Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

Maestría en Producción Artística

El cuerpo es un jardín salvaje

TESINA

que para obtener el grado de

Maestro en Producción Artística

presenta

Iván Renato Corona Valdelamar

Directora

Dra. Larisa Itzel Escobedo Contreras

Cuernavaca, Morelos, 05 / 11 / 2026

El cuerpo es un jardín salvaje

Ivan Renato Valdelamar

El cuerpo es
un jardín
salvaje

Índice

Autoetnografía
...p 9

1. Epistemología Marica: la herida como territorio del saber
...p 17

Figuras del desborde: monstruo y sombra
...p 30

Mujeres artistas y el saber desde la intimidad
...p 32

Lo autobiográfico como motor de creación
...p 32

2. Cuerpo
...p 41

Acciones de un cuerpo expuesto: Performance y numerito como crisis y conocimiento
...p 44

Actos, género y multiplicidad
...p 44

3. Jardín...p 63

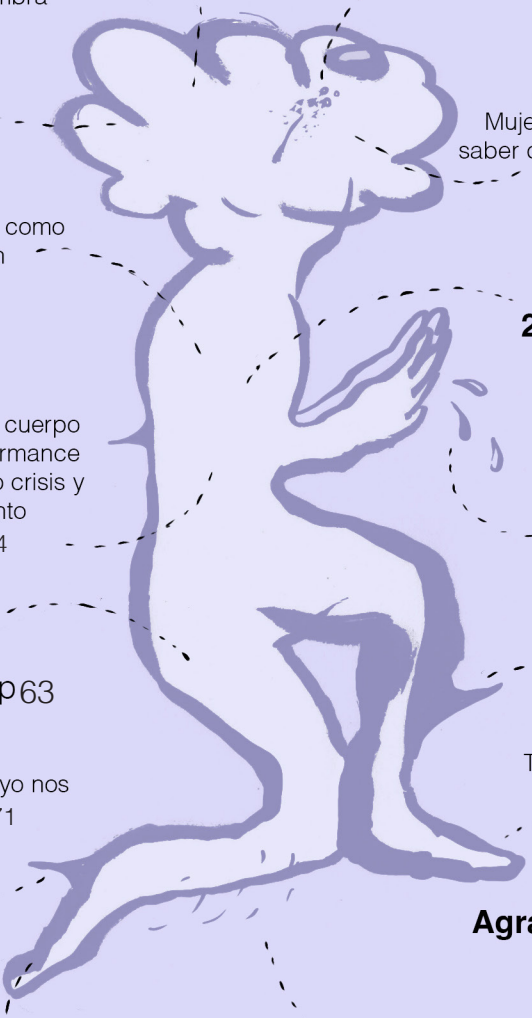
Travestish...p 50

La oscuridad y yo nos mirábamos...p 71

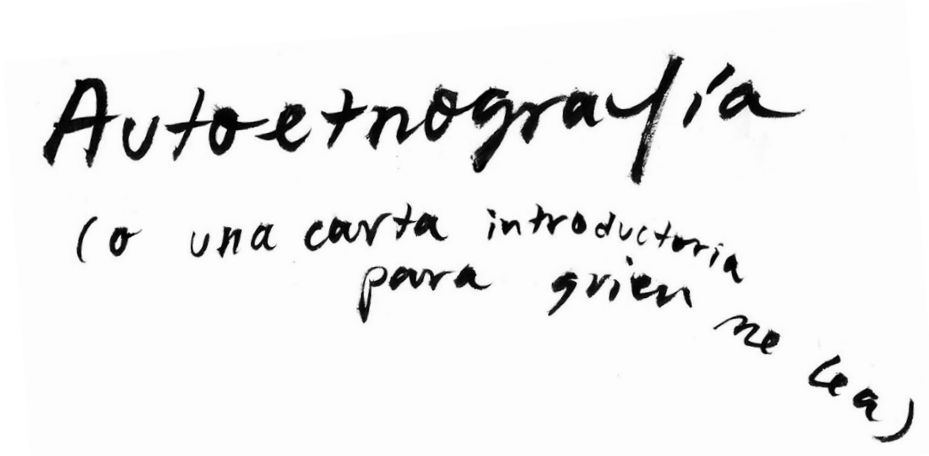
Agradecimientos
...p 98

Bibliografía.
..p 100

Continuidades y revelaciones...p 93







Cuando me preguntan quién soy me cuesta un poco de trabajo responder. ¿Qué se supone que debo mencionar? ¿Mis pasiones? ¿Mis características físicas, sentimentales y emocionales? ¿Mi ideología política? Qué tal soy el cúmulo de todas esas cosas y ninguna de ellas al mismo tiempo.

Me llamo Ivan Renato Valdelamar. Hace poco cumplí treinta años. Aunque parezca un cliché, ese día me desperté sintiendo la vida toda diferente: la ciudad, el clima, mi cuarto, mi cuerpo, el rostro afilado, un cansancio raro en los pies... Intento responder quién soy, y en este momento no puedo evitar sentirme como quizás se sintió Rosario Castellanos al escribir en su Autorretrato:

> " (En realidad, mi pelo
> encanece, encanece.)" … "Mi apariencia ha cambiado
> a lo largo del tiempo.
> Soy mediocre.
> Lo cual, por una parte, me exime de enemigos
> y, por la otra, me da la devoción
> de algún admirador…"

Vengo de uno de los lugares más bellos que conozco: Xochimilco. ¿Dónde más pudo nacer esta rosa sino en el mismísimo Lugar donde crecen las flores? Aunque con esa belleza vino el dolor que atraviesa mucha gente que habita en la periferia, un dolor que se agudiza

cuando eres disidencia. Igual que a Cristina “La Veneno”, Xochimilco fue mi Adra: el origen de la herida. Mi identidad está hecha de capas: la calle, la música, la poesía. Los pueblos con nombres de santos, los chinelos, el Niñopa y las chinampas. Es un folclore vibrante que a menudo es relegado por esa mirada aspiracionista que mide la cultura a través del filtro de la clase. Hay quienes ven en el mercado, en la paca o en el baile popular algo de lo que uno debería alejarse para “progresar”, como si nuestro lugar de origen fuera un lastre o algo de lo que sentir pena. Pero yo vengo precisamente de ahí: de la fruta fresca, de las trajineras y de los puestos de garnachas.

A pesar de haber recibido una formación católica desde la infancia, siempre la rechacé. Pero la culpa se instauró en mí como creencia y como reflejo. Algo que surge sin avisar. A veces en el lenguaje, incluso aparecen restos en ese “Dios mío” que se me escapa con la sorpresa. Alejarme de la iglesia fue todo un proceso. Hoy mi fe se vuelca en otros lugares, entre ellos el arte, donde encuentro diferentes formas de sostenerme y de creer; pero también en el amor, en las amigas cómplices, en los amantes, incluso en mí misma…

Soy el resultado del trabajo de quienes me precedieron: la cocina económica de mi abuela materna y los bordados de la paterna; la imprenta de mi abuelo materno y la panadería del paterno. Vengo del trabajo doméstico que mi abuela Toña hizo en su casa y en muchas ajenas para mantener a los suyos, enseñándole a mi madre el valor de la labor digna, una lección que ella nos heredó, porque del trabajo digno una no debe avergonzarse. En mis manos también está la jardinería de mi padre y el tejido de mi madre. De ahí vengo. Soy ellos, los amo, me reconozco en sus gestos. Es bello ese linaje que me sostiene. Pero lo digo así: soy todo eso y también soy marica. Y desde ahí, dentro de esa misma historia, quedo un poco en

exilio. No es que esté afuera, pertenezco como ya dije, vengo de ahí. Pero de alguna forma tampoco termino de caber.

Asumo el apellido Valdelamar como una forma de torcer la línea. Instaurar lo femenino en mi vida. Reparar el dolor. Es el apellido de mi madre. Nombrarme de esa forma es insistir en una herencia matriarcal, aunque ese mismo nombre cargue en el fondo, una traza paterna. Y también porque en ese apellido me *sobra mucho corazón*; lo cual queda bien con las siguientes líneas.

Ese gesto de torcer y elegir, también está en mis referentes. Antes que cualquier ideal del "alto mundo del arte", mis primeras influencias fueron el drama y la voz. Radio y televisión. José José, Rocío Dúrcal, Los Panchos, Juan Gabriel, Rocío Banquells, Dulce la Cantante, Ana Gabriel, Rafaela Carrá y muchas otras más que me enseñaron a sentir y, sobretodo de manera pasional, antes de que yo supiera explicar lo que eso era.



Con todo eso no puedo encasillarme en una sola definición y por eso mismo mi práctica artística no responde a una identidad fija sino a una serie de tensiones. Me encuentro tanto en mis referentes populares como en las teorías que me atraviesan.



Estoy en la teoría que me desordena, en la forma que no encaja del todo en los márgenes del papel. En las preguntas que incomodan más de lo que tranquilizan (como cuestionarme quién soy). Estoy en la lengua que uso y en la que todavía me falta construir. Estoy en la

sombra que deja el cuerpo cuando se mueve, en la cicatriz que se siente más de lo que se ve. También en la risa, la sonrisa, en la ironía, el horror y en el recuerdo retorcido.

Relámpago,
resto,
ronco,
rocío,
recto rosa,
rincón,
ruido,
renato,
cigarro.

No estoy en la comodidad de una identidad que no se cuestión y tampoco estoy en el afuera que intenta definirme sin preguntarme primero. Estoy aquí, en este espacio mental y físico que sigo aprendiendo a nombrar. En el roce entre lo que quiero decir y lo que todavía no alcanzo a formular. Interrogarme es posicionarme. Dudar también es un privilegio y desde esa conciencia hablo.

A veces me nombro agua: dejo que las cosas me atraviesen, fluyo, me adapto. Otras veces aparece una fuerza distinta, más firme y menos complaciente. No se trata de despedazar el mundo, sino más bien ocupar un lugar en él sin pedir disculpas ni permisos para habitarlo. Soy todas mis formas y todas mis voces, incluso aquellas que están en proceso de transformación.



Mi tránsito por MaPA fue el espacio donde estas tensiones comenzaron a volverse método. Al inicio me

veía como alguien ajeno a mi propio trabajo. Practicaba una suerte de despersonalización constante. No estoy muy segura para qué. ¿Protección? ¿Temor? ¿Pudor? Sí, zi y cy. Tal vez por la idea equivocada de que la distancia garantizaba más seriedad. Sin embargo, el diálogo con mis compañeras y profesoras, empezó a erosionar esa postura. Al escuchar sus procesos e identificar paralelismos entre sus discursos y el mío, comprendí que mi experiencia no necesitaba ser disimulada para adquirir valor. Por el contrario, podía convertirse en el punto de partida de una investigación situada.

La flexibilidad del programa me permitió desplazar mi práctica hacia territorios que antes no había considerado. Entendí que podía tomarme ridículamente en serio o hacer el ridículo con absoluta convicción, y que ambas operaciones podían ser profundamente rigurosas. La solemnidad nunca ha sido mi camino, con lo que reafirmé que eso no es sinónimo de profundidad.

Abracé la idea de que sentir demasiado es una parte constitutiva de mi proceso. Mi trabajo dejó de asumirse únicamente como expresión sensible para reconocerse como pensamiento encarnado. La reflexión ya no ocurre después de la producción, ocurre simultáneamente. Las manos piensan. El cuerpo formula preguntas y supuestos. El dibujo no solo ilustra una idea previa, la genera. O sea, no hay disociación entre manos, cuerpo y mente, todo está alimentando todo de mi ser y eso a la vez genera un enorme placer. En ese cruce entre práctica y reflexión comencé a entender el cuerpo como archivo vivo. Como un territorio activo de memoria, herida y conocimiento. Cada gesto performático, cada trazo, cada exposición de vulnerabilidad contiene información valiosa. El dolor es tema y es también una forma de saber. Mi cuerpo dejó de ser un instrumento al servicio de una obra para convertirse en el lugar desde

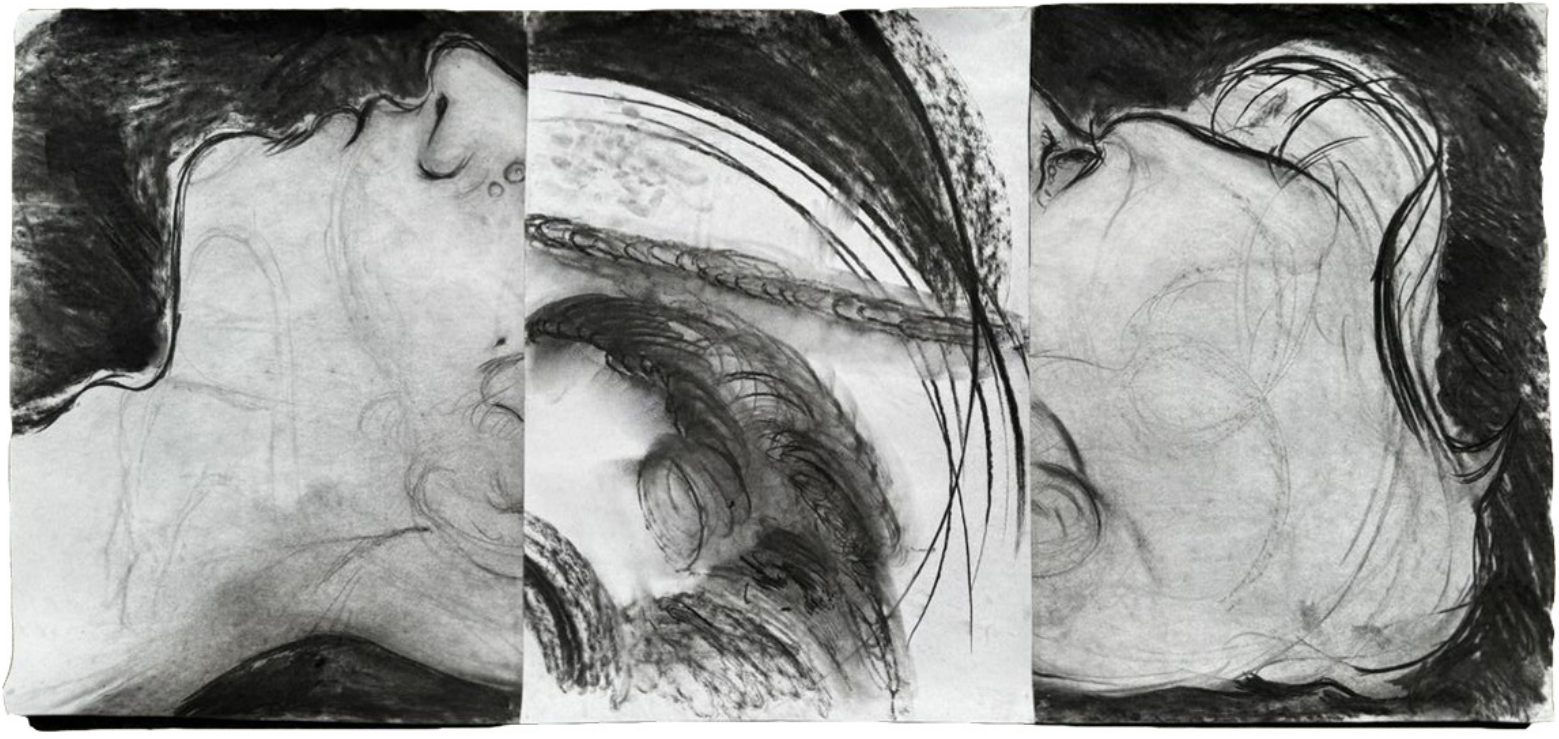
lugar desde donde la obra se articula. La separación entre vida y producción comenzó a diluirse. No porque todo deba volverse espectáculo o porque quiera nombrar todo lo que suceda en mi vida, sino más bien porque comprendí que la experiencia encarnada es ya un campo de investigación legítimo.

Esta memoria ofrece un recorrido por los procesos que configuraron mi práctica durante el programa: mis desplazamientos teóricos, mis decisiones formales, mis dudas, mis confrontaciones y mis hallazgos. Aquí se encontrará un desglose de aquello que más me apasiona: mi entendimiento de la herida, del dolor y del placer como motores creativos. Mi metodología de trabajo, la manera en que el dibujo se expandió e hizo un delicioso trío con el texto y el performance. Y el modo en que esas disciplinas dejaron de operar por separado para convertirse en un solo cuerpo de obra.



Esta es mi manera de nombrar al cuerpo como un jardín salvaje.

Autorretrato. De la serie: El cuerpo es un es un jardín salvaje.
1.60 x75cm. Carbón sobre papel de algodón. 2025.



1.

Epistemología Marica:

la herida como territorio del saber

Mi trabajo no es sobre ser artista, es acerca de vivir, de la vida

—Tracey Emin

Partiré dejando en claro que mi práctica se posiciona explícitamente desde una experiencia marica y cuir[1], utilizando estos términos como ubicaciones epistemológicas. Nombrarme marica implica asumir una historia de injuria, desplazamiento y estigmatización, pero es precisamente en esa aceptación donde encuentro una fuerza para resignificar mi creatividad, redefiniendo las nociones de humor, exceso y desobediencia. Es una categoría que carga la herida de la exclusión social y que también potencia una sensibilidad muy particular. Así, "lo marica" no solo es una identidad, es también una metodología, una forma de alterar los paradigmas.

Lo marica, desde una perspectiva cercana a la que propone Paco Vidarte en su libro Ética Marica, no es lo mismo que homosexual. La diferencia está en que no nombra únicamente una orientación del deseo, es una posición ética, corporal y política frente al mundo. Mientras lo homosexual puede quedarse atrapado en categorías identitarias más o menos estables (incluso camuflajearse y recargarse dentro de la heteronorma y el sistema), lo marica desborda esas clasificaciones y se posiciona en el terreno de lo incómodo y de lo que no encaja. Por eso lo marica se relaciona profundamente con lo trans y lo travesti ya que en ambos casos se cuestionan la coherencia obligatoria entre cuerpo, género y deseo, abriendo fisuras en el orden que pretende

1 En este contexto se utiliza cuir en lugar de queer como una forma de situar y descentrar el término de su origen anglosajón.

volverlos legibles. Lo marica comparte con lo trans y lo travesti esa experiencia de desplazamiento, de tránsito, de desobediencia a las formas correctas de habitar el cuerpo y el género, y también esa exposición constante a la mirada, al juicio y a la violencia. En este sentido, lo marica no busca ser integrado, al contario, hace visible la herida que produce la norma y se sostiene en ella como lugar de enunciación. Ser marica no es solo desear a otros hombres: es cargar con una historia de insulto, de exceso, de feminidad castigada, de cuerpos que no se corrigen, y convertir todo eso en una forma de estar y resistir en el mundo; ser marica es llevar una marca.

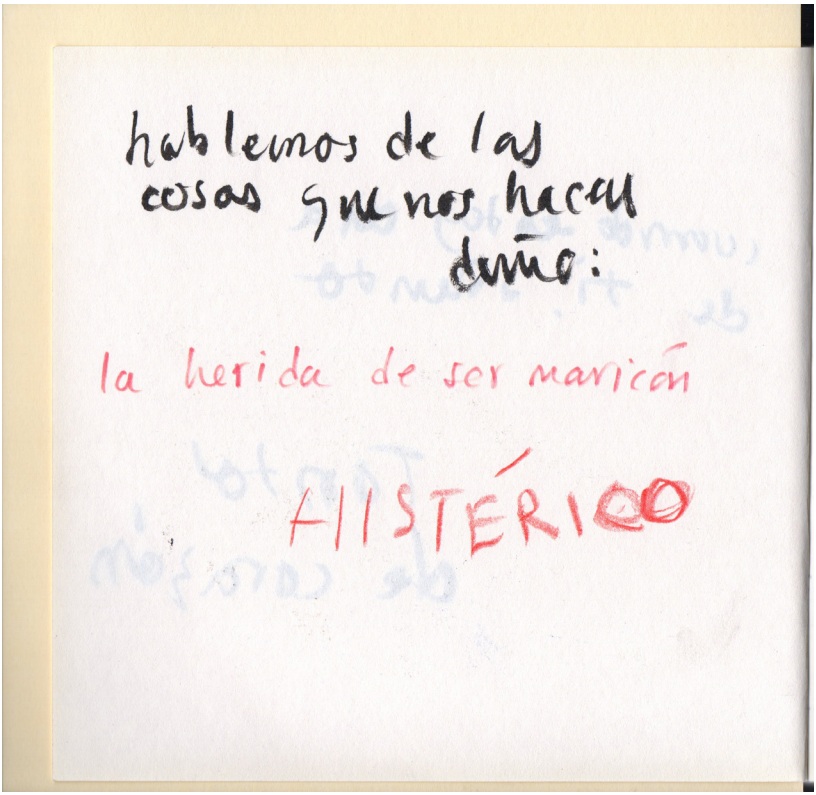


Imagen extraida de bitácora.

La herida no aparece aquí como una metáfora romántica del sufrimiento, es una marca histórica y corporal. El cuerpo disidente aprende desde temprano a ser leído, corregido, vigilado. La diferencia se vuelve visible antes de que pueda siquiera entenderse y nombrarse. En ese sentido, la herida es una inscripción social sobre la carne, una cartografía del poder y la violencia. Sin embargo, reducirla únicamente a trauma sería simplificar su complejidad. La herida también abre: fisura la normalidad, permite ver aquello que el orden intenta ocultar, como una lente que revela las microgrietas del sistema. Aquí resulta clave la noción de lo abyecto[2]. Lo abyecto, aquello que incomoda, que desborda, que se percibe como impropio o excesivo, ha sido históricamente asociado a los cuerpos de feminizados, maricas, o desviados de la norma. Lo exagerado, lo melodramático, lo sentimental "en exceso", lo corporalmente explícito, lo vil, lo perverso. Sin embargo, asumir lo abyecto como estrategia artística implica invertir esa lógica. O sea, lo que fue motivo de vergüenza se convierte en herramienta crítica y de producción.

Mi trabajo no busca limpiar el exceso ni domesticar la intensidad, por el contrario, explora el temblor, la lágrima, la risa fuera de lugar, el gesto ridículo sostenido con seriedad. El abismo entre lo sublime y lo grotesco deja de ser una contradicción y se vuelve un campo de investigación.

En mis obras, la exposición es una revelación de la carne que habita el límite, que se atreve a mostrar lo que se supone debería ser ocultado.

2 Julia Kristeva define lo abyecto en su libro Poderes de la perversión (1980), como aquello que sale de nosotros pero que ya no somos nosotros, recordándonos nuestra fragilidad biológica. No se refiere simplemente a algo "asqueroso" en el sentido común, sino a una reacción visceral y psicológica profunda.

¿Cómo se entrelaza la abyección de Kristeva con la experiencia del cuerpo marica en un México periférico? La abyección kristeviana, que opera en el desecho y el fluido corporal, encuentra un eco profundo en la manera en que los cuerpos disidentes son tratados en la periferia, donde la precariedad y la violencia exacerban su condición de no-sujetos.

Mis performances y dibujos materializan esta condición, no para regodearse en ella, sino para desestabilizarla, mostrando la belleza y la potencia de lo marginal.

Sin embargo, incluso ahí aparece una tensión incómoda: la de quién habla y desde dónde. Porque si el deseo, como plantean Deleuze y Guattari, no tiene un sujeto fijo, sino que se produce maquínicamente en relaciones y flujos, entonces también la voz se vuelve inestable, desplazada, nunca del todo propia. Y es justo en ese desplazamiento donde históricamente las maricas, las mujeres, lxs otrxs, los cuerpos exiliados, han sido colocados: alguienes sin voz. Como si su experiencia necesitara siempre de una mediación externa que la traduzca, la ordene o la legitime. No es casual que, dentro del capital globalizador, incluso el intelectual que apela a la experiencia concreta pueda terminar reforzando esa distancia, ocupando el lugar de quien habla por otros y consolidando jerarquías de enunciación[3].

3 Idea tomada del libro Spivak, G. (2009) ¿Pueden hablar los subaletrnos?



La ultima fisura anal grave que tuve. Video, 2024.



Frente a esto, no me interesa representar a una otredad, sino insistir en una voz que ya está ahí, aunque tiemble, aunque se fracture, aunque no encaje en los marcos de inteligibilidad. «Una teoría es exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante» . No se trata entonces de explicar a las maricas, ni de volverlas objeto de discurso, sino de usar la teoría como algo que se activa desde el cuerpo, como algo que permite operar, cortar, abrir. En ese sentido, «la producción de la teoría es también una práctica;» , y ahí es donde se sitúa mi trabajo: en la implicación de quien hace y no en la distancia de quien interpreta. Pensar es ya intervenir. El cuerpo que tiembla, que exagera, que



Soy una hemorroide. Performance. 2024.

incomoda, no está esperando ser leído por otro; está produciendo sentido desde su propia inestabilidad, desbordando la necesidad de traducción y poniendo en crisis la idea misma de que alguien más tenga que venir a hablar por él.es donde se sitúa mi trabajo: en la implicación de quien hace y no en la distancia de quien interpreta. Pensar es ya intervenir. El cuerpo que tiembla, que exagera, que incomoda, no está esperando ser leído por otro; está produciendo sentido desde su propia inestabilidad, desbordando la necesidad de traducción y poniendo en crisis la idea misma de que alguien más tenga que venir a hablar por él.



Por otra parte, pensar el cuerpo como archivo vivo implica reconocer que en él habitan memorias que no siempre están articuladas verbalmente. Pierre Nora define los lugares de memoria como unidades significativas, de orden material o ideal, que el tiempo o la voluntad convierten en elementos simbólicos del patrimonio memorial de una comunidad. Lugares donde la memoria se fija, se actualiza y se reforma cada vez que se revisita. El cuerpo puede ser ese lugar: no un contenedor pasivo sino un sitio vivo donde la experiencia se sedimenta y regresa. John Berger, en Sobre el dibujo, habla de un tipo de dibujo que es ejecutado de memoria, hecho para exorcizar una imagen que obsesiona, para sacarla de la cabeza llevándola al papel. La imagen insoportable puede ser dulce, triste, espantosa, atractiva, cruel y cada una lo es de una manera diferente. El dibujo simplemente declara: vi esto. Dibujar desde el cuerpo, desde lo que quedó grabado en él, es también una forma de revisitar esos lugares de memoria que Nora describe: activarlos, transformarlos, dejar que cambien de forma al pasar por las manos.

En mi trabajo, el cuerpo funciona como ese lugar: concentra historia familiar, cultura popular, violencia estructural y placeres descubiertos. Es un archivo caótico y palpitante. Las manos, al pensar, descubren una lógica que el texto no puede nombrar. El trazo, la huella, el gesto, son una fenomenología del ser. Cuando mi mano dibuja, no siempre hay una línea preestablecida, es una improvisación constante, una búsqueda de la forma que emerge de la relación íntima entre el cuerpo, el material y la superficie.



Sin título. Acrílico sobre tela, 80cm x 60cm. 2024.

La dimensión cuir también se relaciona con la frontera, en el sentido que propone Gloria Anzaldúa: habitar el entre, el cruce, la tensión constante entre categorías. La identidad no es fija, puede ser negociable, porosa, múltiple. Y esa porosidad es una forma de conocimiento que solo se adquiere desde el desplazamiento, desde la experiencia de no pertenecer del todo a ningún lado y pertenecer, a la vez, a varios. El cuerpo marica comparte esa condición fronteriza: es un territorio en disputa, atravesado por fuerzas que lo quieren legible, clasificable y corregible. Y sin embargo persiste en su propia lógica; se mueve entre lo que se le exige y lo que encuentra en sí misma como posibilidad. Habita el cruce como una forma de estar en el mundo.

El jardín salvaje nombra exactamente eso. Jardín es lo doméstico, la naturaleza contenida. La selva o el bosque controlados, la alberca como el mar acotado, el territorio parcelizado. Salvaje es lo no doméstico. Salvaje porque así se le ha referido siempre a lo desconocido, a lo que no cabe en las nociones de pertenencia y resulta ajeno y por lo tanto incomprensible. Pero también salvaje en otro sentido: el de algo que creció con su propia inteligencia, opera en los márgenes de lo que se considera cultivable, merece cuidado y de lo que se deja crecer. Lo abyecto que señala Kristeva, ese exceso que el sistema intenta purgar, es también lo que produce. La herida genera una sensibilidad específica sobre los bordes y sobre las formas de habitar lo que no fue diseñado para ti.

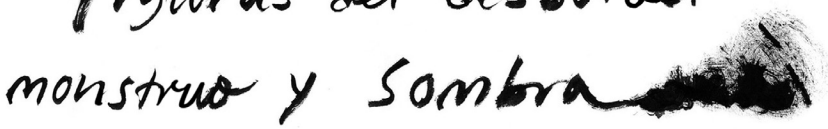


Me interesa el jardín como metáfora del cuerpo: algo que crece, que requiere cuidado, que puede ser podado, violentado o cultivado. Yo vengo de un jardín concreto, de tierra fértil y árboles podados a destiempo, de raíces que levantan el adoquín porque nadie les explicó hasta dónde podían crecer. Quizás por eso esta imagen no me resulta ajena.

Por el culo. Técnica mixta sobre tela, 200cm x 100cm. 2024.



figuras del desborde: monstruo y sombra



En Los anormales, Foucault define al monstruo humano como una figura esencialmente jurídica: lo que lo define no es solo violar las leyes de la sociedad, también las de la naturaleza. Es la forma espontánea de la contra-naturaleza, lo que combina lo imposible y lo prohibido. Pero lo que más interesa de ésta, es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias, el principio de inteligibilidad de todas las formas de la anomalía. Y lo que constituye su fuerza y su capacidad de inquietud es esto, que a la vez que viola la ley, la deja sin voz. La ley no sabe qué responderle. En el fondo, lo que el monstruo suscita no es la respuesta del derecho sino algo muy distinto: la violencia, la piedad, o el saber médico que viene a administrar lo que el orden no logra nombrar. Esa parálisis revela algo que el sistema preferiría no saber de sí mismo: que sus fronteras no son orgánicas ni naturales, están construidas, y que lo que llama monstruoso es el punto exacto donde sus propias clasificaciones se quiebran.

En su libro Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos, Elisabeth Roudinesco lleva este argumento más lejos: la perversión oscila entre lo sublime y lo abyecto, y funciona históricamente como chivo expiatorio. Las sociedades dirigen hacia ciertos cuerpos lo insoportable de las sombras que habitan en todxs. Nuestra época, que cada vez cree menos en que cada quien encierra

su lado oscuro, finge suponer que la ciencia pronto nos permitirá acabar con ella. Pero cuanto menos seamos capaces de nombrar esa oscuridad, mayor será la medida en que nos encontremos dominadxs por ella. Lo que Roudinesco además traza es una genealogía de los cuerpos que cada época elige como recipientes de esa oscuridad: el niño que se masturba, el homosexual, la histérica… todxs vigilados, clasificados y sometidos a una sociedad que se erigió en policía de los cuerpos, rechazando todo lo que no estuviera ligado al ideal familiar reproductivo. Las cuerpas de mujeres, maricas, travestis, trans y personas cuir, pertenecen a esa genealogía como continuidad de una misma operación: la de señalar un exceso, nombrarlo como peligro, y construir sobre él el límite entre lo tolerable y lo abyecto. Pero Roudinesco también señala una paradoja del presente: el discurso que hoy se presenta como orden y corrección no viene ya de rebeldes capaces de desafiar la ley, viene de quienes quieren prohibir a los antiguos invertidos el acceso a un nuevo estatus legal. La perversión migró de lugar. Y eso confirma su argumento central: cuanto menos seamos capaces de nombrar nuestra propia oscuridad, más la proyectamos sobre otros cuerpos, más necesitamos que alguien la encarne por nosotres.

El monstruo recibe violencia, piedad o un diagnóstico, no hay respuesta jurídica. A los cuerpos maricas tampoco se les responde con ley: se les corrige, se les ignora o se les golpea. La ley se queda sin voz frente a nosotres porque nunca nos contempló como sujetos.

Lo autobiográfico como motor de creación

Me doy cuenta que me interesan lxs autores y artistas que hablan desde un sitio muy personal. De lo autobiográfico, que parece que caen en un autorretrato constante. Me fascina el arte autorreferencial y el arte confesional.

Mujeres artistas y el saber desde la intimidad

La producción artística de las mujeres feministas ha planteado uno de los debates más radicales dentro de los estudios del conocimiento: ¿puede la experiencia vivida, el cuerpo, el deseo, el dolor, la memoria íntima, constituir una forma legítima de saber? [6] Esta ruptura con el pensamiento occidental, que históricamente asoció la racionalidad con lo masculino y la emoción con lo femenino para deslegitimar el segundo término, es precisamente donde muchas otras artistas que han procurado su práctica (y que son de mi interés) encuentran su potencia más subversiva. Frida Kahlo convirtió sus autorretratos en una cartografía del sufrimiento físico y la identidad fracturada: su columna rota, sus abortos, su amor por Diego no son confesiones sentimentales nada

6 Calaman, H, Soman, N, y Staton-Thomas, K., (s.f.) Feminist Epistemology. Revisado al 20 de marzo, 2026. https://openpress.digital.conncoll.edu/feministtheory/chapter/feminist-epistemology/

más, son declaraciones epistemológicas y políticas. Louise Bourgeois transformó la memoria afectiva familiar en estructuras escultóricas de una precisión conceptual aterradora, sus arañas, sus celdas, sus figuras de látex son teoría encarnada del psicoanálisis antes de ser estética. Tracey Emin preguntó si lo privado puede ser universal, si la vergüenza puede ser conocimiento.

compartido. Marina Abramovic convirtió su cuerpo en instrumento para interrogar los bordes entre el yo y el otro, entre el dolor y la liberación. En todas ellas y sus maneras de hacer y crear hay metodología. La intimidad no es debilidad ni narcisismo. Lo doméstico, lo menstrual, lo doloroso, lo amoroso son materiales tan válidos como su gran dominio técnico o la filosofía académica, y producen un conocimiento que ninguna metodología científica habría podido generar.

LO PERSONAL ES POLÍTICO.



Las canciones que decido utilizar para mis presentaciones son voces dolidas que también me hablan, en su mayoría son mujeres. Le cantan a la soledad, a la traición, al romance, al hombre que ellas aman y también a la desesperación. Sus voces y letras endulzan y generan curiosidad por saber qué les pasó. De alguna forma, las artistas mencionadas en el párrafo anterior, están en el mismo nivel que las divas pop que canto.

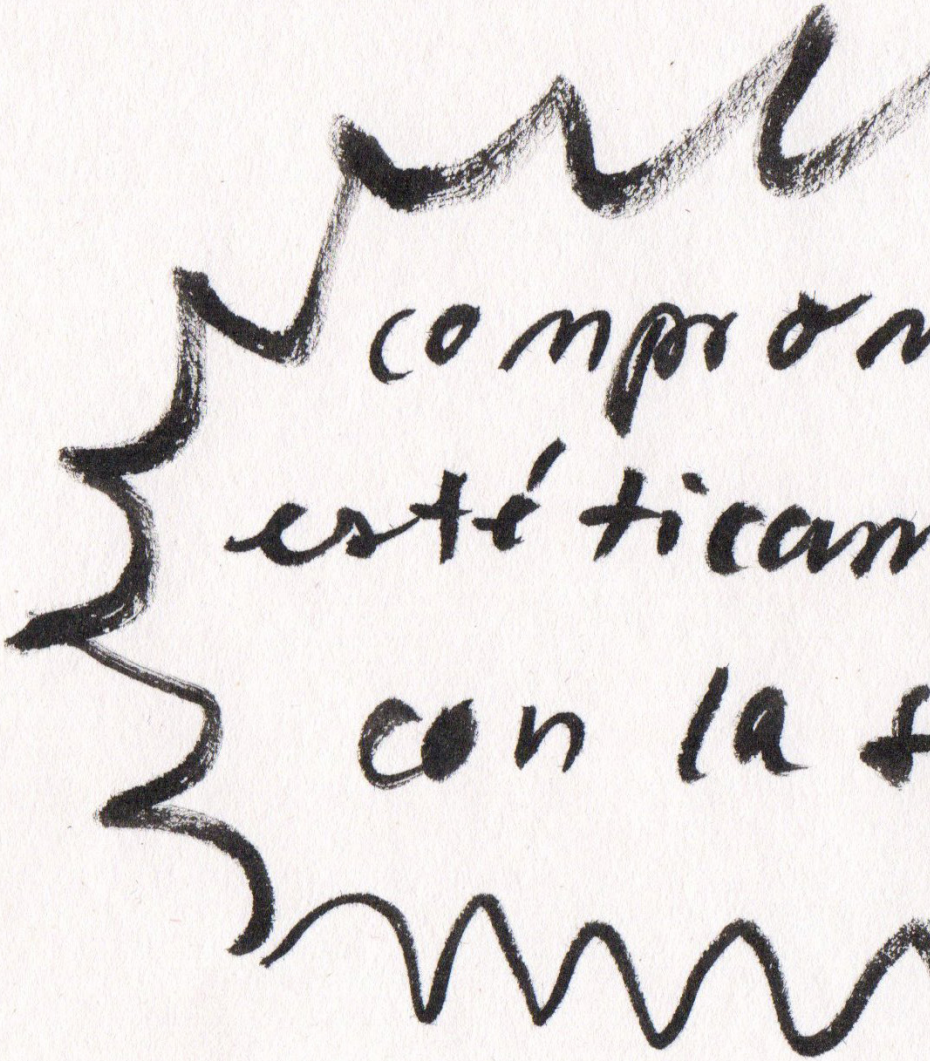
Las travestis siempre adoramos a estos personajes que suelen ser un poco frívolos, pero que tienen esta aura de ESTAR. De asumirse, entregarse, ser vistas y permanecer.

Apelando a este mismo tipo de sensibilidad, la práctica artística de las maricas opera desde una lógica parecida, pero con sus propias urgencias: la visibilidad del deseo prohibido, la vulnerabilidad del cuerpo feminizado, la tensión entre la identidad íntima y el orden social que la condena. Nahum B. Zenil lo formuló con claridad: "Siempre me he sentido marginado y he experimentado una gran sensación de soledad. En mi arte he intentado establecer una comunicación entre los miembros de la sociedad y yo mismo."[7] Julio Galán mezclaba autorretrato, estética kitsch e iconografía religiosa para construir una subjetividad cuir que reafirmaba la manera en la que se presentaba al mundo. Luis Caballero llevó el deseo y la muerte a una figuración técnicamente desconcertante: sus cuerpos masculinos entrelazados son también una epistemología, saber desde el cuerpo que desea y que se afecta.

7 Estevés, F. (22 de mayo de 2011), NAHÚM B. ZENIL: de las tradiciones y el homoerotismo mexicano. Revisado al 20 de mayo, 2026. https://minimosymaximos.blogspot.com/2011/05/nahum-b-zenil-de-las-tradiciones-y-el.html?m=1

Pero quizás la paradoja más potente de esta genealogía habita en la técnica misma. Si el dibujo académico ha perseguido la "perfección" como prueba de obediencia al canon, el arte marica abraza el error, el exceso, el temblor de la emoción, convirtiendo el defecto en virtud y la imperfección en resistencia política. Y a pesar de lo anterior, las maricas más subversivas son con frecuencia los técnicamente más precisos. No a pesar de ello, sino exactamente por eso. Nahum Zenil dominó la miniatura y la línea fina heredada de los exvotos mexicanos, y usó esa maestría para introducir en el canon aquello que el canon mismo había expulsado: su cuerpo gay desnudo, su deseo, su soledad. Jordan Wolfson construye instalaciones robóticas de una precisión técnica y tecnológica de alta ingeniería, y las usa para enfrentarnos a la violencia, la sexualidad y el vacío de la cultura contemporánea. David Hockney, el más luminoso y libre, aprendió todas las reglas del arte occidental para pintar con una alegría a hombres en piscinas, el amor cotidiano, la California del deseo posible. En los tres, la precisión no obedece al canon: lo penetra y lo hace estallar desde adentro. Ahí aparece una forma más de resistencia: dominar las reglas tan completamente que nadie pueda negar lo que estás haciendo y diciendo con ellas.

Por ejemplo, no me interesa el trabajo de Tom of Finland. Reconozco su obra a nivel técnico y estético, al igual que la importancia que tuvo en su contexto (¡Viva la liberación sexual!), pero el habla de una experiencia homosexual y no de una necesidad marica.



uuuuuu

uétete

uente

inceridad.

uuuuuu

A los 13 años tomé un taller de técnicas y materiales en la casa de la cultura Luis Spota. Ahí aprendí sobre soportes, papel, medios secos: carbón, grafito, pasteles, conté, lápices de color, y medios húmedos como acuarela, tintas y acrílico. La continuación era figura humana, taller en el que me quedé tres años porque quería saber dibujar de verdad. Desde entonces tuve claro que quería aprender a "hacer las cosas bien". Entender cómo se comportan los materiales; que si quería llegar a algo parecido al virtuosismo, primero tocaba dominar lo que ya estaba establecido. Esa lógica me acompañó hasta la licenciatura, donde se fracturó un poco y pude trabajar con más libertad, incluyendo el textil, el video y las acciones performáticas.

Un poco así fue con la máquina de coser, que llegó a mi vida en 2019. Desde ahí fue práctica constante hasta poder hacer mis propios patrones y armar una prenda "bien" armada. Dominar la técnica, saber exactamente qué estaba haciendo con mi herramienta.

Un caso ejemplar de esta fusión entre lo íntimo y lo artístico es Pedro Almodóvar. En una entrevista que hace para Vogue España sobre los atuendos más icónicos en sus películas, menciona que en Dolor y Gloria (2019), su película más autobiográfica, toda la ropa que viste Antonio Banderas en el filme, fue sacada literalmente de su propio clóset, que la casa del protagonista es una réplica exacta de la suya y que los muebles del set fueron tomados de su hogar para el rodaje. En esa misma entrevista afirma: "Todo lo que tengo pertenece a mis películas, empezando por mí mismo."

8 Vogue España, (20 de agosto de 2024), Pedro Almodóvar Breaks Down the most important looks in his films | Life in Looks | Vogue España. Revisado al 20 de mayo de 2026. https://www.youtube.com/watch?v=wAiUiJToYJg

Yo le cambiaría solo una palabra para adaptarlo a mi narrativa: todo lo que tengo pertenece a mi ARTE, empezando por mí mismo. Porque el vehículo principal para que los objetos que hago existan, soy yo misma. Podría quedarme sin todo, pero sin mí, jamás. Esto me lleva a un problema que habita en mi propia práctica: la división entre mi trabajo y mi vida personal es difícil de sostener, porque casi todo lo que hago parte de experiencias íntimas y profundas, pero también banales, y todas pertenecen a una experiencia directa. No es que lo banal y el dolor pesen igual, pero ambos terminan siendo material. Nada queda afuera.

Aprovecho este momento para también para mencionar a otres artistas con los que mi voz hace eco: Andy Warhol, William Kentridge, Kara Walker, Juan Pablo Echeverri, José Clemente Orozco, Sophie Calle, Félix Gonzáles Torres, Ana Mendieta, Claude Cahun, William Blake, Bob Flanagan, Antonin Artaud, Luis Barragan, Cindy Sherman.

2.

CUERPO

El cuerpo es múltiple. El cuerpo tiene plasticidad.
Mi cuerpo es un arma política.
— Pedro Lemebel

El cuerpo es una red de afectos, memoria, interrupciones, pasajes. Un lugar de conocimiento, sí, pero también de incertidumbre, de apertura y de transformación.

En un mundo donde el pensamiento racional y la abstracción siguen ocupando el centro del escenario, el cuerpo permanece sospechoso. ¿Qué puede saber el cuerpo que la mente no? Jean-Luc Nancy, en 58 indicios sobre el cuerpo, nos propone mirar de frente esta sospecha. No se trata de una reivindicación ingenua de lo corporal, es una exploración de sus bordes, de su opacidad, de su potencia para re-significar más allá de discursos establecidos.

> Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es. (Nancy, 2010).

Nancy rompe con la idea del cuerpo como contenedor o herramienta de la mente. El cuerpo está lleno: lleno de materia, pero también de afectos, de historia, de saberes. Esta plenitud es fragmentaria, múltiple y en tensión constante. El cuerpo es un archivo sensible que, más que almacenar, resuena. En palabras del autor, “el cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante [...] no para de sentir”

Esta sensibilidad es ya una forma de conocimiento, no conceptual ni sistemática, pero profundamente real. Cuando el cuerpo se conmueve o conmociona, cuando toca o es tocado, se genera una forma de pensar no verbal, un saber que no pasa por la razón, sino por la experiencia encarnada. En la práctica artística o afectiva esta idea cobra especial relevancia. Cuando se actúa o se crea desde el cuerpo, se genera un tipo de conocimiento que no puede ser reducido a palabras. La improvisación, la intuición, el error, el placer o la incomodidad que atraviesan el hacer corporal son formas legítimas del saber. Este tipo de saberes, aunque a menudo sean tachados de "informales" o "intuitivos", son profundamente rigurosos en su sensibilidad, en su manera de leer el mundo desde la carne.

Esta sensibilidad es ya una forma de conocimiento, no conceptual ni sistemática, pero profundamente real. Cuando el cuerpo se conmueve o conmociona, cuando toca o es tocado, se genera una forma de pensar no verbal, un saber que no pasa por la razón, sino por la experiencia encarnada. En la práctica artística o afectiva esta idea cobra especial relevancia. Cuando se actúa o se crea desde el cuerpo, se genera un tipo de conocimiento que no puede ser reducido a palabras. La improvisación, la intuición, el error, el placer o la incomodidad que atraviesan el hacer corporal son formas legítimas del saber. Este tipo de saberes, aunque a menudo sean tachados de "informales" o "intuitivos", son profundamente rigurosos en su sensibilidad, en su manera de leer el mundo desde la carne.

9 Nancy, L. (2010), Corpus, 15.

Acciones de un cuerpo expuesto:
performance y hunerito como crisis
y conocimiento

Actos, género y multiplicidad

¡Zaz, zaz, zaz culebra! La calle es mi pasarela.
Tan divina. Tan perversa. Esta noche a triunfar en perra.
—Lorena Herrera

Mis performances son acciones de un cuerpo expuesto. Acontecimientos donde el cuerpo, a menudo sometido a situaciones límite o a repeticiones extenuantes, genera conocimiento a través de la crisis, a través del desbordamiento de lo cotidiano.

Como explica Judith Butler en su texto Actos performativos y constitución del género, los filósofos casi no piensan la actuación en un sentido teatral. Sí han desarrollado ideas sobre los "actos" especialmente en el lenguaje, pero hay otros actos que no son solo palabras. Son acciones que generan compromisos y relaciones entre quienes hablan. Mostrando que el lenguaje no solo describe la realidad, sino que también la produce.

Una acción social requiere una performance repetida. Esta repetición es a la vez reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados, ya socialmente establecidos; es la forma mundana y ritualizada de su legitimación [...] Cuando esta repetición de performance social se aplica al género, es claro que, si bien son cuerpos individuales los que actúan esas significaciones al adquirir el estilo de modos generalizados, esta "acción" es también inmediatamente pública. Son acciones con dimensiones, temporales y colectivas y su naturaleza pública no carece de consecuencia: desde luego, se lleva a cabo la performance, con el propósito estratégico de mantener al género dentro de un marco binario. Comprendido en términos pedagógicos, la performance hace explícitas las leyes sociales.
(Butler, 1998)

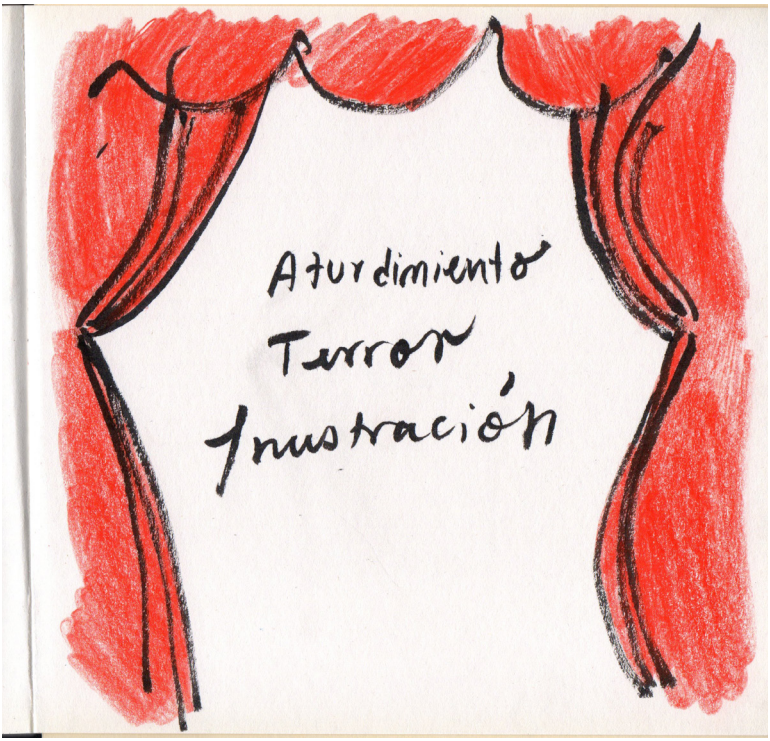


Imagen extraida de bitacora

Me confronta leer esto pues rompe con el discurso que yo misma venía armando desde hace unos años sobre el tipo de performance que realizo. Decía: chou es lo que hago en mi arte, y performance es lo que hago en mi cotidianidad. Me encuentro peleada con la palabra performance en el contexto del mundo del arte por el tipo de prácticas que hago con el cuerpo; prefiero la palabra "show" o "numerito" no solo por la fantasía de presentar un espectáculo, sino también porque mis presentaciones requieren de una preparación distinta y porque tampoco creo que mi trabajo se adecue a las clasificaciones de "acción" o "intervención". La palabra performance, en ese mismo contexto, me es cansada pues va cargado de ciertos estigmas y clichés con los que no me identifico. No porque la palabra en sí sea mala, pero me parece que hay algo gastado y casi administrativo en ella.

Acá viene lo que me encanta y a la vez me llena de una total desesperación que me disloca: la relación que hace Butler de la mano de Victor Turner sobre en qué sentidos el género es un acto mediante la idea de "performance social". Si el performance es una serie de actos repetidos, y si el cuerpo, como plantea Merleau-Ponty, no es solo una idea histórica sino un conjunto de posibilidades continuamente realizables, entonces la pregunta se vuelve inevitable: ¿realmente se puede ser lo que una, uno, une quiera ser en cualquier momento? Yo quiero pensar que sí. Entiendo mi corporeidad como algo sexuado, y la representación que hago de mí en público, tanto en mis acciones como en la manera en que actúo, me muevo y me visto, es un ejercicio de dislocación de cómo se ve un "hombre".

No me siento hombre. Tampoco me siento mujer. Pero esa imposibilidad de identificación es un lugar de producción y reflexión, no es un vacío. Si, como plantea Butler, el género

no es una ausencia sino un efecto reiterado de actos, entonces aquello que nombro como incomodidad no es otra cosa más que una fisura en esa repetición normativa. No encajar no significa carecer de género, es evidenciar su carácter construido y su fragilidad. Mi cuerpo, en tanto superficie de inscripción, no logra estabilizarse en los signos legibles de "hombre" y "mujer", y es precisamente en ese precioso fallo donde existe posibilidad. Más que habitar un punto fijo dentro del espectro, me desplazo en él, en lo que no tiene nombre. Mi estar se parece más a una práctica que a una identidad: una serie de gestos, modos de aparecer, de moverme y de vestirme, que desorganizan la expectativa de coherencia entre cuerpo, género y deseo. Soy, entonces, algo que cambia de forma, que no termina de fijarse, que insiste en su condición anfibia.

> "Me veo a mi misma como una sobra, ni hombre ni mujer; ni una mujer dichosa de ser un hombre, ni como un hombre bastante brutal y lo suficientemente tranquilo para no sentir ninguna falta"
> Tres mujeres. (Plath, 1963)

Me niego a creer que ese conjunto de condiciones con las que nací y que, por consiguiente, están asociadas a lo que es masculino: la voz, la barba, el vello en general, el pene; estén ligados únicamente a reproducir esa lógica binaria de lo que es un hombre.

En el numerito yo puedo exagerar mi propia realidad. No hay ficción, entonces, la pluma, el maquillaje y el género en sí es una elección y un acto radical, mi propio proyecto que refleja una elección individualista de cómo me presento. En los numeritos que hago hay un espacio para la risa, la espectacularización del dolor, el dramatismo y todos esos elementos más comunes quizás en el campo de las artes escénicas. Probablemente podría ser protagonista en una obra de teatro escrita y dirigida por Pita Amor y Carmencita

Salinas, pero tan real como el rechazo que provoco en la fila de las tortillas.

Porque en el performance del día a día, en la fila de las tortillas o en el tren ligero camino a casa, se diluye la barrera entre "actor" y "espectador", y corro el riesgo de provocar rechazo y un profundo odio por el simple acto de vivir. No hay telón que baje, no hay camerino al cual regresar. El cuerpo expuesto no es una decisión que se toma solo en el escenario.

Pienso en Juan Gabriel. En 2014 se sentó a entrevistarse a sí mismo: Alberto Aguilera Valadez de negro con sombrero, Juan Gabriel de blanco con bufanda, gafas y abanico. Se preguntaron, se respondieron, se agradecieron. En un momento Alberto le dice a Juanga: "Gracias a ti yo como, yo vivo, yo tengo casa. Te admiro, me caes bien", y se envía un beso. Lo que parece un gesto excéntrico es en realidad uno de los actos performativos más lúcidos que conozco. Butler, de la mano de Turner, plantea que la identidad no preexiste a sus actos sino que se constituye en ellos, en su repetición ritualizada. No hay un yo verdadero detrás del personaje: hay una serie de actos que lo producen cada vez. Juanga lo sabía, o al menos lo vivía, que a veces es lo mismo. Porque lo que me interesa de esa entrevista es lo que demuestra sin proponérselo: que no había frontera entre el escenario y la cotidianidad. Alberto y Juanga no eran dos personas sino un solo flujo continuo, una práctica sin interrupción. Y eso me confronta directamente, porque yo también vivo esa imposibilidad de dividir el numerito de la vida. Me alejo y también me doy gracias, pero cada vez me convenzo más de que esa imposibilidad no es un defecto de método. Es el método.

Hablando de lenguaje y las formas en las que éste contibuye a construir la realidad, quizás para este momento de la lectura, ya haya sido cansado mi ping-poneo entre el femenino y el masculino. Entonces, creo que es buen momento para desarrollarlo. Retomando a Paco Vidarte en Ética Marica, juega deliberadamente con los géneros gramaticales como gesto político y poético, utilizando la primera persona en femenino como una forma de desestabilizar las normas del lenguaje y la identidad. Mi uso del femenino no es accidental y creo que tampoco lo es el de Vidarte.

Al referirme a mí misma estoy desestabilizando las normas binarias y fijas de identidad. Habitando y mostrando el dislocamiento marica: la evidencia de que la identidad no mantiene un vínculo coherente con las expectativas sociales. El cuerpo de este texto y de mi habla en mi cotidianidad se vuelven un lugar de experimentación, donde mi voz se atraviesa, se mezcla, se contradice, se hace visible desde los márgenes de lo que "debería ser". En lugar de mantener una voz académica neutral o masculina, adopto una posición que se deja afectar, que se vuelve porosa. Vidarte opta por esta potencia encasillando a maricones, bolleras, travestis y todo lo que desencaja, en una misma copa, como ella, las maricas y yo bebemos de ella.





Camila Sosa Villada lo dice con una gran precisión: “A mí travesti me parece una palabra sucia, que tiene semen, que tiene sangre, que tiene noche, que tiene golpe. Mujer trans está un poquito más lavado. Es más cómodo de escuchar, si se quiere.”[10] La incomodidad es la potencia. El travestismo latinoamericano tiene una historia y una temperatura propia, una forma de habitar el cuerpo que no se quita cuando baja el telón, que precede a cualquier teoría y excede cualquier clasificación. Sosa Villada también lo formula así: el travestismo es una fe. Una práctica espiritual antes que una categoría médica o jurídica.

Desde el pensamiento travesti latinoamericano se ha insistido en algo que ningún término anglosajón logra capturar del todo. Marlene Wayar, activista y teórica argentina, propone en Travesti: una teoría lo suficientemente buena una epistemología que piensa desde la experiencia vivida, desde los cuerpos concretos, desde lo que ella llama la teoría trava trans latinoamericana. Su premisa es: “La identidad no se negocia absolutamente con nada.” El travestismo desmonta la coherencia obligatoria entre cuerpo y género y construye algo que antes no existía en el idioma. Samantha Hudson, desde España, llega a una conclusión parecida desde otro lugar: “Digo travesti, que además de un tema de identidad es una declaración de intenciones, de inconformidad con un sistema binario de

10 Cenital, (28 de mayo de 2025), Camila Sosa Villada en exclusiva con Emilse Pizarro. Revisado al 20 de mayo 2026. https://youtu.be/DfR3DDOZSK8?si=uKe6EWug3ZSjlUn5

género que no es orgánico y natural como nos quieren hacer creer." Y agrega: "Ojalá no tener que ser una travesti, porque eso significaría que no existe una prisión en la que nos obligan a encasillarnos como son las etiquetas de hombre y mujer." La palabra es una respuesta a toda esa inconformidad. Una forma de tomar el insulto y devolvérselo al sistema que lo inventó.

Vale distinguir aquí entre el travestismo y el Drag. El Drag opera hoy en gran medida dentro de los circuitos del entretenimiento mainstream, es un arte de la espectacularidad que asume una identidad externa, la de un personaje construido o la de otro artista, para habitarla temporalmente. Pienso en figuras como Riki Lips, Francis, Cristian Peralta, que hacen exactamente eso: encarnar una identidad que no es del todo la suya, con toda la precisión y el virtuosismo que eso requiere, como quien hace cosplay. Es un arte del disfraz y de la imitación, y como tal Butler lo señaló como uno de los gestos más reveladores de la estructura imitativa del género: al imitar, el Drag muestra que no hay original. El travestismo que interesa en este trabajo tiene otra intención. No encarna una identidad externa, profundiza en la propia. No es un personaje que se pone y se quita, es una versión más exagerada, más segura, más expuesta de lo que ya está ahí.



11 El español, (2025, 1 de junio). Samantha Hudson: "Ojalá no tuviese que ser 'una travesti', eso significaría que no existe una prisión en la que me encasillan". Revisado al 20 de mayo de 2026. https://www.elespanol.com/reportajes/20250601/samantha-hudson-ojala-no-travesti-significaria-existe-prision-encasillan/1003743782607_0.html



Heridas de verdad. Performance. 2024.



El maquillaje fantástico elimina los rasgos que el rostro ya tiene cotidianamente. Hay algo mágico en eso, puedo partir de mi rostro y exaltar otras cosas. El vestuario hace lo mismo en el cuerpo: lo locochón, lo que brilla, lo excesivo. Pienso en esa imagen del payaso con carita de alegría que aparece en tantas canciones, esa figura que sonríe mientras por dentro algo duele. Hay algo de eso, sí. Pero yo no intento ocultarlo. La careta no es para esconder, sirve para evidenciar y hablar de lo que provoca tensión, tristeza, enojo, con más seguridad, con más filo. Morir de Amor me da eso: la seguridad para ser incisiva, para ser crítica. Y cuando me quito el maquillaje no es que cambie totalmente, solo me quito un peso de encima. Sigo siendo la misma.

Encarnar lo travesti en este trabajo es la forma más radical de la mariconería. El momento donde la parte femenina que la norma reprimió se viste, se pinta, se expone. Exaltación. Liberación. Reverencia ante todo ese dolor que en algún momento fue herida y que en el travestismo se vuelve fiesta, gozo, brillo. Sosa Villada lo vivió así: “Mi primer acto oficial de travestismo fue escribir, antes de salir a la calle vestida de mujer.” Primero la escritura, luego el cuerpo, aunque en realidad nunca fueron cosas distintas. Travestir la herida es el gesto central de esta investigación y también su método: ponerle brillo, adherirle piedra de la cara, llenarlo de pluma y de sudor, llevando lo que duele a material de trabajo.







Flores Negras . Performance. 2024.

De esa lógica nació el payasito travesti Morir de Amor, que hace performance de canciones dolidas, recita textos propios y a veces las voces de otres escritores. El nombre llegó en 2019 y desde el principio fue ese. Sostiene en tensión dos pulsiones que Freud identificó como constitutivas del sujeto: Tánatos, la pulsión de muerte, y Eros, la pulsión de vida. La muerte y el amor. El dolor y el deseo como coexistencia necesaria. Morir de Amor se ha presentado en galerías, museos y cantinas, en esa última es donde mejor funciona, la noche logra que la gente se desinhiba y se entregue a la misma fantasía que el alter está brindando. El payasito no habita lo masculino ni lo femenino, puede ser una nube, un atardecer, una flor, un cisne.

La figura del alter ego en el arte tiene una historia larga. Claude Cahun, fotógrafa y performer francesa de principios del siglo XX, construyó toda su práctica sobre esa pregunta: ¿cuál de todas mis máscaras es la verdadera? Sus autorretratos usaban el disfraz, el travestismo y la androginia como una declaración de que no hay una identidad que pueda establecerse como verdadera ni otra como falsa. “Neutro es la definición de género que más me interesa”, escribió. En Cahun, lo cotidiano comporta ya su parte de teatralidad. la vida misma es la obra.

Esa misma lógica opera en Morir de Amor: el payasito no es una máscara que oculta a Iván Renato, ni Iván Renato es la identidad verdadera que se esconde detrás del maquillaje. Son el mismo flujo continuo, la misma práctica sin interrupción que ya señalamos con Juan Gabriel. Lo que el travestismo produce no es un desdoblamiento sino una profundización una versión más exagerada, más segura, más expuesta de lo que ya estaba ahí.



Morir de Amor y yo somos lo mismo, pero no al mismo tiempo. Vivimos en tiempos distintos; el mío es el de la cotidianidad, el suyo es el del escenario, la noche y el exceso desmedido. Sin embargo nos alimentamos constantemente el uno a la otra. Es una lógica de simbiosis: yo le necesito para acercarme sin miedo a los sitios de vulnerabilidad que podrían volverme frágil siendo Renato. El payasito tiene una coraza que yo no siempre tengo. Con el vestuario puesto, con la ropa que normalmente no me pondría en el día a día, algo cambia — no la persona sino el permiso. Hay una libertad en la exageración que el cuerpo cotidiano no siempre se concede. Y lo que más me sorprendió, la primera vez que leí mis textos sobre el escenario — textos tristes, irónicos, cargados — es que en lugar de volverse solemnes se volvieron chistosos. La exageración se convierte en ridículo, y lo ridículo es gracioso y digerible. Esa es la operación: llevar algo que duele a un lugar donde también pueda reírse de sí mismo sin perder su peso.

Una de las presentaciones que más recuerdo es El nacimiento del cisne rojo, en 2023. Un cisne que acepta su pasión, entregado a su destino, que se revela en su propia herida. Hay un momento caótico y pasional donde todo explota. La herida está llena de piedra color carmín adherida al cuerpo, confeccionada por mí misma. Eso también es travestir: construirte el traje con el que vas a sangrar.

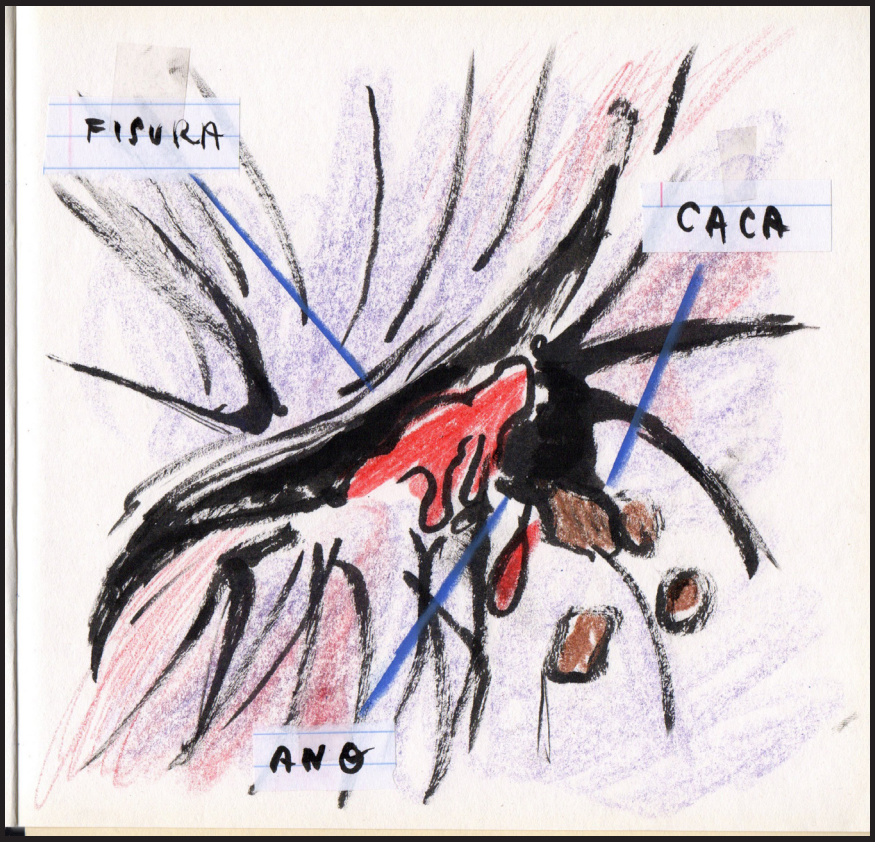


Imagen extraida de bitacora.



Soy una hemorroide 2.0 . Performance. 2024.

Otra de las acciones de este cuerpo de obra se titula Soy una hemorroide y en ella convergen lo abyecto, el humor y el travestismo de la herida en su forma más directa. El nombre mismo es ya un acto: tomar lo que el cuerpo expulsa, lo que la norma cataloga como desecho, y ponerlo en el centro del escenario. Y ese proceso de encarnar a Morir de Amor ha sido también un proceso de entender el propio devenir: no puedo ser otra cosa, pero sí puedo hacerme en otrx, hacerme otra cosa.

Lo que le pasa al espectador no cuir en Soy una hemorroide es otra cosa. Hay incomodidad, ansiedad, una búsqueda instintiva de la risa para sentirse integrado aunque no esté entendiendo del todo lo que ve. Esa reacción me interesa porque revela algo: que ese espectador tiene una idea muy vaga o muy cerrada de cómo viven ciertos cuerpos, de qué formas puede tomar la existencia. La pieza lo confronta con eso. No para educarlo — para desestabilizarlo. Para que por un momento su certeza sobre los cuerpos se tambalee y tenga que preguntarse por qué le incomoda lo que ve. No hay un solo tipo de cuerpo. Hay muchos, que funcionan distinto, que producen distinto, que sienten distinto. Soy una hemorroide pone uno de esos cuerpos en el centro del escenario y le dice al espectador: aquí estoy, mírame, y ahora dime qué haces con lo que sientes.

Travestir el dolor, travestir el texto, la herida, la academia, la película, el canto. Ponerle brillo, hacerla bella, llenarla de más sangre, de caca, de mecos, de piedra cara, de pluma, de tierra, de sudor. Llenarla de ti, de mí, de una misma. El humor marica como estrategia de resistencia, reírse del dolor, exagerarlo hasta hacerlo soportable.

3.

Jardín

(Suena Mother earths Plantasia de Mort Garson)

Mi relación con el jardín existe desde que tengo memoria. Cuando era una infancia decía: cuando sea grande quiero ser pintor o jardinero. Y bueno… pues mírame, jaja.

El jardín de la casa donde crecí mide 180 metros cuadrados. En él vi crecer y cuidé todo tipo de plantas: árboles, arbustos, malezas, hortalizas. Muchas cosas han crecido ahí.

Llevo muy marcado en la memoria la poda de dos eucaliptos cuando yo tendría unos 9 o 10 años. Tuvieron que tumbarlos porque ya estaban muy altos y uno se había secado, justamente de ese colgaba un columpio amarillo. Con los fuertes vientos de primavera corrían el riesgo de caer sobre la casa o la de algún vecino.
En la entrada hay un patio con dos pequeñas jardineras de las que en algún momento brotaron un durazno, nísperos y ciruelos negros. También podados a su tiempo, porque sus raíces ya estaban tan grandes y fuertes que comenzaban a levantar el adoquín y amenazaban con dañar una tubería.

En el patio trasero hay dos jardineras, una pequeña y una bastante grande. De la pequeña en algún momento estuvo llena de agapandos morados, de un morado brillante que me encantaba, con el tiempo se fueron secando uno a uno. En la jardinera grande hay un árbol

de zapote blanco que lleva ahí desde que tengo memoria. En pandemia una de sus ramas se quebró por una plaga y comenzó a secarse. Tuve que cortarla. Estaba a unos 12 metros de altura y me ayudé desde la ventana de un tercer piso, la rama tenía quizás 90 centímetros de grosor y yo combatiéndola con un viejo machete de mi padre y un hacha de mi hermano. Se sentía horrible, como mutilar parte de mi historia. Esa misma jardinera es casi un jardín en sí misma. Como es nuestro lugar de composta la tierra es muy fértil y ha producido tomates, cebollas, chiles, jitomate, manzanilla, hoja del sapo. La vez que corté el zapote había un árbol de papaya creciendo en la orilla, creo que ya llegaba al metro y medio de altura. Sobrevivió a la caída del gran tronco y mi madre y yo fuimos muy felices. Nos dio tres papayas comibles a lo largo de su vida. En algún momento, también se secó.

El mantenimiento de ese jardín no es fácil. Desde siempre los jardineros éramos mi padre, mi hermano y yo. Solo una vez vino alguien de afuera a podar las jacarandas y mi padre dijo: nunca más. Detestó cómo trabajaron. Lo que siguió fue una improvisación constante de amarres y trepadas a escaleras y bardas. Mi hermano cortaba las ramas más voluminosas con la motosierra y podaba el pasto con el mosquito, siempre de malas. Mi padre con el machete y las tijeras de jardinería atacaba las zonas más inaccesibles. Yo jalaba el pasto con un jalador y metía todo en bolsas y botes para irlos apilando en la entrada. A veces mi hermana y mi madre ayudaban.

Cuando mi hermano se fue, todas sus tareas me fueron heredadas. Tampoco estaba mi hermana, lo que se tradujo en dobletear jornada de falso jardinero. No lo odiaba, pero tampoco era algo que me encantara. PD: nunca prendí la motosierra. Pero sí fui la encargada del mosquito, del podador nuevo en forma de carrito, de las tijeras y del machete.

Hoy sobreviven un árbol de capulín, cuatro jacarandas, dos tepozanes, el zapote blanco en la jardinera principal, dos macetas con buganvilias, una pared tapizada con hiedra y una esquina con garra de león. En macetas más pequeñas: algunos cactus, Santamaría, amor de hombre y el árbol de la vida. Durante muchos años jamás vimos florecer las jacarandas por la misma poda. Hoy tienen las ramas larguísimas y cada temporada puedo ver ese morado que tanto me gusta.

Quiero mencionar también otros jardines con los que crecí. El jardín de la casa de mi abuela Toña, que en la entrada tiene un ciruelo, en su mejor época, cuando nos juntábamos toda la familia a comer, mis primxs y yo nos subíamos a sus ramas a cortar ciruelas y llenar cubetas. El follaje cubría todo el patio. Sus ramas eran un campo de juego.

El jardín de mi tío Robert, que sí era jardinero de verdad y tenía muchísimo espacio para sembrar y cuidar plantas. Mis favoritos eran los jazmines, que desprendían un olor fuertísimo. Los frotaba un poco en mis manos y luego en la ropa para llevar su perfume. Jotita.

Jardines del Sur, en la Huichapan, muy cerca de casa de mis padres y de mi abuela. Una unidad habitacional concentrada alrededor de un parque, a la fecha verde, verde. Recordar que íbamos ahí a patinar, andar en bici, a jugar, a comer fruta, me pone nostálgica.

Y aunque ninguno es un jardín como tal, hay tres cosas de Xochimilco que no puedo dejar fuera. Los campos de sembradío de cempasúchil y nochebuena subiendo por San Gregorio y Santa Cruz hacia Santa Cecilia, ese color naranja y rojo extendiéndose por todo el camino. Las chinampas, que no frecuentaba tanto, pero veía cuando íbamos a casa de una tía que tiene una - esa

agua quieta, lo verde denso, la humedad del sur... Y el mercado de plantas Madre Selva, también ahí en Xochimilco, que desde siempre era un mundo: todas esas formas lococochonas de las plantas y sombras, los olores mezclados, la gente que lo transitaba. Ninguno de los tres es un jardín, pero los tres se sentían como uno.

Y por último el jardín del Dolores Olmedo, fue el primer museo al que asistí en mi vida. Larguísimo, ostentoso, muy verde, con sus frondosas buganvilias y los pavorreales paseándose por todo el lugar haciendo ese sonido rarísimo. Los xoloescuincles, que aunque uno como visitante no podía acercarse a ellos, yo me volvía loca imaginando cómo se habría sentido la señora Dolores caminando con sus perros, en bata a la luz de la luna por las jardineras yendo a buscar un vaso con agua.

Me encantan los elementos de la naturaleza. Tengo tatuadas ocho plantas y una mariposa: una enredadera, un ramo de claveles, un floripondio, dos margaritas, y una flor que no sé cuál es pero es el dibujo de la portada de mi poemario favorito.

Y por último mi cuerpo, que después de todos esos recorridos a lo largo de mi historia se volvió un jardín salvaje propio.

Mi cuerpo, porque desde ahí razono, pienso y produzco.

Jardín, porque es un espacio domesticado, controlado, ligado al hogar.

Salvaje, por su relación fallida con “lo otro” y la visceralidad.

Soy vanidosa, déspota, blasfema;
soberbia, altiva, ingrata, desdeñosa;
pero conservo aun la tez de rosa.
La lumbre del infierno a mí me quema
Letanía de mis defectos, Pita Amor

Quise cortar la flor más tierna del rosal,
pensando que de amor no me podía pinchar,
y mientras me pinchaba me enseñó una cosa
que una rosa es una rosa, es una rosa
Una rosa es una rosa, Mecano

Tú me quieres alba,
me quieres de espumas,
me quieres de nácar.
Que sea una azucena
sobre todas, casta.
De perfume tenue,
corola cerrada
Novia, Elsa Fujigaki

¿Cuánto tiempo he de llorar?
Cuesta caro la experiencia
lejos estaba de pensar que un amor doliera tanto
Tienes espinas el rosal y mi alma está llorando
Tiene espinas el rosal, Grupo Cañaveral

Yo tengo un jardín de rosas cultivado para ti,
conmigo siente el amor
y sufre por abandono
Jardín de rosas, Mathy Sámano

Si me vuelves a quemar, rosa de fuego,
yo te tengo que arrancar de raíz
y lanzarte al viento luego
Rosa de fuego, José José

I wish yoy love, I wish you well
I wish you roses while you can still smell them
I wish you roses, Kali Uchis

Paga amor con amor, con odio la maldad
Toma la piedra, deja la flor
Flores en el mar, Massiel

No me defienden mis espinas,
me defiende mi fragancia
Todo suma si se sana
Tumbado en el jardín viendo atardecer, San Senra

¿Cómo consolar a la rosa y al jazmín?
¿Cómo? si tu risa ya no se oye en el jardín
¿Cómo he de mentirles que mañana volverás?
Como, La Rondalla de Saltillo

Me hace falta una flor, necesito una flor,
que me haga sentir que estoy viva, que vibro,
que amo y respiro, que aún existe el amor
Me hace falta una flor, Pimpinela

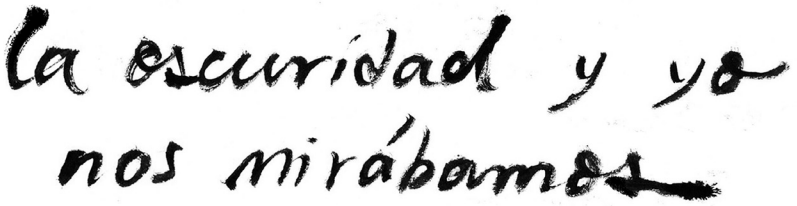
Se necesita ser muy prosaico para
no sentir inspiración en una noche como esta:
con un jardín lleno de flores,
una luna llena,
y una muchacha como usted al lado
Escuela de vagabundos, Pedro infante

Jardinero, jardinero, noche y día entre tus flores,
encendiendo sus colores, con la llama de tu amor
Y tus flores, jardinero, de corolas encendidas
que al unirse agradecidas,
te embalsaman son su olor
La mala educación, Pedro Almodóvar

Y tu sin saber aún quién eres,
desde el país donde mueren las flores,
dime aun creeras en mí
dime tu nombre y te hare reina en un jardín de rosas
Jardín de rosas, Duncan Dhu

…Y cuando los niños llegaron esa tarde al jardín,
encontraron al Gigante muerto debajo del árbol.
Parecía dormir, y estaba entero cubierto de flores blancas.
El gigante egoísta, Oscar Wilde

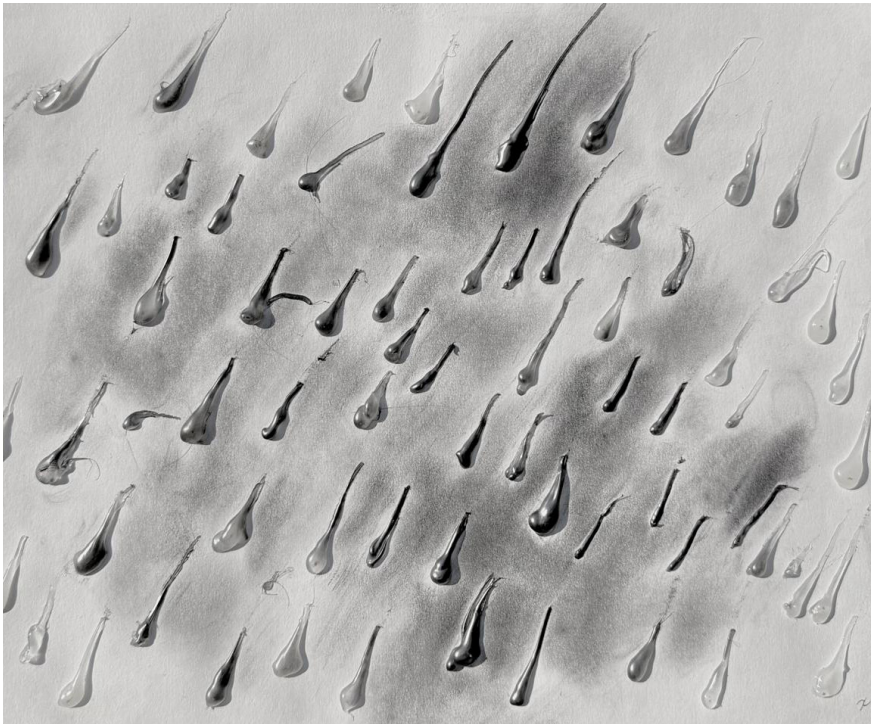




Los dibujos de los primeros semestres ya eran abyectos, desechos corporales: caca, semen, pus, sangre, lágrimas. El asunto es que se volvían demasiado ilustrativos. Había una distancia entre la idea y el trazo que los convertía en imagen de algo, no en algo en sí mismos. Faltaba que el cuerpo entrara de otra manera. Además del tema, volverlo el origen.

Tuve la oportunidad de asistir a un taller de dibujo con Magali Lara, fue un quiebre para mi producción. Nos hizo pensar el dibujo más allá de lo que cada una entendía sobre su propio proceso. Algo que sigue resonando es la repetición constante de su comentario: "no crean en el estilo, el estilo le hace daño a los artistas." No casarse con el estilo, ser más libres y creer en nuestra intuición, voltear a ver esa parte que se rechaza de una misma, porque ahí hay mucha potencia. Lo que ella describía como el monstruo. Fue un permiso para convertir la obra en algo más sensible y menos narrativo. El cuerpo se ve en el trazo. La intención también.







El segundo quiebre fue en el jardín del Museo de Arte Contemporáneo Juan Soriano. Fuimos toda generación cuando nos notificaron que la exposición iba a ser ahí. Nos acostamos en el pasto un par de horas, contemplando el lugar, el clima, las plantas, la gente que pasaba. En algún momento me quedé cerca de una fuente. Había una planta con hojas largas de punta afilada y me las estaba clavando en el brazo sin darme cuenta. Volteé a buscar a mis amigos y no estaban donde habían quedado. Los encontré un poco más lejos, todos juntos, bañados por un rayo de luz directa que me estremeció. Ese contraste se quedó grabado: el piquete en el brazo y esa imagen luminosa. Lo que duele y lo que deslumbra al mismo tiempo. Algo en esa simultaneidad terminó siendo parte de lo que detonó la pieza.

Unas semanas antes de esa visita al museo había tenido un sueño. Ahí me encontraba con a una fotografía que tomé en 2014, una galleta de la fortuna con un papelito que decía: está bien aflojar el paso y detenerse a oler las flores. La imagen se me quedó dando vueltas los siguientes días. Era demasiado precisa para ignorarla, demasiado en sintonía con lo que estaba pasando. El jardín como pausa. El jardín como permiso para detenerse, para voltearse hacia adentro, para estar presente en medio de todo lo agitado de la cotidianidad. Eso también es parte de lo que esta pieza propone: no solo la herida y el exceso, también la contemplación. La introspección. Devolver la mirada hacia adentro para poder ver con más claridad lo que está afuera.

De ahí el cambio al Jardín Borda. Al elegir el Jardín Polinizador, también llamado Jardín de las Rosas, algo se confirmó desde las primeras visitas: hay algo muy cuir y muy dramático en ese espacio, algo cachondo que roza con el deseo. Los volúmenes exagerados de los pétalos, las rosas tan abiertas mezclándose con las

flores marchitas y las espinas de todos los tallos, los insectos revoloteando desesperadamente. Una tensión permanente entre lo que florece y lo que se pudre, entre lo que seduce y lo que hiere. Era imposible no querer trabajar ahí. Después de varios recorridos me llamó la atención la sombra como expresión gráfica: lo orgánica que se vuelve en su integración al espacio y lo fácil que puede pasar desapercibida. La sombra es algo con lo que uno carga siempre y de lo que jamás puede escapar, relegada, desplazada, nunca el centro aunque siempre presente… como ciertos cuerpos. Me interesaba cómo podía convertirse en atmósfera, cómo la imagen se revela y depende de la luz para existir pero también del transitar de los cuerpos que la activan. Cuerpos que al moverse por el espacio completan este dibujo atmosférico.

De ahí nació La oscuridad y yo nos mirábamos, una instalación de cinco paneles en maya tul, fieltro, tela de algodón, bandolas y cuerda. Elegí ese jardín, o quizás él me eligió a mí desde mucho antes de que yo supiera que existía.

Me parece irónico pensar que comencé el programa hablando de diseccionar el cuerpo, señalando una parte muy particular: la tripa y el ano. Trabajando en formatos de 15 x 15 cm. Y terminé haciendo paneles de 4.50 x 3.00 cm. En medio del jardín, un cuerpo gigante. La abyección en su forma más extrema: el cadáver. O algo parecido a un cadáver, algo que ya no es del todo cuerpo pero tampoco es otra cosa todavía.

Cada panel fue construido con la misma lógica: selección de dibujos en bitácoras, redibujar en digital, redibujar en tela, recorte limpio, bloque negro unificado, como papel picado.. El primer panel es el más difícil de nombrar, abstracto, dinámico, todo danza junto sin jerarquías.









Entre el caos aparece una flor abstracta que también se vuelve torbellino, luego una nube, un pene serrucho, una escucha sangrienta que se convierte en mariposa.



El segundo panel son gotas que también podrían ser espinas. Sangre, semen, lágrimas, una lluvia muy culera, cualquier fluido. Tenía la idea de que si los paneles hubieran quedado en horizontal, la gente que los transitara se bañaría en ellos. Algo medio espinoso, medio doloroso, pero bello también.





El tercer panel es el del cadáver, el más abyecto. Un cuerpo de huesos espinosos sin carne, que se integra y se desintegra. Un órgano, una tripa, un sentimiento: un sistema expuesto. Donde interior y exterior, luz y sombra se confunden. Donde la materia se mezcla con la atmósfera.



En el cuarto panel, una figura enorme ocupa su centro: podría ser una montaña, podría ser un seno, podría ser un pene con prepucio, probablemente sea todo eso al mismo tiempo. Está rasgada por la mitad y de esa grieta brotan gotas. De esa masa, salen estrellas, rosas marchitas y rayos que se elevan hasta unos ojos enojados que lloran, pero el llanto no cae: se funde con la tierra y se hace raíz.







El último panel, es un torbellino de rosas, figuras que también podrían ser culos, flores quemadas, todo ardiendo de la manera más hermosa posible.



Fue el panel que más costó decidir sobre su instalación. Me parecía demasiado bello y me causaba inseguridad presentarlo, como si lo bello necesitara justificarse para tener su lugar.



¿Qué le pasa a la masculinidad heteronormada cuando niega la belleza? Le tienen miedo a lo bello, a sentir rico, a dejarse seducir por algo que no sea útil o productivo. Yo no le tengo miedo a la seducción de la belleza.Y ahí está exactamente el problema que me interesa: que la belleza se asocia con lo bobo, con lo vacío, con lo que no piensa. Reivindicarla como apuesta política y sensible es también parte de lo que esta pieza propone.

La pieza también contiene un conocimiento que no viene de la academia sino de las manos. La costura, el recorte, el manejo del tul y el fieltro: el saber acumulado de hacer trajes para el numerito, de aprender a confeccionar desde cero. Los conocimientos travestis volcados en los paneles, las mismas técnicas, los mismos materiales, la misma lógica de construir algo que va a ser habitado por un cuerpo o que va a generar la sombra de uno.

Desde el principio me interesó que la pieza no se fuera a caer. Que pudiera trabajar con ella en otros lugares, instalarla de diferentes maneras, llevarla a interiores. La tarea era llevar mi práctica a dialogar con ese espacio — no poner una pieza porque sí. Durante el proceso recibí muchos comentarios que decían que no importaba si se rompía, si terminaba deshaciéndose por las condiciones climáticas o por la aparente fragilidad de los materiales. Me aferré al NO. La mitad del proceso de construcción me la pasé haciendo pruebas para lograr tensar el tul y que los paneles resistieran. Y lo logré. Durante el mes que estuvo instalada solo se rompió una pieza, y no fue por las costuras ni por la construcción del panel. Fue porque estaba demasiado cerca de las rosas y los tallos se atoraron con las aberturas del tul. El propio jardín la jaló. Me encantó.



No pude instalar todos los paneles en horizontal como lo había imaginado, solo el del cadáver quedó así. Los demás se repartieron de manera vertical entre los árboles, las plantas y un muro blanco al fondo. Terminó siendo mejor de lo que había pensado: se creaba una atmósfera dentro de la atmósfera que ya tiene el Jardín de las Rosas — poético, tranquilo, pasivo — y estas siluetas negras la potenciaban. Los grafismos contrastaban con lo verde, con las rosas, con la luz que cambiaba hora a hora y con las sombras.

Visité la instalación desde las diez de la mañana hasta las cinco de la tarde y a cada hora las sombras estaban en posiciones distintas. Se desplazaban, cambiaban de forma, tocaban el piso y los muros de maneras inesperadas. El dibujo nunca era el mismo. La pieza no estaba terminada sin ese movimiento, sin la gente que la transitaba. El performance actúa de manera diferente

aquí, ya no ocurre solo cuando me paro frente a un escenario, ocurre cuando alguien más completa el círculo al moverse por el espacio. Eso también es performance. Eso también soy yo.

Mis experiencias, mis heridas y mis fantasías no aparecen aquí como una narrativa cerrada, sino como un trayecto, un umbral entre el adentro y el afuera, entre lo que florece y lo que se pudre. Este proceso ha sido una forma de entender el propio devenir: no puedo ser otro, pero sí puedo hacerme en otro. En ese tránsito aprendí que el cuerpo sabe, que guarda conocimiento, y que a veces la única forma de entender algo es atravesarlo. Siento este trabajo como un jardín interior; un jardín que crece entre lo que duele y lo que florece. A veces espinoso, a veces húmedo, pero siempre vivo.



Continuidades y Revelaciones

No llegué a este programa nombrándome particularmente. Entré con un proyecto que hablaba de un muchacho obligado a buscar su identidad cruzando las pulsiones inherentes al ser humano, vida y muerte, y con una distancia de fantasía, lo onírico como escudo, funcionaba. Era una forma de hablar de lo que duele sin exponerse del todo, de rodear la herida sin tocarla por completo. En algún momento del proceso esa distancia se volvió insostenible. No hubo un momento exacto, fue gradual, podría decir que casi imperceptible, hasta que de repente ya no había muchacho. Solo esta voz, hablando en primera persona, sin mediación. Asumir la posición creadora desde ahí fue el giro que lo cambió todo. La herida dejó de ser un personaje más para convertirse en parte de la investigación y también en metodología.

Decir que este trabajo es profundamente marica es también una declaración epistemológica. Lo personal es político, y aquí lo personal es una forma de abordar el hacer. Una epistemología marica implica reconocer que el conocimiento que produce el cuerpo disidente, su capacidad de leer los bordes, de sobrevivir en los márgenes, de encontrar belleza en lo que el orden cataloga como desecho, es conocimiento riguroso, no a pesar de su origen sino exactamente por él. Esta práctica no existiría sin este cuerpo específico, sin esta historia

específica, sin esta herida específica. Eso la vuelve irremplazable.

Fui una infancia violentada y lastimada por ser distinta, por ser marica y por ser cuir. Siempre soñé con otras posibilidades de habitar el mundo. Lo que fui señalada como defecto (y que a la fecha sigue siéndolo para muchos) resultó ser la virtud. La herida no es una sola: adentro de la herida grande hay otras, la herida familiar, la herida del trauma, la herida del abuso, la herida travesti. Cada una con su propio peso y su propio idioma. En ese tránsito he aprendido que el cuerpo sabe, que guarda conocimiento, y que a veces la única forma de entender algo es atravesarlo. Mi apuesta ha sido habitar esa tensión, entre el dolor y el placer, entre la herida y la sanación, y me siento más de ese lado ahora, más tranquila en el cuerpo que habito, más cómoda compartiendo con el mundo los procesos que me atraviesan.

Hay algo en esa capacidad de supervivencia que vale la pena nombrar con más precisión; porque viene de antes, de mucho antes del programa. Una marica aprende desde temprano a adaptarse, a moverse entre espacios que no fueron diseñados para ella, a leer el entorno con una precisión que nadie le enseñó, a pasar desapercibida cuando toca y a brillar cuando se puede. Esa misma inteligencia fue la que operó en el Jardín Borda. Cuando llegué con un proyecto y sin infraestructura suficiente para realizarlo como lo había imaginado, supe adaptarme porque toda la vida he tenido que encontrar dónde caber. Supe leer las sombras porque conozco la sombra desde adentro. La adaptación formó parte del método... Y el resultado fue mejor de lo que había planeado.

Lo bello no es tonto. Llegué a esa conclusión parada frente al panel de las rosas ardiendo, preguntándome si era correcto presentarlo. La masculinidad heteronormada

le teme a la belleza porque la belleza abre, mueve, hace sentir rico sin que puedas controlarlo, y reivindicarla como apuesta política y sensible, como territorio desde el cual también se puede teorizar, fue también una forma de desobedecer. Producir desde el cuerpo, desde la emoción, desde la herida, no es el opuesto del rigor intelectual, es su condición de posibilidad. Las manos piensan, el trazo formula preguntas, la emoción es una pulsión que no se puede ignorar porque es parte constitutiva de cómo produzco a la par de generar conocimiento.

Lo que más sorprende es que todo esto haya llegado hasta Xochimilco, aunque en realidad creo que nunca me fui. Siempre estuvo aquí, nombrado desde el primer momento como el lugar del origen, pero nombrarlo ahora como territorio de investigación es distinto, es reconocer que hay algo en las chinampas, en el mercado, en el jardín de la casa donde crecí, que tiene capas de profundidad suficientes para seguir indagando durante mucho tiempo. Empecé la maestría aquí sin saberlo del todo, me fui a Cuernavaca a investigar y producir, y ahora regreso con otras preguntas y otros ojos. El círculo se completa para poder abrirse nuevamente, y que el final sea también un principio es, quizás, lo más cabrón de todo este proceso.

Más que la producción de objetos, este proceso ha configurado una investigación donde lo estético se cruza con lo existencial. Una práctica marica y cuir: lo que desobedece y se rehúsa a quedar fijo en una forma. En el soñar juntas y resistir desde el amor es donde comienza la posibilidad real de una ética marica.



El jardín, mi jardín,
sigue...

Agradecimientos

A Larisa Escobedo, mi asesora, por su rigor, su sensibilidad y su manera de guiar sin imponer. Por las revelaciones que fui encontrando gracias a su acompañamiento.

A mi familia, en especiall a mi madre Ana, a mi hermana Julieta y a mi sobrina Renata, por su fuerza, su amor, su escucha y su apoyo constante. A mi sobrina en particular, por devolverme otras formas de la ternura y recordarme que la sensibilidad también se aprende mirando a quienes apenas empiezan a descubrir el mundo.

A mi tía Maru, una de las primeras personas creativas que conocí en mi vida, aunque nadie le haya puesto esa categoría. Sabe hacer muchísimas cosas en distintos campos aunque ella no lo crea. Recuerdo en la infancia, su máquina de coser y su pistola de silicón lista para ayudarme en proyectos escolares de último momento. Su reposteria, sus fotos, sus programas.

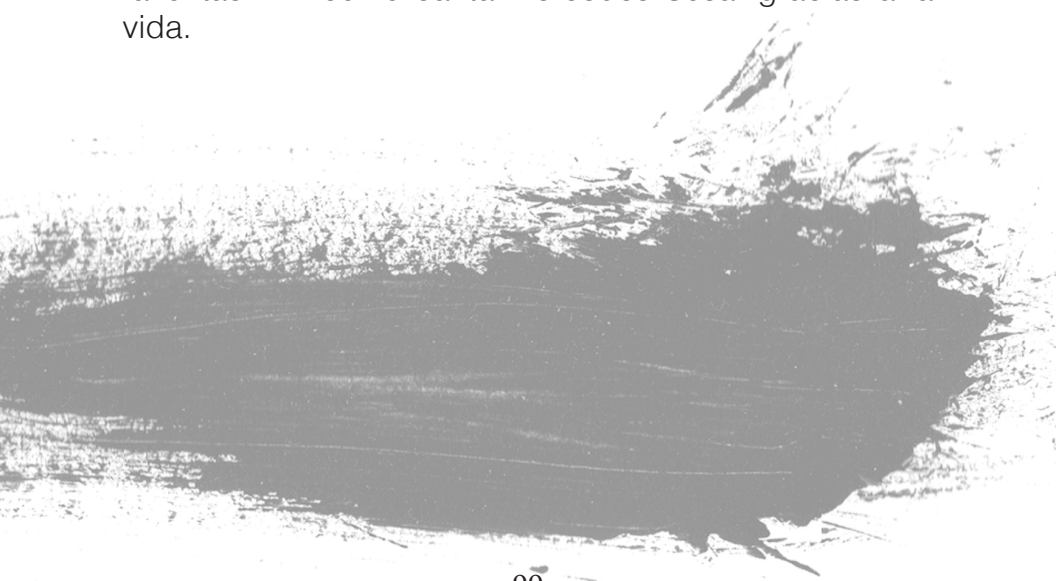
A todas las señoras anónimas de YouTube que suben tutoriales de costura y hechizos domésticos que nadie les pidió. Generosas, escondidas en el algoritmo. Han sido parte de mi consulta técica y un enorme recordatorio del valor y respeto del quehacer manual y la estetica del hazlo tu mismo.

A mis compañeras de generación, ahora colegas y amigas, por las copas, las risas, las lágrimas y esa escucha fiel que también fue parte de este proceso. Al resto mis amigas, ellas saben perfectamente quiénes son, en particular a Arévalo: por su disciplina, su rigor, su atención al detalle y esa ambición que siempre le resulta. Por ser cómplice y estar ahí para refugiarme cuando hace falta. A las personas que ya no están en mi camino, su ausencia también forma parte de esta historia, y por eso también les agradezco.

A todas las maricas, las jotas, las travestis, las lesbianas, a toda la banda cuir que se atreve día con día a ser ellas mismas, con miedo, pero aventándose. Este trabajo existe porque existimos y resistimos. Bien dicen que el mundo es de las atrevidas.

Al dibujo.

A mis divos y divas pop, a mis poetas, a mis actrices favoritas… Y como canta Mercedes Sosa: gracias a la vida.



Bibliografía

Anzaldúa, G. (1987). Borderlands / La Frontera: The New Mestiza. Aunt Lute Books.

Berger, J. (2011). Sobre el dibujo. Gustavo Gili.

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate Feminista, 18, 296–314.

Calaman, H., Soman, N. y Staton-Thomas, K. (s.f.). Feminist epistemology. En Feminist theory. https://openpress.digital.conncoll.edu/feministtheory/chapter/feminist-epistemology/

Cenital. (28 de mayo de 2025). Camila Sosa Villada en exclusiva con Emilse Pizarro [Video]. YouTube. https://youtu.be/DfR3DDOZSK8

El Español. (1 de junio de 2025). Samantha Hudson: "Ojalá no tuviese que ser 'una travesti'...". El Español. https://www.elespanol.com/reportajes/20250601/samantha-hudson-ojala-no-travesti-significaria-existe-prision-encasillan/1003743782607_0.html

Estevés, F. (22 de mayo de 2011). NAHÚM B. ZENIL: de las tradiciones y el homoerotismo mexicano. Mínimos y Máximos. https://minimosymaximos.blogspot.com/2011/05/nahum-b-zenil-de-las-tradiciones-y-el.html

Foucault, M. (2000). Los anormales. Fondo de Cultura Económica.

Kristeva, J. (2006). Poderes de la perversión. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1980)

Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Planeta-Agostini.

Nancy, J.-L. (2010). Corpus. Arena Libros.

Nora, P. (1984). Les lieux de mémoire. Gallimard.

Plath, S. (1963). Tres mujeres. Faber and Faber.

Roudinesco, É. (2009). Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos. Anagrama.

Spivak, G. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? MACBA.

Turner, V. (1988). El proceso ritual. Taurus.

Vidarte, P. (2007). Ética marica. Egales.

Vogue España. (20 de agosto de 2024). Pedro Almodóvar breaks down the most important looks in his films | Life in Looks [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wAiUiJToYJg

Wayar, M. (2019). Travesti: una teoría lo suficientemente buena. Muchas Nueces.



Cuernavaca, Morelos a 7 de julio de 2026

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección
de la Facultad de Artes UAEM
P R E S E N T E

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **El cuerpo es un jardín salvaje** presentada por el o la estudiante **Iván Renato Corona Valdelamar,** con número de matrícula **10082272** para obtener el grado de Maestro en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida satisfactoriamente, por lo que doy mi VOTO APROBATORIO con el fin de proceder a su defensa.

Baso mi decisión en los siguientes criterios:

- Coherencia del documento en relación a los objetivos y metas del programa.
- Balance adecuado entre reflexión, crítica y proceso creativo.
- La solución editorial del documento elaborado.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es **aprobatorio sin condiciones** y la tesina puede pasar a los lectores asignados.

ATENTAMENTE



Dra. Larisa Itzel Escobedo Contreras

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LARISA ITZEL ESCOBEDO CONTRERAS | Fecha:2026-07-07 12:43:17 | FIRMANTE

DZ2YOUYKjGjmtyI3SlNy7pEGKUcOJYgRlFiJcft99GxaC00NDZf9Ql5+Fq4hVYySVK5XEP/jcgrfP4F21PPZbZsRR8HflsehmmZG2zTQ0IFVEN/pbN4hoh0iqcfRq+MsmDW538hP3dc+cBS4Jp2P3iSuCWeuZR3Jihxiboyvlub IHvn1IQfDG5dHo6ByVJ2iDXABCbyip05gPhRyt3LXcYn1Cg0PFMCc8CdB3qtj53eWd5FEMe93yaEYq+7/Y613tom4FdmGhruoQXcrcjh95sJA02D18z/6jMkQycyrVV51EsOIFqLiXbjc0j3HbQ17Yt5c05BJ4haMUJtv+i/vHw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

IAWnisveX

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/1HOjuO5QiJLw7ReRYHRuDoCdjlA6GEGS

Cuernavaca, Morelos, a _16__ de _septiembre_de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de despacho de la Direción de la Facultad de Artes UAEM

PRESENTE

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **El cuerpo es un jardín salvaje** presentada por Iván Renato Corona Valdelamar con número de matricula 10082272 para obtener el grado de Maestro en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida basando mi decisión en los siguientes criterios:

- El trabajo aborda los temas principales de la obra a través de una argumentación original
- La tesina refleja la complejidad de los temas que presenta la obra y permite una reflexión más detallada y profunda
- Destaca la originalidad de la obra así como el interés que despierta en su relación con el público
- Permite una reflexión sobre género e identidad considerados de una manera lúdica y original.
- Se percibe su capacidad de reflexión a través del texto que permite descubrir su gran capacidad para escribir.

.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es **APROBATORIO SIN CONDICIONES**.

ATENTAMENTE

Dr. Fernando Delmar Romero
Nombre y firma del lector(a) del proyecto

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2026-09-20 13:03:17 | FIRMANTE

fdzY524RwiGsAY+doW7n6h+jgNRZYnDkqvzJ+ghdMhSGx0cC2EEjkpZigQk5XoQzUefw7b/KbPZKNfuy2cFXvfEvKcXvKwKBCSsve1GA9Kl1J2sD0StdhE7CNx/5wGrFIboX+vxT7UJ1gi514jcU2lJnl/lxBT0vaYG5j7yGmo/7kTgul8lXiCUW5/Z3bYaBYjmYRX7AZuRKDjqt6eqUwbohobjhPplMn704js7Mk777d101ifGkTI0NpVYURCoeX/mKLhqBIBVIrXCA5dPqviZ99V+lU1cPB+XY0jWNYVYDb+meJQjQBo01C0u5QV+5LueCJnYGI/h/1isGKtvbdw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

LH9xQu7Ei

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/nr2Kyr1GbG5R9m9Bx1CTKTqdEoeB1B03

Cuernavaca, Morelos, a 06 de agosto de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de despacho de la Dirección de la Facultad de Artes UAEM

PRESENTE

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **El cuerpo es un jardín salvaje** presentada por el estudiante **Iván Renato Corona Valdelamar**, con número de matrícula **10082272,** para obtener el grado de Maestro en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida basando mi decisión en los siguientes criterios:

- La tesina presenta una articulación sólida entre la reflexión crítica-teórica y la práctica artística, evidenciando un proceso de investigación-creación consistente y bien desarrollado.
- El trabajo da cuenta de una voz autoral clara y con identidad, con una postura crítica y un desarrollo de obra y proceso que aportan de manera pertinente al campo de la producción artística contemporánea.
- La tesina alcanza los objetivos conceptuales y estratégicos planteados por el programa, por lo que reúne los méritos suficientes para su aprobación sin observaciones.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es **APROBATORIO SIN CONDICIONES**.

ATENTAMENTE



Dra. Zaira Eréndira Espíritu Contreras
Nombre y firma del lector(a) del proyecto

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ZAIRA ERÉNDIRA ESPÍRITU CONTRERAS | Fecha:2026-08-06 17:32:27 | FIRMANTE

XvFVskKT4oEY4Hbw9DkyYik1vzMGDQWbnP1BBINOH+qfQRnwnf4FXJKBDbAfbRok1/NhaBAHHUrRwtPNXWiXY/vbwZ4K6d6x/hbxU8Vv8TAn+3OA00blfOk04YRqkBPFOsVLG8ChXE4F6Pze+QGuMzSWAh64K64BHxtYrD8dPoDsBAw+vTXBxy66JJuM5lLupNYqWI74IG7obBBjAWWaB6OsMoc3ESjATJsOqQmJKea9qwoHoWGbkn9gBNSZWLZYCVGnjy5x8fKcaJX3KDHkWaJj4QPVKpaxJ1RyCcCPZbaQ8z3lppuHMc04k2PHluNlOeIQOJoDbwGDnPp/P14hIg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

N6GoPmQYi

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/VcTxY7py57vfHejCdAFGaqdoL1S1XxME

Cuernavaca, Morelos, a 21 de agosto de 2026

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho
Dirección de la Facultad de Artes
UAEM

PRESENTE

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **El cuerpo es un jardín salvaje**, presentada por el estudiante **Iván Renato Corona Valdelamar**, con número de matrícula **10082272**, para obtener el grado de Maestro en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida satisfactoriamente, basando mi decisión en los siguientes criterios:

- El documento da cuenta del proceso de trabajo seguido por el estudiante a lo largo del Programa y es claro resultado de su práctica artística.
- Las fotografías, dibujos y textos manuscritos, se entrelazan con la escritura de manera destacada, reforzando acertadamente la propuesta visual que el autor propone.
- A partir de la propia experiencia, el autor logra volcar en el documento el resultado de sus indagaciones estéticas incorporando los temas que abordó durante el Programa así como las soluciones matéricas que desarrolló en las distintas etapas.

Por las razones antes expuestas y sin otro particular, doy mi **VOTO APROBATORIO SIN CONDICIONES** con el fin de que se pueda proceder a la defensa de la Tesina.

ATENTAMENTE

Dr. Gerardo Suter Latour

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

GERARDO SUTER LATOUR | Fecha:2026-09-10 13:53:50 | FIRMANTE

QxQlZanxeeRRrxqcILFS36CBanl1/5a+FFaYwbnnmdLRgf90r/807J0AHzUcaye0jhnMhbJr+I8vuRSDBud5AbiW0HPIugxol3MDeTeFyn0OMM43lnKibATwJ8npWmqX3Wn/M3LLN
dvnDCAwDODg+UYNi4KiEiYsrQiLI1srmozin3ztG0OfiGXVGl2vwtbORpqJfiH6rYEBXd88is8mhJBB0a6u+NcVyeJAafkx83IDvziZzhU8E37Mt74/DkRsFG86K5oUq0onNRevyKTUE
bvYzHz72ENdT8OgjiMDKiiF2ixGcKVR6z0FpF/C+6WlWK1YULc26fFESbd2hDed1A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

Ki3DaQPRf

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/SWMJG7WMHeHMcvGq5BQpvJuwYXJob2CL

Cuernavaca, Morelos, a 10 de septiembre de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de despacho de la Facultad de Artes UAEM

PRESENTE

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **El cuerpo es un jardín salvaje** presentada por el estudiante **Iván Renato Corona Valdelamar**, con número de matrícula **10082272** para obtener el grado de Maestro en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida basando mi decisión en los siguientes criterios: el documento articula de manera sólida y sensible un proceso de investigación-creación en el que el cuerpo, el dibujo, el texto y el performance se entrelazan como formas de producción de conocimiento. Destacan el oficio y la precisión del trabajo, así como las decisiones valientes, audaces y efectivas que sostienen el proyecto y la curiosidad intelectual que lo guía. Merece especial reconocimiento la calidad de la escritura de la tesina: su estilo es particularmente fino, claro y expresivo, y convierte la memoria en una notable pieza de escritura y en un trabajo ejemplar del pensar desde el arte que practicamos en esta maestría y en este posgrado.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es **APROBATORIO SIN CONDICIONES**.

ATENTAMENTE

Dr. Gregory Max Berger

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

GREGORY MAX BERGER | Fecha:2026-09-18 09:43:19 | FIRMANTE

i95DCxmNJWboX+O3hZ/BbdBTTy4VCLyyNwuKUk8duUBbKFkuzi937AFbZpP8V0lTsS0gsIxFSmBIK9GNgElv1hklQ1kyE8U3CwFnQrqQOe9PU1FkXiTgiPt9DggWcwwubGq1CpVA3m0bPOl/4CvLzMHzFKLLO3fftX+Gm1jcGzE4GSur2XEXtamtbcsYH5RiELFYvoXzGK2oxt6hyAkct/mNa5Ue6I7KVeUfj4WHnh4noVkFT+oegAHopBDUg4O5UIq1oR8bOzpSPNH8PRs6/NzpQX0SmY/wlfooA9HDeiRCHbNx9Hps6ajUYYplDT/tBunAlJ9a+60v9TlfagJVgQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

21Ls4uYxM

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/LElf8Pe2Do2j4AdNF5K63CFwDGKNjwO5