racismo, el capitalismo y el patriarcado, lo que dio fuerza a la idea de que la transformación social debía incluir lo más íntimo; Las feministas comenzaron a organizarse en grupos donde compartían sus experiencias personales, descubriendo que muchos de sus “problemas individuales” eran en realidad problemas estructurales comunes.

- Así las cosas, el nuevo conocimiento se construye por medio del establecimiento de vínculos y puentes entre diferentes elementos que, para este documento, no es más que la conexión entre diferentes planos de realidad que hacen visibles las miradas, no solo de las diferentes disciplinas, sino también de los distintos saberes y subjetividades. (Ballesteros y Beltrán, 2018, pg. 55)

En esta consecución de elementos metodológicos que agruparon los mecanismos de implicación para la construcción del Apartamiento 401, se encontró lugar en la perspectiva autobiográfica, para situar la experiencia personal como una fuente narrativa que dialoga específicamente con anécdotas, acontecimientos, sucesos y recuerdos propios, es decir, donde el *yo* expone de primera mano su historia; instalando la autoría como premisa subjetiva del relato.

Sobre esto, quisiera compartir algunas reflexiones de mi primer diario, **Laboratorio 1**:



Ilustración 16 Carta a la huella de mi madre. Fuente propia.



Ilustración 17 Y entonces creamos un hogar. Fuente propia.



Ilustración 18 4 de Septiembre del 2020. Fuente propia.

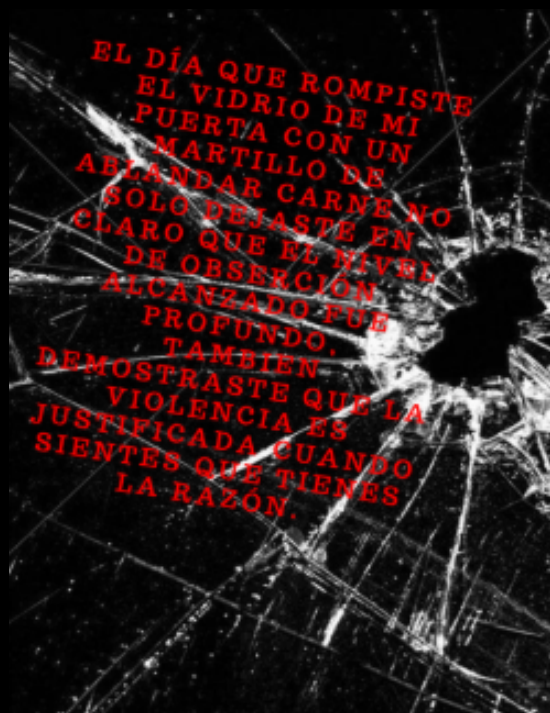


Ilustración 19 El día que rompiste. Fuente propia.

Bajo la lente de Philippe Lejeune, profesor y ensayista francés, en su texto “El pacto autobiográfico” la autobiografía es definida como: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” De la cual, se desprenden cuatro aspectos pertinentes señalados así: 1, Formas del lenguaje: a) narración, b) prosa. 2. Tema tratado, vida individual, historia de una personalidad. 3.) Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador. 4. Posición del narrador: a) identidad del narrador y del personaje principal, b) perspectiva retrospectiva de la narración. (1991, pg. 48)

De los cuatro aspectos propuestos por Lejeune, el punto 3, generó mayor resonancia con las exploraciones escriturales hechas para la consolidación dramática del Apartamiento 401, dado que, la relación entre el autor, el narrador y el personaje fue lo que dotó de identidad dicha escritura, entendiendo *identidad* como las características de vida personales que son compartidas indistintamente por el autor, el narrador y el personaje; relatando verazmente el componente experiencial seleccionado que, según la propuesta estética – investigativa que aquí nos convoca, resultó ser la figura de *alter ego* la encargada de movilizar esta identidad al narrar la experiencia de violencia doméstica y quebranto amoroso en tercera persona, logrando trascender el evento traumático producto de las prácticas socioculturales relacionadas con la violencia de género, para empoderar a la mujer, a la actriz, a la autora e investigadora.

De mis aproximaciones iniciales al componente escritural dramático del Apartamiento, rescato los siguientes:

### Los que nunca fueron.



Ilustración 20 Me levanto y pienso. Fuente propia.

Anoche soñé contigo. En la playa volvimos a encontrar nuestras pisadas en la arena húmeda. Dabas la espalda al mar. Sobre tu cabeza un cielo infinito y celeste. Conversamos, jugamos, reímos, confesamos, nos perdonamos y fumamos quizá, como hace tanto, como nunca. Me abrazaste, me miraste y tus ojos entristecieron con las nubes, las olas se hicieron grandes y te llevaron; me adentré al agua, intenté seguirte desesperada, pero te perdí, nos perdimos.

Despierto empapada en sudor. Me desborda el miedo y la angustia. Abrazo la almohada que aún guarda tu nombre, y me descompongo en un mar de lágrimas. Mi prisión sexual hoy empática con mi dolor, se hace cálida para abrazarme con sus sábanas unos pocos instantes, luego se apoderan de mí el recuerdo culposo que me abate, el tiempo indefinido sin ágape como flagelo del miedo infinito que me hace entender tu ausencia como sinónimo de pérdida

Los que potenciaron para que fuera, Laboratorio 2.



Ilustración 21 ¿Te duele? Fuente propia.



Ilustración 22 Un cuarto infame. Fuente propia.



Ilustración 23 Aprendí. Fuente propia.



Ilustración 24 Solo podía sentir miedo. Fuente propia.



Ilustración 25 Me - mí. Fuente propia.



Ilustración 26 Los cajones de la locura. Fuente propia.



Ilustración 27 Amor pernicioso. Fuente propia.



Ilustración 28 Un monstruoso amor. Fuente propia.



Ilustración 29 Soledad y dolor. Fuente propia.



Ilustración 30 El amor no sirvió como metáfora. Fuente propia.

Inherentemente, el dolor atravesó cualquier intento dramático, no obstante, identificar el tránsito de mi experiencia personal de quebranto, es ver, justamente, en mis primeras exploraciones escriturales la urgencia de relatar fielmente lo que viví, lo que sentí, dónde lo sentí, qué produjo en mí, hallando en la minucia escritural la posibilidad de expresión que necesité en los momentos que me desbordaba el ultraje, la violencia. Ahora, analizando las propuestas visuales – narrativas que surgieron a mitad de mi duelo, logró vincular la resignificación de mi dolor con la necesidad de crear metáforas y simbolismos que, en efecto, hablan de mi experiencia, pero trabajan sobre la contundencia de hecho para lograr una reflexión directa. Una y otra, fijación al detalle y contundencia será el juego que se reconozca en la propuesta dramática queda palabra, cuerpo y forma estética al Apartamiento 401, tal como lo verán en algunas páginas siguientes. conformaron

Rakel Marin, historiadora y performer, en su texto “Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación, 2018” reflexiona entorno a su ejercicio creativo “Erbeste (loca por complacer), 2015” respecto a los modos en los que se tejió el componente identitario – autobiográfico en su obra, y su repercusión en el desarrollo metodológico de su trabajo, así:

- La afectividad es la susceptibilidad que experimenta un ser humano ante las alteraciones de su mundo real o simbólico. Siguiendo esta idea, mi hipótesis es que la urgencia por presentar escénicamente o performativamente ciertos aspectos de la identidad propia es una respuesta afectiva a las alteraciones del universo real o simbólico del creador o la creadora. La creación artística es, continuando este argumento, un efecto de los afectos. Del mismo modo que la identidad es un efecto de los afectos. Merece la pena apuntar que el nombre «afecto» viene del prefijo latino «a» (pertenencia) y el verbo «facere» (hacer, actuar) —es decir, que ya de raíz la identidad y el afecto están ligados a través de la pertenencia, que el afecto podría también definirse como «pertenencia puesta en acción»—, y que, desde tiempos romanos, el verbo «afficere» (afectar) ha sido usado como sinónimo de «producir», colocar en determinado estado mental o físico. Es decir, que la identidad, como afecto, es producida. (pg. 13)

Y es justamente la pertenencia de la experiencia individual lo que dota de sentido la perspectiva autobiográfica, en la medida que los afectos permean estas memorias para otorgarles el componente simbólico, memorístico y sensorial que, en su remembranza, actúan; motivan acciones y experimentaciones creativas que hablan del sujeto, de su inmanencia temporal, espacial, objetual y relacional consigo mismo, con el otro, con lo otro... Por lo tanto, la acción escénica se configura como un reflejo autobiográfico vivo, afectando al creador, tanto como a la obra y al espectador, por su carga identitaria, produciendo desde un lenguaje artístico, un momento íntimo de exposición en el que se relee la experiencia personal como una vivencia abierta al mundo, capaz de sugerir nuevas formas estéticas y de argumentación política, sobre las tensiones sociales que nos afligen, porque son estas las que anteceden nuestras inquietudes individuales, domésticas.

Textualidad dramática que reunió la experiencia sensible – performativa del Apartamiento 401 en cinco cuadros. El Sofá, que instala la situación dramática, pero que, en su andar explora modos de la ruina, de lo nuevo a su progresiva imperfección. El Armario, encargado de narrar el despliegue de la violencia en el apartamento por medio de acciones mínimas que, en suma, perfilan los actos de agresión. La Cortina rota – el Vidrio roto: Estallido de la violencia, inevitable final, reconocimiento del dolor profundo y la pérdida. La Ventana, el encuentro como posibilidad ética y artística de agenciar políticamente el dolor, esto fue lo que me ayudó a resistir el ultraje doméstico. Y, finalmente, El Descuartizar: la necesidad de desmembrar - se, descuartizar- se, tanto como a las objetualidades de la casa, para liberarse.

Así, el componente autobiográfico del Apartamiento 401, emergió de mi relato introspectivo como artista e investigadora, situando mis recuerdos dolorosos en dispositivos escriturales que captaron cronológicamente, con suma descripción y detalle, los eventos violentos que marcaron mi experiencia sensible y corpórea, figurando una textualidad desgarradora y en ciertos casos, revictimizante. Razón por la cual, el ejercicio creativo, reflexivo y de composición escénica tuvo que afiliarse a un nuevo método de exteriorización, en el cual, mis memorias transitarán veraz y armónicamente para agenciar un ejercicio reparativo propio, más no un duelo interminable, como hasta el momento había ocurrido, que finalmente ya no me pertenecía. Evidentemente el dolor demanda sentirse, pero también es responsabilidad ética, política y estética del artista investigador, decidir los límites de exposición sobre su hacer.

En juego con esta demanda, se asumió la autoficción, como el nuevo elemento a considerar dentro de las exploraciones dramatúrgicas y performativas del Apartamiento 401, proporcionando, un dialogismo experiencial entre lo vivido y aquello que puede ser asumido como real, siendo esto, en sí mismo, superchería. Animando la narración e instándola a expandir sus alcances temáticos, para diversificar, por medio de su desenvolvimiento reflexivo y narrativo, otras perspectivas sensibles que lleven al artista, tanto como a su obra, a conectar con la sensibilidad de eso otro que se asume como propio, transfigurando así, nuestra experiencia en una fluctuación paradójica en la que, al relatarse narrativamente a uno mismo, se reconoce un sujeto inexistente.

*“Si trato de recordar, me invento. Soy un ser ficticio... Una vida a falta de poder retenerla, podemos reinventarla”*  
*Serge Doubrovsky, 1977.*

A continuación, fragmentos autoficcionales del Apartamiento 401.

(Se desprende una lámpara. La actriz intenta acomodarla rápida e inútilmente. Reacciona con risa incómoda.) Detallitos. Nada en comparación con los apartamentos de interés social.

Allá es donde se ven desde desprendimientos de baldosas, hasta tazas voladoras. Desde puertas quebradas, hasta amadas golpeadas... *(Con expresión presumida.)* Una cuestión de clase.

*(Jocosa)* Aunque creo que todos preferimos recordar esas veces que estuvimos cachete con cachete, pechito con pechito, ombligo con ombligo, pico con pico, beso con beso, acompañados con unos Macallan 1926 *(Pausa, despectiva)* o bueno, para su mayor economía, unos roncs con hielo y maní, creando el momento perfecto donde se combinan las miradas, las palpitaciones, las exhalaciones, la oxitocina con la dopamina, dejando que las prendas se cayeran para descubrir la inmensidad viril de 48 cms; *(Aparte, al público)* a mí me tocaron 7, y eso. Pero a una amiga si le tocaron 48. 48 cortes que desprendieron una a una sus articulaciones, luego, fue guardada por su pareja sentimental en bolsas y cajas en el armario conyugal.

*(Animosa.)* Soy una pésima anfitriona, me gustaría ofrecerles, de mi reserva personal, por supuesto, un cabernet sauvignon, un Dalmore 62, un Macallan, una stella Artois o, incluso, para los que no beben, una taza de té Da Hong Pao, pero desafortunadamente ayer tuvimos un evento social con reconocidos miembros de la suprema corte *(haciendo señal de decapitación)* y uxoricidas de primer nivel *(guiñando el ojo, la actriz precisa “conyugida”)* que acabaron con todo sin reserva *(corrigiendo)* con toda la reserva... Pero puedo ofrecerles un buen café. ¡Uno verdaderamente exquisito! No como los insípidos que reparten en los velorios de las gentes populares. *(En tono cachaco)* ¡Aquí nada de pobres!

*(De golpe cambian las luces y se vuelven a escuchar ruidos, esta vez de gritos violentos. La Actriz, evidenciando una cierta familiaridad con estos eventos repentinos, enfoca sus acciones en el velo de su ventana. Posterior al evento violento, La Actriz enciende nuevamente el bombillo de benjamín.)* Siempre he pensado que las cortinas, al igual que el cabello de las mujeres, enmarcan la belleza, la sutileza y su resiliencia. Es como si la elegancia se vistiera de largo, color y textura para definir con estilo y glamur lo que somos, *(melancólica, apagando el bombillo)*, nuestra valía.

### Escenificación del Apartamento 401, Laboratorio 3.



Ilustración 35 Apartamento 401 en escena.  
Formato propio.



Ilustración 36 Apartamento 401 en escena.  
Formato propio.



Ilustración 37 Apartamento 401 en escena. Formato propio.

Sergio Blanco, dramaturgo y director teatral, franco uruguayo, proporciona en su texto “La autoficción: una ingeniería del yo” un corto recorrido histórico sobre el surgimiento de la autoficción como género literario, para luego, definir específicamente este método escritural como un ejercicio ambiguo, en el que la escritura del yo, figura mucho más que como una construcción autobiográfica del sujeto. Autoficcionalarse “aleja por lo tanto lo real. Lo ahuyenta. En cierta manera lo convoca pero para traicionarlo.” (2018, pg. 8)

Entonces, tomando como inspiración y provocación artística la manipulación del lenguaje para dotar creativamente la palabra escrita de ambigüedad y ficción, en sobreposición al principio de realidad del relato, al componente autobiográfico per se; la escritura dramática del Apartamiento 401, sorteó una etapa que situó su inventiva como un juego escritural de “impostor”, en el cual, se yuxtaponían dos verdades sobre una mentira o viceversa, creando así un universo fluctuante e interactivo entre las memorias vitales de la artista y sucesos ficcionados que amplían, al punto de la exageración, un detalle, un escenario o una sensación verdadera, ligando a su estructura preformada, elementos satíricos e hilarantes que culminado su efecto, se revela el acontecimiento traumático como parte de un ejercicio transgresor en el instante mismo de la comprensión, descomposición y reflexión de la situación cómica.

- Así la autoficción se consolida como “Una palabra que se busca y que busca. Una palabra que se abre a los espacios interiores de retrospectión y reflexión. Una palabra que duda. Que tiembla. Que se piensa. Es por esto mismo que el yo narrativo que construye la autoficción será como un rompecabezas cuyas piezas ni encajan, ni se acoplan, ni se encastran, ni se ajustan: un rompecabezas imposible cuyas piezas no hacen más que confirmar la in-unidad de la identidad. (Blanco, 2018, Págs. 7-11)

En efecto, la autoficción aportó estructuralmente al componente dramático de este proceso creativo e investigativo, pero, a su vez, promovió un momento de reconocimiento íntimo con mis memorias de duelo de manera libre y sin censura, capaz de situar la expresión de mi inconsciente en conjunto con la manifestación escénica dada por mi cuerpo, como un ejercicio político que detonó actos estéticos de resistencia, identidad y pertenencia; invitándome a reflexionar sobre cómo nuestras historias y cuerpos pueden contribuir a un diálogo más honesto y generoso en colectivo. Uno que no teme hablar de las violencias que nos han trastocado y que, de esta forma, la vida misma ha osado ficcionar, proponiendo en esa historicidad performada, la valentía necesaria para encontrarme en el otro, y ese otro, en mí, re-existiendo colectivamente en nuestros relatos, en un momento escénico convocado por el Apartamiento 401.

De una manera sin igual, pensar en la autoficción también implicó tener una especial consideración con la naturaleza del tiempo en relación con los procesos ficcionales que se desprendían de mis recuerdos, pues ayer se hacía hoy, y el ahora un eterno después. En esto, mis memorias componían un tiempo sin tiempo, una suspensión que rompe con las leyes temporales, enmarcando mi historia personal en una dramaturgia que no es fija ni definitiva, puede ser moldeada y reinterpretada las veces necesarias para explorar nuevas formas de lo que *fui – soy*, porque es en ese tiempo sin tiempo, el único tiempo posible, es este.

Finalmente no soy yo quien escribe sino que es mi escritura la que me escribe a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia. De esta manera mis autoficciones me permiten reivindicar una de las máximas que más es sancionada, penalizada y castigada, poder decir tranquilamente: yo no soy yo. (Blanco, 2018, Pg. 32)

En esta misma dirección, el ejercicio de creación trazado por el Apartamiento 401, luego de abordar ampliamente los dispositivos escriturales, la imagen en juego con las artes vivas y la performatividad llevada al campo de la escena, logró converger los hallazgos resultantes de todo lo anterior, en una propuesta dramática que alternó la experiencia personal de la autora/ investigadora, la necesidad y habilidad expresiva de la narradora, sumado al dominio del lenguaje escénico de la actriz, para componer una materialidad, que si bien parte del relato cotidiano conyugal, trasciende el lugar común para incomodar al lector/ espectador por medio de situaciones cómicas que en su naturaleza hilarante, potencian reflexiones inmediatas sobre el abuso, las violencias, el desgaste paulatino que enfrenta el amor y su posterior transmutación, como es este el caso, en relacionamientos opresivos.

Pero, clarificando conceptualmente lo que es e implica una dramaturgia clásica, se tomará como referencia la definición propuesta por Patrice Pavis en el texto “diccionario del teatro, 1984”, así:

Según el diccionario francés Littré, la dramaturgia es el <arte de la composición de obras de teatro. > La dramaturgia en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. (pg. 148)

En este sentido, la narrativa que compone el Apartamiento 401, tal como lo describe Pavis, surgió como un ejercicio inductivo que posicionó el yo como materia de exploración escritural, en el cual, la experiencia personal de quebranto fue el artífice de los cuadros escénicos que componen el ejercicio performativo, pero, a su vez, lo autoficcional que se sumó a esta apuesta dramaturgica, permitió exponer el dolor, la violencia, la opresión y el trauma producto del ultraje doméstico, desde anécdotas irreales para la autora/ investigadora, que se mezclaron indescifrablemente con el relato original para coproducir un juego de realidad – ficción, en el que, se ligan miles de memorias de mujeres que asumen estos hechos como suyos, al haberlos vivenciado de manera explícita. Por lo tanto, el Apartamiento 401, regularmente abandona su condición intimista para abrirse al mundo y encontrar en la mirada otra, lugares colectivos que requieren duelar y apalabrar para repararse en el abrazo apacible del teatro.

De manera que, dentro del proceso de escritura apareció el rol del “dramaturgista” para complementar, desde una mirada integral, la composición estética del Apartamiento 401, significando desde la palabra, la acción escénica. En este sentido, el compromiso de trazar textualmente los acontecimientos que despliegan la representación, figuró también, como un ejercicio vivo que aprendió de la escena misma para ordenar, fijar y consolidar una experiencia performativa.

Sobre esto, el dramaturgo argentino, Fernando Zábala, propone:

Busca e investiga la documentación acerca y en torno de la obra, adapta o modifica el texto (Montaje, Collage, Superposiciones, repeticiones de pasajes, etc.) Extrae las articulaciones del sentido de la obra, ubicándola en un contexto de interpretación en un conjunto integral, como así también interviene en el curso de los ensayos, como un observador crítico, cuya mirada es más fresca que la del director, de este modo, el dramaturgista es el primer crítico interno de la obra en proceso de elaboración. (2008)

Dichas acciones permiten crear un ejercicio escénico sensato, que es capaz de mirarse asimismo, hallando las posibilidades infinitas de agenciarse, redescubrirse y reescribirse. Así el dramaturgista no solo es quien hace posible el acontecimiento escénico desde su propuesta escritural dramática, es también quien orienta las maneras de abordar el proceso creativo para dar vida a una composición estética que corresponda visual y sonoramente con su argumento. “En definitiva el dramaturgista es un historiador, un dramaturgista trabaja dentro del teatro como parte de su estructura artística.” (Zábala, 2008)

## Libro pop up, Apartamento 401, Laboratorio 4

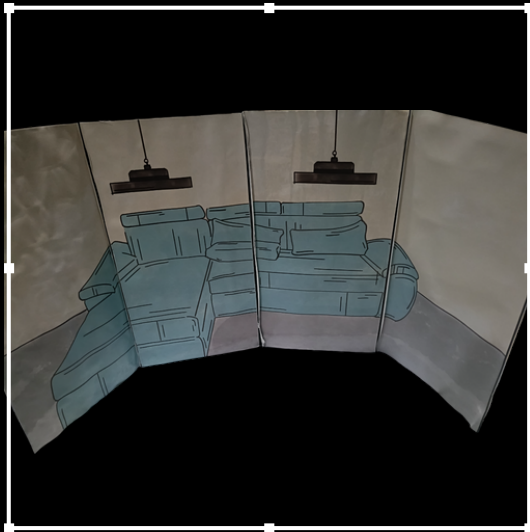


Ilustración 38 Libro pop up - El sofá - Apartamento 401. Formato propio.



Ilustración 39 Libro pop up - El armario - Apartamento 401. Formato propio.



Ilustración 40 Libro pop up - La cortina - Apartamento 401. Formato propio.



Ilustración 41 Libro pop up - La ventana - Apartamento 401. Formato propio.

El Laboratorio 4, como exploración artística, plástica y dramática que orientó la estructuración del Apartamento 401 como obra, puesto que, luego de ser reconocidos como espacios - objetos en los que la acción violenta se desencadenaba con regularidad, al agenciarse desde la escritura, la poetización desde la imagen y la resignificación que permitió el repensar políticamente la experiencia, se convirtieron objetos - espacios *fugas*, en posibilidades de reivindicación, dignificación y acción escénica, al configurarse como motores creativos que, así como solventaron simbólica y creativa mi duelo, al trabajarlos desde el *apalabramiento corporal* respecto a nuestras *fallas geo - corporales*, aperturan lugares colectivos de encuentro y resistencia.

# CAPITULO III.

APALABRAR EL CUERPO EN CLAVE DRAMATÚRGICA.

## *Apartamento 401.*

Escenario 1- El Sofá.

Luz cenital sobre una mesa que sostiene una casa de Naipes, que en el centro contiene un sofá de mediana dimensión. A unos pasos en diagonal se encuentra La Actriz, quien usa vestimenta oscura y parece tener un semblante dócil. Sentada en una silla, la actriz es enfocada con una luz puntual.

**La Actriz:** ¿Cuántos apartamentos 401 existen en el mundo? *(Pausa.)* De seguro millones, pero ninguno como este. *(señala la casa).* ¡Sean bienvenidos a mi casa! Un hogar confortable, cálido, próspero, feliz y envidiable. ¡Deseado por muchas, afortunadas pocas! Un hogar como de telenovela. Un hogar como el suyo, o el suyo o, posiblemente, el suyo. “Un hogar ideal para una pareja ideal”, eso siempre dicen nuestros amigos y familia, a veces también los viejos divorciados del café.

Pero venga, acomódese, siéntase como en su casa que estar aquí no cuesta, y si cuesta, no es plata. *(Jocosamente la actriz se dirige a la mesa y se ubica detrás de la casa de Naipes, mirando al público.)*

Siguiendo las convencionalidades de quienes visitan por primera vez una casa ¿Les parece si arrancamos haciendo el ¡Tour home! Para los que no saben inglés, el recorrido por la casa. *(Pausa.)*

*(Cuál vendedora.)* Como ven, nuestro apartamento modelo cuenta piso de lujo, techo en drywall, lámparas led súper ahorradoras, un sofá de espumas blandas cubiertas con hilo de alta calidad, perfectamente tejido; más una decoración sobria pero juvenil que crea el ambiente perfecto, organizado y limpio por si su suegra llega de improvisto a revisarlo todo, usted no palidezca ante la situación.

*(Se desprende una lámpara. La actriz intenta acomodarla rápida e inútilmente. Reacciona con risa incómoda.) Detallitos. Nada en comparación con los apartamentos de interés social. Allí es donde se ven desde desprendimientos de baldosas, hasta tazas voladoras. Desde puertas quebradas, hasta amadas golpeadas... (Con expresión presumida.) Una cuestión de clase.*

Pero este, como todos los hogares distinguidos, de cuidada reputación, asumimos para nuestras prácticas conyugales la discreción, la prudencia, el silencio y la modestia *(hacia el público)* falsa. Porque bien sabemos que “la ropa sucia se lava en casa.” *(Pausa.)* ¿Les gustaría un tintico? Les serviría té pero ayer nos lo tomamos con la primera dama, o sea con mi vecina del primer piso.

*(La actriz se dispone a realizar la acción de preparar el café pero detalla que el sofá tiene un hilo desprendido, el cual, hala activando el dispositivo que dejará el sofá en tono negro gastado, mientras la estructura de Naipes se derrumba. Mirando al público, ríe incontinente.)*

Creo que ni los sofás más costosos del mundo, ni los cimientos mejor estructurados para un apartamento de lujo, ni el hogar más perfecto escapan al extraño humor de la vida, a su imperfección y su ruina.

*(Suena un fuerte golpe seco,, La Actriz reacciona aterrada)*

¿Escucharon eso? *(Black out)*

## **Escenario 2- El Armario.**

*Los golpes distorsionados, secos, se repiten unas cuantas veces más en distintas intensidades acompañando la acción de la actriz intentando cerrar las puertas del armario. Esto se ambientará con un juego de luces tipo relámpago.*

**La Actriz:** No es por crear pánico, queridas amigas y amigos, pero a veces aquí rondan fuerzas extrañas que nos llevan a profundos estados de locura, desesperación y malignidad. *(Pausa.)* Pero no nos pongamos terroríficos, les mostraré algo impresionante, imperdible de ver si están en mi casa. *(De golpe cambian las luces y vuelven los ruidos un poco más claros. Temerosa, la actriz retoma la situación.)*

Los artículos que están alojados en este armario, dicho sea de más, está construido con la más fina madera de cedro, traída especialmente del medio oriente. Guarda piezas exclusivas para combinar de día, de noche, en una tarde soleada o *(con semblante erótico)* para una noche loca de sexo conyugal donde el elemento sorpresa ¡es el acto de violación! *(Pausa. Al público.)* No, no ¿Muy fuerte la noche? *(La actriz reacciona jocosamente con las opiniones o expresiones gestuales - corporales generadas.)*

*(Distensionando lo anterior a modo de chisme)* Fíjense que el diciembre pasado me enamoré perdidamente de unos zapatos. ¡No, es que eran divinos! y yo, mientras miraba mi reflejo en el cristal de la tienda me dije: “Lindo pá linda”, así como dicen los que viven en arriendo en esos apartamenticos de interés social. ¡Unos zapatos divinos! Pero claramente carísimos. Volví a mirar mi reflejo yo me dije:

Mi misma, no los quieres, los necesitas.

Mi misma, nos veríamos regias, reinas, apoteósicas, indomables.

Mi misma, pero ¿y la plata?

Mi misma, tarjetiamos a 38 cuotas.

pero nos van a revisar los extractos.

y las transacciones bancarias.

y los desprendibles de nómina.

Hasta el monedero. *(Pausa. Risa perspicaz, luego estrepitosa.)*

Si hubo zapatos, *(Inexpresiva)* así como también taconazos en la espalda.

*(Se cambian las luces y vuelven los ruidos, aún inteligibles, pero con un poco más de claridad. La actriz, prosigue )*

Lo bueno de tener un armario grande es que se pueden guardar varios artículos sencillos o de colección, sin preocuparse por el espacio. Yo, por ejemplo, guardo documentos importantes como el pasaporte, dinero extranjero, joyas, tarjetas de crédito y, lo más importante, memorias. ¿También se han emocionado por un recuerdo que estremece? De esos que hacen temblar el cuerpo y en un leve suspiro ¿se puede ir la vida?

*(Pausa, mira al público, intenta conseguir complicidad, suspira. El ambiente va cambiando hasta dar foco a la actriz.)* Algunos, aunque estoy segura que todos tenemos guardados en el alma recuerdos de un amor que calcina, que lleva a perder los sentidos hasta el punto de dejarlos sin aliento, sin conciencia, sin memoria... pero que al mismo tiempo, nos invita a estar un paso más cerca de la locura, de la desventura, del dolor.

*(Jocosa)* Aunque creo que todos preferimos recordar esas veces que estuvimos cachete con cachete, pechito con pechito, ombligo con ombligo, pico con pico, beso con beso, acompañados con unos Macallan 1926 *(Pausa, despectiva)* o bueno, para su mayor economía, unos ronones con hielo y maní, creando el momento perfecto donde se combinan las miradas, las palpitaciones, las exhalaciones, la oxitocina con la dopamina, dejando que las prendas se cayeran para descubrir la inmensidad viril de 48 cms; *(Aparte, al público)* a mí me tocaron 7, y eso. Pero a una amiga si le tocaron 48. 48 cortes que desprendieron una a una sus articulaciones, luego, fue guardada por su pareja sentimental en bolsas y cajas en el armario conyugal.

*(De golpe cambian las luces y vuelven los ruidos un poco más claros, se logra distinguir una frase que dice “Maldita perra.”)*

*(Para sí)* Quizá sería menos impactante si el cuerpo se hubiera ocultado en un bolso Gucci, Armani, Totto al menos. *(Al público.)* Alguien que domine temas de energía, posesiones demoníacas ¿limpias tal vez? Porque este teatro está de un tenebroso. Quizá el espíritu de Otelio se nos coló en el armario. *(La actriz ríe estrepitosamente para luego frenar su reacción radicalmente.)* Aún no les he mostrado lo mejor de mi armario ¿Verdad? Pues venga. *(La Actriz activa el mecanismo del cajón hasta ahora no revelado, mostrando al público la imagen contundente referente a su dolor producto de la violencia en su hogar.)*

### **Escenario 3- La cortina, el vidrio roto.**

*(La Actriz, humillada, derrota intenta pasar la página del nuevo escenario pero, la tristeza le impide completar la acción un par de veces. Luego, enciende un bombillo de benjamín y se dirige al mecanismo de ventana, en soliloquio )*

Es domingo. 1. Mis ojos se pierden en el paisaje cotidiano a través de mi ventana sin mayor afán. 2. Un sentimiento de incomodidad se hace evidente en mis latidos, en mi respiración, pero no entiendo por qué. 3. Las mujeres del afuera caminan con afán en direcciones diferentes. Los hombres, casi en común acuerdo, compran cerveza y se relajan con un cigarrillo. Algunos se saludan, otros solo existen. 4. Mi respiración se reguló, pero la molestia ahora es enojo no identificado. 5. Las acciones 3 y 4 se repiten con mayor flujo de participantes que complementan la situación, la otra con mayor intensidad de irritación. 6. Una olla express pita en algún lugar de mi casa, mi consciente se alerta. 7. Un niño cae de su triciclo, la mamá corre desesperada para evitar el llanto. Los hombres lo alientan a ser varón. 8. Mi cerebro descompone la situación cotidiana en imágenes y todo está mal. 9. Una chica compra un cigarrillo junto a una cerveza, sale y camina lento. Los hombres la miran con desaprobación, uno de ellos le dice “mami”, otro “puta”. 10. Mi sentido menos común se despierta *(al público, desubicada)* ¿Y ustedes siguen aquí?

*(Animosa.)* Soy una pésima anfitriona, me gustaría ofrecerles, de mi reserva personal, por supuesto, un cabernet sauvignon, un Dalmore 62, un Macallan, una stella Artois o, incluso, para los que no beben, una taza de té Da Hong Pao, pero desafortunadamente ayer tuvimos un evento social con reconocidos miembros de la suprema corte *(haciendo señal de decapitación)* y uxoricidas de primer nivel *(guiñando el ojo, la actriz precisa “conyugicida”)* que acabaron con todo sin reserva *(corrigiendo)* con toda la reserva... Pero puedo ofrecerles un buen café. ¡Uno verdaderamente exquisito! No como los insípidos que reparten en los velorios de las gentes populares. *(En tono cachaco)* ¡Aquí nada de pobres!

*(De golpe cambian las luces y se vuelven a escuchar ruidos, esta vez de gritos violentos. La Actriz, evidenciando una cierta familiaridad con estos eventos repentinos, enfoca sus acciones en el velo de su ventana. Posterior al evento violento, La Actriz enciende nuevamente el bombillo de benjamín.)* Siempre he pensado que las cortinas, al igual que el cabello de las mujeres, enmarcan la belleza, la sutileza y su resiliencia. Es como si la elegancia se vistiera de largo, color y textura para definir con estilo y glamour lo que somos, *(melancólica, apagando el bombillo)*, nuestra valía.

*(Repentinamente vuelven a cambiar las luces y se vuelven a escuchar gritos de una voz masculina que intenta articular palabra sin conseguirlo. La Actriz enciende un cigarrillo)*

Hablando de velorios, mi amiga Clarita Echavarria, presidenta y reconocida miembro del gremio E.S. (*Esposas maltratadas.*) Hace unos días vino a visitarme. Yo, por supuesto, estaba dichosa de recibir en mi casa a tan prestigiosa dama, casi hago una reverencia, pero antes de poder reaccionar ella entró directamente a mi sala, se acomodó cerca a la ventana con una rigidez sublime, (*para sí*), extrañamente no pidió una copa de Brandy como solía hacerlo, pero tuvimos una charla maravillosa, muy sensible sobre lo demandante que es hacer unos buenos arreglo funerales. Noten ustedes, el traje que vestirá nuestros restos para la eternidad, eso, de por sí, ¡es algo complejísimo!

Ahora, imagínense poder contar con el mejor taxidermista para lograr que nuestros maquillajes finales no horroricen a nuestros acompañantes. La limusina, la limusina que transportará nuestro cuerpo dignamente, eso es vital. Los arreglos florales, estos tienen que ser bien distinguidos. Elegir con anticipación quién dirá nuestras palabras de despedida, porque no hay nada más odioso que alguien ahogado en lágrimas o con pánico escénico en plena misa, eso es algo muy corriente. Finalmente hay que pensar en nuestro epitafio, la lápida, el material de la lápida... (*Aparte cómico al público*) Ustedes saben, mujer precavida vale por dos. (*con semblante triste*) Entonces lloré, lloré muchísimo. Pensar en mi muerte y... no poder ver el lujo de funeral que me organicé ¡es una cosa horrible!

*(La emocionalidad de la Actriz es interrumpida por un nuevo cambio violento de luces. Ella inicia una partitura en la que su cara es aprisionada de distintas maneras contra el vidrio que compone el escenario de la cortina - el vidrio roto, sugiriendo una golpiza en lo íntimo de su hogar. )*

Clarita, mi bella clarita, había muerto la noche anterior a su visita, justo al lado de su ventana a manos de su marido que, luego de reventar su rostro contra el cristal, tomó uno de los fragmentos y laceró su pecho en repetidas ocasiones. Dice la autopsia que en su espalda se halló escrito “Maldita perra.” (*Pausa, la Actriz arregla sus ropas, su rostro.*) No pude llorar. Esa misma noche también mi cara sintió estallar contra el vidrio de mi ventana, luego de eso, tuve que preparar la mesa, saludar y sonreír. (*Black out*)

#### ***Escenario 4- La ventana.***

(La actriz instala el cuadro limpiando la ventana.) Después de una buena fiesta el desorden es monumental. (*Divertida*) Yo me he vuelto una experta en quitar manchas, por ejemplo, para las de aceite en la ropa se necesita limón, aguita caliente y bicarbonato. Para las de sangre, el agua debe ser fría y se mezcla con agua oxigenada. Pero también se como aliviar un dolor de golpe, filete de ternera fresca y un limón; se coloca la carne y se muerde el limón, así se evita otro golpe que empareje el ojo, o el brazo, o la pierna. (*Al estilo influencer*) No olviden saludarme en la recepción para más consejos de cómo tener un matrimonio feliz.

*(Al público)* Señoras ¿ustedes como mantienen viva la llama del amor en sus hogares? *(La Actriz recibe las apreciaciones del público, si se dan, jugando con estas respuestas escénicamente. posterior a ello, aparece el dispositivo del “marido figurado” que es un abrigo colgado en un perchero.)* A mi Nathan le enloquece que le cante... Muchas veces parezco un mono de Hooters balbuceando sus canciones favoritas toda la noche, pero *(suspira, romántica)* Es que es puro amor. Pero como estoy sola, les voy a cantar una de las mías.

*(La Actriz, emocionada, rápidamente saca una botella de Brandy, bebe de la botella, saca un radio muy pequeño y reproduce “Las pequeñas cosas de las Chicas del Clan. Baila, canta y juega con el dispositivo del marido figurado, dando la ilusión de leve alicoramiento.)*

Salud, Clarita, mi querida Clarita, Clarita de mi vida cuanta vida te faltó. Salud a todas...

*(La acción de la Actriz se ve interrumpida por sonidos de una contienda doméstica en un espacio que aparenta cercanía. La Actriz, aún simulando embriaguez, se integra a la situación violenta de su vecina, hace gestos, bebe y de una u otra forma involucra al público en esta situación.)*

*(Golpeando una pared.)* ¿Sandrita? *(Al público, con gesto clasista a modo de susurro.)* Se llama Sandra. *(A la pared)* Sandrita ¿Me escucha? Esta vez fue peor que la anterior. *(Pausa. Nuevamente golpeando la pared con un poco de enojo)* Sandra, no respire así que me asusta. ¿Quiere un poquito de Brandy? *(Al público)* Yo si soy la cagada. *(De vuelta a la pared)* ¿Esta vez por qué fue? El dijo ¿puedo? y usted “no quiero”, ¿la volvió a celar con Teresa, su profesora de inglés? ¡No! ¿la encontró fumando? Ah no, ya sé, le subieron el sueldo y no pudo con eso. *(Aparte al público.)* Claro está que el motivo puede ser cualquiera.

*(La actriz se dá un trago largo de Brandy, luego alterna sus acciones entre el dispositivo de marido figurado y una silla.)*

Sandrita ¿se imagina donde nosotras algún día decidamos vengarnos? Podríamos empezar por colocar hormonas femeninas en su exquisito y necesario café de las mañanas, o quitar sus orines del piso con su cepillo de dientes, quizá tal vez mezclar laxante en sus calditos pal desenguayabe para que, una vez en el trabajo, pase una de las peores vergüenzas de su vida... *(Frena su emoción para precisar alegremente.)* Bueno, aunque solo basta crear una charla amena y divertida en una noche de apuestas para contar jocosamente que tiene un testículo más grande que el otro, que su pene es demasiado pequeño y que tiene el culo caído y veras como ganas la contienda.

*(De golpe cambian las luces, Se escuchan golpes, gemidos de abuso, mientras tanto, la actriz en una caminata lenta que le permite colocarse gafas negras, se instala en proscenio)*

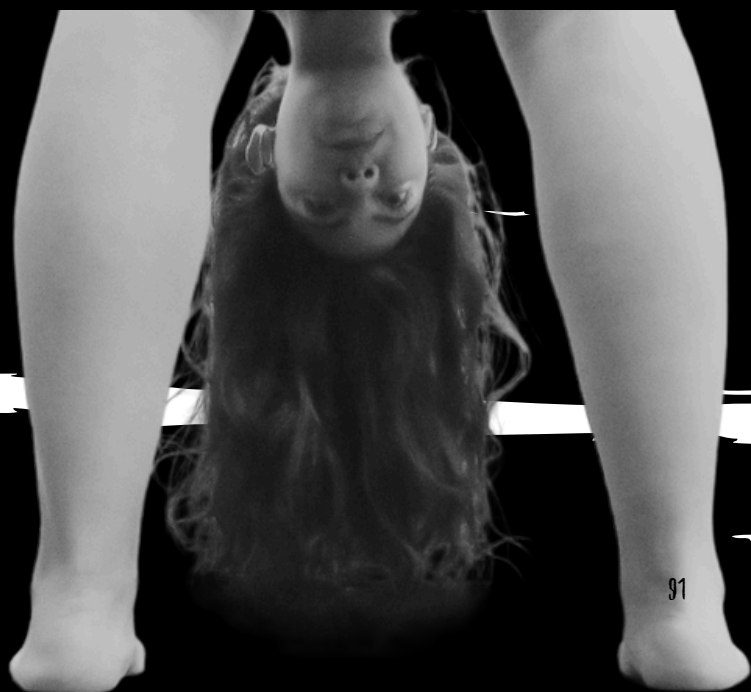
Sandra, hoy tampoco pudo conmigo, aunque me sentí morir. Se que estaban conmigo porque ví la luz de sus salas, habitaciones, cocinas y terrazas encendidas esperando y resistiendo por mi. ¿Podemos sobrevivir juntas una vez más?

*(Aquí un juego de luces puntuales señalan diferentes direcciones del escenario como provocación para el público a unirse al ejercicio.)*

## Escenario 5- Descuartizar.

Ahora no habla la Actriz, habla la mujer que vió el techo del apartamento desplomarse, las tazas romperse, las paredes agrietarse... Sin duda, este acontecimiento irrumpió la cotidianidad temporal y espacial del cotidiano doméstico. Reveló un deterioro profundo en el espacio y en las sensibilidades que lo habitaban, dejando a la vista, las necesidades olvidadas de un hogar, de un construir- se – en con el otro y con lo otro. Entonces, el techo desplomado liberó todos los sueños que día y noche conspiraron para consolidar la idea de casa, sin embargo, el espacio – cuerpo en, sí mismo, tuvo la valentía de levantarse primero de la mesa y manifestar su cansancio, su límite, más, los idiotas que usamos el estandarte del amor para evadir la derrota, nos quedamos en la mesa limpiando, reedificando e ignorando el principio obvio de originalidad de las cosas: aquello que se quiebra jamás vuelve al estado que lo antecede, ni borra de manera mágica las marcas de su herida. El cuerpo espacio jamás olvida su momentánea desfiguración.

En apariencia, el apartamento 401 logró cautivar la vista de habitantes y visitantes al quedar “espectacular”, como solían alargarlo, pero nadie sospechó que muchas cosas estructuralmente cambiaron, nadie se fijó en las piezas faltantes, nadie notó que en ese espacio que ya no era nunca más un universo casa, ni un amor en concha, ni siquiera un rincón. Algo crujía y se tambaleaba de dolor, nadie descubrió que era yo.



Finalmente, cerraré la experiencia metodológica desplegada en este apartado, enlazando el modo particular de crear e investigar de la Artista Colombiana María Teresa Hincapié, con el camino transitado para la creación del Apartamiento 401, como investigación y obra, al encontrar un eco en la forma de resignificar creativamente las objetualidades - espacialidades del cotidiano íntimo y doméstico, disponiéndolas inventivamente en dispositivos escénicos que movilizan, en sí mismos, indagaciones que vinculan la experiencia personal, el campo sociocultural que nos acoge como individuos, y la experimentación del lenguaje escénico, para crear un nuevo orden sensible que se apoya en la escritura, en la acción y en la performance[8], como mecanismo de materialización integral del proceso.

Así, Constanza Ramírez, licenciada en pedagogía social comunitaria, amiga personal de Hincapié, escribe literalmente lo que la artista define en su texto “la performance de maría teresa hincapié, 2006” respecto a:

- Cada objeto por más pequeño y sencillo que sea es un universo absoluto y total que viene a cumplir una misión, tiene un destino y con todas las cosas es igual, por eso Una cosa es una cosa que ahora al juntarse una detrás de otra, forma una espiral que me muestra el significado del concepto de la eternidad que estaba buscando. Esta respuesta la pude dilucidar a través del tiempo, después de quince años cuando descubro que la obra se hizo ella misma... me habló... yo sólo había tenido la intención de hacer para comprender – según dice Grotowski– entonces simplemente hice, viví la experiencia, pero nunca a partir del razonamiento, mas bien de la intuición. A partir de ese momento empecé a amar todas las cosas, a respetarlas, a sentir que cada una tenía alma, todo se volvió importante, el papelito... el lápiz... la hojita... la basurita... recobró todo un significado y una importancia impresionante en mi universo porque en mi cotidianidad yo sigo sosteniendo que Una cosa es una cosa...(pg. 179)

Lo cual es interesante porque las exploraciones estéticas que trabajan con materialidades sensibles como los recuerdos, las memorias, las anécdotas, las emocionalidades o, como es el caso de Hincapié y mía, todo lo anterior más la vinculación con los objetos personales de nuestra casa, convirtieron nuestra sensibilidad creativa e investigativa en un agenciamiento propio capaz de resarcir o revelar partes de nosotras que necesitan ser escuchadas y exteriorizadas por algún fin específico. En este sentido, el trabajo sobre sí se convierte en una exploración honesta en la que las premisas identitarias/ memorísticas del sujeto, se hacen motores creativos al descontextualizarlas de su espacialidad regular, rompiendo así, su convencionalidad e imprimiendo en ellas potencia para politizarse, logrando, de esta manera, problematizarse para generar resuenos temáticos con prácticas sociales, culturales, educativas, etc. que movilizan al creador por su implicación en estas.

---

[8] 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. María Teresa Hincapié, Ramírez, 2006, pg. 182)

Así pues, reflexionar sobre cómo nuestras experiencias individuales están profundamente conectadas con las estructuras sociales y políticas que nos rodean, se hace vital para esta investigación, porque es lo que dota de argumento el hecho creativo del Apartamiento 401. Cuando compartimos nuestras historias, dificultades o luchas personales, muchas veces estamos poniendo en evidencia desigualdades, injusticias o normas que afectan a toda una comunidad, es decir, lo que vivimos en lo cotidiano no es solo asunto nuestro, sino que refleja y contribuye a un sistema más amplio. Al hacer visible lo personal, podemos entender mejor cómo las decisiones y políticas impactan en nuestras vidas y en las de otros, y así motivarnos a buscar cambios que beneficien a todos. En resumen, lo personal se vuelve político porque nuestras vidas y experiencias son parte integral del entramado social, y al hablar de lo que nos sucede, también estamos participando en la transformación de nuestra realidad.

Pensar en el lugar de lo personal como un acto profundamente político, es comprender que nuestra experiencia es, en efecto, un acto de resistencia en sí misma, que al situarla como un lugar de acción, indagación y creación, se reivindica al darle valor al argumento individual, adentrándola en el universo académico tradicional para exigir una articulación real con lo íntimo; pues, es en la carga experiencial que se encuentran alojadas violencias que no funcionan de manera independiente en un sujeto, estas existen y persisten en lo colectivo, generando afectaciones sistemáticas en la generalidad, situando la necesidad de considerarlas, agenciarlas, para dignificar aquellas experiencias que ya no están, pero que, se reconocen como un pilar importante para esta lucha conjunta que existe porque existimos, que se enuncia porque no soportamos un minuto más de silencio e indiferencia ante el dolor que es tan mío como nuestro.

Sin embargo, para politizar nuestra experiencia es necesario comprender qué duele, qué partes de mí han sido ferozmente vulneradas, para que, al nombrarlas estas puedan ser atendidas, transmutadas, resignificadas como es el caso de esta investigación - creación, pero ¿qué pasa cuando el sentimiento de quebranto es tan profundo que no logra hallar existencia en el espectro de las palabras? Para el Apartamiento 401, esta imposibilidad enunciativa dio lugar al concepto de *Apalabrar* como método para ubicar, exteriorizar y dar lugar a aquello que me dolía sin encontrar categoría verbal semejante. Este surgió como resultante metodológico de la presente investigación, el cual se propone y define como:

*Apalabrar el cuerpo, materialización de la experiencia sensible desde la acción corporal, como una posibilidad narrativa de la emoción que logra ubicarla, significarla y exteriorizarla por medio de la palabra como fin último. Apalabrar es crear una unidad de sentido entre el cuerpo y la voz que parte del adentro y llega al afuera como un ejercicio de tratamiento del duelo capaz de revelar/simbolizar en el cuerpo, en la voz y en la acción escénica expandida, lo no procesado, lo antes indefinible.*

Es por esto que, en relación con la metodología de creación de Hincapié, mi experimentación creativa e investigativa, se enfocó en profundizar y reflexionar en el proceso artístico, en la exploración consciente de mi entorno, en la sensibilidad especial hacia los aspectos culturales y sociales que, al igual que Hincapié, auspició una metodología que integra la investigación, la observación y la experimentación, para conectar de manera auténtica con los temas que dan concepto a la obra, haciendo de su proceso creativo, un ejercicio no lineal. Así, el Apartamiento también se encuentra en la ruptura lineal de la creación, pues fue en la constante exploración y reinterpretación, que me permití crear una performatividad sumamente reflexiva y dialógica, en reflejo a un compromiso genuino con el arte como medio de expresión, de transformación social.

Así, el Apartamiento 401 como ejercicio performativo desde la dramaturgia y la imagen viva, vigente, en suma necesaria, por su atemporalidad y capacidad de agenciamiento, se enmarca como una acción reparativa propia para reafirmar lo personal como un lugar político.

# CAPITULO IV.

ESTO NO SE LLAMA AMOR.

*Des-cuartizarse para concluir.*

Asumir el Apartamiento 401 como una experiencia de quebranto profundo, de destrozo, de vulneración, de desprotección, de auto abandono en un ejercicio estético, escénico, dramático y performativo, implicó emprender valientemente un viaje interno hacia los recuerdos dolorosos de un tiempo pasado que no daba tregua con el ahora, porque fue justamente en esa incompreensión intemporal de la herida, que se auspiciaron con mayor crueldad cada una de las violencias a las que fui expuesta en la relación afectiva y, por ende, doméstica en el Apartamiento 401.

Apartarme de todo y mentir como justificación de mi maltratador para minimizar mi autonomía, libertad y poder de acción/ decisión sobre mí, engendró la necesidad de descolocarme, de des – cuartizar simbólica, poética y escénicamente cada uno de los lugares y objetualidades en los que la acción violenta tuvo alcance, aperturando espacios de fuga a la herida, hallando en cada agonizante o parte muerta de mí, las razones por las que debía reivindicar mi lugar de sobrevivencia como una apuesta ética y política de mi dolor.

Es posible que el cuerpo, mi cuerpo haya llegado a un momento de indeterminación en el que la experiencia de violencia doméstica alteró de manera significativa mis memorias, generando rupturas de sentido que repercuten en partes de mí que dolieron y murieron (cuerpo pasado - imaginado) y las que aún están (cuerpo real en el aquí/ ahora.) Dualidad que produjo en mi extensión corporal una sensación de quebranto que migró, que circuló, que se sintió, que en su momento no se percibió, pero que igual castigaba. Este fue un duelo corporal que nació en la herida sexual, y luego se expandió, por medio de la falla geo-corporal de mis marcas vitales, para hallar expresión, razón y alivio en la acción escénica, como agenciamiento de lo vivido.

Entonces, oler la única camiseta que guardaba el aroma corporal que quién respiró a mi lado como un acto de resistencia al olvido. Conversar con sus zapatos sobre el recuerdo fragmentado. Fumar como prueba que respiraba. Ver el tiempo en imágenes transcurrir sin justicia ni consuelo. Obligarme a entrar en ropas que forzaban la imagen equilibrada y recatada de una buena esposa, así el dolor rompiera mis estructuras, me dieron el derecho de escribir en el cuerpo, en la pared, en el aire, en la hoja... como posibilidad de expresión y denuncia. Me enmarcaron en un acto de creación constante de diarios y memorias que generaron conocimiento como metáfora de la experiencia.

Y fueron justamente estas acciones las que se desprendieron de la cotidianidad doméstica, las que se convirtieron, posteriormente, en laboratorios creativos que, de acuerdo con el recuerdo, la espacialidad y la objetualidad, que requerían ser agenciadas en sus tiempos y aperturas específicas, dieron palabra y forma al dolor de manera estética, proponiendo así una doble mirada en tanto a la revisión de la vivencia y el análisis de esta.

Crear a partir de lo que duele me llevó entender, en primer lugar, que es trabajar con aquellas humillaciones que desnudan el alma. Es reordenar nuestro sistema lógico en una exploración creativa y sensible, para componer un acto de resistencia, desde las prácticas artísticas, que no necesariamente se inician como tal, en el proceso de descomponernos, desgarrarnos, reencontrarnos inventivamente en nuestras memorias, la desorientación, el caos, e incluso, el sinsentido surge como parte de la exploración insitu. El dolor demanda ser sentido como es un descubrimiento constante.

En segundo lugar, que el duelo corporal que surge de la violencia doméstica/ de género, representa una experiencia profunda y compleja que afecta no solo la mente, sino también el cuerpo. Este duelo se expande a través de la falla geo-corporal, concepto que hace referencia a las marcas vitales y físicas que quedan en nuestro cuerpo como huellas de experiencias traumáticas. Cuando estas marcas están en desajuste, dificultan la expresión auténtica, la comprensión racional y el proceso de encontrar alivio emocional. La acción escénica, en este contexto, se presenta como un espacio de agenciamiento, donde el cuerpo en movimiento se convierte en un medio para dar sentido a esas heridas, liberarlas y transformarlas. La escena teatral o performática funciona como un acto de resistencia y recuperación, permitiendo que el dolor se convierta en una forma de expresión y, potencialmente, en un camino hacia la sanación.

En definitiva, el cuerpo no sólo testimonia las heridas vividas, sino que también se revela como un espacio de posibilidades para reconstruir la identidad y encontrar un nuevo sentido, incluso en medio de la indeterminación y el sufrimiento. Este proceso muestra cómo el arte y la acción corporal pueden ser herramientas significativas para afrontar y transformar experiencias traumáticas como las que viví en el Apartamiento 401.

Sin embargo, tensionar el recuerdo como provocación artística, como motor creativo para la transformación de mi dolor en resistencia, me llevó a elaborar laboratorios de duelo en los que, descomponer, agenciar y politizar las heridas surgidas por la violencia de género, que se tomó la intimidad de mi hogar como escenario principal, hizo que creativa e investigativamente, me confrontara. Que encontrará en mis propias memorias una desconexión de sentido, una incomunicabilidad aferrada, un sentir profundo de angustia al reconocer que el agenciamiento de estas enmarcaban mi pérdida y, por lo tanto, mi transformación.

Así pues, velé mis pisadas con tierra negra y polvosa para ocultar las heridas incesantes. Creé en los pies un camposanto para enterrar el dolor, pero este se removió. Regué algunas cenizas de olvido y dispersé la penuria. Rellené las grietas profundas de mi duelo, más estas se negaron a cerrar. Cubrí con flores la huella doméstica, pero súbitamente el olor pestilente del sufrimiento convirtió en ceniza la semilla del consuelo. También anduve los días admirando la maleza del recuerdo, coleccioné los sueños que se hospedaron en mi inconsciente como un eterno jamás, canté con cierto gusto el zumbido de la culpa y el miedo o ¿fueron las moscas en mi cabeza? Tuve encuentros de tinto y cigarrillos regulares con las huellas de Violencia y Doméstica, acciones que me incorporaron en una performance cíclica.

Una que me agobió al ver transcurrir los días sin reparación ni consuelo. Entonces decidí escucharme como primer gesto de amor propio y comprendí que era yo quien se resistía a cerrar la herida por temor a dejar ir la posibilidad de ser lo que ya nunca tendría lugar en el Apartamiento 401. Entonces como segundo acto de amor hacia mí, gestioné un acto revolucionario, tremendamente político, un proceso de reparación propia que sensiblemente logró ubicar las partes de mí que dolían por medio del apalabrar el cuerpo, como método de exploración /exteriorización resultante de esta propuesta creativa e investigativa, dinamizando de esta manera, mi emocionalidad en un ejercicio íntimo de sobrevivencia que fracturó los vínculos ligados al dolor para dignificar mi experiencia personal como un lugar político importante, como una experiencia liberadora.

La ruptura, en este sentido, se afilió al Apartamiento 401 como una crisis asumida, como un proceso necesario para el crecimiento y la transformación personal. Pero, para que esta crisis se manifestara y tuviera sentido, fue fundamental experimentar el dolor profundo, agobiante, pero, a su vez, reversible. Es decir, mi relación excesiva y dependiente con las memorias, espacialidades y objetualidades que configuraron la intimidad del Apartamiento 401, hicieron de sí, mi propio límite con el afuera, mi incapacidad de mirar el mundo porque en el relacionamiento amoroso violento vivido, en el afuera se esfumaría lo que él sentía por mí. Y solo fue en este descuartizar - me, que puede encontrar mi experiencia liberadora.

La transmutación del dolor en el ejercicio escénico – performativo del Apartamiento 401, no es solo fue una alteración superficial de mi experiencia sensible como mujer, artista e investigadora. Esto implicó también una liberación como acto reparativo propio respecto a la autoflagelación con el dolor, la culpa y con el miedo que me mantenía atada a una situación opresiva y sistemática, tal como operan las violencias contra la mujer.

En este sentido, politizar el dolor producto de la violencia doméstica a la que fui sometida, radica en que, al hacerlo, pude visibilizar, desde mi experiencia creativa e investigativa con el Apartamiento 401, una problemática tan cotidiana como el hecho mismo de asear una casa, que muchas veces se normaliza por medio del silencio. Exteriorizar y movilizar nuestros dolores generados por el ultraje doméstico, refleja, a su vez, las fallas en las políticas sociales colombianas, en la protección y restitución de nuestros derechos como mujeres, en la estructura de apoyo a quienes la experimentamos.

Al politizar este tema, quiero abrirme ética y artísticamente al debate público que puede impulsar sensibilizaciones sobre el nivel de exposición que tenemos las mujeres en la violencia de género, pero también, formas de agenciar dignamente nuestro dolor, de expresar, como es el caso del Apartamiento 401, nuestra rabia y, aún, la esperanza en la transformación social; ayudando a crear una sensibilización colectiva que desafíe y tensioné las estructuras elementales de la violencia.

Por otro lado, la resistencia política implica luchar por cambios en las leyes, en las políticas públicas y en la cultura, en los mecanismos de prevención accesibles para garantizar la protección, la justicia y la igualdad de nuestros derechos. La participación como mujeres en escenarios sociales y políticos es esencial para desafiar el silencio, la impunidad y la normalización de la violencia de género, resistiendo de esta forma, también fortalecemos nuestros procesos identitarios y la solidaridad entre nosotras, promoviendo así, un movimiento colectivo que sea transformador, que impulse nuestro empoderamiento sin avergonzarnos por haber experimentado situaciones de ultraje doméstico en distintos niveles de alcance.

Sobre lo anterior, se hace importante resaltar en este entramado reflexivo, lo que fue y aportó el Apartamiento 401, como materialidad creativa e investigativa en su aspecto metodológico al proponer el Apalabrar el cuerpo como método y concepto propio de la investigación, el cual, crea una unidad de sentido entre la sensibilidad y la experiencia corporal de quien lo experimenta, formulando en sí, un ejercicio catártico, de reparación propia, capaz de revelar/simbolizar en el cuerpo, en la voz y en la acción escénica expandida, lo no procesado, lo antes indefinible.

Este concepto/ método surgió auténticamente y se considera el mayor aporte de este ejercicio de indagación creativa al campo académico, porque en su modo de hacer y crear, permitió al Apartamiento 401 ser mucho más que una obra que se enmarca en un producto final.

Apalabrar como proceso vivo de exploración y reflexión, se instala como premisa para la creación dramaturgica, escénica y performativa, convirtiéndose en un medio para entender y representar las apuestas éticas, estéticas y políticas del artista investigador, de manera amplia, considerando las exploraciones fallidas como los puntos de anclaje que conforman estéticamente la obra.

Pero, para alcanzar el Apalabramiento del cuerpo como proceso inventivo, de reconocimiento propio y como acción reparativa plástica ante las memorias de quebranto, Apalabrar Implica explorar y cruzar tres dimensiones: las marcas vitales, entendidas como un rizoma de heridas tanto corporales como psíquicas, que emergen como un reflejo profundo de la violencia doméstica experimentada. Estas heridas, cargadas de un dolor intenso, se reactivan constantemente a través del recuerdo, creando un bucle temporal que funciona como un motor creativo, una materia de acción y un objeto de subversión. Este proceso no solo evidencia el impacto duradero de la violencia, sino que también se convierte en una fuente de resistencia y transformación a través de la acción escénica, y la expresión performativa.

Por otro lado, la fragmentación de la memoria, en particular la percepción de las virtudes de la desmemoria ofrece una vía para gestionar el dolor. Según Larrión (2008), el olvido bien gestionado puede permitir abandonar recuerdos paralizantes y facilitar la construcción de nuevas identidades y memorias colectivas. Esto resulta fundamental en procesos creativos y terapéuticos, donde la capacidad de olvidar selectivamente, se convierte en una herramienta para sanar y reinventarse.

Finalmente, la ruptura del sentido desde la palabra dicha, como señala Acosta (2012), refleja cómo los hechos violentos pueden desestructurar las categorías y significados que las palabras tenían, dejando un vacío en la capacidad de significar. En un método de creación, esta ruptura puede ser utilizada como un recurso para explorar nuevas formas de expresión, permitiendo que el lenguaje se transforme y se reconfigure en un acto de resistencia y reconstrucción.

En conjunto, el Apalabrar el cuerpo con su cruce práctico de conceptos muestran cómo la experiencia de la violencia y sus secuelas pueden ser abordadas creativamente, transformando el dolor en un proceso de subversión y construcción de nuevas narrativas, capaces de generar materialidades plásticas potentes, en relación con los procesos autobiográficos del investigador o autoficciones del artista creador.

¿Acaso el cuerpo sólo puede percibirse como propio en el dolor?

En respuesta a esta interrogante y, enlazando la reflexión final en dedicatoria a mi cuerpo, como material indeleble en resistencia a lo que ocurrió conmigo en este proceso creativo e investigativo, diré que, tras haber atravesado circunstancias reiterativas de humillación y sometimiento, auspiciadas por el sabotaje doméstico, el cuerpo, en su proceso de reapropiación, aprendió a reconocer la profundidad de su dolor, la diversidad de sus heridas. Logro entender que en él se encuentran carteadas grietas que revelan el sufrimiento vivido en acontecimientos traumáticos de violencia interpersonal, en la esfera íntima del hogar, guardándolos en la memoria, en el inconsciente de manera definitiva; el cuerpo registró en su extensión sus afectaciones, sus maltratos, sus heridas para hallar - significar sus heridas como esos huecos en los que el dolor se atrinchera para hacer una oda miserable y descarada al desamor así hayamos dedicado un proceso de agenciamiento y reparación propio.

Heridas que operan conjuntamente desde nuestra esencia original hasta nuestro consciente para darnos un panorama devastador sobre nuestra experiencia dentro de los mandatos patriarcales, colonizadores y la acriollada distorsión del poder en el escenario doméstico, que muchas han-hemos vivido, para ofrecernos un primer saber corporal importante: existen partes de y en nosotras que duelen, y que cuesta reconocer que son nuestras.

Es así como se hizo vital generar una lectura sobre el cuerpo que hiciera evidentes los cruces de las heridas que infringieron sobre mí, en correspondencia con un robusto marco de violencias estructurales que afectan múltiples esferas, pero que, en mi caso particular, se asientan en el escenario doméstico como consecuencia de un histórico patriarcal que ha sentado sus bases en el desequilibrio, en la jerarquización, en la dominación y por supuesto, en el miedo, ¡Sí! en el miedo como emoción que habita el terreno psico-corporal desde la sensación de alerta ante el peligro o la pérdida, el miedo a perder-le-nos.

El cuerpo sabe que duele. Ha contado una y mil veces sus heridas, tiene presentes cuántas de ellas han cicatrizado, cuantas aún están abiertas y supuran. El cuerpo sabe que es real, que su experiencia es válida, que guarda memorias del dolor que no son únicas, pero sí propias y que tuvieron un trámite digno. El cuerpo sabe que ha callado de manera cómplice sus maltratos, pero cada silencio va construyendo unas coordenadas que dibujan en él los excesos de la violencia doméstica y los del auto abandono, pero también, la posibilidad de conformar una performatividad sobre el duelo, sobre el cuerpo, sobre el espacio y las objetualidades, para dignificar su sobrevivencia desde el acto de Apalabrar.

*Apalabrar* como materialización de la experiencia sensible desde la acción corporal, como una posibilidad narrativa de la emoción, que logra ubicarla, significarla y exteriorizarla, por medio de la palabra como vehículo. Apalabrar para crear una unidad de sentido entre el cuerpo, la voz y la acción escénica que partió de adentro y llegó al afuera como un ejercicio de tratamiento del duelo, que logra revelar/simbolizar, de manera dramática y performática, lo no procesado, lo antes indefinible.

Por su parte, *la falla geo - corporal*, se invita a ser sonado como un concepto que articula la metáfora geológica de la “falla” con la experiencia del cuerpo femenino, como territorio fracturado por la violencia. Este concepto permite comprender cómo las agresiones físicas, simbólicas y estructurales ejercidas sobre nosotras en lo íntimo de nuestros hogares. Como provocación de abordaje se propone: ¿Cómo se vive el cuerpo en espacios violentos? ¿Cómo se transforma la relación con el hogar?

El cuerpo sabe que está inmerso en un sistema capitalista que no permite fácilmente el tránsito del duelo, lo invalida, niega la tristeza y el dolor, porque entiende nuestra existencia como materia productiva que debe ser inmune a la sensibilidad. Lo entiende como inapropiado e incluso, exagerado, “esto en unión con el patriarcado, en el cual nos enseña que mostrar emociones es signo de debilidad, de vergüenza o puede ser herramienta para diagnosticar de forma abrupta una enfermedad mental, siendo así que enunciar el duelo y las emociones que a él acompañan, es de suma importancia política.” (Gonzales, 2022)

Importancia que reivindico, por medio del Apartamiento 401. La urgencia de reconocer la emocionalidad, la sensibilidad, lo humano en sí mismo, como un elemento natural de la vida. El Apartamiento como propuesta estética performativa invitó a romper la individuación que imprime en nuestros cuerpos la productividad capitalista, a sabotear el carácter individualista, a descolonizar nuestros sentidos, para restarle dominio a la visión, para ampliar la lectura de mundo por medio del tacto, de la escucha, del olfato, de la palabra como un acto de resistencia y emancipación performativa, que reconoce como propio el dolor del otro y viceversa. Desmiente la negación de conflicto y la imposibilidad de hablar de él en el ámbito familiar, social, laboral... acercándonos los unos a los otros en unas dinámicas comprensivas que ayudan a dar trámite desde el movimiento colectivo.

Asumirme como una sobreviviente, al dolor y a la violencia doméstica gestada en el Apartamiento 401, implica considerar una decisión desde la dimensión ética y política, al transmutar, desgarrar, problematizar y descuartizar el lugar de “víctima” que naturalmente se nos atribuye ante la situación, con esto no quiero negar o desestimar su implicación, por el contrario, de la experiencia como víctima y aún contener las memorias del quebranto de forma inenarrable, me permitió agenciar mi dolor de forma diferente, me implicó adentrarme en un proceso de reconocimiento profundo que me llevó a movilizar mi herida, a tramitar mi falla geocorporal desde el apalabrar mi cuerpo, para cambiar de foco mi experiencia, mirar de otra forma mi duelo, para dialogar fuera de la herida con mis objetos, hallando así un lugar de resistencia, un lugar político.

*He dicho tantas veces tu nombre que he conseguido perderle el miedo.*

Traer al recuerdo la experiencia doméstica engendrada en la violencia de género, es entender que las fibras corporales contienen las memorias del sufrimiento vivido. Es reconocer que existe una relación directa y dolorosa con espacialidades que territorializaron nuestro cuerpo, además de tener materialidades y objetuales que simbolizan la presencia de lo que fue un amor, pero también fue nuestro maltratador.

Así, la creación de lo que hoy existe como Apartamiento 401, es una experiencia estética performática, que parte de una provocación por incomodar, inquietar, revelar e intentar desestructurar mis memorias sobre el dolor en un espacio físico que me contuvo. Es escuchar muy atentamente mis silencios para lograr una apertura corporal de reflexión que hoy se hace colectiva.

Hacer obra, desde mi experiencia, implica andar los días admirando la maleza del recuerdo, coleccionar los sueños que se hospedaron en el camposanto del 401, cantar con cierto gusto el zumbido de la culpa y el miedo que hacen volar moscas en mi cabeza, tener encuentros de tinto y cigarrillos regulares con las huellas de Violencia y Doméstica, para recoger mis pasos. Acciones que me han incorporado en una performance cíclica, en un ejercicio creativo desde el duelo, que convierte mi experiencia de herida y dolor en una investigación sensible que ha dado trámite al sufrimiento; permitiendo tener una reflexión íntima, ética, política, crítica y estética sobre mí - nuestra experiencia.

Estos objetos, en mi caso prendas, espacialidades, objetualidades del Apartamento en sí, guardan recuerdos felices, así como fragmentos de acontecimientos violentos que duelen con una profundidad indescriptible, los cuales los hacen huellas objetuales que figuran como detonadores de la memoria, unos muy potentes que generan bucles, ciclos, patrones que se hicieron urgentes romper, confrontar y comprender en la creación escénica, para encargarnos de nuestras propias heridas como una acción reparativa propia, de no repetición. Pues es importante reconocer que, así como ejercieron violencias sobre nosotras, también las hemos ejercido.

Apalabrar el cuerpo como metáfora de la experiencia fue darme permiso de sumergirme sensible y honestamente en la acción creativa como impulso y deseo, como trabajo creativo con mi sufrimiento, para que el dolor no se nos quedará tan adentro, pero también fue la posibilidad de habitar mi cuerpo como territorio libre, reapropiado, reincorporado, como una praxis política que pone en evidencia el agenciamiento digno de mis heridas, algunas que cerraron dignamente, otras que están en proceso de duelo, aquellas que mataron partes mías para cicatrizar y, algunas más que se hacen latentes porque sé que nunca van a cerrar.

Yo creo que si generamos intercambios de sensibilidades, de heridas, por medio del reconocimiento y el diálogo, de juntanzas creativas o simplemente desde el afinar nuestra intuición y escucha en nuestra cotidianidad, podemos gestionar un mejor conocimiento sobre nosotras mismas, sobre el trámite de nuestro duelo y sus posibilidades dignas de transmutación, generando así, transformaciones significativas y revolucionarias respecto a la relación que tenemos con las violencias, su relación con nuestro sentido ético y político como mujeres de derecho.

# REFERENCIAS.

Ana D. Cagigas Arriazu socióloga, Madrid, España, artículo investigativo publicado en la revista, Monte

Acosta, P. (2012) El cuerpo del dolor. Revista colombiana de las artes escénicas, pg 52 - 66.

Buciero; Localización: Monte Buciero, ISSN 1138-9680, N°. 5, 2000, págs. 307-318. Idioma: español.

Butler, J. (2017) Cuerpos aliados y lucha política. Paidós.

Bachelard, G. (1975). La poética del espacio. Argentina: Fondo de cultura económica.

Blanco, S. (2018) La autoficción: una ingeniería del yo. Punto de vista editores.

Baudrillard, J. (1969). El sistema de los objetos. Siglo XXI Editores

Duch y Melich. (2005) Escenarios de la corporeidad. Editorial Trotta

El dramaturgista, Zabala F. 2008. <https://ensayosdramaturgicos.blogspot.com/2008/03/el-dramaturgista.html>

Galtung, J. (1989 - 2003) Violencia cultural. Gernika gogoatuz, documento n° 14.

Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). Micropolítica. Cartografías del deseo. Traficantes de Sueños.  
<https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADtica-TdS.pdf>

Lourde, A. (2003) La hermana, la extranjera. horas y HORAS. la editorial.  
San Cristóbal i 7. Madrid 28012.

[www.unapalabraotra.org/horasyftoras.htm](http://www.unapalabraotra.org/horasyftoras.htm)

Millett, k. (1970). Política Sexual. Ediciones Cátedra - Universidad de Valencia.

Perelman, M. (2007). Algunas definiciones sobre la violencia:  
usos y teorías. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias  
Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Perec, G. (2001). Especies de espacios. Paris: Montesinos.

Quintana, L. (2020) Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière. Herder editorial.

Rita, S. (2003) Las estructuras elementales de la violencia. Universidad Nacional de Quilmes Editorial

Segato, R. (2007). Las estructuras elementales de la violencia: Estudios sobre género y cultura. Siglo XXI.

Sastre, E. (2016) La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida. El hueco que te acoge. Madrid, España: Visor libros.