

El cuerpo en un abrazo: Placer, amor y (s)vida:

Reflexiones con saliva y miel.



Fotografía de Margarita Ortega SÁCHICA

Por:

Juliana Ospitia Rozo,

Psicóloga, Corporación Sisma Mujer

Adriana Guio Vega

Psicóloga. Secretaría Distrital de la Mujer.

Margarita Ortega Sáchica

Psicóloga.

Docente Planta Politécnico Grancolombiano

Especial para La Moviola

“Las Idénticas HERMANAS AIDS es un acto de amor. Una celebración de la vida, las fuerzas del amor y la sexualidad. El cuerpo que vive con VIH resuena en un voguing raro, que se desborda y se deconstruye para insistir en ser territorio de resistencia. El baile como manifiesto y elección, el baile como alternativa para crear comunidad y resistir. Resistir bailando...”

Estas son las palabras que acompañan la invitación al público en redes sociales para ir a la obra *Las Idénticas Hermanas Aids*, que se están presentando en el mes de noviembre en el X Festival de Danza en la Ciudad, del Colectivo de Artistas La Resistencia.

Nosotras: tres amigas de la vida, que encontramos en este proceso una excusa exquisita para reflexionar sobre el cuerpo con VIH, el cuerpo “enfermo”, el cuerpo que resiste; no solo porque habitamos algunas de esas categorías, sino porque nos urge como sujetos situar en lo público aspectos del cuerpo que son vistos como tabú, o como categorías cerradas, acabadas. Las tres, venimos haciendo tertulias en Bogotá que buscan gestar espacios en la ciudad donde podamos hablar de las reflexiones que hacemos *desde y con* nuestros cuerpos, no como un “grupo de apoyo” que se escucha únicamente para desahogarse, sino como un colectivo cuidadoso, crítico y reflexivo que llamamos *“Dolores, cuerpos y resistencias”*. De esta manera, vimos en el *Colectivo La Resistencia* y la obra que estaban creando, una oportunidad para co-crear, para ser de alguna manera espejos que se retroalimentan infinitamente; por un lado un grupo de intérpretes creadores, director, músico etc. y por el otro, nosotras tres, como grupo observador- reflexivo.

Así entonces, les propusimos al colectivo la posibilidad de acompañarlos en su proceso creativo y en la puesta en escena. Ellas (se les nombrará en femenino, porque así reconocimos que para ellas está mejor nombrarse en el marco de esta obra) de manera amorosa nos recibieron en sus ensayos, en sus conversaciones y finalmente en la escena. Así entonces, a nosotras nos quedaron muchas ganas de compartir lo que vimos, lo que reflexionamos y la importancia de esta obra para nosotras mismas y claramente para el momento histórico actual, en el que estamos inmersas, por esto decidimos darle rienda suelta a la escritura y hacer este artículo.

Es importante mencionar que este proceso de acompañamiento fue siempre un espacio que desde el inicio, quiénes participan del colectivo, nos abrieron con mucho amor y disposición. Nos permitieron observarlas, participar de sus inquietudes, escucharlas, resonar con ellas. Así, todo aquello que se menciona y se reflexiona en este artículo tiene la presencia de quienes nos inspiraron, la voz de ellas está en estas palabras y sus cuerpos se encuentran aquí, sentidos en cada apartado.

De esta manera, deseamos compartir la experiencia porque creemos profundamente en el ejercicio de derribar fronteras y límites, en este caso, la frontera entre disciplinas profesionales, formas de estar y crear en el mundo. Creemos que es posible, desde las diferencias encontrarnos para hablar, para jugar, para bailar, para crear una obra de danza o un texto. Esta experiencia está atravesada por un profundo respeto, pero sobre todo por una enorme admiración frente a los otros y otras, frente a las hermanas en escena y frente a las hermanas de tertulia y escritura.

Habiendo dicho lo anterior, la reflexión de la obra irá teniendo entonces primero una mirada hacia el proceso de creación y finalmente hacia la puesta en escena, no queremos decir con eso que son dos procesos aislados, pero sí con texturas que merecen su distinción.



Fotografía de Adelaida Arango

Del proceso creativo

“Es un acto de amor. Una celebración de la vida, las fuerzas del amor y la sexualidad.” o el Eros del cuerpo desbordado.

(...) Somos efímeros, seres de un día; pero al mismo tiempo, el ser del tiempo también se nos da en la perspectiva de lo infinito, y de nuevo es el tiempo el que abre posibilidades siempre nuevas en un mañana o en un futuro no lejano, en el que nos encontramos pretendidos y al mismo tiempo es el tiempo en su inevitabilidad, el que nos cerca necesariamente” (Marquard, apología de lo contingente, p. 141, citado por Daza, 2014)

Nuestra inquietud surgió desde nuestros cuerpos, que a través de nuestros dolores y enfermedades nos invitaron a resonar en temas como la muerte, el miedo, el descontrol, las malas experiencias con el sistema de salud, el misterio del cuerpo en su inexactitud e imperfección

caótica. Nos impulsaron a la búsqueda de mejores hábitos de vida y a preguntarnos por nuestros placeres también. Este camino ha hecho sobre todo, que nos queramos más y nos da el impulso para abrir estos “temas” con otros, que como nosotras queremos cuestionar, reflexionar y construir nuevos significados, desde nuestra singularidad y a la vez desde nuestra resonancia colectiva.

Así entonces, el primer paso de este recorrido lo dimos el viernes 1 de Septiembre de 2017, 2:30 pm. Ojos abiertos, piel expuesta, lápiz en mano... empezó el viaje.

Los ensayos eran tres veces por semana, algunas de nosotras íbamos a observar el proceso creativo porque nos interesaba no sólo la obra en su producto final, sino sobre todo lo que ocurría en el proceso de creación, sus conversaciones, sus preguntas, las imágenes que recorrían sus cuerpos, sus decisiones creativas y su manera de relacionarse a la hora de crear sobre el tema que los convoca: el cuerpo con VIH.



Proceso de la obra. Fotografía de Adriana Guio

“Las hermanas” son 10 personas que participan del proceso, entre ellas, el músico, la directora de producción, el director, y las siete intérpretes creadoras. Todas se involucran, nadie se queda afuera creando “sin untarse”, ese tipo de creación artística segmentada, lineal y aséptica, promovida por la modernidad en sus categorías del quehacer y los oficios, no tiene cabida entre *Las idénticas*. Aquí, todas participan con sus cuerpos, sus vidas e historias y se ponen al servicio del lenguaje que allí las convoca: el amor, el placer, la sexualidad.

Empezaban calentando juntas, alguna se encargaba de ese momento, sus cuerpos se disponían a emprender un viaje en cada ensayo, una travesía sobre sí mismas y frente a las otras. Las propuestas que atravesaban cada ensayo venían de múltiples direcciones, ya no desde la lógica unidimensional de la dirección, como se está acostumbrado a crear artísticamente, sino se gestaban ideas y propuestas libres, juguetonas, cómplices entre todas.

Llama nuestra atención la confianza que se ha gestado en el grupo, la libertad con la que desnudan sus cuerpos para crear, trae a nuestras reflexiones las lógicas del cuerpo dócil versus el cuerpo que resiste del que habla Foucault. Las ganas de desnudarnos así, eran imparables, insistentemente contagiosas, la dicha de agenciar nuestros cuerpos y volver a encarnar la desnudez como una posibilidad humana, reivindica al cuerpo-carne en un cuerpo cargado de sentido, pero sobre todo un cuerpo libre. Libre de guiones sociales, libre de categorías de género, libre de todo mandato limpio, prudente, disciplinado, obediente propio de la cultura somática moderna que plantea Echeverría (2007, citado por Escobar 2016) aquella que promueve un cuerpo higiénico, educado y productivo, el cuerpo del aseo corporal diario, que limita fluidos y olores, y viste con pulcritud, regulado en sus movimientos y temporalidad.

Caminar como se quiere, vestirse con corsé, tacones, tenis o calzones brillantes, sentirse capaz de explorar los sentidos con la otra, olerse, decirse al oído, tocarse, besarse, abrazarse, conocerse con otros códigos, otros nombres incluso, pertenecer a una comunidad que permite que emerjan nuevas maneras de estar en el mundo, otras que difícilmente caben en el lenguaje. Así ocurría semana tras semana. Siempre se detenía la mirada en el humano que con el que se encontraban en el escenario, el ensayo o el bar, como un gesto provocativo, una coquetería que invoca la humanidad del que observa, para ser derretido por el reconocimiento, la aceptación, la ventana hacia la libertad.

De esta forma, los cuerpos que observamos en la obra y durante el proceso, inspiraban en quienes los observábamos una apuesta por la búsqueda insaciable de libertad, en la que no solo hay una pregunta por la igualdad en clave de género o por el deseo de representar el cuerpo enfermo que exige la garantía de sus derechos, sino en la libertad de romper con las lógicas que se

le han impuesto a nuestros cuerpos, en lo femenino y lo masculino por ejemplo, en lo sano y enfermo, lo placentero y doloroso, etc. Butler (2012, citado por Sanchís, 2012) en una entrevista para el colectivo artístico Los Disidentes, menciona que siempre que cuestionamos nuestro género corremos el riesgo de perder nuestra inteligibilidad, de ser llamadas “monstruos”, la lucha con el género, tiene algo que ver con la *labor paciente de dar forma a nuestra impaciencia por la libertad*. De esta manera, el que en la obra se construya *una performatividad de género, habla de la lenta y difícil práctica de producir nuevas posibilidades de experiencias de género a la luz de una historia y en el contexto de normas muy poderosas, que restringen nuestra inteligibilidad como humanos*. Se trata de luchas complejas, políticas, pues insisten en nuevas formas de reconocimiento (Butler, 2012, citado por Sanchís, 2012).



Afiche promocional de la obra

Dicho lo anterior, cabe enunciar lo fascinante que fue observar la diversidad de cuerpos, son cuerpos disruptivos, no corresponden a las lógicas que pretende la “danza”, ni los roles a los que le apuntan usualmente, en relación a los guiones esperados por las narrativas heteronormativas de cualquier contexto escénico, no. Los géneros se difuminan, van y vuelven, se mezclan, disfrutamos el observar los cuerpos en movimiento, siempre hay risas, y un borde arriesgado que cuidadosamente logran transgredir: desnudarse, abrirse a las propuestas irreverentes que trae alguna, deconstruir sus cuerpos *tecnificados, construir un lenguaje con el cuerpo abierto, expuesto, a la vista*.

Las Idénticas abren la carne tanto en el proceso creativo como en la escena, de lo que se llena el que observa, es de carne. Una carne que resiste a ser tabú, a ser catalogada como peligrosa, contagiosa, excluida, una carne que es HUMANA, y que en ese sentido debe ser

reconocida como tal, un cuerpo con derecho a amar, a sentir placer, a identificar en su sexualidad (en todo lo que la palabra incluye) un escenario legítimo de cuidado, reconocimiento y libertad.

Reconocemos que esa carne excesiva de la que está hecha la obra, tiene su función en tanto está cargada de múltiples lenguajes que en su “saturación”, resisten al poder que le recae como cuerpo social. Pabón (2002, citado por Escobar, 2016) afirma que la condición carnal humana, trasciende la biología, es atravesada por dinámicas políticas, culturales e ideológicas; el cuerpo siempre ha sido objeto de intereses y manipulaciones, el cuerpo queda suspendido en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen formas, coacciones, interdicciones, obligaciones, códigos de comportamiento.

El diagnóstico pone de antemano unas maneras en las que dichos cuerpos deben comportarse, consumir cierto tipo de medicamentos, obligar al cuerpo a someterse a infinidad de exámenes, opiniones y sobretodo miedos y culpas. La culpa de quien habita el cuerpo enfermo es alimentada por discursos sociales, que se enmarcan desde escenarios cotidianos hasta escenarios “extraordinarios” en respuesta a las hipótesis sociales, del porqué la enfermedad invade el cuerpo, esta pregunta incansablemente recae siempre sobre el mismo cuerpo. Ahora bien, frente al VIH todo lo anterior se exagera, en clave de ser identificada como una condición tabú, estigmatizada por la representación de una imagen particular: un ser anormal, que se sale de la regla, una imagen promiscua en la mayoría de los imaginarios y homosexual.

Las decisiones de la compañía La Resistencia, de retomar y acoger la imagen que se reconoce como imaginario social del cuerpo con VIH y no de rechazarlo, permite *la inclusión legítima*, en la narrativa de la obra, de “esas” identidades reconocidas moralmente como negativas o salidas de la normalidad. Si fuera de otra manera, aludiría a una obra en la que no sería posible transgredir las categorías de sexualidad, contacto, fluido, dolor, placer, estigma, homosexualidad y no hacerlo sería perpetuar aún más el imaginario, sería entonces la construcción de una puesta en escena al margen de lo que sabemos, que como sociedad se ha significado sobre los cuerpos en tal situación.

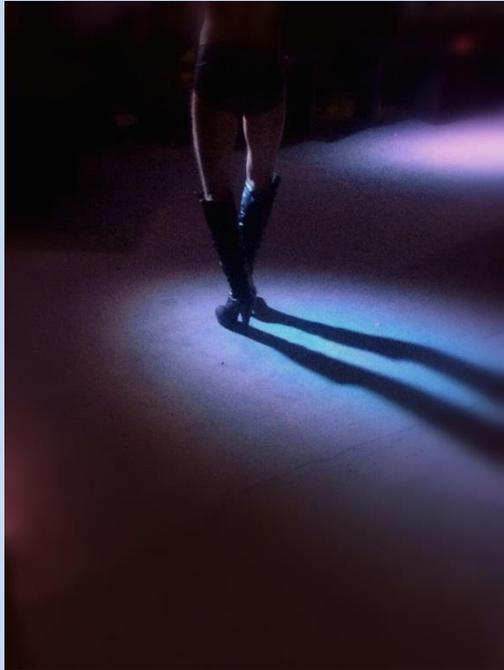
Entonces, desde nuestra mirada la obra no busca dejar una lección, o re-estigmatizar un lado de la historia, o instruir al espectador frente a los riesgos de contraer el virus. No es ése su interés, ni su pregunta. Asumir igual estas imágenes, es un riesgo de todos modos, y la serenidad con la que en el proceso creativo asumió ese riesgo fue muy reveladora, porque la gestación de esos riesgos era desde su subjetividad, como intérpretes creadores y como humanos, una

subjetividad que reclamaba en las decisiones de cada una de las pautas creativas, transgredir con “lo intocable del tema”, y más bien sumergirse de manera cuidadosa y comprometida con lo que se abría sesión a sesión.

De esta manera, liberar al cuerpo, permitir su autenticidad como sujeto legítimo que agencia su territorio primario, su materia, requiere de un cierto tipo de riesgo para salir de los códigos enunciados por las fuerzas dominantes que configuran el habitar tal escenario carnal, y entonces emerge la resistencia en la particularidad subjetiva, como menciona Escobar (2016) a esas fuerzas que configuran el cuerpo pertinente para la producción de un determinado sujeto se resisten justamente otras, las que provienen de la singularidad y multiplicidad de quienes quedan por fuera de la intención normativa. Así en la disputa por el cuerpo, lo que está en juego es la posibilidad de crear maneras de vivir la vida en múltiples sentidos, más allá de los que el poder busca como predominantes.

“...El cuerpo que vive con VIH resuena en un voguing raro, que se desborda y se deconstruye para insistir en ser territorio de resistencia.” o Ser otras, ser idénticas, ser hermanas

Cambiarse el nombre fue una decisión que emergió del proceso pues gestaba en la propuesta, la posibilidad de ser otras. Nombrarse de otra manera permitió habitar otras identidades, cuestionar las narrativas que carga el nombre impuesto y habitar el riesgo creativo se hacía más posible la construcción de pautas de movimiento, una creación más libre. Los nombres son femeninos, no por eso se reconocían desde el ser mujeres, porque no ocurre así en el proceso ni en la puesta en escena, pero sí desde nuestro lente tiene que ver con que es la fuerza dominante una que se dirige desde intensidades masculinas (normativas). Así entonces, las hermanas ya con otro nombre se preparaban también para imaginar sus vestuarios, algunos extravagantes, otros más sencillos, tacones, pelucas, escarcha sin duda, tenis, chalecos, tirantas, etc. La emergencia de los personajes, disponía una atmósfera que lograba imaginarse y a la vez era un umbral hacia otros mundos, otras dimensiones.



Fotografía de: Adriana Guio

En esencia, la mirada desde nosotras fue siempre curiosa por las hermanas, ellas siempre queriendo exponerse, abrirse, trabajando intensamente para lograr los movimientos esperados. El *voguing* fue una apuesta importante, no desde la perfección en su búsqueda corporal, sino como una inspiración histórica. La deconstrucción del *voguing* en el proceso denotaba la necesidad de hablar desde lo marginado, retoma simbólicamente sus inicios en Nueva York y plantea en esta oportunidad, un asomo de la muerte en contextos donde el estigma y la marginalidad por la condición de afroamericano, latino, homosexual, o enfermo eran *el target* de estigmatización, represión e incluso asesinato. El *voguing* dentro del proceso emerge de la misma manera, simbolizando la libertad de quienes son señalados como raros, diferentes y “peligrosos” en el marco de la construcción corporal de *los cuerpos de la élite social*, de las pasarelas, esos cuerpos deseados y contruidos por la sociedad occidental como aceptados, legítimos.

En palabras de Escobar (2016):

¿Qué queda por fuera, omitido, excluido, incluso abyecto de este modelo de identidad? (...) el sujeto primordial es el hombre, de una nítida masculinidad que no permite sombras de feminidad en sí mismo, blanco (no negro, ni indígena) racional, ilustrado, disciplinado, trabajador, casado, heterosexual ... y constituye como diferencias todo lo otro (Castro- Gomez, 2003, Laclau, 1990, Lugones 2008) cuando no busca suprimirlo lo estigmatiza como rareza, peculiaridad, desadaptación que opera para ratificar su ser normal. (p. 133, Escobar, 2016).

De esa manera, desde nuestra perspectiva, el *voguing* fue una brújula que guiaba la intensidad del proceso, lo cuestionaba y renovaba constantemente. Poses en movimiento, temporalidades extensas y la inclusión de la saliva saliendo de sus labios en cada pose, denotaba una pregunta creativa por un cuerpo transgresor a la norma, al establecimiento de códigos de blanquitud, pureza, eficacia, higiene, y normalidad. El cuerpo trans, como un ejemplo de la tensión entre erotismo y prohibición, que aboca quiebres e indefiniciones que si cuestionan el orden establecido aunque no lo destruyen en su totalidad (Bataille, s.f citado por Escobar, 2016).

Así, el camino creativo fue una travesía para quienes tuvimos la oportunidad de observarlo, vivirlo y suspirarlo. Tocó nuestra experiencia, la llenó de sentido, la vació en momentos y en la mayoría se expandió en la pregunta por los cuerpos en Resistencia, pues ante las fuerzas que lo moldean, el cuerpo se resiste al poder, lo interpela, se deslinda e incluso, se fuga. (Escobar, 2016,p. 162).

La potestasis de un cuerpo, usando la noción del filósofo Spinoza, se ve compelida por las fuerzas que precisamente delinear sus posibilidades de creación. En este sentido, en el cuerpo residen las fuerzas dominantes, no sólo lo habitan sino que lo constituyen como tal. Pero también brota de allí, siempre de forma abrupta o paulatina, con perseverancia o con contundencia, la potencia de recreación, la resistencia. (p.67 citado por Escobar, 2016)

La puesta en escena: la escarcha, los tacones y el amor

“...El baile como manifiesto y elección, el baile como alternativa para crear comunidad y resistir. Resistir bailando...”

Lugar: Asilo Bar. (Av. Caracas con 40 - Esquina).

Hora: 8: 00 pm.

Una noche de noviembre.



Afiche promocional de la obra

Pasar a la escena, estar en el viaje.

Ver llegar a la gente, respirar profundo, sentir frío, volver a respirar, saber que la hora se acerca y que es necesario organizar el vestuario, los tacones, la escarcha, las extensiones de pelo, el maquillaje, respirar y compartir el aire con el público, con los y las que miran. Prepararse para mostrarse, pero sobre todo, para compartir: compartir el aire, los nervios, el sudor, el placer, las ganas, la invitación de hacer lo que se nos dé la gana, es decir, de vivir. Todo el espacio está dispuesto para la fiesta, la gente habla, se ríe, toma cerveza o algún otro licor para espantar el frío de la ciudad.

Suena la música, entran estos cuerpos dispuestos, son cuerpos desde donde emergen los lenguajes, territorios en los que están inscritos significados culturales (Butler, 2001) desde donde se relacionan *las idénticas* en escena, entre ellos y ellas y entre el público. Durante la obra, en la relación de las personas que se muestran y las que miran, surge la pregunta, ¿existe un adentro y un afuera de escena? tal vez lo mismo ocurre con la persona que mira, ve un afuera y pasan torbellinos por dentro.

Las luces son diferentes, los olores, los colores, todo el lugar en general, es otra Bogotá, es una cápsula, un paréntesis, afuera llueve y oscurece, adentro, solo hay calor y luces de colores. El espacio circular invita al juego, ¿adentro, afuera? Si quiere ver una obra en donde hay un lugar para los artistas y una clara separación con el público, está en el lugar equivocado, toda la obra se plantea como un lugar de resistencia a estos lugares comunes, repetidos, conocidos. Es un espacio de libertad, un lugar de escape a lo que Pakman (2014) llamaría la micropolítica dominante. Y entonces, todo el lugar es una mezcla, un constante umbral, una provocación, una fiesta.

Las intérpretes entran y desfilan por el espacio, se muestran, caminan y atraviesan el lugar, las miradas, las preguntas, los prejuicios y los órdenes establecidos. Estos cuerpos que escapan de lo que Lugones (2011) nombraría como el género colonial, se resisten a los roles asignados para hombres y para mujeres, algunos de estos cuerpos, se observan como mezclas, parecieran no encajar en las categorías duales de hombre o mujer, se pone entonces en problemas a algunas personas del público, “Así cuando una persona entra a un salón, el registro más incorporado que tenemos al verla es si se ajusta a la condición de hombre o mujer. Si las señales son claras, dudamos enseguida no solo de su masculinidad o feminidad sino de su propia condición humana. La pregunta ¿qué es? que con frecuencia escuchamos, evidencia el dramatismo de la confusión” (p. 62 citado por Escobar, 2016).

La música que acompaña el movimiento y la caminata suena lo suficientemente fuerte como para hacer latir el corazón, con los cuerpos valientes y vibrantes que ahora se mezclan, se juntan en el centro del escenario, saltan y se rozan entre ellos. Mientras transcurre la obra, los cuerpos juegan constantemente, a estar juntos, muy juntos, muy cerca y a dispersarse, a estar por el espacio, a quedarse solos. De pronto aparece la quietud, estas poses de calendario, de Hollywood, de los cuerpos hermosos que se encuentran en las revistas de moda y en el cine y la televisión, se congelan en el espacio como esculturas, para ser observados para compartir en su máxima expresión, evidenciar en lo íntimo: mostrar el sudor, sentir el jadeo, observar la saliva caer. Saliva, porque el acto de amor incluye todos los fluidos del cuerpo y en los cuerpos con VIH, estos fluidos que encarnan misterios, mitos, miedos y prejuicios, no son la excepción.



Fotografía de Margarita Ortega Sáchica

En palabras de Consuelo Pabón (2002), “se trata de experiencias corporales que buscan ante todo la evacuación de la enfermedad: evacuación de lo negativo desde los fluidos, desde la respiración, desde el soplo, el grito y finalmente el canto, la danza [...] la creación” (p. 16). En esta obra, los fluidos están presentes, son evidentes desde el principio, pero no como la representación de algo negativo (o no solamente), los fluidos recuerdan lo humano y lo animal, lo incontrolable, la parte del cuerpo que escapa a la domesticación y la obediencia, de lo higiénico, limpio y regulado, hacen parte de otras formas de contacto, hacen parte del acto sexual y del miedo a la enfermedad.

El público se mueve por el espacio, caminan, se mezclan entre las esculturas que salivan, miran con cara de extrañeza o curiosidad, mueven la cabeza, cruzan los brazos, algunos sonríen, otras toman fotos y hablan. La gente observa (*son observados por las hermanas también*) algunas como tratando de entender, otros disfrutando el sentir, la provocación, al mismo tiempo en las paredes del lugar se proyectan videos de cuerpos, piel, de caricias, roce y disfrute.

Mientras aparece de nuevo el baile y la escarcha, el movimiento y los fluidos, una voz empieza a ser más clara, es la lectura de una carta, no se sabe de quién es o para quien es, pero se siente como un homenaje, un texto como un evento poético de los que propone Pakman (2014), un espacio de libertad a los guiones estereotipados. Es una carta de amor, entre comadres, una confesión, un cuestionamiento y un recuerdo a un ser amado, pero también es nostalgia, alegría, rumba y muerte. La lectura habla de ese amor que ya no está, dice en voz alta, en lo público, lo que muchos susurran con miedo entre lo privado. Esta carta escrita para el que ya no está, parece guiada por la imaginación transgresora (Pakman, 2014), aquella aliada que nos permite asomarnos juntas a creer que es posible soñar y sobre todo crear, invita a encontrar esos grados de libertad, esos espacios, dentro de la micropolítica dominante, que nos empujan a ciertos roles rígidos y estrictos, que nos someten a la repetición sumisa de aburridas posiciones estereotipadas. Así, la carta, el texto, el decir a quien no está, es bailar para él y bailar con él; bailar para tener nuevas comprensiones sobre la enfermedad y las relaciones, la vida, la muerte y el amor.

A lo largo de la obra, las caricias, los besos, los desnudos y los abrazos son una constante, es, definitivamente, un acto de amor. Las intérpretes se muestran, se acarician y se cuidan, es evidente el trabajo de los ensayos en donde se construyeron relaciones cuidadosas y amorosas, que permite que se sostengan a lo largo de más de dos horas de movimiento, se acompañan en la travesía de resistencia.

Belli (2008) expone que los actos performativos son escenarios para las posibilidades creativas y la emergencia de nuevos significados y formas de relacionarnos. Este baile es entonces, una clara propuesta para relacionarnos diferente, para la posibilidad, no es, una lección de cómo vivir, no pretende adoctrinar, negar o imponer, no tiene una moraleja o una enseñanza, es más bien una invitación, una provocación a no reducirnos: “la multiplicidad nunca se reduce” (Lugones, 2011).

El viaje no acaba, seguimos nosotras y las hermanas en el camino, en la lucha por legitimar en lo público las preguntas por nuestros cuerpos, más que respuestas. Seguimos curiosas, bailando, resistiendo...

Existe una relación entre vida, resistencia y creación, pues, es en el interior de las relaciones estratégicas que se encuentran las fuerzas que resisten y que crean. Lo que resiste al poder, a la fijación de las relaciones estratégicas en relaciones de dominación, a la reducción de los espacios de libertad en el deseo de dirigir las conductas de otros, hay que buscarlo en el interior de esta

dinámica estratégica. Es en ese sentido que la vida y lo viviente devienen “materia ética” que resiste y crea a la vez nuevas formas de vida. (García, 2006, p. 117, citado por Escobar, 2016)

Referencias

Belli, S., Iñiguez, L. (2008) Emociones y lenguaje: el concepto de “performance” en el Membership Categorization Analysis. En El valor de la diversidad (meta) lingüística: Actas del VIII Congreso de Lingüística General (p. 16). Recuperado de https://www.academia.edu/1667462/Emociones_y_lenguaje_el_concepto_de_performance_en_el_Membership_Categorization_Analysis

Daza, R. (2014) Dolor y Cuidado un camino hacia la comprensión de la fragilidad humana. En Filosofía y Dolor. Hacia la autocomprensión de lo humano. Editor: Luis Fernando Cardona. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.

Escobar, M. (2016) Cuerpos en Resistencia: Experiencias trans en Ciudad de México y Bogotá. Universidad Central: Bogotá.

Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. La manzana de la discordia, 6(2), 105-119.

Pabón A., C. (2002). Construcciones de cuerpos, en: Grupo de derechos humanos (Comp.) Expresión y vida: Prácticas en la diferencia. Bogotá: Escuela Superior de Administración Pública –ESAP

Pakman, M. (2014). Texturas de la imaginación (Vol. 3). España: Gedisa.

Sanchís, I. (2012) Entrevista Judith Butler en <https://lasdisidentes.com/2012/02/20/entrevista-a-judith-butler/>



Fotografía Ana María Porras . Serie Blanco y Negro . 2102