

(Des)sexualización del cuerpo femenino en los performances de Rocío Boliver: Una mirada desde el cinismo crítico

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Paula Klein Jara

Universidad de Montreal, Canadá
paula.klein.jara@umontreal.ca

—
Recibido: 5 de junio 2020

Aprobado: 29 de septiembre de 2020

Cómo citar este artículo: Klein Jara, Paula (2021). *(Des)sexualización del cuerpo femenino en los performances de Rocío Boliver: Una mirada desde el cinismo crítico*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 16(29). pp. 178-191.
<https://doi.org/10.14483/21450706.17441>

La investigación para la redacción de este artículo se llevó a cabo durante el doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Montreal, entre los años 2015 y 2019. Este trabajo forma parte de la tesis titulada: *El carácter cínico en tres autores mexicanos: una exploración de la escritura, el cuerpo y la sexualidad*. Agradezco el apoyo económico del Departamento de Lenguas y Literaturas del Mundo de la Universidad de Montreal y, en el caso de este artículo, a la artista Rocío Boliver.



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Performance *Sonata para Pepáfano y voz Opus 140*. (2009). Auditorio Olav Roots, Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia. Foto: Frances Pollitt, Fuente: Hemispheric Institute: <https://tinyurl.com/y4ppyuns>



(Des)sexualización del cuerpo femenino en los performances de Rocío Boliver: Una Mirada Desde el Cinismo Crítico

Resumen

Este artículo propone una lectura de la obra performática de la artista mexicana Rocío Boliver desde el enfoque del cinismo crítico. La postura artística y política de las vanguardias del siglo veinte se asemeja a los principios del cinismo, una corriente filosófica que desde su génesis propone la desarticulación de discursos normativos que tienen efectos sobre el cuerpo. En este ensayo se realizará un paralelismo entre las prácticas corporales cínicas y el arte-acción. Posteriormente, se analizarán algunos performances de Rocío Boliver para demostrar su carácter cínico a partir de la restauración de la sexualidad femenina y su deconstrucción. Con ello, se evidenciará que tanto el cinismo como el performance proponen una resignificación del cuerpo, del arte y de sus convenciones sociales.

Palabras clave

Performance; cuerpo femenino; sexualidad; cinismo; Boliver

(De)sexualization of the Female Body in Rocío Boliver's Performances: A Look From Critical Cynicism

Abstract

This article proposes a reading of the performance work of Mexican artist Rocío Boliver from the perspective of critical cynicism. The artistic and political stance of the avant-garde of the XXth century has similarities with the principles of cynicism, a philosophical current that, since its genesis, has proposed the dismantling of normative discourses that carry effects on the body. In this essay, a parallel will be made between cynical bodily practices and action art. Subsequently, some performances by Rocío Boliver will be analyzed to demonstrate her cynical character based on the restoration of female sexuality and its deconstruction. With this, it will be evident that both cynicism and performance art propose a resignification of the body, art itself and its social conventions.

Keywords

Performance; feminine body; sexuality; cynicism; Boliver

(Dé) sexualisation du corps féminin dans les performances de Rocío Boliver : un regard sur le cynisme critique

Résumé

Cet article propose une lecture du travail de performance de l'artiste mexicain Rocío Boliver dans la perspective du cynisme critique. La position artistique et politique de l'avant-garde du XXe siècle présente des similitudes avec les principes du cynisme, courant philosophique qui, depuis sa genèse, a proposé le démantèlement des discours normatifs qui portent des effets sur le corps. Dans cet essai, un parallèle sera fait entre les pratiques corporelles cyniques et l'art de l'action. Par la suite, quelques performances de Rocío Boliver seront analysées pour démontrer son caractère cynique basé sur la restauration de la sexualité féminine et sa déconstruction. Avec cela, il sera évident que tant le cynisme que l'art de la performance proposent une resignification du corps, de l'art lui-même et de ses conventions sociales.

Mots clés

Performance ; corps féminin ; sexualité ; cynisme ; Boliver

(Des)sexualização do corpo feminino nas performances de Rocío Boliver: Um olhar a partir do Cinismo Crítico

Resumo

Este artigo propõe uma leitura da obra performática da artista mexicana Rocío Boliver a partir do enfoque do cinismo crítico. A postura artística e política das vanguardas do século vinte se assemelha aos princípios do cinismo, uma corrente filosófica que desde sua gênese propõe a desarticulação de discursos normativos que produzem efeitos sobre o corpo. Neste ensaio se realizará um paralelismo entre as práticas corporais cínicas e a arte-ação. Posteriormente, se analisaram algumas performances de Rocío Boliver para demonstrar seu caráter cínico a partir da restauração da sexualidade feminina e sua desconstrução. Com isso, se evidenciará que, tanto o cinismo como a performance propõem uma ressignificação do corpo, da arte e de suas convenções sociais.

Palavras chave

Performance; corpo feminino; sexualidade; cinismo; Boliver

(Des)sexualización warmipa cuerpu chasa suti ruraska Rocío Boliver suti Sug kauai jiru iuiaspa

Maillallachiska

Kai killkaskapi nuka munakuni ullangapa warmi Rocío Boliver parlakuskata, maituku llaki tiaska ñugpamandata ruraikuna nukanchimanda iuiarispas nispas, sugkunata mailla mailla. Llalichii mana kungarisunchii warmikuna kanchimi ajar ministidu kawaringapa tukuikunata. Imasami nukanchi kikin kausanchi, nispas, kausasunchimi sugsinaima.

Rimangapa ministidukuna

Chasa suti ruraska; warmipa cuerpu; tuparii iska pura; mana allilla iuiaspa; chasa suti; Boliver

Introducción

Rocío Boliver, también conocida como “La congelada de uva”, es una artista mexicana cuyos performances han destacado durante las últimas dos décadas en la escena cultural nacional e internacional. Su trabajo escénico ha logrado consolidar un universo discursivo propio a través de un lenguaje que podría definirse como autobiográfico, femenino e intimista, pero también provocativo, abyecto y grotesco. El objetivo de sus actos performáticos es desmontar tabúes sociales relacionados con el cuerpo y la sexualidad femenina, así como con su representación, tanto en el arte como en la cultura. En sus producciones se revela, por un lado, una crítica y un cuestionamiento a las convenciones que giran en torno al performance social de la mujer. En el caso particular de México, las normas de conducta femenina han sido históricamente trazadas desde un discurso principalmente católico. De este modo, el performance le permite a Rocío Boliver desidentificarse del discurso religioso, desarticular el cuerpo femenino normado, restaurar su propio cuerpo y colocarse al margen con un sistema de creencias y prácticas heterodoxas. En sus acciones, Boliver desconoce los discursos fijos de poder, los desobedece y se impone con nuevas conductas haciendo uso de los elementos excluidos de los discursos oficiales, es decir, de lo abyecto. Lo abyecto se manifiesta por medio de la exposición del cuerpo desnudo, de los fluidos corporales, de la hipersexualidad femenina, y de la representación grotesca de la belleza y de la vejez partiendo de la norma como parámetro. Con ello, confirma que el performance es

(...) un constante recordatorio para la sociedad de las posibilidades de otros comportamientos artísticos, políticos, sexuales y espirituales; y esta, debo decirlo con vehemencia, es una función extremadamente importante. Ayuda a otros a conectarse con zonas prohibidas de su psique y de sus cuerpos, y a reconocer las posibilidades de sus propias libertades. (Gómez-Peña en Taylor, 2011, p. 519)

El performance abandona las narrativas conocidas para encaminarse en lo que Aristóteles (en Schechner, 1982, p.30), considera la finalidad del artista: crear lo probable o lo necesario. En el caso concreto de Rocío Boliver, sus acciones parten de su condición femenina y de pensar el cuerpo como una instancia socialmente construida que se performa de manera inconsciente y como elemento de un sistema dinámico de valores asociados al género. Estos valores, según Judith Butler (2007), se han institucionalizado hasta la psique, reproduciéndose

de una manera programada (p. 165). En Boliver, la exposición de los efectos de los discursos dominantes sobre el cuerpo y su confrontación por medio de lo abyecto es una práctica que propongo explorar desde el enfoque del cinismo crítico.

Performance y cinismo

Antes de concentrarnos en la descripción del trabajo performático de Rocío Boliver como acto cínico, es necesario precisar que el performance, como manifestación corporal, artística y política, sería una forma de cinismo crítico. Las ‘artes vivas’ surgidas durante el siglo XX, tales como el happening, el fluxus, el performance, el body art y el accionismo vienés, entre otras, no fueron los primeros discursos que recurrieron al cuerpo como instrumento de protesta política. Varios siglos antes, en el siglo IV a. de C. para ser exactos, el cinismo griego, también llamado ‘la secta de los perros’, fue la primera escuela de pensamiento y acción que llevó a la práctica un estilo de vida fiel al pensamiento subjetivo, elaborando actos públicos que dialogan con el pensamiento colectivo a través de la ejecución de acciones corporales. Peter Sloterdijk (2003) considera que el cinismo griego es una práctica existencial, materialista, corporal y dialéctica (p. 179) al igual que el performance. Así, tanto el cinismo como el arte-acción pueden ser definidos como la performatividad, entendida como experiencia corporal, de una filosofía autorreflexiva que busca desidentificarse de discursos normativos. Tanto el cinismo como el performance artístico están fundados en una filosofía ética subjetiva y contradiscursiva, aunque también en una estética existencialista y política. Bernat Castany Prado (2012) advierte:

Basta hojear el libro VI de las Vidas de filósofos ilustres, de Diógenes Laercio, para darse cuenta de las semejanzas existentes entre la filosofía cínica y los movimientos de vanguardias. En él, la figura señera del cinismo helenístico, Diógenes de Sínope, apodado “el perro regio”, se pasea por las calles de Atenas arrastrando un arenque atado a una cuerda, se masturba en público, elogia el canibalismo, pide que al morir echen su cuerpo a los perros, camina con unos guantes de boxeo calzados en los pies y recorre el ágora en pleno día con un farol encendido mientras repite: “Busco a un hombre”. Ciertamente, se hace difícil no comparar todas estas *chreía* o anécdotas cínicas con los happenings dadaístas, surrealistas o situacionistas”. (p. 28)

Por su parte, Luis E. Navia (en Cutler, 2005) expresa:

He (Diogenes) presents himself to the world as a performer and an exhibitionist, and every idea and belief of his takes on the garb of a physical gesture or is expressed by him in apothegms in which the language denotes unmistakably physical functions... We witness him in a series of 'performance pieces' that abound with grossness and display a tremendous sense of humor. In every instance, he must initiate his Cynicism by means of concrete physical gestures or acts... The man is undoubtedly a walking riot, a clownish character, a performer of the highest caliber, who knows well how to mingle with his sarcasm and diatribal tone an extraordinary amount of humor and joking, mixing a liberal dosage of vulgarity and grossness in his innumerable antics with a great deal of unrelenting moralizing. His outrageous and caustic remarks and acts still make laugh, as much as they probably did his amused and disbelieving contemporaries, but we would be mistaken, were we to conclude that such behavior was meant only to amuse or call attention to himself. (p.122)

Al respecto, Sloterdijk (2003) propone que la escena de Diógenes practicando onanismo público "es el primer *happening* de nuestra civilización" (p. 378) y con él empieza otro capítulo en la historia de la sexualidad. Así, con esta figura que se convertiría en el arquetipo del cinismo emerge una variante de protesta política y cultural basada en la rehabilitación del cuerpo y en la apropiación de valores desplazados de las normas éticas y estéticas. Además, el cínico deviene en artista desde el momento en que las pulsiones desean ser materializadas en el cuerpo y performadas de manera creativa, única, pública y teatral.

La inspiración de los performances de Rocío Boliver está fundada en la observación y conocimiento del contexto sociohistórico, lo que le permite detectar los discursos hegemónicos sobre el performance social del cuerpo y de la sexualidad femenina, para posteriormente expresar la voluntad política del sujeto haciendo uso del cuerpo. Los contradiscursos femeninos elaborados por esta artista y sus estrategias performáticas permiten indagar y visualizar su trabajo como una manifestación neocínica propiamente femenina. Sin embargo, es difícil tener un referente del cinismo femenino pues, según Sloterdijk (2003), la historia de la "conciencia femenina" está documentada desde el discurso masculino (p. 379). No obstante, es posible

encontrar anécdotas en las que destacan figuras femeninas que performaron desde la insolencia cínica. José María Zamora Calvo y Michel Onfray rescatan de los anecdóticos de Diógenes Laercio, de Clemente de Alejandría, del sibilino Sexto Empírico y de la antología Palatina una figura femenina que ha sido considerada como la más cínica de todas. Se trata de Hiparquia: "Me acuerdo también de una cínica. Su nombre era Hiparquia, maronita, esposa de Crates, con la que además consumó perrunas bodas en el pórtico Péncile" (Clemente de Alejandría en Zamora Calvo, 2018, p. 113). Zamora Calvo define a Hiparquia como la encarnación de un concepto de matrimonio y de sexualidad en armonía con la negación de la cultura y el retorno de la naturaleza exaltada por el cinismo (p. 112). Según Onfray (2002), esta mujer "no vacilaba en exhibir su sexualidad como si se tratara de un *happening* destinado a los caminantes" (p.40). Sin embargo, más allá de la idea de Hiparquia como una figura representativa de la hipersexualidad cínica y femenina, es necesario destacar que ella renuncia a las convenciones y a las actividades asignadas a la mujer de la Grecia antigua. Prefiere consagrar su tiempo a la educación intelectual en lugar de trabajar el telar, someterse a la reclusión doméstica y a las leyes del silencio de la condición femenina ateniense de aquella época. En los banquetes griegos, demuestra sus habilidades filosóficas y opta por la frugalidad cínica. En la antología Palatina leemos:

Yo, Hiparquia, las labores de mujeres de amplios vestidos no elegí, sino la vida vigorosa de los perros. No las ropas con broches, ni el calzado de gruesas suelas, ni la redecilla reluciente me agrada-ron, sino la alforja camarada del bastón, su acorde doble manto y el cobertor del jergón en el suelo. Y afirmo ser así mejor que Atalanta la de Menalión, en la medida en que la sabiduría es superior a la montería. (en Zamora Calvo, 2018, p. 114)

Si bien son pocos los ejemplos de cinismo femenino en la historia de esta corriente de pensamiento, se puede observar que el fundamento de esta variante está en la renuncia a los determinismos sociales del género y de la sexualidad, optando por un estilo de vida no disimulado, características que podríamos comparar con el universo discursivo de Rocío Boliver.

Partiendo de la idea de que el cinismo crítico es un golpe bajo a la cultura, al arte, a la política y a la vida burguesa (Sloterdijk, 2003, p.563), Rocío Boliver se enfrenta a tabúes sociales que se muestran aparentemente inflexibles. La estructura narrativa de sus

performances parte de la reflexión de los relatos asociados al cuerpo femenino para posteriormente per/in/vertirlos. Históricamente, la representación del cuerpo femenino ha sido construida y atravesada por axiomas de ideologías hegemónicas: religiosas, económicas y científicas. A partir de la segunda mitad del siglo veinte son sobre todo las mujeres quienes encuentran en el arte del performance el medio ideal para empoderarse, exhibir los mecanismos que ejercen control sobre sus cuerpos y trazar nuevas posibilidades performáticas. Josefina Alcázar (2014) afirma que esta forma de (anti) arte permite recuperar el cuerpo de la mujer, secuestrado por los discursos, situándolo como sujeto, espacio e instrumento para desestabilizar, invertir o satirizar las jerarquías sociales, los roles sexuales y los tabúes religiosos (p. 223). Los performances de Rocío Boliver se inician con la reflexión del performance social, es decir, de aquellas prácticas corporales controladas de manera inconsciente por normas reproducidas históricamente. Butler (2002) afirma que el performance social se basa en la reiteración de su enunciación y realización hasta ser aceptado como natural. La facilidad con la que estos discursos son asimilados se hace particularmente evidente en la performatividad de género:

(...) la performatividad debe entenderse no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. (...) las normas reguladoras del "sexo" obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo. (p. 18)

De acuerdo con lo anterior, el sexo determina la performatividad del género. Esta actuación se hace obligada en un sistema cultural en el que predominan valores dicotómicos que determinan la diferencia de géneros y suministran patrones de identidad al individuo, sancionando a quienes no representan su rol de acuerdo a las normas. De este modo, según Butler (2007), la performatividad reiterada del género, nos obliga a creer en su necesidad y naturalidad (p. 27). El performance artístico ofrece la oportunidad de desestabilizar los dispositivos discursivos que controlan el cuerpo y Rocío Boliver denuncia con él las ataduras culturales a través de la subversión de signos implantados y de la recuperación del cuerpo desde el *yo*.

Otro aspecto compartido entre el performance y los actos cénicos es su carácter público y el efecto/afecto producido en sus espectadores. Ambos actos son

impactantes porque, en primer lugar, rompen a menudo destruyen el horizonte y el código de valores del público y, en segundo lugar, las acciones se realizan con el cuerpo, es decir, con un elemento real y no con su representación. Por ello, debe tenerse cuidado a la hora de concebir el performance como una práctica meramente artística, ya que este —al igual que el cinismo— cuestiona y rechaza el artificio, la poca utilidad del arte-objeto y la vanidad del artista.

Sin considerar las influencias del cinismo ateniense, Richard Schechner (1982), Diana Taylor (2011) y Josefina Alcázar (2014) señalan como precedente del performance las vanguardias artísticas de inicios del siglo veinte, específicamente el dadaísmo. No obstante, Sloterdijk (2003) afirma que el cinismo clásico resurge concretamente con ese movimiento dando paso a un neocinismo o neoquinismo:

Con el dadá hace su aparición en escena el primer neoquinismo del siglo XX. Sus golpes se dirigen contra todo lo que se toma en serio: sea en el ámbito de la cultura y de las artes, sea en el de la política y la vida burguesa. No ha habido otra cosa que haya golpeado en nuestro siglo algo tan airadamente el *esprit de sérieux* como el martilleo dadaísta. El dadá no es, en su núcleo, ni un movimiento artístico ni antiarte, sino radical acción filosófica. (p. 563)

Por su parte, Castany Prado (2012) afirma que "existe una enorme afinidad entre la anaideia y la parresia del cinismo y la espontaneidad o el *je m'enfoutisme* dadaísta" (p. 32) y exhorta a observar las vanguardias —y yo propondría las neovanguardias— hispanoamericanas para encontrar la impronta del carácter cínico en ellas. El arte-acción hereda del dadá, y a su vez del cinismo, un espíritu de libre expresión, irónico, a favor del choque de consciencias y de la destrucción de las máscaras de la belleza y de la artificialidad del arte-objeto. Sin embargo, el carácter artístico del performance ha sido cuestionado casi siempre desde una visión conservadora del arte sin observar, posiblemente, el carácter creativo y filosófico de estos actos. Esta perspectiva rechaza la idea propuesta por Diamela Eltit de que el performance tiene la función política de interpelar tanto las normas sociales como las artísticas (en Taylor y Steuernagel, 2015, p. 8). Algunos de los aspectos que el arte-acción tiene como objetivo rescatar son: las confrontaciones entre el individuo y sus referentes sociales y culturales; el cuestionamiento a la desigualdad de acceso al arte y al conocimiento; y

la elaboración y comunicación de discursos corporales que sensibilizan sobre distintas realidades.

En el caso concreto del performance femenino, es necesario señalar que el arte-acción de mujeres y las teorías feministas han ido de la mano y se han nutrido mutuamente con velocidad desde la segunda mitad del siglo XX. Autoras clave como Monique Wittig, Judith Butler y, de manera más radical, Beatriz Preciado han materializado en sus cuerpos sus propias reflexiones sobre el género. Del mismo modo, artistas como Gina Pane, Orlan, Ana Mendieta, Valie Export y Annie Sprinkle no solo han revolucionado el mundo del arte, sino que por medio de su trabajo han contribuido a repensar las perspectivas de género. A continuación, abordaremos el cuerpo discursivo y el discurso corporal femenino propuesto por Rocío Boliver en algunos de sus performances para observar los ejercicios de hipersexualización y desexualización que esta artista propone.

La sexualización del cuerpo

El primer acto performático de Rocío Boliver se tituló *La reina de las putas* y fue presentado en la Ciudad de México en el año 2002. En él, la artista aparece por primera vez ante el público y se autoproclama *la reina de las putas*. Para Alcázar (2014), "la elección del término *puta* implica una alteración radical del sistema de valores morales y éticos" (p. 227), pues con este término Boliver se apropia de la representación de una figura femenina socialmente abyecta que desafía y pervierte el sentido de los valores sexuales de la mujer. El concepto de *puta* es para Marcela Lagarde "una categoría de la cultura política y patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres" (Lagarde 2001, p. 560). Se trata de un término sexofóbico, pues la puta encarna el erotismo y la sexualidad femenina que desacraliza la figura de la mujer de-sexuada promovida en occidente por el cristianismo y materializada en la figura de la virgen (en el caso de México, en la imagen de la Virgen de Guadalupe).

En su primer performance, Boliver aparece en el escenario atada con un alambre de púas a una gran rueda de madera, con los brazos y las piernas abiertas, simulando una crucifixión. En la parte superior de la rueda se lee *La reina de las putas*, inscripción que evoca a la de *El rey de los judíos*, grabada sobre la cruz de Jesús de Nazaret, y que establece un paralelismo entre la crucifixión de Cristo y la estigmatización de la mujer sexual. La cruz, las espinas y las púas son instrumentos de castigo público arraigados en el imaginario colectivo principalmente católico, mientras que la rueda en la que

Boliver gira sobre el escenario es símbolo de la reiteración histórica del discurso que condena a la mujer por su conducta sexual. Posteriormente, en un acto de liberación, Boliver corta con unas pinzas el alambre y se desgarran la ropa con unas tijeras. Su atuendo consiste en un corsé de cuero negro, ropa interior roja, medias de red y botas de cuero negro, es decir, una de las representaciones más estereotipadas de la prostituta.

La mayoría de los performances de Boliver se inician mostrando los efectos de los discursos hegemónicos sobre el cuerpo femenino, como lo es, en este caso, el señalamiento y el castigo público. Después, y casi siempre haciendo uso de tijeras o pinzas, realiza un corte para remover de su cuerpo las trazas de los discursos dominantes y generar un nuevo relato personal. De esta manera, en *La reina de las putas*, Boliver se despoja de los estigmas que señalan negativamente a la mujer como sujeto sexual y deja su cuerpo desnudo, eliminando todo símbolo artificial que le otorgue una marca social. Como acto de desprecio, recurre a la blasfemia haciendo señas obscenas a la cruz, utilizando un repertorio corporal violento en contra de un símbolo religioso. Según Sloterdijk (2003), no es posible hablar de cinismo sexual sin hablar de la actitud del cristianismo hacia la sexualidad, pues la blasfemia y los gestos cínicos "sólo pueden aparecer sobre un fundamento de idealismo y opresión". Para el pensamiento cínic, la moral sexual cristiana está construida sobre mentiras sublimes que pueden desatar una búsqueda de la verdad con rasgos agresivos, satíricos y blasfemos. Se trata de un diálogo casi natural pues "tan pronto como el idealismo haya tensado el arco, el realismo atacará blasfemamente" (ibíd., p. 384).

Al final del acto, Boliver concluye el performance con la lectura de algunos relatos porno-eróticos contenidos en el libro *Saber esCoger* (2002), escrito por la propia artista. A través de la escritura de textos íntimos, autorreflexivos y carentes de eufemismos, Boliver denuncia la doble moral sexual en el contexto mexicano y expone su propia imagen como sujeto activo sexual que realiza prácticas consideradas como tabú en el universo de la sexualidad femenina normativa. En estos relatos, Boliver se asume como un sujeto sexual y cuestiona la manera en la que la identidad social del individuo femenino está condicionada por el ejercicio de su sexualidad. Asimismo, propone una sexualidad deslindada del mito del amor. Sloterdijk afirma que los orígenes del cinismo sexual no están dados únicamente en el cristianismo sino en el discurso del amor idealista, concretamente en el mito platónico del andrógino. La idea del ser

incompleto y de la búsqueda del alma complementaria, según los cínicos, no debería de excluir los encuentros fortuitos de cuerpos complementarios. Esta "teoría erótica" creada por un grupo de hombres que excluían a las mujeres de sus banquetes filosóficos, resultaba ingenua para los cínicos quienes rechazaban un concepto tan abstracto como el amor por encima de los impulsos corporales y sexuales (Sloterdijk 2003, p. 274-278). Del mismo modo, Rocío Boliver se pronuncia en contra del protocolo social del cortejo, del enamoramiento, del resguardo de la virginidad y del matrimonio; condicionantes originalmente económicas que permitirían a la mujer ejercer su sexualidad con un solo hombre. Con la finalidad de animar estas prácticas, históricamente se han reiterado discursos que alientan la castidad y que alertan sobre los peligros del sexo: vicios, prostitución, enfermedades y violencia que generan el desprestigio y la exclusión social. Por ello, los relatos que Rocío Boliver narra desde/con el cuerpo y la escritura son una manifestación cínica de auto-abyección, subversión y perversión de los valores otorgados a la sexualidad femenina a través del performance de una ética y una estética de lo obscuro que exhibe públicamente lo que debería de permanecer en privado o silenciado. Su escritura es femenina, privilegia la voz y la voluntad que se empodera de su sexualidad. La conquista de la palabra que Boliver logra con *Saber EsCoger* señala la urgencia por ser percibida como un sujeto sexual sin máscaras y libre de restricciones sociales. Sin embargo, corre el riesgo de reducir su condición femenina a una condición meramente (hiper)sexual, adoptando mecanismos de discursos hipersexuales masculinos ampliamente difundidos como lo es, por ejemplo, el discurso pornográfico. En uno de sus textos leemos:

Presentarse abiertamente sexual, sensual, no invalida que puedas ser una buena mujer, ¿o sí? Mostrarte como eres, con lo bueno y lo malo que supone dejar de jugar al juego del prospecto en turno, pareciera ser riesgoso. ¿Por qué ahuyenta entregarse sin patrañas, sin escondrijos metafóricos? (...) ¿Será que al coger pierdes candor, dejas de ser mujer digna y respetable, pierdes las "virtudes femeninas" automáticamente? (...) Ocultarlo, ¿qué razón tan irracional nos empuja a esconder nuestros instintos? (...) A qué tanto rollo de amores inexistentes, no concretados, ternuras difícilmente experimentadas, a dónde los falsos te amo y te extraño: ¡al chile la razón del encuentro! ¡Prefiero el destape fortuito, inesperado, que no necesita maña ni artimaña! O qué, de a tiro serás puta... ¡Te gusta coger! (p. 47-49)

Así, con este primer performance y la publicación de su libro de relatos, así en otra serie de actos titulados *Cierra las piernas* (2003), Rocío Boliver se posiciona al margen de un sistema de valores que identifica como antagónico, teniendo como propósito demostrar la arbitrariedad axiológica de convenciones relacionadas con la performatividad de la sexualidad femenina.

La desexualización del cuerpo

En un mundo cínico (desde la otra acepción del cinismo: la mentira y la hipocresía) donde la hipersexualidad y el relato pornográfico heteronormativo forman parte de la norma sexual, Rocío Boliver ha propuesto discursos corporales que han sido tratados desde el enfoque de la pospornografía y el transfeminismo ya que su obra propone no solo una hipersexualidad femenina sino un giro a las prácticas performáticas del cuerpo y la sexualidad, desplazando la mirada hacia otras formas y otras corporalidades.

Un acto performático que podría significar un rito de desexualización del cuerpo femenino en la obra de Rocío Boliver es *La embajadora de la buena voluntad*, realizado en la Casa América de Madrid. Con esta acción y ante la idea de una reconciliación imposible entre el cuerpo y la religión, Boliver se desidentifica de los principios católicos que sexualizan de manera negativa el cuerpo femenino. Cada año, la Casa América de Madrid invita a figuras del mundo político, académico, cultural y empresarial, a los que llama "embajadores de la buena voluntad" con la finalidad de fortalecer las relaciones entre España y América Latina. Por medio de distintos formatos, los invitados dan a conocer algunos aspectos de la realidad de los países latinoamericanos. En el año 2007, Rocío Boliver presentó un performance austero pero mordaz que impactó a los asistentes de este evento abierto al público.

La artista comenzó su presentación simulando seguir el protocolo pertinente en este tipo de eventos. Vestida de una manera sobria, Boliver saludó y agradeció la asistencia del público, de la prensa y de las autoridades de la institución. Posteriormente explicó que ha decidido, como es costumbre, llevar un obsequio como agradecimiento a tan honorable invitación. A partir de este momento, el acto comienza a desplegarse en otra dirección diferente a la esperada. Colocándose frente al público, Boliver se despojó de los pantalones y se sentó de manera frontal al público con las piernas abiertas mostrando sus labios vaginales unidos con



Imagen 1. Performance *Embajadora de la buena voluntad*. Casa América, Madrid, España, 2007.. Foto: Luan Mart, Fuente: Cortesía de la artista

hilo. Posteriormente, los descosió y extrajo de su vagina un Niño Dios de yeso. Con la figura en la mano, Boliver explicó que se trataba de un regalo que deseaba devolver (Ilustración 1):

Esto que olvidaron hace unos años en mi país, ha causado tantos estragos que yo he pensado que lo mejor es regresarlo a su lugar de origen. No sólo ha causado problemas en mi país, sino en países vecinos, países amigos, hermanos. Así que, aquí se los entrego. Quiero dárselos y pedirles que lo cuiden, que lo guarden y que no lo anden dejando por todos lados porque realmente causa muchos conflictos. Si alguien quiere guardarlo, aquí lo tenéis.

Finalmente, Boliver ofreció la figura al público, pero ante la ausencia de alguien que la tomara, la lanzó al aire para que, al caer, se rompiera en pedazos. Con este acto performático, Boliver erradica simbólicamente los discursos religiosos que, desde la época colonial, han sido implantados en las mentes y cuerpos de las mujeres latinoamericanas. Estos discursos han restringido (de ahí la vagina cosida) la sexualidad femenina al matrimonio y a la procreación. El alumbramiento o aborto del Niño Dios podría ser interpretado como una abyección, una expulsión y un rechazo de aquello que

interviene en la autonomía del sujeto y de sus deseos. Aunque es cierto que la religión católica ha establecido valores que condicionan los usos del cuerpo y de la sexualidad femenina en México, no debe olvidarse que la moral prehispánica mantenía similitudes con la moral católica respecto a la sexualidad femenina. Por ejemplo, en ambas culturas se construyó la imagen social femenina basada en el intercambio de mujeres entre familias; la idea de peligro y desprestigio social frente a la sexualidad fuera del matrimonio; y la reclusión de la mujer en el hogar. Estas ideas contribuyeron a la consolidación de una escala de valores más o menos homogénea que posteriormente formaría parte del imaginario de una identidad nacional. Afirmar que el discurso católico es el único agente de control sexual sería limitado, pues la performatividad social del cuerpo asociada al género en el contexto mexicano es producto del sincretismo de una tradición prehispánica y de un proyecto occidental introducido en el territorio a partir del siglo dieciséis que, por un lado, le otorgó un significado negativo a la sexualidad femenina y por el otro, trató de de-sexuarla. En sus performances, Boliver expone a menudo los efectos de los discursos hegemónicos a través de dos estereotipos femeninos históricamente confrontados: la virgen y la prostituta, dos imágenes construidas a partir de su sexualidad que definen los únicos dos lugares sociales de la mujer, en el que un rol excluye al otro. El cuerpo sexual le otorga un valor de sujeto potencialmente peligroso por naturaleza, obligado a mantener bajo control sus impulsos. Erika Bornay afirma que, desde su consolidación, la iglesia católica ha estigmatizado el cuerpo femenino. Por ejemplo, en *De cultu feminarum*, escrito por Tertuliano entre los siglos II y III, leemos:

Mujer, deberías ir siempre de luto, estar cubierta de harapos y entregada a la penitencia, a fin de pagar tu falta de haber perdido al género humano (...). Mujer, tú eres la puerta del diablo. Eres tú quien has tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la Ley Divina. (en Bornay, 1995, p. 33)

Más tarde, la Iglesia optó por adorar a la mujer siempre que esta fuera reducida a la imagen de la Virgen, una mujer de-sexualizada que concibió sin el pecado del sexo y del contacto corporal. De la concepción de la mujer en Occidente se desprenden esas dos imágenes arquetípicas relacionadas con las prácticas corporales y sexuales: la virgen y la prostituta. En el caso de México, Roger Bartra (2005b, p. 193) señala la presencia de estos dos arquetipos femeninos decisivos en la historia y en la construcción de una cultura nacional,



Imagen 2. Performance *Sonata para Pepáfono* y voz *Opus 140*. (2009). Auditorio Olav Roots, Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia. Foto: Frances Pollitt, Fuente: Hemispheric Institute: <https://tinyurl.com/y4ppyuns>

materializadas en la Virgen de Guadalupe (Tonantzin) y en la Malinche (Malinalli), dos vírgenes intercambiadas durante la conquista española. La primera ha sido no solo un emblema nacional sino la figura femenina ideal: la extensión del mito edípico de la madre de-sexuada en la que se sedimentan los valores morales del catolicismo. La segunda es una entidad seductora y traidora de los valores sociales. En México, el tropo de la prostituta ha sido expuesto reiteradamente en melodramas aleccionadores durante todo el siglo veinte a través de la música popular, el cine, la radionovela, la fotonovela, la historieta, la telenovela e incluso de la literatura.

Ahora bien, por otro lado, en la mayoría de sus performances Boliver pone en el centro de su discurso corporal a la vagina, ya que culturalmente esta parte del cuerpo se ha convertido en el núcleo representativo de la mujer. En su performance *Sonata para Pepáfono* y

voz *Opus 140* presentado en Colombia en el año 2008, Rocío Boliver profana cínicamente la vagina, aunque no realiza la profanación esperada en la que la vagina pasa de ser un objeto sagrado a uno hipersexual, sino que de-sexualiza los genitales femeninos para darles un uso inesperado (y he aquí la creatividad cínica del filósofo-artista): los convierte en una cavidad de resonancia musical. Respecto a la profanación de elementos culturalmente sagrados, Giorgio Agamben (2005) afirma que la profanación es

(...) la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación de lo divino y de lo humano y que hace de ella un uso particular. (...) La profanación no restaura un uso natural que preexistía a su separación en la esfera religiosa (...) Profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso (...), desactivar los dispositivos para hacer posible un nuevo uso. (p. 99-113)

Para ello, Boliver inventa *el pepáfono*. El pepáfono es un instrumento musical que consiste en una bomba manual de aire conectada por medio de una manguera a un embudo que se introduce en la vagina. El embudo tiene la finalidad de facilitar la entrada de aire y de amplificar el sonido de salida del mismo. Al suministrar aire dentro de la cavidad, este sale posteriormente expulsado con un sonido flatulento que el espectador reconoce como desagradable, incómodo o cómico (Imagen 2). El pepáfono tiene varias lecturas. En primer lugar, parece cuestionar el valor sexual que le ha sido otorgado a la vagina. Para Monique Wittig, el género es concebido en función del sexo y "el sexo es una orden para que el cuerpo se transforme en un signo cultural, se materialice obedeciendo a una contingencia históricamente establecida" (en Butler, 2007, p. 27). En un acto cínico, Boliver anula el valor simbólico del sexo y le otorga otro. ¿Por qué no utilizar esa parte del cuerpo para hacer música? En una crítica sobre los usos aprendidos del cuerpo y las posibilidades de experimentación, Deleuze y Guattari (1997) se preguntaban "¿por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre?" (p. 156-157). Así, Boliver contrarresta satíricamente la sobrevaloración de la vagina ubicándola al nivel de la cavidad bucal o nasal, resignifica al cuerpo cargado de símbolos, pervirtiendo al mismo tiempo los valores estéticos del arte.

En *Sonata para Pepáfono* y voz *Opus 140* se sigue la estructura de este tipo de pieza musical. En su apertura, la primera impresión que da el espectáculo es que

se va a cumplir con el protocolo de rigor. La sobriedad y elegancia del escenario y de los atuendos de Ana de Alba (voz) y de Rocío Boliver (pepáfono) lo sugieren así, hasta que Boliver se sienta en una silla frente al público, abre las piernas mostrando los genitales, introduce el embudo del pepáfono y lo hace sonar con la misma seriedad con la que Ana de Alba comienza a cantar algunas notas a capela. Posteriormente, el concierto va adquiriendo un ritmo más rápido y desenfadado que concluye con gritos y con un *allegro* de pepáfono. Con esta parodia, Boliver se burla de la seriedad de las manifestaciones artísticas consideradas cultas, realizando una de las premisas del arte-acción, que es la desinstitucionalización del arte. Para sabotear la idea de arte, la "ensucia" agregándole un elemento impen-sable: una vagina profanada. Al mismo tiempo, Boliver hace cantar a la vagina, le otorga una voz que desmitifica el erotismo femenino mostrándonos cínicamente: ¡esta es la verdadera voz de la vagina!

Conclusiones

Como se ha podido observar en los ejemplos analizados, la obra de Rocío Boliver tiene un carácter cínico que parte de la autorreflexión de la conciencia femenina como sujeto biológico, histórico y social. Boliver construye relatos desde la subjetividad, entendiendo ésta como "el lugar donde el sujeto, el individuo, realiza infinitos intercambios simbólicos con el mundo" (Casullo, 1996, p. 20) para darle sentido a sus palabras y a sus acciones. Por consiguiente, desarrolla una singularidad definida y un saber autónomo que ya no responde a ningún precepto, lo que implica una restauración del cuerpo y una forma de resistencia efímera. A través del ludismo del performance, Boliver realiza ejercicios cínicos de desplazamiento simbólico que dialogan de manera crítica y provocativa con los discursos normativos, ya sea en el ámbito del cuerpo, del arte y/o de la sexualidad. Su objetivo: desarticular los mecanismos que ejercen una influencia en la construcción social del yo y que intervienen directamente con la sexualidad femenina en un contexto particular que bien puede ser transferido a contextos globales.

Referencias

Agamben, Giorgio. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama Editorial.

Alcázar, Josefina. (2014). *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Ciudad de México, México: Ed. Siglo Veintiuno.

Bartra, Roger. (2005a). *Anatomía del mexicano*. Ciudad de México, México: De Bolsillo.

_____. (2005b). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México, México: De Bolsillo.

Boliver, Rocío. (2002). *Saber ESCoger*. Ciudad de México, México: Ediciones del Ermitaño.

Bornay, Erika. (2005). *Las hijas de Lilith*. Barcelona, España: Ed. Cátedra.

Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Castany Prado, Bernat. (2012). La influencia de la filosofía cínica en la literatura vanguardista hispanoamericana. *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol.10, 28-34.

Casullo, Nicolás. (1996). La modernidad como autorreflexión. *Itinerarios de la modernidad*. Oficina de publicaciones de la CBC: Buenos Aires.

Cluter, Ian. (2005). *Cynicism from Diogenes to Dilbert*. London, England: McFarland&And Company, Inc., Publishers.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.

Giménez Gatto, Fabián. (2007). Pornografía hipertélica: cuerpo y obscenidad en el arte contemporáneo. *Revista Fuentes Humanísticas: imágenes corporales y cultura de masas*, Año 19, núm.34, 89-101.

Lagarde, Marcela. (2001). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México, México: UNAM.

Onfray, Michel. (2002). *Cinismos: Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires, Argentina: Ed.Paidós.

Taylor, Diana y Marcela Fuentes (eds). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México, México: FCE.

Taylor, Diana y Marcos Steuernagel. (2015). *¿Qué son los estudios del performance?* North Carolina: Duke University Press.

Schechner, Richard. (1982). *The End of Humanism. Writings on Performance*. New York: Performing Arts Journal.

_____. (2009). Self Inflicted Wounds: Art, Ritual, Popular Culture. *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En línea]. <http://journals.openedition.org/actesbranly/445>

Sloterdijk, Peter. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Madrid, España: Ediciones Siruela.

Zamora Calvo, José María. (2018). Viviendo en co-herencia con la filosofía cínica: Hiparquía de Maronea. *Revista Co-herencia*, Vol. 15, No 28, 111-131.