

## Hacia una conceptualización de *la cuerpa*: feminismo decolonial y contracultura travesti/trans-

### *Towards a Conceptualization of La Cuerpa: Decolonial Feminism, and Travesti/Trans- Counterculture*

ANTONIO RIVERA-MONTOYA

Department of Hispanic Studies. University of California Riverside. 900 University Ave. 2401 HMNS Building. Riverside, CA 92521.

[jrive138@ucr.edu](mailto:jrive138@ucr.edu) / [antonio.rivera.montoya22@gmail.com](mailto:antonio.rivera.montoya22@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5921-8732>

Recibido/Received: . Aceptado/Accepted: .

Cómo citar/How to cite: Rivera-Montoya, Antonio (2025). Hacia una conceptualización de la cuerpa: feminismo decolonial y contracultura travesti/trans-. *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinarios LGTBIA+ y Queer*, 2(2), 215-238.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mcreilq.2.2025.215-238>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Resumen:** Este estudio explora la conceptualización de *la cuerpa*, un concepto que, desde la época de posguerra, ha evolucionado en el ámbito académico y en las expresiones artísticas. Aunque aún en desarrollo teórico, *la cuerpa* adquiere relevancia a través de su uso político en la alianza transfeminista que une al feminismo hispanohablante y al activismo contracultural travesti/trans-. Este trabajo conecta su dimensión político-simbólica con las propuestas del feminismo comunitario, posicionándola como un territorio decolonial y un dispositivo biopolítico. El estudio encuentra paralelismos en las prácticas de artistas y teóricas del Cono Sur, identificando *la cuerpa* como un aparato empleado por quienes se enuncian desde el travestismo. A través del análisis de la performance *Tiananmen* (1989) del colectivo chileno Las Yeguas del Apocalipsis (1988-1997), se argumenta que *la cuerpa* no solo refleja su contexto histórico como un elemento producido por su época, sino que también actúa como un aparato que da forma a la época en la que se inscribe, produciendo época.

**Palabras clave:** cuerpa; feminismo decolonial; teoría travesti, performance

---

**Abstract:** This study explores the conceptualization of *la cuerpa*, a concept that, since the post-war era, has evolved in academia and artistic expressions. Although still in theoretical development, *la cuerpa* acquires relevance through its political use in the transfeminist alliance that unites Spanish-speaking feminism and *travesti/trans-* countercultural activism. This paper connects its political-symbolic dimension with the proposals of communitarian feminism, positioning it as a decolonial territory and biopolitical dispositif. The study finds parallels in the practices of artists and theorists of the Southern Cone, identifying *la cuerpa* as an apparatus used

by those who enunciate themselves through *travestismo*. Through the analysis of the performance *Tiananmen* (1989) by the Chilean collective Las Yeguas del Apocalipsis (1988-1997), it is argued that *la cuerpa* not only reflects its historical context as an element produced by its time, but also acts as an apparatus that shapes the era in which it is inscribed, producing an epoch.

**Keywords:** cuerpa, decolonial feminism; *travesti* theory; performance

---

*...me queda claro que no es posible universalizar nada con la presencia de las travestis.  
Porque todo lo que definieron, a nosotras no nos alcanza.*

Camila Sosa Villada

## LA INUSITADA CUERPA

En la época de posguerra, el cuerpo y sus interpelaciones han sido temas centrales para el ámbito artístico y activista contracultural. En las sociedades hispanohablantes, al menos los últimos 20 años, se han cuestionado estas interpelaciones a través del concepto de *la cuerpa*, apareciendo en las discusiones académicas. Por ejemplo, en las *Actas del Primer Ciclo de Simposias, nuevas cuerpas para nuevas transformaciones*<sup>1</sup>, o en el artículo «Apuntes sobre la cuerpa lesbiana», que da cuenta como:

En el lustro reciente, colectivas lésbicas feministas en distintos lugares de Latinoamérica (en México para 2010 yo había escuchado a las Sucias, Lunas Lesbofeministas y Chuekas, al menos) y lesbianas feministas independientes han venido usando el concepto Cuerpa<sup>2</sup> o Cuerpa lesbiana, sí, con la «A» ruidosa, incómoda y poco decorativa que a tanta gente incomoda porque deforma el lenguaje, porque suena feo, la A necesaria para marcar disidencia (Vergara Sánchez, 2018, p. 5).

De igual manera sucede con productos culturales, por ejemplo, la canción «Cuerpa» (2021) de le artiste trans no binarie puertorriqueña Ana Macho; también la reciente novela *Esta cuerpa mía* (2024) del mexicano Uri Bleier, que cuenta las desventuras de una joven trans en Tijuana; o en el libro *A través del CISTema. Memorias y reflexiones de una travesti chica* de la activista trans no binaria Shane Cienfuegos, quien describe: «Se me persiguió por ser quien soy. Una cuerpa marimacha rudamente femenina»

---

<sup>1</sup> Coordinado por la abogada y académica Rita Lages junto a la investigadora y activista trans, Débora (Oníria de Erewhon) Fernández de Cárcamo, exponente del *IV congreso internacional de estudios interdisciplinarios MariCorners*.

<sup>2</sup> La autora especifica la excepción de Venezuela donde cuerpa es usado en el ámbito del espectáculo como diminutivo de cuerpa.

(Cienfuegos, 2020, Preludio). Trascendentalmente, las principales conceptualizaciones a la idea de *la cuerpa* vienen por parte del feminismo hispano, y es relevante su encuentro con el activismo contracultural travesti/trans-.

Para entender lo travesti/trans- a través de su teorización acudo al trabajo de la activista travesti y psicóloga social argentina Marlene Wayar. Por un lado, en este escrito se habla de travesti desde que el colectivo se enuncia así, y porque desde esta posición también teoriza, produciendo conocimiento. Wayar en *Furia travesti. Diccionario de la T a la T* explica sobre la dificultad del término travesti y aclara: «en nuestra época se usaba solo travesti. De pronto, aparecieron las que se autodenominan “trans”. [...] Estaba yo, que me obnubiló ese término más académico. Después reconocí el sesgo de clase en nuestras identidades y volví a “travesti”, pero queriendo complejizar» (2021, p. 69). Por el otro, se usa el prefijo trans-, ya que en la teoría travesti, «una travesti no puede decir que aquella no es travesti porque en lugar de elegir silicona elige hormonas o porque todavía tiene tetas de alpiste o porque es translesbiana. Ninguna puede establecer o definir la palabra “travesti”: es lo más indefinible» (2021, p 71). A través del signo trans-, este estudio abre el espacio a cualquier corporalidad que atravesase, sobrepase y vaya más allá de las normas sexo sociales patriarcales colonialistas, tales como trans-géneros, trans-sexuales, transformistas, trans-icionando, trans-femeninas, trans-masculinos, trans- no binaries y dos espíritus, entre otras.

Desde la producción de conocimiento del Sur Global,<sup>3</sup> busco resaltar este encuentro transfeminista a través de la inusitada idea de *la cuerpa*. ¿Cómo se puede conceptualizar la idea de *la cuerpa* para analizar prácticas decoloniales y contraculturales? Y ¿en qué medida la práctica travesti/trans- contribuye a la conceptualización de *la cuerpa*? Destaco particularmente la producción sexo-disidente, proponiendo que su praxis

---

<sup>3</sup> El uso de Sur Global no debe entenderse exclusivamente como una referencia geográfica, sino como un constructo crítico que engloba las experiencias de marginalización, resistencia y lucha de aquellos territorios e identidades históricamente subordinados bajo los sistemas coloniales, capitalistas y cis-hetero- normativos. En este contexto, el Sur Global representa un espacio de epistemologías alternativas y corporalidades insurgentes, desafiantes de las narrativas hegemónicas impuestas por el Norte Global a través del colonialismo epistémico patriarcal. El Sur Global no es solo un espacio de opresión, sino también de agencia política y contracultura, desde esta posicionalidad emergen formas de conocimiento que denuncian las violencia estructurales y proponen nuevas formas de habitar el mundo.

sexual permite redefinir marcos de identidad con base en la concepción del sujeto moderno como producto de un sistema, pero que también tiene la capacidad de transformar las estructuras. Pero, ¿de dónde viene la idea de *la cuerpa*? Las últimas décadas, el castellano con su riqueza y complejidad, ha sido objeto de múltiples análisis y debates especialmente con la cuestión del género. En los últimos años *la cuerpa* ha surgido como parte de un movimiento que busca un lenguaje contrapatriarcal y decolonial, complicando el idioma al desafiar las estructuras tradicionales profundamente arraigadas en el género.

El objeto de estudio de este texto es el concepto de *la cuerpa* como un dispositivo crítico, político y simbólico que surge del cruce entre el feminismo decolonial y la contracultura travesti/trans-. A través de un enfoque transdisciplinario que integra estudios *queer* y una perspectiva situada en el Sur Global, esta investigación utiliza una metodología teórica-analítica que no solo hace una revisión crítica de textos, además integra un análisis a la performance *Tiananmen* del colectivo chileno Las Yeguas del Apocalipsis. De esta manera, el artículo examina cómo este concepto se articula desde expresiones lingüísticas, artísticas y activistas, desafiando las normativas patriarcales y colonialistas sobre el cuerpo. En esta investigación *la cuerpa* se teoriza críticamente desde cuatro ejes: como símbolo político-lingüístico a través de la feminización del lenguaje; inspirado en el feminismo comunitario, *la cuerpa* se piensa como un territorio, un espacio de enunciación y resistencia; también se considera un dispositivo biopolítico conceptualizándose como una trinchera desde la que se disputa el control político sobre la vida; y finalmente como aparato, *la cuerpa* se ilustra como un medio a través del cual se produce una sensibilidad común y se hace época.

## **1. LA CUERPA EN EL FEMINISMO DECOLONIAL**

### **1. 1. *La cuerpa* político-simbólica**

Y aunque la «letra con sangre entra», en las últimas décadas la idea de *la cuerpa* viene desobedeciendo la regla de género del castellano y dando vuelta en el círculo feminista y sexo-disidente. El artículo *Feminización de la lengua y lenguaje inclusivo. Una mirada interdisciplinaria* da cuenta de distintos hitos al estado de la lengua, sospechando del género gramatical binario, porque «todas las cosas en materia de lenguaje, esa pertinencia o no-pertinencia de la distinción del

género depende de la intención del sujeto enunciador» (Álvarez y Álvarez Díaz, 2021, p. 383). Es aquella el intención de las categorías gramaticales en el género del castellano la que se cuestiona, cuando el género se vive asimétricamente a través de la forma femenina subordinada a la masculina.

Dando cuenta de esta dinámica, el estudio se remonta primero a la feminización de las profesiones a través de la inclusión de mujeres en el ámbito profesional, comentando de cómo, a finales del siglo XIX, se comienza a hablar de doctora, jueza, ingeniera, ministra. Según el estudio, esta feminización no fue bien recibida socialmente, porque «parece no acomodarse al hecho de que haya mujeres que ocupen determinados cargos. [...] Uno de esos campos parece ser la función militar: “una oficiala”, “una generala”, “una mayor” aparecen como no aceptable» (Álvarez y Álvarez Díaz, 2021, p. 383). Así también sucedió a finales del siglo XX, cuando ciertas mujeres asumieron presidencias de estados, acompañándose por la discusión de si llamarla la presidente, señora presidente o simplemente la presidenta.

El estudio posteriormente se refiere al desdoblamiento de género, por ejemplo, cuando en el discurso público se menciona tanto a los ciudadanos como a las ciudadanas. El desdoblamiento se abrió paso cuando el activismo feminista sospechó del masculino genérico del castellano, por ejemplo, la idea de «hombre» para representar a toda la humanidad, y políticamente exigió su presencia a través del artículo, el adjetivo, el sustantivo y el pronombre. La presencia femenina en el discurso logró que aparecieran un montón de historias anuladas y también nuevos marcos de entendimiento, transformando no solo el discurso hispanohablante, sino también la experiencia del género en sus sociedades.

Finalmente, la investigación enuncia la idea de *la cuerpa* al sospechar del carácter canónico del idioma y la crítica de lingüistas que se quejan de que

la feminización llega a un nivel que se extiende incluso a referentes «no sexuales», como «sujeto», «cuerpo», etc. Así, una mujer es «una sujeta política» y el grupo en que participa no es un colectivo, sino «una colectiva», y no tiene un cuerpo, sino «una cuerpa». (Álvarez y Álvarez Díaz, 2021, p. 389).

La idea de *la cuerpa* no solo desestabiliza el sistema lingüístico, la enunciación a través de *la cuerpa* da cuenta de su uso político, entregando posibilidades de subversión al colonialismo epistémico patriarcal.

## 1. 2. *La cuerpa como territorio*

Para conceptualizar *la cuerpa* en su condición espacial, considero las ideas del feminismo comunitario. En el trabajo de campo, *Feminismos desde el Abya Yala*.<sup>4</sup> *Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, recopilado por Francesca Gargallo Celentani, se define que el feminismo comunitario parte desde la posicionalidad indígena latinoamericana, ya que la «identidad étnica se fija en el cuerpo-tierra como el lugar de enunciación para la construcción del feminismo comunitario, en tanto identidad política» (Gargallo Celentani, 2012, p. 114). Según la autora, el concepto territorio cuerpo-tierra nace bajo el feminismo comunitario xinca (comunidad indígena de Guatemala ubicada en las montañas Xalapan) a través de una declaración pública en el año 2011. En esta se definen:

en acción permanente para afianzar la despatriarcalización de nuestro territorio cuerpo y territorio tierra. [...] Un lugar donde la opresión sexual y la dominación colonial son las dos caras de una misma represión entretejida con los hilos de la expropiación del propio territorio cuerpo. (Gargallo Celentani, 2012, p. 47-48)

Lo interesante es observar cómo el feminismo comunitario, al denunciar la expropiación del territorio tierra como un espacio de reproducción, termina por criticar el reduccionismo de la concepción normalizada del cuerpo de la mujer también como espacio de reproducción o procreación.

La enunciación a través del cuerpo como territorio deviene a cuerpo-tierra, o como lo observo, una *cuerpa*-tierra que enfrenta distintas facetas del colonialismo epistémico patriarcal, porque «ese territorio expropiado por los patriarcados y pactado doblemente para sostenerlo, [es] un territorio con memoria corporal y memoria histórica, por lo tanto, el primer lugar de enunciación» (Gargallo Celentani, 2012, p. 153). La enunciación a través de la *cuerpa*-tierra es un acto político decolonial que visibiliza la experiencia corporal de sujetas despojadas de territorios, pensemos en indígenas, mujeres, infancias, vejezes, sexo-disidencias, etc.

Mi uso del femenino genérico no pretende la renuncia de la mujer a su signo y tampoco la exclusión a la condición de hombre, responde a que lo femenino se relaciona directamente con el signo «mujer» que funciona como tecnología de formación de identidad. Siendo el extremo de un

---

<sup>4</sup> Nombre ancestral del continente americano antes de la colonización, cuyo origen remonta al espacio que hoy conocemos como Panamá.

amplio espectro de subjetividades subalternas al signo «hombre», la «mujer» y lo femenino permite tanto reconsiderar los imaginarios que nos conducen al masculino genérico, como abrir el espacio a la experiencia de sujetas marginalizadas bajo este sistema. De esta manera, *la cuerpa* se presta como un territorio que colectiviza no solo los saberes de mujeres, sino también de sexo-disidentes, género no-conformes, sujetas racializadas, sujetas estratificadas, infancias y vejezes, entre otras.

### 1. 3. *La cuerpa* como dispositivo biopolítico

El feminismo decolonial también teoriza *El cuerpo como trinchera*. Tal como arguye la feminista y crítica cultural argentina Bárbara Bilbao, en este territorio se da cuenta «sobre la posibilidad de pensar este cuerpo como un dispositivo diferente, único y transformador, y la efectiva colocación del cuerpo como un bastión de pelea, como una trinchera de batalla» (Bilbao, 2019, p. 217). Es a través de este estudio que se menciona a *la cuerpa* también como un territorio de enunciación, pero a la vez de resistencia.

En ese proceso llegamos a la idea de «cuerpa». La cuerpa como dispositivo biopolítico, como «parlante», capaz de trascender los límites y fronteras delimitadas por su organización interna (y externa). [...] La cuerpa, como gran depósito de órganos, es estigmatizada por sus características políticas: cuerpa de color, cuerpa blanca, cuerpa masculina, cuerpa femenina, cuerpa trans, cuerpa discapacitado, cuerpa intelectual, cuerpa analfabeta, cuerpa burgués, cuerpa proletaria (Bilbao, 2019, p. 239-240).

*La cuerpa* surge como un territorio biopolítico que traspasa los habituales marcos de sentido, que, por ejemplo, pueden desorientarse ante la corporalidad marimacha rudamente femenina de Shane Cienfuegos. *La cuerpa* como territorio biopolítico debe entenderse como un espacio físico, social y simbólico que resiste al ejercicio de poder sobre las vidas y los cuerpos desde la sexualidad. Las distintas características dadas por Bilbao ejemplifican cómo la idea de *la cuerpa* representa una resignificación a toda la epistemología en torno al cuerpo occidental, porque *la cuerpa* es capaz de impactar a las sociedades, de provocar movimientos. Al emplear el femenino genérico como punto de enunciación, se pone de manifiesto la responsabilidad política inherente a su uso. En su espacialidad como territorio biopolítico, *la cuerpa* abre el espacio a la diversidad corporal, se

figura como agente de cambio y desafía la estructura patriarcal colonialista.

#### 1. 4. *La cuerpa* y su vulnerabilidad creadora

Desde España, Jone Martínez Palacios y Vanesa Ripio Rodríguez, en la obra *Pegarse a la cuerpa*, se refieren al concepto bajo el conflicto del capitalismo y su relación con la corporalidad de la mujer que menstrúa y la que es madre. A través de este ensayo las escritoras coinciden con ciertas características descritas anteriormente sobre *la cuerpa*. Por ejemplo, en la nota a pie de página 2, hablan del uso del femenino genérico «con el objetivo de hacer frente al sexismo lingüístico de la gramática española. [...] Escribir en femenino pasa de ser un acto de desobediencia lingüística para convertirse en un acto de responsabilidad política» (Martínez Palacios y Ripio Rodríguez, 2021, p. 9-10). Ajustándose a las características antes mencionadas, las autoras describen a *la cuerpa* como un espacio de enunciación y un dispositivo biopolítico que aborda la materialidad y subjetividad del ser de manera contraria a la normalizada idea del cuerpo occidental, dando en un punto clave, la vulnerabilidad.

La vulnerabilidad puede ser creadora, ya que cuando se está en ella se identifican bien los límites del planeta y los límites del cuerpo de una misma, aunque sea a la fuerza. Partimos de la idea de que una ve mejor a *la cuerpa* cuando si reconoce su vulnerabilidad vital. Una vulnerabilidad creadora (Martínez Palacios y Ripio Rodríguez, 2021, p. 14-15).

Vulnerabilidad corporal que, a través de *la cuerpa*, da cuenta de los eventos traumáticos atestiguados por sujetas que, en su calidad de sobrevivientes, en vez de destruir «pagando con la misma moneda», optan por la creación, alejándose de las lógicas del cuerpo occidental.

Diferenciando ambos conceptos, las autoras definen que:

Cuando hablamos de cuerpo, sin ser consciente de ello (siendo más bien no conscientes), estamos hablando de un cuerpo en chico, un cuerpo dedicado a las operaciones especiales, masculinas, capitales, capaces de rasgar la pana, de separar las aguas y marcar violentamente la realidad. *La cuerpa*, pensamos, debe comenzar por no hacer nada de eso, ni rasgar ni separar ni marcar. *La cuerpa* halla la ley de otro juego cosiendo, uniendo, desdibujando las líneas del campo (Martínez Palacios y Ripio Rodríguez, 2021. p. 16).



La vulnerabilidad de *la cuerpa* cuestiona cómo se aborda la materialidad y la subjetividad del ser frente al cuerpo occidental, regulado por las estructuras coloniales y patriarcales, que hasta hoy exigen a las corporalidades fuerza, juventud y aguante para la producción de capital, olvidando su fragilidad constitutiva.

Estas estructuras socioculturales incluso comprometen a aquel feminismo que expulsa a ciertos cuerpos sexo-disidentes. Pensemos, por ejemplo en la corriente feminista radical trans-excluyente, o en el testimonio de Julieta Paredes, quien se define como aymara feminista y lesbiana (Gargallo Celentani, 2012, p. 95) y critica la falta de espacio para la corporalidad lésbica dentro de la comunidad indígena. Simplemente se piensa que las indígenas no son lesbianas, pero se olvida que

entre las feministas comunitarias hay pensadoras que se han separado de su comunidad sin renunciar a ella y que ejercen su sexualidad confrontando la moralidad impuesta, evidenciando la presencia histórica de las lesbianas indígenas (Gargallo Celentani, 2012, p. 210).

La teoría feminista comunitaria, en su trabajo despatriarcal, logra hacer alianzas con corporalidades sexo-disidentes al complejizar y resignificar la idea del cuerpo occidental. Es así como *la cuerpa* se presenta como un espacio biopolítico contracultural, por el que la enunciación política a través del femenino genérico abre el espacio a sujetas marginalizadas históricamente según su sexualidad, tales como mujeres y sexo-disidencias, en especial travestis/trans<sup>5</sup>. Desde el Sur Global destaco la expresión artística-teórica travesti/trans, porque es el testimonio de la experiencia corporal de la marginada de entre las marginadas, como ejemplo de «sectores que sufren doble o triple

---

<sup>5</sup> Wayar aclara que «lo trans como identidad tiene que ver con ponerse a pensar la hegemonía como sistema. El patriarcado es eso. A nosotras nos incomoda la masculinidad. Y todo “lo hombre” produjo “lo mujer”» (Wayar, 2018, p. 116). Sin embargo, visibiliza la trans-masculinidad a través del testimonio respecto a su experiencia con Paula, la Luca, en *Furia Travesti*, páginas 256-259. De igual manera se refiere al tema diciendo: «me resulta difícil imaginarme del lado opuesto, tener tetas y querer extirpártelas, algo que desean y llevan a cabo algunas mujeres, algunas lesbianas, algunos muchachos trans» (Wayar, 2021, p. 87). El femenino genérico da cuenta de la asimetría de los géneros incluso para cuerpos trans-masculinos que ante la necesidad deben prostituirse. Wayar agrega que “para él la violencia era intrínseca al hecho de estar personificado o llevando adelante un papel que era contrario a todo su deseo de ser varón” (Wayar, 2021, p. 88).

discriminación, específicamente transexuales, travestis, negros e indígenas» (Carvajal, 2023, p. 207). Por lo tanto, su expresión artística es vital para entender con mayor profundidad eventos traumáticos de posguerra en el Sur Global. Pero, ¿de qué manera el activismo contracultural travesti/trans- colabora para conceptualizar *la cuerpa*?

## **2. LA CUERPA EN LA CONTRACULTURA TRAVESTI/TRANS-**

### **2. 1. La cuerpa más allá del cuerpo**

Si bien en las sociedades occidentalizadas el cuerpo es entendido principalmente a través de su dimensión material y biológica, como la estructura física que nos alberga, en contraposición, el concepto de *la cuerpa* se habilita como una poderosa herramienta política que reconoce la diversidad corporal, abriéndose a otras dimensiones como la estética, las experiencias y la posicionalidad. A través del activismo travesti/trans- es posible caracterizar a *la cuerpa* como un territorio de construcción colectiva, un espacio donde las sujetas oprimidas pueden reconstruir su subjetividad en relación con otras corporalidades, formando alianzas políticas para desafiar a la opresión colonialista epistémica patriarcal. Lo expuesto sugiere que *la cuerpa* se contrapone al cuerpo en términos de cómo ambos abordan la materialidad y la subjetividad del ser. Por un lado, el cuerpo como entidad biológica enmarcada en una dimensión individualista, desvinculada de la política de su entorno, se piensa aquí como un objeto regulado por las normas socioculturales e institucionales. Centrado en su materialidad y biología, su definición tiende a ser fija o estática y es considerado como un todo unificado y coherente, que debe funcionar dentro de ciertos parámetros definidos por la sociedad. Se le caracteriza como una entidad autónoma e individual, ajena al contexto relacional y como el lugar donde se deposita aisladamente la identidad del sujeto. Por el otro lado, *la cuerpa* se propone como un lugar de enunciación, que desde el femenino genérico marca su disidencia política a través de la A final, funcionando como un dispositivo biopolítico por el cual es posible colectivizar subjetividades marginalizadas y a través del cual su carácter vulnerable da cuenta de su capacidad creadora. A través de *la cuerpa* se hace posible cuestionar las normas coloniales y patriarcales que han estructurado la forma en que los cuerpos deben ser percibidos, controlados y clasificados. De esta manera, esta investigación busca contribuir a la conceptualización de *la cuerpa* pensándola como un

aparato, debido a su particular uso dentro de las artes y su problematización a partir de la segunda mitad del siglo XX.

## 2. 2. *La cuerpa* como aparato

En el contexto de posguerra, la performance sirve de soporte para formular ideas y acciones que involucran una reflexión en torno a la corporalidad humana. Consideremos por ejemplo la danza Butoh (Butō) en Japón en los 50, que tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki exploró profundamente el sufrimiento y la vulnerabilidad. Recuerdo que la primera vez que escuché de esta, se me invitó a imaginar el cuerpo como si estuviera hecho de azúcar y su movimiento surgiera de la experiencia de ser devorado por hormigas. Otro ejemplo corresponde a las performances o *happenings* en Norte América y Europa, tal como el polémico accionismo vienés en los 60 junto a sus intensas acciones para expresar el dolor y la represión de posguerra, por ejemplo la obra *Ana* (1964) de Günter Brus. En esta Brus realizó actos de autolesión, cortándose superficialmente la piel para confrontar al espectador; o *Shoot* (1971) de Chris Burden, que coordinó el disparo a uno de sus brazos; obras que claramente exploran la vulnerabilidad del cuerpo y la violencia contra este.

Según el investigador y curador Sebastián Valenzuela-Valdivia, en *Del cuerpo al archivo. Foto, video y libro-performance (1973-1990)*, una de las características más representativas de estas creaciones fue que

en diversos países, paralelamente se desarrollaron nuevas experimentaciones en torno al cuerpo: por un lado, en Europa se origina a partir de la Segunda Guerra Mundial y posteriormente con la Guerra Fría, y por otro, en Latinoamérica se sumaría, además, la instauración de variados regímenes dictatoriales a lo largo del continente (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 29).

Debido a esta particularidad, es que estas acciones performáticas exigen una interpretación contextual respecto a la violencia contra el cuerpo dentro de esta época, como las dictaduras en el Cono Sur. De ahí el interés de lectura de artistas-teóricas contextualizadas en esta época a través de *la cuerpa* como un aparato. Considerando a la performance latinoamericana en una posición periférica respecto a supuesta centralidad creativa del Norte Global, llama la atención cómo ciertas artistas sexo-disidentes se enuncian y performan desde el travestismo, indicando una posición periférica dentro de la misma periferia.

En su estudio a las performances chilenas, Valenzuela-Valdivia vincula la concepción de aparato con la técnica a través del estudio del filósofo francés Jean-Louis Déotte. Arraigado al debate intelectual chileno, este explora temas como la memoria, la desaparición de cuerpos y la técnica artística. De esta manera, Valenzuela-Valdivia destaca que

se puede entender como aparato todo aquel elemento que sea producido por una época, y a su vez que produzca una misma. Se puede tomar como ejemplo la fotografía y el cine debido a su capacidad configuradora de una sensibilidad común, y cómo sus tecnologías «hacen época» (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 27).

El investigador, puntualizando la idea sobre la sensibilidad común y el normalizado ninguneo a la producción artística-teórica del Sur Global, posicionada como periférica frente a la centralidad de la producción del Norte Global, aclara en una nota a pie de página que

al emplear el término de sensibilidad común que nos propone Déotte, nos referimos a que la técnica —y, por ende, los aparatos— generan condiciones particulares a través de ellas y viceversa; por tanto, es posible hallar sincronías productivas en diferentes latitudes del planeta. A pesar de asegurarlo, los propios contextos políticos, sociales, culturales, entre otros, intervienen en aquella obra (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 27).

El contexto de posguerra me ayuda a apostar por la idea de sensibilidad común para fusionar las características que comparten ciertas artistas-teóricas de esta época que se enuncian desde el travestismo.

Desde la vereda travesti, Wayar señala la importancia de análisis de esta época a través de la corporalidad travesti/trans-, porque

nosotras sabemos que somos procesos históricos, somos biografías históricas; entonces, todas las niñas travestis que fuimos hoy estamos politizando desde ahí. Nosotras, por estadística, somos niñas de entre 8 y 13 años echadas de un hogar heterosexual, niñas que quedamos en la absoluta vulnerabilidad y precariedad, expuestas a un mundo adulto que, en ese momento de mayor fragilidad, nos abusa en los sistemas prostitutivos (Wayar, 2021, p. 17).

La histórica condición vulnerable de la travesti/trans- sudamericana permite pensar a *la cuerpa* como un aparato que sirve de recurso técnico para sus creaciones performáticas, unificadas bajo una misma atmósfera

sensorial. Dentro de los distintos contextos que atraviesan a *la cuerpa*, sobresale su conceptualización como aparato desde la experiencia travesti/trans- sudamericana. En el libro *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*, Wayar habla de su búsqueda contra el marco colonialista epistémico patriarcal, porque «nosotras tenemos que desarrollar todo un aparato traductor, que traduzca este mundo, para poder buscar una posibilidad mínima de identificación» (Wayar, 2018, p. 62-63). Entonces, ¿en qué medida *la cuerpa* puede ser entendida como un aparato utilizado por la travesti/trans- en la época de posguerra en Sudamérica? Y ¿cómo entender a *la cuerpa* no solo como un elemento producido en una época, sino como un elemento que también produce a aquella época?

### 2. 3. *La cuerpa* travesti/trans- sudaka

La enunciación a través del término sudaka da cuenta del activismo decolonial y antipatriarcal de la travesti/trans-. Wayar, desde el Cono Sur, explica que «nuestro país es colonizado, por eso yo digo “Soy sudaka” porque yo me veo acá. No sé cómo será ser travesti en Suiza, pero yo soy acá y en realidad estoy atravesada por esa conquista» (Travesti 2018, p. 60). La enunciación como sudaka da cuenta de la responsabilidad política de la travesti/trans- y su agencia contracultural. Asumiendo esta conquista, como la expropiación del territorio *cuerpa*-tierra, llama la atención el uso del travestismo a través de las artes. Valenzuela-Valdivia establece la existencia de algunas performances «catalogadas en varias ocasiones como *informalistas*, [que] comenzaron a escenificar el cuerpo o la imagen del hombre o de la mujer como representación y medio para abordar artísticamente los conflictos sociales» (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 90). Si bien muchas de estas artistas son definidas como homosexuales, el autor aclara que éstas «desplegaron una radicalidad sexo-genérica, desmitificando el canon patriarcal de la autoría a través de la metáfora travesti» (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 65). Es esta enunciación a través del signo travesti/trans- la que me interesa extender, pues no parece casualidad que esta figura tomara protagonismo en el arte performático de posguerra.

Desde mitad del siglo XX se comienza a popularizar la figura travesti a través de productos culturales. Tal es el caso de la novela *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, quien relata los infortunios de la Manuela, una travesti que, en el contexto del latifundio latinoamericano, sufre del sistema económico y la violencia patriarcal. Posteriormente, el travestismo

comenzó a asomarse a través de *la cuerpa* en distintas artistas de la performance. Por ejemplo, Francisco Copello (1938-2006), destacada visual que se movió mayormente en los círculos de Estados Unidos e Italia. Trabajó en grabado, *body art* y performance, codeándose con Fernando Torm y Andy Warhol. Tras su regreso a Chile en 1972, vivió el golpe de Estado en 1973, moviéndose nuevamente a Nueva York. Recordemos su performance *Calendario* (1973-1974), donde su *cuerpa* «se vuelve un material de transacción al transformarse [...] en un abanico posible de sujetos travestidos» (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 139), a través de 12 foto-performances<sup>6</sup> cuyo reverso correspondía a los meses del año 1974.<sup>7</sup>

De igual manera sucede con la artista plástica y pionera en performance Carlos Leppe (1952-2015) en *El Perchero*<sup>8</sup> (1974). Esta performance «se inserta dentro de la sección curatorial [del Museo Reina Sofía] en torno al travestismo, donde nuevamente nos ejemplifica que el carácter con el cual se visualiza y reflexiona la obra es principalmente a través de su condición semiótica» (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 157). O en el trabajo de la destacada artista visual y pintora Juan Domingo Ávila (1965-), a través de la foto performance *The Kiss of the Spider Woman*<sup>9</sup> (1981), haciendo una clara referencia a la novela argentina (1976) de Manuel Puig. Dávila aparece en tres fotografías de la portada de la obra,

---

<sup>6</sup> La investigación de Valenzuela-Valdivia debate ante la concepción tradicional de performance Peggy Phelan, quien caracteriza que «la performance no puede ser guardada, grabada, documentada, sin que participe en la circulación de la representación de la representación» (en Taylor, 2003/2015: 37). El investigador responde problematizando sobre la mediación del cuerpo frente a la diferenciación entre una acción en vivo y su registro, donde la foto-performance «nos demuestra una de sus primeras posibilidades técnico-conceptuales en torno a su condición temporal-espacial, facilitando que el espectador pueda observar aquellas imágenes que fueron realizadas con antelación, y puedan ser recepcionadas simultáneamente dentro del mismo espacio» (Valenzuela-Valdivia, 2022: 155). Agrega que las obras en las que participa la fotografía y/o el video son soportes «mal llamados ‘auxiliares’, se transformarían en elementos primarios a la hora de contabilizar o analizar una de estas piezas» (Valenzuela-Valdivia 21).

<sup>7</sup> Para observar las imágenes visitar el Atlas Visual en (Yumpu.com, s. f.) facilitado por Valenzuela-Valdivia a través del sitio web: <https://www.sebastianvalenzuela.com/delcuerpoalarchivo> páginas 95 a 106. El investigador destina esta página para facilitar la visualización y revisión de documentos, archivos e imágenes de su investigación.

<sup>8</sup> Acceso a las imágenes a través del Atlas Visual, páginas 114-115 y 118-119.

<sup>9</sup> Acceso a las imágenes a través del Atlas Visual, páginas 179-186.

imitando a una *femme fatale* (una mujer araña) cuenta del proceso de transformación y deconstrucción del género del artista: en la primera vemos a Juan deslavado, exhibido de forma «natural» y sin intervenciones; la segunda responde al proceso intermedio de la transformación, y la tercera, una performatividad femenina ya consagrada (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 201).

Si *la cuerpa* puede pensarse como un aparato generado en la época de posguerra que a la vez contribuye a definirla, llama profundamente la atención la particular posición periférica de estas artistas a través del travestismo, porque **esta** exhibe una sensibilidad común en torno a la marginalidad, resignificándola y tomándola como bandera de lucha.

## 2. 4. Sensibilidad común a través de *la cuerpa*

La sensibilidad común que apunto en estas obras de posguerra deja entender a *la cuerpa* en su condición de aparato, porque establece una forma común de entender el mundo por parte de sujetos marginalizados, influyendo en la colectivización de sus experiencias. Esta colectivización coincide con la idea del «común marrón» planteado por el académico cubano estadounidense José Esteban Muñoz (1957-2013) en *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada del mundo*. Aquí, analizando las performances de travestis/trans- racializadas en Estados Unidos, define que el «común marrón» significa dos cosas para ellas, «la manera en que sufren y luchan juntas, pero también la comunalidad de su capacidad de prosperar bajo presión y coacción. [...] Las personas son Marrones por su vulnerabilidad al desprecio y la burla» (Muñoz, 2020, p. 20-23). Es decir, independientemente de su localización geográfica, hay una simultaneidad de sensaciones periféricas que pueden ser leídas a través de: la resistencia política, la resiliencia comunitaria, y el reconocimiento de la vulnerabilidad.

Lo interesante de la performance contracultural travesti/trans- sudaka es que, si bien responde a los horrores de sus contextos, permite observar que en estas producciones, «las propias obras se transforman en documentos que develan una sensibilidad común de un determinado contexto» (Valenzuela-Valdivia, 2022, p. 173). La idea de *la cuerpa* como aparato deja entender que las performances a través de esta también aportan a la producción de aquella época. Pero, ¿cómo *la cuerpa* produce época? Pensemos en las Yeguas del Apocalipsis (1988-1997), colectivo

formado por Francisco Casas (1959-) y Pedro Lemebel (1952-2015) y que alborotaron el contexto dictatorial chileno (1973-1997<sup>10</sup>). Casas, poetizando su posicionalidad, menciona haber nacido «travesti / travestido / fiero de la lívido la Pancha empezó a caminar por ese túnel que trazaron los cafiches / La misma noche en que a horcajadas los pacos<sup>11</sup> metieronla» (Casas, 2004, p. 16). Mientras, Lemebel menciona que el dúo rescata el sentido de la yegua porque

revindicamos al coliza. A nosotros no nos gusta la palabra *gay*, la encontramos que es despectiva. No se adapta con lo que es un homosexual pobre en Chile. Nosotros reivindicamos a la loca, la loca de San Camilo, el maricón que lo tiran de un décimo piso porque busca amor, al que masacran los cafiches. Al que no le dan una puñalada sino que le dan diez puñaladas, una puñalada por el hambre, otra por la cesantía ... los maricas pagamos todo eso (Yeguas del Apocalipsis, 1988).

Las Yeguas eligen el travestismo para desafiar las categorías de género y sexualidad hegemónicas, reivindicando a los cuerpos feminizados y marginalizados. La insurgencia de las Yeguas se exhibió en la época de la Operación Cóndor<sup>12</sup> junto a sus dictaduras y caravanas;<sup>13</sup> son los años del apocalíptico sida junto a su colateral injuria y estigma, y los tiempos de cuando a la fuerza se probó e instaló el empobrecedor sistema neoliberal *made in Chicago*.<sup>14</sup> Es en esta época que Casas y

<sup>10</sup> Si bien oficialmente la dictadura de Augusto Pinochet terminó en 1990 con la elección de Patricio Aylwin como presidente, el dictador continuó como Comandante General de las Fuerzas Armadas hasta 1997, conservando una especie de poder tácito que debía ser respetado por la política nacional, por el temor de repetir la historia.

<sup>11</sup> Apelativo despectivo para referirse a Carabineros, fuerza policial de orden y seguridad pública.

<sup>12</sup> Tanto la Operación Cóndor como la Escuela de las Américas fueron estrategias de inteligencia y represión orquestadas por la CIA estadounidense. Su objetivo durante la última parte del siglo XX en Sudamérica (Chile, Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay entre otros) constó en erradicar el comunismo y eliminar cualquier disidencia política en contra de las dictaduras. Se caracterizó por su brutalidad y desprecio por los Derechos Humanos.

<sup>13</sup> Me refiero directamente a los asesinatos y desapariciones cometidos por las distintas dictaduras militares en Latinoamérica, y también al destierro de las 92 mujeres que participaron en la rebelión del inca Túpac Amaru II en 1793, a la masacre de Soras — donde más de cien pobladores de la provincia de Sucre fueron asesinados en 1984— así como a los numerosos crímenes impunes que han tenido lugar en Sudamérica.

<sup>14</sup> El sistema neoliberal es una ideología económica diseñada y experimentada por los «*Chicago boys*», un grupo de estudiantes chilenos formados por Milton Friedman en The



Lemebel sobrevivieron e hicieron arte corporal, cuando en Sudamérica las vidas de decenas de miles de cuerpos se extinguen o se hacen desaparecer.

## 2. 5. *La cuerpa en la performance*

Es en este contexto que las Yeguas del Apocalipsis, de manera temeraria y desvergonzada, exhibieron sus *cuerpas* travestidas en público, presentando variadas performances contestatarias, tanto al régimen dictatorial como a la izquierda conservadora, pues «la construcción del socialismo» y la junta militar propusieron una declaración de principios para llevar a cabo una prolongada y profunda operación para cambiar la mentalidad chilena, lo que denota que ambos proyectos aspiran a un propósito revolucionario» (Valdés, 1995/2020, p. 20). Así, destacan las performances de las Yeguas del Apocalipsis, porque «entre la espada y la piedra», se atrevieron a exhibir los efectos traumáticos de aquellos años a través de su posicionalidad travesti/trans-marginalizada.

En 1989, las Yeguas del Apocalipsis presentaron la performance *Tiananmen*,<sup>15</sup> haciendo alusión a la danza butoh, en solidaridad con el movimiento estudiantil reprimido por el Partido Comunista en China. La pionera investigación de la académica Fernanda Carvajal describe esta performance a través de *La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*, contando cómo

Lemebel y Casas subieron al escenario desnudos, [...] dibujaron figuras negras similares a letras chinas sobre su piel pintada de blanco. Sus dedos se prolongaban unos 30 centímetros en unas púas metálicas [...] que terminaban en velas encendidas. [...] Las Yeguas ofrecían una vigilia por las víctimas de Tiananmen desde su cuerpo-animita<sup>16</sup> [...]. El dúo se introducía en bolsas con vísceras animales [...], exponiendo sus cuerpos ensangrentados (Carvajal, 2023, p. 156-157).

---

University of Chicago. En 1975 la dictadura pinochetista adoptó su plan de reformas económicas a través de este movimiento ideológico basado en la ciencia económica, pensada como la solución a todos los problemas sociales.

<sup>15</sup> El proyecto «Archivo Yeguas del Apocalipsis» (AYA) realizado por Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente permite acceder a imágenes de las performances de las Yeguas. Para observar las imágenes de *Tiananmen* visitar <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-tiananmen/>

<sup>16</sup> Animita se refiere a un pequeño altar erigido en el lugar donde una persona falleció de manera trágica o violenta. Estas estructuras funcionan como espacios de veneración que buscan honrar la memoria del fallecido.

*Tiananmen* no solo apunta a la violencia contra un grupo de estudiantes al otro lado del mundo de las Yeguas, a través de *la cuerpa* ellas son capaces de construir época por medio de dos acciones. Primero, al criticar las dinámicas de tensión entre el control autoritario y los movimientos de democratización surgidos en varios países en la posguerra; y segundo, al hacer frente a la idea sobre el cuerpo de manera artística, subvirtiendo sus características idealizadas.

En esta última línea, no parece azarosa la desnudez y el uso de vísceras animales por parte de las Yeguas del Apocalipsis, pues ambos elementos resaltan la vulnerabilidad. Martínez y Ripio declaran que identificar a *la cuerpa* «pasa por reconocer la existencia de unas estructuras organizativas opresivas, y por querer experimentar contra ellas a partir de una nueva relación con nuestra piel, reconociendo su naturaleza vulnerable, finita e inter-ecodependiente» (Martínez Palacios y Ripio Rodríguez, 2021, p. 22). *Tiananmen* reconoce esta vulnerabilidad, por un lado, a través de la desnudez, exponiendo al cuerpo sin las barreras que usualmente usamos para cubrirlo física y simbólicamente. Estar desnuda significa la pérdida de protección que ofrece la ropa, que no solo oculta «nuestras vergüenzas», sino también funciona como una capa de identidad y resguardo frente a los juicios, miradas y normas sociales. La desnudez nos expone a la vulnerabilidad revelando aspectos físicos e íntimos que corrientemente parecen ocultos. En tanto, el deliberado uso de sangre y vísceras animales nos evocan la fragilidad de la vida y la materialidad finita del cuerpo, cuestiones evitadas en la conversación cotidiana. Éstas nos confrontan con la abyectada realidad de la carne y la muerte, recordándonos la anatomía interna del ser vivo, convirtiéndose en símbolo de la exposición extrema del despojo de nuestros escudos de defensa ante la realidad.

*La cuerpa*, distanciándose de la concepción del cuerpo ideal occidental, a prueba de balas e incluso tanques,<sup>17</sup> es presentada como un territorio biopolítico cuando Carvajal se refiere al cuerpo-animita, *cuerpa* que «pone a la vida como sustrato de discusión en torno al poder disciplinario» (Bilbao, 2019, p. 246) en su calidad de trinchera, presentando dos características. Entendiéndose que «la cuerpa parlante es un dispositivo tecnológico que apuesta a politizarse, a recuperar sus modos

---

<sup>17</sup> A través de esta mención se referencia al “Hombre del tanque”, manifestante anónimo e ícono mundial de resistencia y valentía frente al poder opresivo durante las protestas de la plaza de Tiananmen en Beijín. El manifestante se plantó solo frente a un tanque cerrándole el paso.

subjetivos y significantes para atravesar la vida» (Bilbao, 2019, p. 246), también se puede entender que tiene la capacidad de trascender, pues «las tecnologías en las cuerpas trascienden las fronteras de lo estrictamente “científico”; lo que “puede hacer y ser” ese cuerpo se inscribe en la contingencia de su política y empoderamiento» (Bilbao, 2019, p. 243). *La cuerpa* como territorio material y espacio de subjetividad, da cuenta de su capacidad de hacer época, redefiniendo el cuerpo occidental más allá de los límites de lo puramente físico y biológico. Por ejemplo, al posicionarse como trinchera, se constituye como una contra respuesta de las luchas, vulnerabilidades y subjetividades de la época de posguerra, estableciendo nuevas formas de relación con el poder, la política y la identidad.

*La cuerpa* hace época al convertirse en un marcador de la sensibilidad compartida por sujetas marginalizadas y sus conflictos. También al replantear las convenciones impuestas por el colonialismo epistémico patriarcal, exhibiendo sus afectos. Y de igual manera cuando politiza la vulnerabilidad, pues *la cuerpa* no se limita a los ideales de aguante del cuerpo occidental, sino que utiliza su vulnerabilidad y capacidad parlante para exhibir y confrontar las experiencias marginalizadas en los tiempos de posguerra. *La cuerpa* no solo critica y expone a la opresión colonialista patriarcal, sino también participa activamente en la construcción de un contexto cultural político, dejando trazas que caracterizan y definen su época.

El análisis de la performance *Tiananmen* permite comprender cómo *la cuerpa*, desde su vulnerabilidad, irrumpe como una forma de intervención política y artística que responde a los errores de su tiempo. Su uso de la desnudez, la sangre y los símbolos del dolor colectivo no solo visibiliza las violencias dictatoriales y patriarcales, sino que configuran un lenguaje estético-emocional que produce memoria, conmoción y transformación. A través de esta práctica, *la cuerpa* no solo se muestra como testigo de la época, sino como una fuerza que la modela, reclamando espacio para otras formas de afecto y existencia.

### 3. LA CUERPA, PRODUCIENDO ÉPOCA

El ideal del cuerpo occidental se asocia con la imposición y el dominio, siendo una especie de máquina que debe funcionar eficientemente, más que un organismo sujeto al cambio. En contraste, *la cuerpa* trabaja desde la vulnerabilidad y así manifiesta la inherente fragilidad y finitud corporal, pero además es inter-ecodependiente, en el

sentido que los sujetos marginalizados no solo dependen mutuamente entre sí (interdependencia), sino también reconocen y actúan en función de su dependencia a los ecosistemas o contextos, produciendo una época de cambio respecto a la epistemología occidental del cuerpo. Estas conceptualizaciones hablan de una sensibilidad común plasmadas a través del arte performativo, donde «el acto pone al cuerpo real en una situación de vulnerabilidad extrema, [porque] todos los cuerpos son vulnerables al efecto de los demás» (Muñoz, 2020, p. 107). *La cuerpa* surge cuando se reconoce la vulnerabilidad del cuerpo y se adopta una postura política contrahegemónica, convirtiéndose en una entidad activa que reivindica su propia existencia frente a los afectos de la opresión.

Y es precisamente el afecto uno de los puntos clave para entender la expresión artística a través de *la cuerpa*. Tanto la sensibilidad común artística, como el común marrón étnico, comparten la idea que de que existen periodos en que las experiencias colectivas configuran la percepción y la identidad de grupos específicos. De esta manera se hace imprescindible la interpretación contextual de estas artistas de la performance, en relación con su experiencia política social, puesto que el contexto interviene en sus propuestas artísticas respecto a la época que describen.

Por un lado, *la cuerpa* puede entenderse como un aparato producido en la época de posguerra, surgiendo como un marcador de las sensibilidades compartidas por sujetos marginalizados. En esta época, las experiencias colectivas de opresión moldean la percepción y por lo tanto, la experiencia corporal como un territorio vulnerable. La época de posguerra, caracterizada por horriblos crímenes y negligencias político-sociales, propicia las condiciones en que *la cuerpa* se forma como un elemento que desafía los valores dominantes de la hegemonía patriarcal colonialista. Por lo tanto, es plausible pensar que *la cuerpa* es moldeada por contextos históricos excluyentes, encarnando las condiciones de precariedad, represión y vulnerabilidad de la época de posguerra.

Por otro lado, *la cuerpa* produce época al introducir una nueva manera de entender la corporalidad, desbordando la concepción occidental del cuerpo como algo puramente físico con capacidad de aguante. *La cuerpa* exhibe la vulnerabilidad como una potencia creativa, redefiniendo el cuerpo como un territorio político que responde a la época, en cuanto a sus elementos culturales, políticos y sociales. *La cuerpa* se posiciona como un aparato que rechaza los ideales de fortaleza o aguante, politizando la fragilidad, convirtiéndola en un arma para visibilizar a los marginalizados

y haciendo frente al colonialismo epistémico patriarcal. Al hacerlo, se crean nuevos marcos de sensibilidad cultural y política que también crean época. *La cuerpa* se figura como un aparato que involucra la creación activa de un contexto cultural-político, dejando trazas de memoria que traducen y definen la época, pero que la configuran a través de la búsqueda de transformaciones epistemológicas frente a contextos de extrema exclusión y violencia.

Frente el actual retroceso en derechos civiles y políticos, así como del reduccionismo y extractivismo académico, se vuelve urgente reivindicar la producción teórica y activista travesti/trans- como una fuente fundamental del saber situado, encarnado y resistente. *La cuerpa* aporta una lectura crítica indispensable para comprender las violencias estructurales que atraviesan los cuerpos disidentes en el Sur Global, ofreciendo herramientas para repensar la teoría desde la experiencia vivida. En este escenario, resulta vital descentrar la hegemonía teórica del Norte Global y propiciar un diálogo transformador entre la teoría feminista, la teoría queer y la teoría travesti, que reconozca y eleve la agencia epistémica de *las cuerpas* travesti/trans-, no como objeto de estudio, sino como Sujeta de enunciación y creación política. ¡Qué maravilla *la cuerpa!*, que desde su vulnerabilidad aun así crea y transforma, porque todo lo que definieron no nos alcanza.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Gerardo y Álvarez Díaz, Andrea (2021, julio). *Feminización de la lengua y el lenguaje inclusivo. Una mirada interdisciplinaria*. Atenea (Concepción), 523, 381-392.
- Ana Macho (2021, julio). *Ana Macho—Cuerpa* (Video Oficial) [Video]. YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ff3B2MQ4BvY>
- Bilbao, Bárbara (2019). *El cuerpo como trinchera. Experiencias contrainformacionales y modos de configurar la resistencia desde la práctica política del feminismo argentino*. Publicaciones Ciencias Sociales Universidad Nacional de Quilmes.
- Bleier, Uri (2024). *Esta cuerpa mía*. Alfaguara.
- Carvajal, Fernanda (2023). *La convulsión coliza. Yeguas del apocalipsis (1987-1997)*. Metales Pesados.
- Carvajal, Fernanda y De la Fuente, Alejandro. *Archivo Yeguas del Apocalipsis (AYA) (2018)*. *D21 Proyectos de Arte*. Disponible en <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>
- Casas, Francisco (2004). *Yo, yegua*. Pequeño Dios.
- Cienfuegos, Shane (2020). *A través del CISTema. Memorias y reflexiones de una travesti chica*. Catalonia.
- Donoso, José (1966). *El lugar sin límites*. Alfaguara.
- Gargallo Celentani, Francesca (2012). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Corte y Confección.
- Martínez Palacios, Jone y Ripio Rodríguez, Vanesa (2021). *Pegarse a la cuerpa*. Ménades.
- Muñoz, José Esteban (2020). *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada del mundo*. Duke University Press.

- Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado. (Edición original publicada en 2003)
- Valdés, Juan Gabriel (2020). *Los economistas de Pinochet: La escuela de Chicago en Chile*. Fondo de cultura económica. (Edición original publicada en 1995)
- Valenzuela-Valdivia, Sebastián (2022). *Del cuerpo al archivo. Foto, video y libro-performance en Chile (1973-1990)*. Metales Pesados.
- Vergara Sánchez, Patricia (2018, noviembre). *Apuntes sobre la cuerpa lesbiana*. La Crítica. Disponible en <https://www.la-critica.org/apuntes-sobre-la-cuerpa-lesbiana/>
- Wayar, Marlene (2018). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas Nueces.
- Wayar, Marlene (2021). *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.
- Yeguas del Apocalipsis (1988). *Bajo el puente* [Grabación de video]. (Director) Patricio Alarcón. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=d7RCfj3eUH4>
- Yumpu.com (s. f.). *ATLAS VISUAL «Del cuerpo al archivo. Foto, video y libro-performance en Chile (1973-1990)»*. yumpu.com. Recuperado 15 de diciembre de 2024. Disponible en <https://www.yumpu.com/es/document/read/66613001/atlas-visual-del-cuerpo-al-archivo-foto-video-y-libro-performance-en-chile-1973-1990>

