

## **¿Dónde está el paraíso?: Este cuerpo mío de Mariana Villegas y el afecto corporal**

*Where is Paradise? Este cuerpo mío by Mariana Villegas and corporal affect*

Analola Santana

### **RESUMEN**

El presente artículo retoma una crítica en torno a la mirada patriarcal sobre cuerpo gordo femenino para afirmar las posibilidades que permite un discurso afectivo de liberación. Se utiliza un análisis de la obra teatral mexicana *Este cuerpo mío* de Mariana Villegas para ejemplificar estas posibilidades. La representación de los cuerpos gordos y los efectos que esto trae consigo, recaen con mayor daño en los cuerpos femeninos, debido a la construcción social de los géneros que desde la cultural patriarcal se ha hecho. En específico, se impone la vergüenza sobre el cuerpo que no se conforma a un modelo de belleza que ha traído consecuencias nefastas en los cuerpos femeninos. Con su puesta en escena, Mariana Villegas utiliza un discurso afectivo para desmantelar esta vergüenza y encontrar la aceptación propia.

**Palabras claves:** Cuerpo; gordura; género; vergüenza; belleza.

---

**Analola Santana**

Dartmouth College - Estados Unidos. [analola.santana@dartmouth.edu](mailto:analola.santana@dartmouth.edu)

## ABSTRACT

This article critiques the patriarchal view of the fat female body to affirm the possibilities that an affective discourse of liberation allows. An analysis of the Mexican play *Este cuerpo mío* by Mariana Villegas exemplifies these possibilities. The representation of fat bodies and the effects that this brings with it, fall with more significant damage on female bodies due to the social construction of genders from patriarchal culture. Specifically, shame imposed on the body that does not conform to a beauty model has disastrous consequences on female bodies. With her staging, Mariana Villegas uses an affective discourse to dismantle this shame and find her acceptance.

**Keywords:** fat bodies; gender, shame; beauty.

## 1. Introducción

México, al igual que la mayoría de los países latinoamericanos, es una nación en la cual se le rinde culto a cierto patrón de mujer basado en un ideal occidental: rubia, alta y, sobre todo, delgada. Estos son modelos impuestos, obviamente, por las poderosas industrias occidentales del cine, la moda y los medios de comunicación. En México, el monopolio de Televisa y TV Azteca ha fabricado una industria de telenovelas que permea la sociedad y moldea el cuerpo femenino a partir de un artificio. El modelo mediático femenino es inalcanzable para la mayor parte de la población, sobre todo si se toman en cuenta cuestiones raciales. Es por medio de estas exigencias que el patriarcado reafirma la hegemonía de su poder al valorar a las mujeres únicamente por su cuerpo. En México entre 1 y 5 por ciento de los jóvenes sufre de anorexia o bulimia. Según el Instituto Mexicano del Seguro Social, la población afectada por Trastornos de Conducta Alimentaria (TCA) oscila alrededor de 2 millones de personas. Además, según la Asociación Mexicana de Cirugía Plástica, Estética y Reconstructiva (AMCPE), México ocupa el segundo lugar en el mundo, después de Estados Unidos, en donde se realizan más cirugías estéticas, y también el segundo lugar donde más personal no capacitado hace dichas intervenciones, las cuales en casi 90 por ciento son solicitadas por mujeres.

El estereotipo de género que domina a la sociedad mexicana es una tremenda fuente de violencia que disminuye a la mujer a ser constituida solamente a través de su físico. Cualquier cuerpo que no se acomode a estos estándares, sobre todo los cuerpos gordos, son infundidos con una sensación de vergüenza ante la incapacidad de conformarse al artificio femenino. Y es a partir de estas limitaciones impuestas por la sociedad en torno a la apariencia del cuerpo femenino y su capacidad para provocar o negar el deseo, que Mariana Villegas, artista, escritora y actriz, crea el performance unipersonal *Este cuerpo mío*. En este performance autobiográfico Villegas recuenta el sufrir psicológico de la artista como mujer gorda dentro de una sociedad patriarcal que valora la belleza femenina como parte de una estricta estética que favorece un cuerpo delgado mientras que produce violentas emociones de vergüenza sobre el cuerpo gordo. Apoyada en el cuento "Ein Hungerkünstler" (El artista del hambre) de Franz Kafka, la artista cuestiona la facilidad con la cual la categoría de mujer puede transformarse fácilmente en formas de monstruosidad y otredad. El propósito de este ensayo es considerar la necesidad de una evolución al pensar sobre el cuerpo gordo a partir de la obra *Este cuerpo mío* para entender cómo es que la artista produce una reflexión

sobre la posibilidad de un afecto corporal que se enfrenta a la opresión violenta sobre el cuerpo femenino en una sociedad dominada por un discurso heteropatriarcal que asocia el cuerpo gordo con la vergüenza.

## 2. Hoy aún más, lo personal es lo político

Una reivindicación feminista de larga data es “mi cuerpo es mío”, frase que resume el derecho de las mujeres a decidir de manera autónoma. En el caso de su obra, Mariana Villegas retoma este reclamo para provocar un pensamiento en torno a la manera en la cual su experiencia personal con su cuerpo ha sido marcada por las expectativas sociales. Es decir, la artista le revela, a su público, cómo su cuerpo no ha sido suyo. Las normativas sociales en torno a la belleza le han impedido desarrollar una relación saludable con ella misma. Este uso de la experiencia personal para llevar a cabo un acto político es parte integral de su formación como artista.

Mariana Villegas es parte del colectivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol. El grupo, fundado en el 2003, está formado por actores, videógrafos, artistas gráficos, escenógrafos e iluminadores. Hoy en día se consideran unos de los mayores exponentes del llamado “teatro de lo real”, puesto que continuamente escenifican la realidad en forma de historias personales íntimas, las historias de los movimientos sociales y la política nacional, así como las historias familiares heredadas. Como explica la académica Julie Ward, el sello clave de esta compañía está basado en “[l]a integración de historias personales y experiencias imaginadas o soñadas en evidencias documentales más tradicionales [lo cual] se vuelve clave en la búsqueda de cómo el teatro se relaciona con la realidad” (2022, p. 99). Un elemento importante en esta búsqueda es el público, quien debe participar al proveer un espacio de empatía para este cuestionamiento. El teatro, como señala Dubatti (2016), ha sido ampliado ahora para incluir performance y literatura, y aun así conserva sus características centrales de poética corporal, audiencia y de convivio. Y es desde esta última parte, el convivio, que el espectáculo de Villegas lleva a cabo su búsqueda.

*Este cuerpo mío* aparenta simpleza—una mujer aparece, vestida de gala, sobre un escenario cubierto de vestidos estrujados y algunas cuerdas colgadas, y comienza a hablar. El escenario está presidido por una gran pantalla en la que se proyectarán imágenes y palabras, comenzando con una proyección de un panorama de selva tropical idílico. La actriz desenrolla un cartel en el que aparece el famoso cuadro “El nacimiento de Venus” de Botticelli e inmediatamente lo desgarró. Se va a dirigir directamente al público para, primero, exponer una temática para la obra, “Podría hablar de lo innegable. Podría hablar de la clasificación. Podría hablar de la comparación de mi cuerpo con un animal o un objeto”. Los “podrías” continúan, en esta primera parte, demarcando las múltiples posibilidades condicionadas por su peso: “Su uso del modo condicional del verbo poder... expresa aquello sobre lo que podría actuar, pero, en consecuencia, enfatizaría el sentimiento de vergüenza por su gordura, por lo que opta por dejar las posibilidades abiertas a sus deseos” (Pérez Limón, 2019, p. 36). Por lo tanto, Villegas nos va a narrar el cuento de Kafka interrumpido por sus propios pensamientos en torno al arte y al cuerpo del artista. Es decir, toda gira en torno a su propia biografía, y nos invita a entenderla: “Cada quien contará su propio cuento. Podría

narrarme a través de un cuento que se trata sobre animales y personas hambrientas a ser vistas por ustedes. Se llama *Un artista del hambre* de Franz Kafka. Sí, este es mi cuento”. Así, Villegas nos transmitirá al público presente una historia no simplemente desde el lenguaje, lo textual, sino encarnada en su cuerpo. Nos cuenta su historia desde el ámbito corporal. O como señala Ward, “En lugar de la transmisión tecnológica del texto presente en la literatura narrativa, aquí la transmisión de la historia de Kafka es corporal e infundida con la propia autobiografía y encarnación de Villegas: un acto creativo” (2017, p. 110).

Este acto creativo se profundiza al Villegas darse la vuelta para subir sobre la mesa (único objeto además de los vestidos sobre el escenario y un pequeño taburete en el que a veces se sienta) y el público se percata de que el hermoso vestido de gala negro no le cierra. Sin embargo, la actriz comienza un seductivo baile sobre la mesa al ritmo de una melodía de jazz. Recurre a poses sensuales que inmediatamente descompone con la risa, parecería que no puede atreverse a ser objeto del deseo. Con esta acción Villegas apunta al hecho que su identidad ha sido compuesta dentro de un sistema cultural que raramente asocia el cuerpo gordo con la sensualidad y el deseo, lo cual le impide reclamar su propia agencia sexual en un espacio público. Le está prohibido declararse sujeto del deseo y disfrutar de su cuerpo. El baile termina con Villegas acostada sobre la mesa, sensualmente enseñando la pierna completa, y comienza a darse palmadas que se vuelven bastante violentas. Ese deseo prohibido debe ser castigado. Además, la agresividad de sus palmadas revela la violencia que acompaña ese “culto al cuerpo” de la sociedad, el cual no solo controla la estética de la identidad femenina, sino que a menudo va acompañado de un control político sobre el cuerpo femenino.

### 3. Un cuerpo gordo tirano

Es muy revelador el hecho que el activismo gordo comenzó en la década de 1970 por un grupo de mujeres gordas feministas en Los Ángeles. Sin embargo, en el mundo hispanohablante, el concepto de gordofobia empezó a utilizarse recientemente, allá por el año 2012, a través de la internet, principalmente en las redes sociales (Bastos Paim, 2019, p. 1). El propósito de estos movimientos era variado, entre ellos amplificar el uso de la palabra gorda como forma de empoderamiento y no de insulto, politizar la gordura, romper con la invisibilización de los cuerpos gordos y denunciar la gordofobia. La gordofobia se define como “la aversión a la gordura, manifestada en el miedo a engordar y desprecio por las personas consideradas gordas, lo que puede ser seguido de actos de violencia física, verbal, moral, psicológica” (Bastos Paim, 2019, p. 1). Está impregnada en nuestra sociedad, enraizada en la propia concepción de nuestro ser, al punto que las personas gordas se perciben como cuerpos que no merecen ser vividos. Este es el punto de partida de *Este cuerpo mío*. Al entrar al espacio escénico, el público se encuentra sentado frente a una pantalla en la que se proyectan frases que componen una meditación sobre el cuerpo: “poco entiendo de la belleza en mí, pero entiendo todo sobre el deseo... Se dice que en otro lugar se vive mejor. Ser otro cuerpo, vivir el lado contrario, pertenecer al mundo de los cuerpos deseados”. Con este prefacio a la performance se puede entender, sobre todo, la soledad que acompaña a la artista, puesto que

“la persona gorda en una sociedad gordofóbica está condenada al exilio” (Bastos Paim, 2019, p. 2). Villegas enfatiza desde el comienzo su entendimiento de la gordura como un cuerpo indeseable, y este saber ha modificado la manera en la cual entiende su lugar dentro de su propia sociedad. La tiranía de un patriarcado que determina el valor de la mujer a partir de su cuerpo la ha vuelto a ella misma en una tirana de su propio ser.

La desvalorización del cuerpo gordo se produce a partir del afecto que es capaz (o no) de provocar. Esta carga emocional implica lo que Eva Illouz ha denominado en torno nuestra época presente como una de capitalismo emocional:

Capitalismo emocional es una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen lo que considero un amplio movimiento en el afecto que se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional -sobre todo de la clase media- sigue la lógica del intercambio y de las relaciones económicas. (Citada en Verzero, 2022, p. 192).

Esto importa porque la vergüenza que tanto impacta a Villegas existe a partir de las estructuras económicas y culturales que promueven la afectividad del cuerpo femenino solo en función de su valor estético. Para alguien de una clase media mexicana, como lo es Villegas, el poder capital de la mujer existe dentro de un sistema patriarcal opresor que impone la belleza occidental como la meta para existir en una subjetividad femenina. En otras palabras “qué deseamos, qué soñamos, a qué le tememos y cómo deseamos, soñamos o tememos tiene raíces en políticas emocionales necesariamente vinculadas al sistema económico” (Verzero, 2022, p. 193).

Es importante recalcar que Villegas entiende su particular posicionamiento de clase dentro de este discurso e incluso declara que podría hablar “de la clase media a la que pertenezco. Del capitalismo. De mi educación”. Este detalle detona una serie de problemáticas en torno a la relación que tiene con su cuerpo, puesto que se sitúa dentro de un contexto social con poder adquisitivo: la clase media educada dentro de un sistema neoliberal mexicano. Como explica Julie Guthman, los sistemas capitalistas de consumo ocasionan una discrepancia inherente para los cuerpos gordos, ya que “el sistema neoliberal produce impulsos contradictorios de tal manera que el sujeto neoliberal se ve obligado a participar en la sociedad como consumidor entusiasta como sujeto autocontrolado. El sujeto-ciudadano perfecto es capaz de lograr comer y adelgazar” (2009, p. 193). El cuerpo de Villegas no alcanza a participar de una forma estimada aceptable dentro de este sistema, como lo demuestra en un momento en el que frenéticamente se intenta probar vestido tras vestido que no le quedan. Mientras se quita y pone estas prendas, un narrador masculino por altavoz comienza a narrar el cuento de Kafka. Es la historia de uno de los últimos especímenes de las ferias de fenómenos (freak shows), el artista del hambre, capaz de no comer por 40 días. Kafka recuenta cómo va disminuyendo el interés en su oficio, pues a pesar de que “vivió muchos años, con periódicos descansos, respetado por el mundo, parecía ser una vida espléndida”, el artista del hambre” siempre estaba invadido de una gran melancolía porque según él, nadie lo tomaba en serio”. Cada vez tenía menos espectadores y sus condiciones de trabajo empeoraban hasta que terminó sustituido por una hermosa pantera negra que lo desplazó de su jaula. El cuento en sí presenta

otro aspecto que impregna el cuerpo de Villegas: su deseo de ser vista sobre el escenario. Villegas interrumpe la narración para decir, “un artista tiene hambre de la curiosidad y del morbo de sus espectadores. Queremos ser vistos, existir a partir de sus miradas, nos gusta el reconocimiento, ser algo para alguien por un momento efímero.” Con gran sutileza, Villegas presenta un subtexto en torno a la mirada. El artista del hambre kafkiano le permite hablar del deseo del artista por ser visto, un deseo por tener un espectador. Sin embargo, esto coexiste con una violenta reacción hacia el cuerpo que va a exhibir, su cuerpo gordo.

La artista en el escenario ofrece una crítica incisiva que apunta a la interseccionalidad entre las políticas de representación y un cuerpo femenino subyugado. La belleza estandarizada se revela como un régimen cruel que busca controlar los cuerpos de los individuos en busca de un objetivo (la perfección) que sólo puede alcanzarse a través del consumismo y la autorregulación. Villegas considera que su impulso por ser observada como artista se complica ante la gordura. Un sistema sociopolítico se interpone ante su deseo artístico. Esta experiencia la sitúa como actante de su clase, dentro de un sistema neoliberal que premia a la mujer capaz de acercarse al modelo de belleza occidental. Narra la artista en la obra:

Hay imágenes que no entran dentro de la regla de nuestra educada visión, sólo buscamos la armonía de las cosas y en esa armonía encontramos la belleza, hay aspectos del cuerpo que hacen estallar los ojos de quien no ha entendido la diversidad del ser, los colores, las formas, la masa, de quien no quiere ver, de quien no quiere mirar.

Lo que Villegas experimenta como su incapacidad para pertenecer le remite a una zona emocional en la que se siente fracasada. Y aquí, ella está hablando de la vergüenza.

Es necesario nombrar lo emotivo, pues es importante prestar atención al tipo de emociones que aparecen sobre el escenario y no generalizar desde el término afectos, como señalan Sedgwick y Frank, esto implica “una decisión teórica: como si lo que se presenta finalmente no pudiera ser ‘teoría’ si dejara algún espacio definitorio para las diferencias cualitativas entre los afectos” (1995, p. 17). *Este cuerpo mío* traza una relación con la vergüenza provocada por sistemas opresivos que condenan a la mujer a partir de su cuerpo. Por lo tanto, escribir la vergüenza del cuerpo es un acto tremendamente difícil, y en el teatro esto implica escribir una vergüenza encarnada sobre el cuerpo avergonzado que se observa en el escenario. La propia artista nombra esta experiencia al explicar el ciclo de violencia que se interpuso dentro del proceso creativo:

Al inicio de la obra, me refiero de la existencia de la obra, yo me asumía un ayunador, es decir, me asumía víctima de algo. Entonces, hubo momentos en los que me di cuenta de la violencia física que estaba ejerciendo sobre mí misma. Tenía moretones en las piernas, físicamente yo me he lastimado mucho en esta obra... Era como si siempre me estuviera golpeando, pero con mis propias palabras. (Villegas, entrevista personal).

Villegas se refiere a su propia relación tanto con el escenario como con su cuerpo. La escena mencionada anteriormente, en la cual se recuesta sobre la mesa y se da fuertes palmadas sobre

el muslo, denota esta idea. En ese momento ella narra la memoria inmediata que tenía de ir a la carnicería cuando era niña y escuchar el sonido del carnicero ablandando la carne con el martillo. Este recuerdo le causa el mismo pavor que siente al probarse ropa en un vestidor y verse en el espejo: “yo, la carne. Los otros, el espejo” -comenta. La artista expone esta sensación visualmente al proceder a quitarse el vestido, quedándose en ropa interior (manera en la que permanecerá la mayor parte de la obra) y colgando su vestido de una cuerda que alza sobre el escenario. Comienza a probarse vestidos que no le sirven mientras la voz masculina narra el cuento de Kafka. Sus movimientos frenéticos para intentar forzar los vestidos sobre su cuerpo nos producen esa incomodidad de la vergüenza, y se proyecta la frase “¿si fueras bello, saldrías de tu jaula?”

La vergüenza produce emociones y afectos específicos sobre el cuerpo. Como indica Elspeth Probyn, la vergüenza “lo hace experiencialmente—el cuerpo se siente muy diferente en la vergüenza que en el disfrute—pero también reelabora la forma en que entendemos el cuerpo y su relación con otros cuerpos o, a falta de una palabra mejor, con lo social” (2010, p. 74). Villegas apunta directamente a esta sensación y nos hace cómplices como audiencia de este sentir. Específicamente, proyecta a la audiencia en vivo sobre la pantalla del escenario y enfrenta la proyección para hablarnos:

En este lugar las cosas se hacen desde el simple y vulgar código de lo blanco y lo negro... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración.... Nos genera convulsión o parálisis otro olor, otro color, otra forma... asesinos de nosotros mismos... Esta urgencia animal de reaccionar ante lo feo, esa necesidad de dar un juicio ante lo que no se reconoce. ¿Por qué odian lo que no se parece a ustedes?... Yo nunca me vi fea, yo nunca me vi bella, pero les creí, sus palabras, sus cortas miradas sobre mí, todo les creí.

Es imposible salir ileso de aquí. Villegas nos involucra como parte de un sistema social que castiga por medio de la vergüenza. Habitamos una geografía afectiva que impone una belleza subjetiva y no permite el florecer de identidades fuera de este juego binario. En la obra, Villegas trabaja este dolor a partir de la exhibición de su cuerpo y la exposición de su fragilidad.

Probyn problematiza esta idea aún más al explicar el acto de la escritura como un acto corporal:

Trabajamos las ideas a través de nuestros cuerpos; escribimos a través de nuestros cuerpos, con la esperanza de entrar en los cuerpos de nuestros lectores. Estudiamos y escribimos sobre la sociedad no como una abstracción sino como compuesta de cuerpos reales en proximidad a otros cuerpos. (2010, p. 76).

Es una idea con mucha más relevancia para el acto teatral, donde no solo se pone el cuerpo en la palabra, sino en la forma visual. El cuerpo presente debe expresar lo que se siente, lo cual Probyn explica por medio de Deleuze al conectar el cuerpo emotivo con el movimiento producido por este: “(a) la percepción de una situación; (b) la modificación del cuerpo; (c) la emoción de la conciencia o la mente” (2010, p. 77). Las sensibilidades están escritas sobre el cuerpo, y en el caso de *Este cuerpo mío*, la artista las vuelve a vivir sobre el escenario. La vergüenza se vuelve el afecto

catalizador que moldea su cuerpo y su manera de moverse y pensar. Las ideas de Deleuze que propone Probyn sobre la capacidad de los cuerpos para afectar y ser afectados son elementos vitales en esta obra, puesto que el propósito principal en torno a la evolución en el pensamiento propio depende de la posibilidad de empatizar con la lucha de la artista. Es decir, hay implicaciones éticas, puesto que al escribir su vergüenza y encarnarla sobre su cuerpo presente, Villegas reconfigura cómo pensamos sobre la vergüenza y sobre el cuerpo femenino.

#### 4. La gordura como lo abyecto

El reto principal para la artista en *Este cuerpo mío* consiste en explicar la manera en la cual los cuerpos entendidos como diferentes son configurados como espacios de abyección. La mujer, entonces, se convierte en un monstruo, ya que su cuerpo se exhibe como un receptáculo en el que se inscriben los temores sobre los valores familiares tradicionales, la sexualidad y la identidad entre muchos otros aspectos. En otras palabras, el cuerpo femenino necesita ser controlado. Esta idea es muy cercana a lo que describe Luce Irigaray cuando afirma que las mujeres que viven bajo el capitalismo patriarcal se convierten en objetos de intercambio por y para los hombres: una mera mercancía. Las mujeres, por lo tanto, no tienen ningún valor inherente más que su atractivo para los hombres: “[P]ara que un producto, ¿una mujer?, tenga valor, dos hombres, al menos, tienen que invertir (en) ella” (1985, p. 181). Villegas pone en escena esta idea por medio de un salvaje baile al ritmo de la canción “Con el diablo en el cuerpo” de la cantante cubana La Lupe (ejemplo de mujer que incomoda la mirada patriarcal). La artista continúa en ropa interior, pero se pone unos zapatos de tacón. Comienza debajo de la mesa, cargándola sobre su espalda mientras se sacude de un lado al otro del escenario, por encima de esos vestidos regados. Se sube a la mesa, se tira sobre ella, se vuelve a bajar, la vuelve a cargar, la voltea y la empuja por el escenario. Siempre moviendo su cuerpo con desenfreno, con una mezcla de sensualidad y movimientos grotescos y violentos mientras se le ve cada vez más exhausta. Termina en cuatro patas sobre la mesa, moviéndose de un lado al otro como animal enjaulado.

Con esta coreografía, Villegas descompone las pautas del deseo neoliberal, puesto que la imagen impuesta de la sexualidad femenina para el consumo se va revelando como algo monstruoso. La imagen es desmantelada, cuando el deseo se convierte en agresión, en un esfuerzo por denunciar no solo un sistema patriarcal opresor sino también un sistema neoliberal que solo busca obtener poder económico de los cuerpos femeninos deseados. Dentro de este sistema de capitalismo emocional que explicó Illouz, el cuerpo de Villegas no cabe en este intercambio de bienes, y por lo tanto es relegado a un espacio donde tiene más en común con el fenómeno de feria, en este caso el cuento de Kafka. Aquí, Villegas traspasa la narración de la voz masculina incorpórea y toma la palabra para continuar el cuento de Kafka en primera persona y en su propia voz: “El público me aplaudió como premio a mi esfuerzo y a mi resistencia, me aplaudían compasivamente, como si supieran algo que yo no supiera. Me gritaban piropos en diminutivo... referirse a mí en diminutivo nunca fue tan falso”. Esta instancia de denuncia constituye un fuerte acto de resistencia ante el culto de la belleza.

Como ha establecido Ileana Diéguez a través de su trabajo sobre la liminalidad (2014), una estética grotesca puede resultar una herramienta muy poderosa en la performance, ya que actúa como un agente desorganizador que desestabiliza y problematiza el canon de belleza establecido. A través de la estética de lo grotesco, el cuerpo se configura como un espacio de hibridez, permitiendo que emerja lo que se ha ocultado y degradado como “suciedad” y “fealdad” social. Así, las convenciones artísticas que se apoyan en tal estética constituyen una subversión de convenciones hegemónicas, a medida que lo corpóreo se convierte en un espejo distorsionador de los patrones establecidos como lo “normal”.

La mujer gorda, entonces, existe dentro del espacio de lo abyecto, tal como lo explica Butler, pues la persona gorda representa una amenaza y por eso nadie quiere ser gorda.

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto... En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional. (2002, p. 20)

Por tanto, tal repudio y marginación reproducen la experiencia de la abyección a lo largo de un continuo de reacciones y efectos afectivos y corporales. La abyección engendra monstruos. Por lo tanto, Villegas requiere del artista del hambre, un freak que exhibe su diferencia porque la abyección engendra la otredad. No hay espacio más abyecto que el freak show. Podría considerarse uno de esos espacios abyectos a los que Butler se refiere en la cita anterior como zonas “invivibles” e “inhabitables”. Sin embargo, Villegas en *Este cuerpo mío* no busca simplemente denunciar este hecho para poder declararse cuerpo diferente. Ella requiere de una evolución en el pensar, y esto implica retomar aquellas ideas que destruyen y encontrar la manera de hacer de su experiencia no solo algo vivible, sino agradable. Esta es una lección central de la obra: a pesar de todo, los sujetos abyectos hacen habitables y afectivos esos espacios marginales a partir de su propia supervivencia. Desde este punto de vista alternativo, el freak show que habita el ayunador de Kafka y, por ende, que constituye el ser de Villegas se establece como un refugio, un hogar, donde la experiencia vivida se circunscribe a las necesidades básicas de subsistencia.

Lorena Verzero explica esta potencialidad del arte como acto político a partir de “la intersección entre lo íntimo y lo colectivo como espacio de producción de modos de conocimiento que se generan en el entramado de afectos” (2022, p. 185). Verzero retoma la idea de Sarah Ahmed en torno a la potencialidad de los afectos para motivar acciones políticas y así reclamar la posibilidad de exceder a lo íntimo del performance (como el de Villegas) para apelar a un sentir colectivo. Con este performance, Villegas busca hablar sobre el dolor emocional y físico que ha vivido, esto la lleva por un camino lleno de instancias violentas e incómodas, pues como indica Ahmed “la respuesta al dolor, como llamado a la acción, también necesita indignación: la interpretación de que este dolor está mal, que es una atrocidad, y que se debe hacer algo al respecto” (2017, p. 264). Por

ejemplo, llega un momento en la obra en la cual la artista comienza a transformar esa vergüenza en enojo exhaustivo de una manera visual. Mientras la voz masculina continúa narrando la historia de Kafka (específicamente la necesidad del artista del hambre por tener un público que lo mire), Villegas amarra todas las cuerdas que cuelgan a la mesa que se encuentra en una esquina del escenario y comienza a apilar los vestidos alrededor de esta. Comienza lentamente, pero poco a poco lo hace tirada desde el suelo, gateando mientras empuja, cada vez más cansada hace el esfuerzo por llevar todos los vestidos hacia la mesa hasta dejar el escenario limpio. Va llevando su cuerpo al límite apilando los vestidos en una esquina. El dolor y la vergüenza del comienzo de la obra se transforman en enojo e indignación, lo que la lleva a una acción concreta: despejar el escenario de los vestidos, llevar su cuerpo a un límite físico. Esta combinación de dolor y enojo logra una evolución en la perspectiva interna de la artista, promoviendo la posibilidad de un cambio. Finalmente, Villegas interrumpe la voz del narrador y dice, “Nunca somos los mismos que recordamos ser... Necesitamos encontrar nuevas formas de entender el mundo. Reconstruir las maneras de narrarse a sí misma. No, no necesitamos ser diferentes. Hay que atreverse a mirar un cuerpo en presente”. Tal vez no podamos entender aquella vergüenza o dolor ante el rechazo personal y colectivo de su cuerpo con la misma profundidad que Villegas ha sentido, pero podemos comprender ese accionar ante la frustración y esa motivación por lograr un cambio. Es decir, “la indignación no se define simplemente en relación con un pasado, sino como una apertura hacia el futuro” (Ahmed, 2017, p. 266). La furia que impregna su ser tiene que ser expresada, es la forma en la que se posibilita el cambio. Y en la performance, ese cambio futuro implica la aceptación y la libertad para ser feliz.

## 5. Conclusión: el paraíso afectivo

El sufrir que la artista expone finalmente se rectifica a partir de la posibilidad del afecto propio. Esto pone en evidencia lo que Lola Proaño Gómez ya ha explicado como un giro afectivo dentro de la teatralidad latinoamericana, que,

...aporta una nueva mirada sobre el papel de los afectos en la vida pública y abre nuevas perspectivas para explorar formas alternativas de aproximarse al teatro, especialmente porque la dimensión afectiva, pasional o emocional es constitutiva de la escena que comprende, necesariamente, un tipo de razón que involucra las pasiones. (2020, p. 148)

Por lo tanto, lo afectivo en el caso de esta obra tiene que ver con el proceso de empatía que se producen desde lo interior (en el caso del personaje que debe procesar su propia relación con su cuerpo y pasar de una relación basada en la agresividad a una de aceptación y amor) y se extienden a una relación con el público, lo que Proaño-Gómez denomina “procesos de interacción social que se dan y se reciben, se trasladan y forman la atmósfera afectiva” (2020, p. 152). Villegas debe aceptar su ser y encontrar una afectividad propia para involucrarnos como espectadores en el mismo proceso.

Ya han explicado Gleeson y Frith (2006) el creciente enfoque dentro de los discursos de salud y ciudadanía neoliberal en torno a la obesidad, la alimentación saludable y el ejercicio junto con la continua cosificación de los cuerpos de las mujeres. Como ya se ha establecido aquí, el estigma de la gordura, la insatisfacción corporal de las mujeres y el impacto de tener un cuerpo que no se ajusta a las prescripciones de la delgadez son enormemente perjudiciales para las mujeres. Joan Chrisler (2011) considera que los cuerpos de las mujeres gordas siempre se ubican como algo a “mejorar” más que cuerpos con sus ritmos naturales, cambios y formas de ser. Las mujeres gordas son percibidas como mujeres de excesos, por ejemplo, mujeres que comen demasiado y eso se extiende a su carácter y conjuntos de valores. En otras palabras, ser una mujer gorda es una identidad “de paso” o una identidad que implica “algo malo”. En *Este cuerpo mío*, al ser Villegas capaz de aceptar y gozar de su cuerpo, nos ofrece una evolución del pensamiento íntimo en torno a esta construcción tan negativa de la mujer gorda para invitar al público al cambio. Nos invita a participar en la mutación de su propio pensar para motivar lo mismo en nosotros. La obra concluye con la artista tomando el libro físico de Kafka y concluyendo la historia mientras se proyectan las palabras “todo es mentira”. Ella ha encontrado el amor por su cuerpo y nos lo expresa en un monólogo lleno de esperanza, donde recalca:

Da miedo no amar ni conocer, da miedo morir sin tener algo que contar... Cuerpo, tumba del alma. Cuerpos, diferencias de todos los otros cuerpos... Quise verme antes de ser vista.... Fui, soy la mejor versión de lo que pude ser, y así está bien.

Con eso, se sienta frente a un ventilador, con la proyección del paraíso selvático del principio atrás, y come uvas con una gestualidad que denota puro placer mientras suena la canción “Island Blues” del grupo de jazz contemporáneo Koop. Es un final que desborda amor propio y aceptación.

Si el núcleo fundamental del teatro es el cuerpo del actor, *Este cuerpo mío* nos invita a entender la vulnerabilidad del actor al exhibirse sobre un escenario y la manera en la cual este enfrentamiento entre cuerpo actoral y mirada del espectador tiene la potencialidad de producir un encuentro afectivo. Villegas explica este convivio teatral como una necesidad para el artista que desea compartir lo emotivo para forjar lazos afectivos y de entendimiento, relación que Proaño-Gómez (2020) denomina sinestesia teatral, es decir la combinación de los lenguajes escénicos que provocan una reacción en el espectador y posibilita una “comprensión afectiva” de aquello que experimenta en la sala teatral. En una sociedad que constantemente quiere fabricar y transformar el cuerpo, existe la posibilidad de perder las conexiones interpersonales que son el núcleo de un sistema social en funcionamiento. La dificultad de la humanidad para lidiar con la imperfección solo puede conducir a la construcción de identidades aisladas que carecen de la capacidad de interacción y conectividad. ¿Cómo puede un cuerpo “llevar a otros consigo” cuando es imposible mantener una relación de igualdad entre los cuerpos en un sistema que privilegia ciertos ideales sobre otros? Aquí hago referencia a Jean-Luc Nancy cuando explica la necesidad de comprender las “revelaciones” de lo divino:

¿Por qué, entonces un cuerpo? Porque sólo un cuerpo puede ser cortado o levantado, porque sólo un cuerpo puede tocar o no tocar. Un espíritu no puede hacer nada por el estilo. Un ‘espíritu puro’ no da más que un índice formal y vacío de una presencia totalmente cerrada en sí misma. Un cuerpo abre esta presencia; lo presenta; pone la presencia fuera de sí misma; aleja la presencia de sí misma y, por eso mismo, trae consigo a los demás. (2008, p. 48)

Esto no implica que *Este cuerpo mío* busque borrar la diferencia corporal para encontrar una utopía de cuerpos iguales. Villegas nos recuerda que aunque la violencia inherente de la mirada social sobre el cuerpo femenino es inescapable, sobre todo, del cuerpo gordo, hay un posible paraíso afectivo. La afectividad se convierte en una posibilidad política para dismantelar esta cárcel, porque lo único capaz de suavizar esa violencia es la mirada propia.

## Referencias

- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. PUEG-UNAM.
- Asbill, D. L. (2009). “I’m allowed to Be a Sexual Being” The Distinctive Social Conditions of the Fat Burlesque Stage. En E. Rothblum y S. Solovay *The Fat Studies Reader*, (299-304), New York University Press.
- Bastos Paim, M. (2019). Os corpos gordos merecem ser vividos, *Revista Estudos Feministas* 27 (1). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n156453>.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Editorial Paidós.
- Chrisler, J. (2011). Leaks, Lumps, and Lines: Stigma and Women’s Bodies, *Psychology of Women Quarterly*, 35, 202-214.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, *Cena*, 19. <http://dx.doi.org/10.22456/2236-3254.65486>.
- Gleeson, K. y Frith, H. (2006). (De)Constructing Body Image, *Journal of Health Psychology*, 11(1), 79-90.
- Guthman, J. (2009). Neoliberalism and the Constitution of Contemporary Bodies. En E. Rothblum y S. Solovay *The Fat Studies Reader*, (pp. 187-196), New York University Press.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter. Cornell University Press.
- Nancy, J.L. (2008). *Noli me tangere: On the Raising of the Body*. Trad. Sarah Clift, Pascale- Anne Brault, y Michael Nass. Fordham University Press.
- Pérez Limón, LA. (2019). The Trouble with Fat: Excess and Desire in Mariana Villegas’s *Este cuerpo mío*, *Journal of Gender and Sexualities*, 45(1), 33-46.
- Proaño Gómez, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana, *Investigación Teatral*, 11(18), 147-171.

Probyn, E. (2010). Writing Shame. En M. Gregg y G.J. Seigworth *The Affect Theory Reader*, (pp. 70-90), Duke University Press.

Sedgwick, E.K., y Frank, A. (1995). "Shame in the Cybernetic Fold": Reading Silvan Tomkins. En E.K. Sedgwick, y A. Frank *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, (1-28), Duke University Press.

Verzero, L. (2022). La afectividad como experiencia política. En I. Depetris Chauvin y N. Tacetta *Performances afectivas: Artes y modos de lo común en América Latina*, (pp. 185-213), Teseo Press.

Ward, J. (2022). Lagartijas Tiradas al Sol. En P. S. Hernández y A. Santana *Fifty Key Figures in Latinx and Latin American Theatre*, (pp. 98-100), Routledge.

Ward, J. (2019). *A Shared Truth. The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol*. University of Pittsburgh Press.

## **AUTORA**

**Analola Santana.** Ph.D. Profesor Asociado de Teatro.

## **DECLARACIÓN**

### **Conflicto de interés**

La autora declara no tener conflicto de interés que declarar.

### **Financiamiento**

Sin ayuda financiera de partes ajenas a este artículo.

### **Agradecimientos**

N/A

### **Notas**

El artículo no se desprende de un trabajo previo.