

*Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada de Uva)*

*Josefina Alcázar*

Los *freak shows* o monstruos de feria muestran cuerpos con malformaciones físicas, cuerpos que quedan fuera de la norma. Lo *freak*, lo abyecto, también es aquello que ha sido expulsado, desechado. Las sustancias corporales que provocan repulsión son aquellas que atraviesan el umbral entre interior y exterior del cuerpo: lágrimas, orina, heces, sangre menstrual, y otras excrecencias. Lo *freak*, lo abyecto, es el espacio entre sujeto y objeto; el lugar tanto del deseo como del peligro. Hay cuerpos que muestran el malestar por la opresión de un orden social, un orden marcado por dicotomías excluyentes que hacen imposible la integración de lo múltiple, que niegan los estados fronterizos y que son considerados cuerpos monstruosos, cuerpos *freak*, cuerpos abyectos.

El sujeto universal necesita de identidades esencializadas como Otros, como lo monstruoso, lo *freak*, lo abyecto. De esta manera, aquellos ubicados en la periferia del grupo dominante, aquellos que se definen o son definidos como marginales se encuentran divididos en sus cuerpos (Smith). Los estados liminales del cuerpo son negados como obscenos, como impropios y son relegados a la privacidad o al tabú; producen asco, producen miedo, producen risa. Aparecen en el orden visual como perversidades monstruosas o como patologías a ser taxonomizadas y tratadas (Ruido 27).

Las prácticas culturales establecen ciertos límites para asegurar la universalidad del individuo, límites normativos del género, la sexualidad y las diferencias de clase. Aquello que queda fuera de los límites es señalado como monstruoso, *freak*, abyecto. En la compleja relación de los individuos con sus cuerpos y con los cuerpos de otros, se expresa “el repudio del cuerpo por su sexo, por su sexualidad, por su color, es una expulsión seguida de una repulsión que funda y consolida culturalmente las identidades hegemónicas a lo largo del eje de diferenciación” (Butler 133). En el performance hay artistas que luchan contra esta normatividad que marca al cuerpo y se vuelve un lastre restrictivo.

**Freakish Encounters**

*Hispanic Issues On Line* 20 (2018)

En el performance se recupera el cuerpo como espacio de transgresión y resistencia, como un lugar donde las jerarquías sociales, los roles sexuales, los tabúes religiosos pueden ser desestabilizados, invertidos o satirizados. El performance, al igual que las mascaradas, carnavales y festivales, es un espacio donde se puede cuestionar el orden establecido. En estos eventos se suspenden momentáneamente el orden social y las reglas, el cuerpo invade la escena social y puede poner al mundo de cabeza.

Felix Guattari, publica en 1973, un texto en el que denuncia las leyes y las normas de la sociedad que están escritas en el cuerpo produciendo un cuerpo castrado, aplastado, torturado y cuadrículado.<sup>1</sup> Muchas y muchos artistas del performance se proponen cuestionar estas normas y modelos impuestos, normas que, siguiendo a Guattari, mutilan los goces, los deseos y confiscan nuestros órganos. Una de estas artistas del performance es La Congelada de Uva.

Rocío Boliver (1956), que lleva como nombre artístico La Congelada de Uva, es una artista polémica y controvertida que concentra sus propuestas estéticas en la crítica a las cargas represivas que viven las mujeres. En 1992, a partir de la lectura de textos porno-eróticos, inició su carrera como artista de performance, y adoptó el nombre artístico de la Congelada de Uva, por uno de sus primeros performances donde se masturbaba con un refresco de ese nombre y cuyo recipiente tiene forma fálica. El performance abre posibilidades a esos cuerpos que han sido calificados de *freak* o contranatura.

Para la Congelada, la sexualidad es la fuente de su estrategia estética. Exhibe su cuerpo de forma anticanónica, se desnuda de manera explícita, abyecta y grotescamente, como un reto a la hipocresía reinante. Su trabajo es agresivo y sin concesiones, todo un desafío a una sociedad machista y moji-gata donde prevalece la simulación y el fingimiento. Confronta el voyeurismo con un exhibicionismo franco y desinhibido que da visibilidad a todas las partes de su cuerpo, pero privilegia sus órganos sexuales a los que siempre pone en primer plano. Con gestos desafiantes muestra los senos, la vulva, el ano y las nalgas quitándoles todas las capas de significación que las marcan, hasta reducirlas a una carnalidad sin atributos.

Transgrede las fronteras que la aprisionan. No le teme a nada, y dice que hace performance porque es el único modo en que puede vengarse de la vida que la tiene “cogida de los huevos.” Sin cordura, sin ortodoxia, sin reglas y sin lineamientos, así es como trabaja la Congelada.

Nada más alejado de la Congelada que el pudor, el recato, la pasividad, la sumisión y todos esos “comportamientos propios de una mujercita” que estructuran el arquetipo de la mujer. Exhibe sus genitales para demostrar que no es algo que hay que esconder. Dice que las mujeres no conocen su cuerpo, que le tienen miedo y por eso son incapaces de gozar sexualmente, de exigir lo que les da placer. El performance tiene para ella un aspecto curativo y de autoconocimiento.

Su práctica artística de ataque frontal y de impacto directo se inscribe en las nuevas tendencias postporno, y en las diversas estéticas y políticas de representación sexual contemporánea. El término postpornografía surgió en 1990, cuando la ex-stripper, educadora sexual y actriz de porno estadounidense Annie Sprinkle utilizó esta expresión en su performance *The Public Cervix Announcement*, en la que invitaba al público a celebrar el cuerpo femenino explorando el interior de su vagina por medio de un espéculo, dando nacimiento a un nuevo género de representación del sexo.

En los años ochenta hubo una gran discusión entre los diversos feminismos con respecto al sexo y la pornografía, especialmente en Estados Unidos. Un sector conservador se manifestó por la censura de la pornografía y otro sector se pronunció por un feminismo pro-sexo, un feminismo postporno que hiciera del cuerpo y del sexo de las mujeres la plataforma política de resistencia al control y normalización de la sexualidad. Un feminismo lúdico y contemporáneo que el feminismo tradicional consideraba impropio, grotesco y abyecto.

La Congelada trastoca el lema feminista: “lo personal es político” y lo muda en su lema postporno: “deja, te enseño.” Esta práctica artística tiene un claro antecedente en el trabajo de Valie Export, performancera austriaca integrante del accionismo vienes, quien en 1969 realizó una de sus míticas acciones: *Genital Panic*. Vestida con chaqueta de cuero negra y con unos pantalones abiertos en la entrepierna, caminó por la sala de un cine en Munich retando al público a que viera a “una mujer real” en lugar de su representación en la pantalla. Así ilustraba su concepto de “cine expandido,” donde el cuerpo presente del artista activa la acción de mirar.

La Congelada pone en jaque las maneras de ver el desnudo femenino y la forma de estructurar el deseo. Ella explora el deseo desde su ser femenino y este simple hecho le proporciona a su trabajo un carácter disruptivo. Cuestiona el sistema dominante de representación del hombre que desea y la mujer deseada. Se presenta como una mujer activa que busca el placer y no como una mujer servicial cuya función es que los hombres tengan placer. Ella satisface su deseo: se masturba públicamente y lo goza, exhibe sus genitales y parece disfrutarlo enormemente. Es la Eva expulsada del Paraíso o, como la describió su maestro Juan José Gurrola, “la Eva reprobada (otra vez) por puta.”

En su batalla por la visibilidad y como resistencia ante la normalización del deseo, la Congelada se apropia del término puta, ofensivo y discriminatorio, y lo resignifica de manera lúdica, tal como lo han hecho comunidades marginales con los términos *gay* y *queer*. Al apropiarse del término deja de ser un estigma. Este proceso de resignificación tiene un fuerte potencial subversivo. La elección del término puta para autodenominarse implica una alteración

radical del sistema de valores morales y éticos. En su performance *La Reina de las putas*, realizado en 2002 con motivo de la presentación de su libro *Saber EsCoger*, apareció amarrada con alambre de púas a una cruz, apuntalada a un aro de metal, y un ayudante la lleva girando hasta el centro del espacio. La liberaron y enseguida escribió sobre la cruz: Reina de las putas. La ataron de nuevo de los pies a la cabeza con alambre de púas y, posteriormente, con unas pinzas fue cortando el alambre para liberarse. Con una navaja cortó la ropa que llevaba puesta hasta quedar desnuda. Se envolvió en telas de colores y bailó salsa de manera gozosa mientras dirigía señas obscenas a la cruz (il. 1).

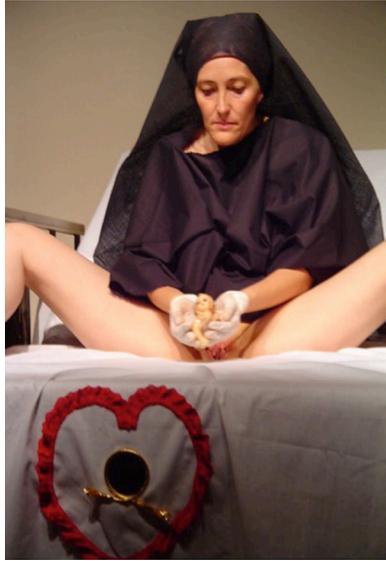


1. Congelada de Uva (Rocío Boliver), *La reina de las putas*, presentación de su libro *Saber EsCoger*, México, 2002.

En sus performances, la Congelada pone de manifiesto la lucha contra los límites que la constriñen, y la religión es para ella uno de los más asfixiantes. Aún recuerda que en su infancia las monjas del catecismo le decían que Dios estaba en todos lados y que su ojo todopoderoso la miraba aunque se escondiera, y que si hacía algo malo la iba a castigar. Por eso, dice: “cuando me masturbaba, que fue mucho, imaginaba ese ojo castigador . . . , pero las ganas me ganaban” (Boliver, “Autoconfesiones”).

Esta crítica a una religión inquisidora y represora que sumerge a las mujeres en un mar de culpas, pecados y miedos se expresa de manera contundente en su performance *Cierra las piernas*, que realizó en el Hemispheric Institute of Performance and Politics de Nueva York, en 2003. La Congelada aparecía con un hábito de monja y un tocado que le cubría la cabeza, todo negro. En una cama extendió una sábana, que tenía en el borde inferior un corazón de

encaje rojo con un pequeño espejo redondo al centro y un listón dorado alrededor. Se recostó con las piernas abiertas. Llevaba el pubis rasurado. Cosió en sus labios vaginales dos cordeles largos, que dejó colgando (il. 2).



2. Congelada de Uva, ¡Cierra las piernas!, Hemispheric Institute of Performance and Politics, Nueva York, 2003. Eduardo Flores.

Tomó en sus manos una pequeña figura de Niño-Dios de yeso, lo metió dentro de un condón, le puso lubricante y lo introdujo en su vagina. Con los cordeles hizo un nudo para cerrar el orificio de la vagina y la figura quedó dentro. Se quitó la túnica negra que cubría su cuerpo y se despojó del tocado que cubría su cabeza. Quedó con un atrevido corsé rojo. Se alborotó el pelo pintado de un llamativo naranja y se maquilló. Se puso medias rojas, zapatos de plataforma rojos, con un tacón altísimo, y se colgó un collar de bolitas blancas. Se puso de pie, cerró con un zipper que le unió las medias y caminó pausadamente pues el cierre en las piernas le dificultaba el paso; rompió el collar y dejó caer poco a poco sobre el piso las perlas blancas, que caían como lágrimas.

Todos los orificios del cuerpo le sirven a la Congelada para ser penetrados por diferentes objetos: ya sean dildos, juguetes sexuales o fetiches fálicos. En 1997, por mencionar un ejemplo, realizó en el Ex Teresa—iglesia del siglo XVII, ubicada en el centro histórico de la ciudad de México, dedicada al performance y al arte actual—el performance *Rewind*. Con los ojos tapados, inició la acción girando sobre una tabla de madera; fuegos pirotécnicos salían disparados de una máscara que llevaba puesta (il. 3).



3. Congelada de Uva, Rewind, VI Festival Internacional de Performance,  
Ex Teresa Arte Actual, México, 1997.

Dentro de la vagina llevaba un desodorante y en el ano una vela ensartada con luces de bengala. Se quitó la máscara que sostenía los fuegos pirotécnicos. Se sacó el desodorante y la vela, y empezó a masturbarse con un conocido periódico de corte amarillista. Después se puso un vestido y un abrigo, metió los periódicos en un portafolio. Se quitó la venda de los ojos y en su ropa estampó marcas de censura sobre sus senos, sus nalgas y su pubis. Caminó hacia atrás y desapareció de la escena.

Mediante un exhibicionismo grotesco y abyecto muestra un cuerpo freak, fuera de la normatividad y lo canónico. La Congelada deserotiza los genitales y los despoja de las diversas capas de significación que contienen. Sus acciones violentan, desconciertan y perturban al espectador, y eso es precisamente lo que ella se propone: “Soy francamente dichosa,” dice, “cuando logro enmudecer a los que miran o escuchan o sienten lo que hago. Feliz de borrar sus estúpidas sonrisas de comercial, de tirarlos de sus baratos andamiajes y verlos caer y revolcarse en el vacío sin saber de dónde agarrarse, no les enseñaron este juego” (Boliver, “Galería”).

Sexo y dolor, binomio frecuente en el sadomasoquismo, está presente en las acciones de la Congelada. Ella invita a que le peguen y el dolor parece excitarla. Su cuerpo es azotado y flagelado hasta los límites de resistencia. Lectora voraz del marqués de Sade desde su adolescencia, no encuentra división entre erotismo y pornografía, ni entre sexo y dolor. Aborrece y reniega del discurso feminista de la mujer maltratada y de la victimización de las mujeres. Ella reivindica a una mujer fuerte y cabrona, otra forma de feminismo, diría yo. La actitud de la Congelada me recuerda lo que dice Juan Villoro sobre el Marqués de Sade: “No escribe para convencer sino para desafiar, si lo admiramos lo traicionamos” (76).

En su performance *El arte de azotar*, del año 2000, realizado en la exposición “TrasEros contra la censura,” la Congelada invitaba al público a que golpeara sus nalgas desnudas mientras ella leía el libro de historietas *El arte del azote*, con textos de Jean-Pierre Enard e ilustraciones de Milo Manara. Hombres y mujeres pasaron a golpear sus nalgas, a lo que ella respondía riéndose y gritando que no le dolía, que no sabían golpear. Ante el reto, muchos pasaban a golpearla más fuerte pero ella volvía a mofarse de ellos (il. 4).



4. Congelada de Uva, *El arte de azotar*, TrasEros, contra la censura, Taller Nahum B. Zenil, 2000.

A mí me parece que con esta acción cuestionaba satíricamente el eje del machismo que establece la oposición entre el hombre autoritario, que ejerce con superioridad su fuerza, y la mujer débil sometida y abyecta que acepta su inferioridad. La Congelada dice que a las mujeres hay que despertarlas, no consolarlas; que no hay que pedir igualdad sino que hay que saberse iguales.

En agosto del 2007, en la inauguración de la exposición que realizó el Salón de la Plástica Mexicana en homenaje a su padre, el pintor duranguense Ángel Boliver, La Congelada presentó el performance *Cinturonazos*, donde también recibió su dosis de azotes. Ahí, ella comentó que su padre solía regañarla y castigarla dándole cinturonzos en las nalgas, y que se detenía en cuanto empezaba a llorar, pero que ella se aguantaba y no lloraba hasta que era él quien se rendía y dejaba de castigarla. En este performance ella dejó sus nalgas al desnudo y le pidió a un alumno de los talleres que imparte que la golpeará sin contemplaciones. La acción duró más de una hora hasta que las nalgas le quedaron completamente hinchadas, magulladas y reventadas. A lo

largo de la acción diversas personas del público se acercaron a ponerle un poco de hielo para mitigar el dolor. Pocos días después, en otra acción, la Congelada exhibió sus nalgas como una pieza de exposición. Agachada y cubierta de todo el cuerpo, solo dejó descubiertas sus nalgas, y de forma irónica puso en la cédula: *Cuero sobre piel*. El dolor es una terapia para la Congelada. No es que ella no conozca problemas como la censura, los regañones, el desamor, el abandono, la culpa y el miedo, sino que los enfrenta de una manera particular: recurre al dolor físico: “El dolor me ayuda a sublimar el conflicto, y franqueado me hace más fuerte y me demuestro que he podido, que puedo y que podré con lo que se presente. Me da valor a nivel espiritual. Fortaleza” (Boliver, “Autoconfesiones”).

Rocío Boliver creció rodeada de libros y de cultura. Cuando tenía doce años, al inicio de su adolescencia, una enfermedad la tuvo postrada en cama durante dos años, y devoró la biblioteca de Pilar Jiménez, su madre, española que se refugió en México tras la Guerra Civil, y de su padre, el pintor y muralista mexicano Ángel Boliver. Por eso fue autodidacta; más tarde se dedicó a la danza, a la gimnasia, a levantar pesas y aprendió idiomas. A los dieciocho años se inició como modelo, y a los veinticinco empezó a trabajar en diversos medios de comunicación. Destacó como comentarista del programa televisivo *La Polaca*.

En 2012 inició una serie de performances bajo el título: *Entre la menopausia y la vejez* (il. 5).



5. La Congelada de Uva, *Entre la Menopausia y la vejez*, México, 2012.

En ellos hace alusión a esa etapa en que las mujeres son menospreciadas y consideradas neuróticas, que pierden su atractivo físico y por lo tanto ya no interesan sexualmente hasta llegar a la vejez donde algunos achaques se presentan y hay quienes requieren el uso de pañales para adultos. En esta serie,

La Congelada de Uva aparece con unas agujas que le restiran la piel, haciendo mofa de las reiteradas cirugías plásticas que hay que hacerse para no perder el atractivo de acuerdo a los cánones y los estereotipos normativos. En otros momentos aparece muy sexi, con un pequeño sostén y con un pañal para adulto, el cual decora “meticulosamente,” demostrando así que las mujeres viejas siguen siendo atractivas y tienen una sexualidad que disfrutar a pesar de todos los prejuicios alrededor de la menopausia y la vejez.

La Congelada dice que el performance es “el único espacio donde puedo vivir y batirme en mis más perversos e incoherentes pensamientos sin que me encierren en cárceles o manicomios” (Boliver, “Autoconfesiones”).<sup>2</sup> En el performance se zambulle en los temas prohibidos, perversos, censurados y estigmatizados. Su constante referencia al sexo se debe a que es un tema prohibido, un tabú. Ella está en la lucha por la legalización de la marihuana, en las jornadas lésbico-gay, en los festivales sado-maso, en la reivindicación de la pornografía: “Si el sexo fuera aceptado sin mayores miramientos, buscaría otros temas, siempre los prohibidos, los frikeantes” (Boliver, “Autoconfesiones”).

Su actitud retadora y provocadora puede ser un disparador de la reflexión. La exhibición explícita del cuerpo en su carnalidad brutal, en su estado primigenio, plantea una nueva perspectiva crítica en la representación de la sexualidad. Un cambio radical en la manera de percibir y afirmar el cuerpo femenino.

Para describir los performances de la Congelada de Uva podemos retomar las palabras que Gloria Anzaldúa utiliza para describir el mundo de los marginados: “Lo no-permitido y lo prohibido son sus habitantes. Los atravesados viven aquí: los que miran de reojo, los perversos, los maricones, los problemáticos, los perros mestizos, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, todos aquellos que atraviesan, que cruzan o circulan a través de los confines de la normalidad” (25).

Uno de los rasgos interesantes del performance es que permite la expresión de múltiples experiencias, su riqueza está en la pluralidad y diversidad. La Congelada de Uva defiende su propia manera de expresar su verdad. Por eso es necesario enfatizar que no hay una sola “verdad,” que no hay una sola manera de expresar el yo de las mujeres. Hubo una polémica sobre la postura “esencialista” de algunas artistas que consideran que hay una esencia femenina, una manera única de ser mujer. Otras posturas, consideradas “construccionistas,” critican a quienes piensan que hay un yo esencial al que hay que descubrir y que niegan la manera en que las condiciones sociales y los discursos culturales moldean la subjetividad. Nos podemos preguntar: ¿cuál de estas posiciones es la “correcta” o la “verdadera”? Creo que hay que enfatizar el trabajo de las artistas como diverso y con múltiples lecturas, y que es necesario reconocer que todas las identidades son construcciones discursivas.

Sidonie Smith señala que “no hay un verdadero yo central que deba de ser descubierto, porque el yo es un lugar hipotético” (56).

La Congelada de Uva representa un feminismo postporno que atenta contra otras representaciones de la mujer. Paradójicamente, algunas feministas repiten el mismo error del humanismo y su sujeto universal, pues ignoran que no hay tampoco una mujer universal. María Ruido nos recuerda que muchas feministas norteamericanas reafirmaron su presencia a través de la sobre-exposición de sus cuerpos y la representación pública de algunos procesos y elementos de la privacidad femenina en el denominado “arte coño.” Ruido apunta que “las construccionistas descartaron la posibilidad de la sobre-exposición como una estrategia coyuntural necesaria, cerrando los ojos a cualquier posibilidad de lectura subversiva de la autorrepresentación del cuerpo de las mujeres, y pecaron de un cierto autoritarismo visual normativo” (16–17). En el “arte coño” predomina el sensacionalismo, la extravagancia y la búsqueda de originalidad. Es un arte rabioso y sus expresiones son violentas, francas y grotescas.

Los orificios corporales son potentes símbolos de peligro, contaminación y tabú. También lo son los fluidos corporales: saliva, sangre, esperma, orina, heces fecales, sudor y lágrimas. El cuerpo es como la cara de Jano: sagrado y profano, ordenado y caótico, respetable y abyecto (Williams y Bendelow 3). Bakhtin señala que el realismo grotesco de la cultura popular del carnaval utiliza la degradación y las excrecencias del cuerpo humano como una forma de transgresión de los límites (318).

El uso artístico de los fluidos corporales se remonta a 1946, cuando Marcel Duchamp realizó el cuadro *Paysage fautif* (Pasaje culpable), que parece una pintura abstracta; sin embargo, un análisis clínico realizado en 1989 reveló que estaba hecho con semen, con el fluido de su eyaculación. En 1961 Piero Manzoni produjo noventa latas de *Merda d'artista*. Enlató su propia mierda, numeró las latas del 001 al 090 y las etiquetó como mierda de artista; las vendía a precio de oro, parodiando el hecho de que el arte se convierte en mercancía. También Andy Warhol, en 1978, hizo pinturas con orina. Muchos artistas han usado sus fluidos corporales para realizar una pieza, particularmente artistas que no representan la subjetividad normativa.

El cuerpo grotesco y *freak* es un cuerpo en el acto de ser. Nunca está terminado, nunca está completo, está en continua construcción y creación. Las tripas, la vagina y el falo tienen un papel predominante en la imagen grotesca y es precisamente por esta razón que su manejo es propenso a la exageración y a la hipérbole. La imagen grotesca del cuerpo *freak* despliega no sólo el exterior sino también las interioridades. Pueden incluso adquirir un carácter independiente del cuerpo, vida independiente, dejando al resto del cuerpo en lugar secundario. Los órganos genitales, el ano y todos los orificios tienen en

común que a través de ellos se establece una conexión con otros cuerpos y con el mundo; hay un intercambio, apunta Bakhtin (319).

El trabajo de la Congelada se enmarca en la lógica artística de la imagen grotesca que analiza Bakhtin, una imagen que ignora lo cerrado, lo suave, lo delicado y la superficie impenetrable del cuerpo, y destaca sus excrecencias y orificios, todo aquello que va más allá del espacio limitado del cuerpo o dentro de las profundidades del mismo. La imagen grotesca consiste de orificios y protuberancias que dan lugar y conciben un nuevo cuerpo (Bakhtin 320). El cuerpo grotesco del que habla el filósofo y crítico literario ruso. parte de una poderosa imagen del siglo XVI: *La vida de Gargantua y Pantagruel*, las famosas novelas de Francois Rabelais (1494–1553). A mi juicio esta imagen tiene muchas semejanzas con el cuerpo abyecto del que habla Julia Kristeva.

En contraste, el canon moderno presenta un cuerpo completo y limitado, donde las protuberancias son eliminadas, escondidas o moderadas. El cuerpo es una superficie impenetrable donde los orificios están ocultos y todas las excrecencias eliminadas. Todo ello ha sido transferido y recluido a la vida privada. En este nuevo canon los orificios corporales ya no tienen función filosófica. El cuerpo es sólo un cuerpo.

Una manifestación del cuerpo *freak*, grotesco y abyecto, hoy en día está en performances como los de la Congelada de Uva. Los cuerpos *freaks*, degradados, excluidos, desechados en términos sociales son recuperados por el arte acción. Para la investigadora y crítica de arte contemporáneo Kathy O'Dell el uso del masoquismo en el arte corporal fue un medio de contrarrestar el sistema social quebrado, evidenciado en las guerras mundiales, en el holocausto y en la guerra de Vietnam (16). Un buen ejemplo de esto son los trabajos de Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane, y de Ulay/Abramovic, del accionismo vienés, y más recientemente en las acciones de Ron Athey, artista gay seropositivo, y de Bob Flanagan, que se laceran el cuerpo públicamente, realizando acciones para exorcizar la violencia interna provocada en sus cuerpos por la enfermedad. Athey tiene VIH y Flanagan tenía fibrosis cística, por la que murió en 1996.

Flanagan vivió sumido en el sufrimiento por fibrosis cística, como dije, que acabó matándolo; empezó a hacer arte para explorar sus deseos sexuales masoquistas y para combatir su dolor físico. El performance ritual *Auto-erotic SM* (1989), presenta su cuerpo enfermo y sufriente como objeto y sujeto de las prácticas sadomasoquistas que lo liberan momentáneamente de su dolor físico. Con su compañera Sheree Rose, empezó a hacer públicos sus rituales sexuales privados. Su performance *Auto-erotic SM* comienza con una proyección de diapositivas sobre su enfermedad; después realiza actos sadomasoquistas y, finalmente, Flanagan se clava el pene a un pedazo de madera.

Athey creció en un ambiente de fundamentalismo religioso, fue preparado para ser ministro pentecostal. En *4 Scenes in a Harsh Life* conecta el

fanatismo religioso con el dolor y el sufrimiento, ritualizado a través del body piercing y las escarificaciones. Athey, como dije, es seropositivo y todas sus acciones tienen que ver con la sangre, el dolor, el fanatismo religioso, el placer, el sufrimiento, la enfermedad y la sobrevivencia.

La artista francesa Gina Pane se lacera a sí misma, y manifiesta “que el cuerpo en dolor es un cuerpo al borde de lo social.” Pane corta y hiere su cuerpo realmente (igual que Ana Mendieta y Hannah Wilke hacen a través de heridas simbólicas). Las acciones tanto de Pane como de Athey visibilizan los residuos corporales (sangre, orina, mucosidades), como expresión de las heridas de los sujetos sin voz, ya sean enfermos, mujeres u homosexuales. Pane realizó en 1972 *Le lait chaud* (la leche caliente) en París. En un departamento, sentada en el suelo, vestida toda de blanco y dando la espalda al público, empezó a cortarse la espalda con una hoja de rasurar. La sangre que escurrió manchaba la blusa. Interrumpió súbitamente la acción y empezó a jugar con una pelota de tenis, contrastando el juego con la violencia de la mutilación:

De repente, me voltee dando la cara a los espectadores, acerco la navaja a mi cara. La tensión fue explosiva y explotó cuando corto mi cara en cada mejilla. Ellos gritaron ¡¡No, no, no, en la cara no!! Así que toqué un problema esencial, el esteticismo en todas las personas. La cara es tabú, es el corazón de la estética humana, el único lugar que mantiene un poder narcisista. (Warr y Jones 121)

Después Gina enfocó la video cámara hacia el público para que fueran testigos en la pantalla de su reacción emocional y se comunicaran con ellos mismos (Warr y Jones 121).

Aspectos que suelen ser reservados a la intimidad o a las fantasías privadas hoy son ventilados públicamente en el arte. El psiquiatra Carlos Castilla del Pino se refiere a los programas de televisión que presentan casos reales de sujetos que exponen su intimidad:

El espectador que no se identifique con el sujeto en cuestión vive dicha actuación como obscenidad, porque en el código de las actuaciones públicas no figuraba ni por asomo lo que ahora se exhibe. Pero no siempre una conducta de este tipo puede incluirse sin más en el exhibicionismo; muchas veces responde a una imperiosa necesidad de comunicar lo que hasta entonces no se pudo. (30)

Los seres que poseen un cuerpo que la sociedad califica como *freak*, monstruoso, que queda fuera de la normatividad y lo canónico, viven un drama solitario, encerrados en la cárcel de su cuerpo y con el sufrimiento por su aislamiento. Hoy, el performance reivindica esos cuerpos *freak* y permite a los artistas exponer y exhibir su cuerpo, compartir sus autorreflexiones, y que su cuerpo monstruoso, excluido, invisibilizado, degradado y considerado una amenaza para la sociedad se convierta en un medio de resistencia, de denuncia y de comunicación.

## Notas

1. Se refiere al texto “Tres mil millones de perversos.”
2. A La Congelada de Uva se le otorgó la beca del Sistema Nacional de Creadores en 2013.

## Obras citadas

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Sprinters-Aunt Lute Books, 1999.
- Athey, Ron. *4 Scenes in a Harsh Life*. Patrick's Cabaret, Minneapolis, 1994. Performance.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Cambridge: MIT Press, 1968.
- Boliver, Rocío. (La Congelada de Uva). “Autoconfesiones.” *Mujeres en Acción. Serie Documental de Performance*. Josefina Alcázar (comp). México: Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru, 2006. CD.
- \_\_\_\_\_. *Cierra las piernas*. Hemispheric Institute of Performance and Politics, New York, 2003. Performance.
- \_\_\_\_\_. *Cinturonazos*. Salón de la Plástica Mexicana, México, 2007. Performance.
- \_\_\_\_\_. *El arte de azotar*. Taller Nahum B. Zenil, México, 2000. Performance.
- \_\_\_\_\_. *Entre la menopausia y la vejez*. XV Muestra Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, México, 2002. Performance.
- \_\_\_\_\_. “Galería.” *Mujeres en Acción. Serie Documental de Performance*. Josefina Alcázar (comp). México: Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La reina de las putas*. México, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Rewind*. VI Festival Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, México, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Saber ESCoger*. México: El Espéctaculo Editorial, 2002.

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Castilla del Pino, Carlos. “Teoría de la intimidad” *Revista de Occidente*, 182–183, (julio-agosto de 1996): p. 15–30.
- Duchamp, Marcel. *Paysage fautif*. 1946. Museo de Arte Moderno de Toyama, Japón.
- Export, Valie. *Aktionshose: Genitalpanik (Action Pants: Genital Panic)*. Munich, 1969.
- Flanagan, Bob. *AutoErotic-SM*. Los Angeles, California, 1989. Performance.
- Guattari, Felix. “Tres mil millones de perversos.” *Recherches* No. 12, 1973, publicada en español por la revista *Fractal*, No. 69, 2014.
- Manzoni, Piero. *Merda d’artista*. 1961. Tate Modern.
- O’Dell, Kathy. *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art, and the 1970’s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Pane, Gina. *Le Lait Chaud*. Paris, 1974.
- Pierre Enard, Jean y Milo Manara (ilustrador). *El arte del azote*. Barcelona: Norma Editorial, 1990.
- Rabelais, François. *Gargantúa y Pantagruel (los cinco libros)*. Trad. Gabriel Hormaechea. Barcelona: Acantilado, 2011.
- Ruido, María. *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002.
- Smith, Sidonie. *Subjectivity, Identity and the Body*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Sprinke, Annie. *The Public Cervix Announcement. Post Porn Modernist*. The Kitchen, New York, 1990.
- Villoro, Juan. *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Warr, Tracey y Amelia Jones. *The Artist’s Body*. Londres: Phaidon Press Limited, 2000.
- Williams, Simon J. y Gillian Bendelow. *The Lived Body*. Londres: Routledge, 1998.

---

Alcázar, Josefina. “Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada Uva).” *Freakish Encounters: Constructions of the Freak in Hispanic Cultures*. Ed. Sara Muños-Muriana and Analola Santana. *Hispanic Issues On Line* 20 (2018): 142–155.

---