



AGENCIAMIENTOS GROTESCOS. LO MONSTRUOSO
Y LA INVERSIÓN CARNAVALESCA EN CUATRO
PERFORMANCES FEMINISTAS CONTEMPORÁNEAS

*GROTESQUE ASSEMBLAGES: THE MONSTROUS AND
CARNIVALESQUE INVERSION IN FOUR CONTEMPORARY
FEMINIST PERFORMANCES*

Violeta Alarcón Zayas

UDIMA

violeta.alarcon@udima.es

<https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.54.02

ISSN 2444-3948

Resumen: Nos proponemos indagar el modo en que diversos dispositivos grotescos funcionan como herramientas de subversión crítica y feminista a través de las performances artísticas: *La emperatriz* (Trujillo), *Canción de cuna* (Urzúa), *Impaciente* (Fritis) y *Exorcismo* (Tremens), gestadas en el seminario «Performance grotesca, feminismo y disidencias» (Valparaíso, 2024). A partir de un proceso de investigación desarrollada en tres «metamorfosis»: deshumanización, inversión carnavalesca y agenciamiento monstruoso, las/les activistas exploraron vivencias personales de opresión, violencia y discriminación, sufridas bajo la lógica del capitalismo heteropatriarcal, para elaborar sus propuestas performativas. Durante la creación se jugó a distorsionar, dislocar y resignificar imaginarios comunes mediante ejercicios para liberar gestos e

imágenes sepultadas en el inconsciente. Comprobamos finalmente que en estas performances lo conceptual se abre en un abanico de múltiples interpretaciones que fuerzan emocionalmente la conciencia del público ante las injusticias que se denuncian.

Palabras clave: arte activista, investigación artística, creación performativa, género, feminismo interseccional.

Abstract: The purpose of this work is to investigate how different grotesque devices function as tools of critical and feminist subversion through the artist performances: *La emperatriz* (Trujillo), *Canción de cuna* (Urzúa), *Impaciente* (Fritis) y *Exorcismo* (Tremens), conceived during the seminar «Grotesque Performance, Feminism, and Dissidence» (Valparaíso, 2024). Through a research process developed in three «metamorphoses»: dehumanization, carnivalesque inversion, and monstrous agency, the activists explored personal experiences of oppression, violence, and discrimination suffered under the logic of heteropatriarchal capitalism to develop their performance proposals. During the creation, they played with distorting, dislocating, and redefining common imaginaries through exercises to liberate gestures and images buried in the unconscious. We finally confirm that in these performances, the conceptual opens up into a range of multiple interpretations that emotionally force the audience's conscience in the face of the injustices denounced.

Keywords: activist art, artistic research, performative creation, genre, intersectional feminism.

Sumario: 1. Introducción; 2. Creación y performance grotesca en el activismo feminista y disidente; 2.1. Más allá de los mitos del techo de cristal; 2.2. Maternidades disidentes: ¿Quién es el monstruo?; 2.3. Poseídas por la sangre: superstición, ciencia y poder; 2.4. El Banquete del Capital: cuerpo, enfermedad y espera; 3. Conclusiones; 4. Referencias.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

VIOLETA ALARCÓN ZAYAS es Doctora en Comunicación Audiovisual (UCM) con la tesis *Lo grotesco como crítica social en el cine mexicano actual*. Es profesora en las áreas de comunicación y filosofía en la Universidad a Distancia de Madrid. Forma parte del grupo de investigación

Narrativas comunicacionales, audiovisuales y artísticas en la Sociedad Digital (UNIR). Ha participado en varios proyectos de investigación como *Estéticas subalternas y activismos contrahegemónicos* (ESPOL) y en varios grupos de teatro independiente dentro del activismo feminista y pedagogías alternativas. Sus principales publicaciones se centran en el análisis interseccional de producciones verbo-visuales que abordan temas como la sexualidad, el género y la decolonialidad.

I. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas los feminismos se han revelado como un agente social movilizador con discursos muy combativos, críticos y resistentes frente al orden patriarcal. Estas alianzas en defensa de los derechos de las mujeres y de las disidencias sexuales y feminidades en sentido amplio, se han posicionado, además, desde una perspectiva decolonial, antirracista y anticapitalista (Milano, 2017; Ribamar, 2019; Galindo, 2021; Foguelman, 2023; Linett, 2020) buscando no una feminización sino una «despatriarcalización de la sociedad» (Galindo, 2021). En este sentido, muchas de las obras militantes feministas actuales, y entre ellas las performances, se ven atravesadas por el espíritu de lo grotesco precisamente porque sus reivindicaciones proceden de contextos estigmatizados, subalternos y reprimidos por el cis-heteropatriarcado capitalista, dando voz y agencia a los cuerpos marginales y oprimidos, que desbordan los límites de la normatividad sociocultural (Alcázar, 2008). Dichos discursos responden a una corpo-política feminista, que entiende la performance como «acontecimiento de barricada» (Salcido, 2019), donde la diversidad se enfrenta a un sistema esencialista de inclusión/exclusión que califica qué cuerpos y deseos son aceptables y cuáles abyectos, quiénes dominan y quiénes son dominados. Funcionan así en la línea de las prácticas estéticas posmodernas, que con «su exaltación del carnaval de los simulacros, mestizajes e hibridaciones», reclaman la sensibilización sobre aquello que el orden ha desensibilizado deviniendo «el gran treno de lo irrepresentable/intratable /irredimible» (Rancière, 2014, pág. 43).

Esta forma de reapropiarse de lo grotesco como estética emancipadora y contestataria confluye, por un lado, con las acepciones de lo grotesco romántico (Kayser, 2010) o traumático (Connelly, 2015). Este grotesco es producto de la extrañeza y la confusión ante la distorsión de lo cotidiano y la inmersión en la incertidumbre, al adentrarse en lo terrorífico, lo monstruoso lo abyecto y lo macabro, generando una quietud que fuerza al pensamiento desde la emoción disruptiva porque «crea significado al dar un salto, llevándonos hacia un terreno desconocido, conflictivo» (Connelly, 2015, pág. 26). Frente a la lógica necropolítica, explotadora y extractivista, lo híbrido y monstruoso propone repensar la concepción de lo humano y sus relaciones con otros seres, busca volver a vincular el cuerpo humano con la naturaleza redignificándolos a ambos. Este es el caso del proyecto artista Yeguada Latinoamericana

ideado por Cheril Linett (Fig. 1), donde las performers generan agenciamientos contra-natura en la hibridez mujer-yegua, al aparecer en el espacio público desvestidas de cintura hacia abajo con colas de yeguas y coceando, para «estimular y provocar un devenir animal, encarnando el desmoronamiento del antropocentrismo y desdibujando las distinciones entre lo que es humano y lo que no, dejando atrás las categorías que nos dividen» (Linett, 2020, pág. 95). La *Yeguada* se reapropia del sentido de la metáfora despectiva «yegua» que identifica a las mujeres que no se pliegan a la feminidad normativa, vejándolas frente a las mujeres virtuosas, sumisas y castas. Mediante la hibridez subversiva las yeguas-mujeres extienden su mensaje más allá de los dualismos y se alzan como una reivindicación del empoderamiento y la insumisión a los preceptos y opresiones heteropatriarcales, militaristas y coloniales. Por su parte, la performance *Travesti Polilla* (2021) de Anastasia M^a Benavente se vale de un agenciamiento poshumano similar mediante la figura de la polilla encerrada y ciega que se golpea contra las paredes buscando la luz. Aquí lo grotesco traumático se basa en la elección de un insecto relacionado con la noche, lo abyecto y lo espectral (Kayser, 2010) para señalar el lugar de subalternidad que sufren las personas trans, estigmatizadas como lo son las polillas respecto a las mariposas. En ambos casos, los cuerpos grotescos emergen entablando alianzas con lo irracional, lo terrorífico, lo obsceno o lo abyecto, que incomodan y atraen a un tiempo porque rompen los esquemas dicotómicos establecidos: humano/animal, bello/monstruoso, hombre/mujer, etc. Estas producciones performáticas feministas y disidentes son prácticas que implican epistemologías que desafían tanto a les/as/os artistas como al público, creando nuevos marcos de significación, que deconstruyen los sistemas identitarios y de privilegios, que van desde el racismo hasta el heterosexismo mediante prácticas culturales corporizadas (Lamadrid, 2019).

La otra perspectiva de lo grotesco que encontramos en muchas performances feministas actuales es la que Bajtin (2003) analiza en las festividades populares, en concreto en el carnaval medieval. El carnaval aún a al menos dos elementos connaturales al ser humano: la festividad y la risa. En toda cultura se celebran de una u otra manera el paso de las estaciones, la época de la cosecha, la fertilidad, los nacimientos, las bodas o la muerte. Estas celebraciones ponen en marcha una cosmovisión popular cíclica frente a las celebraciones oficiales que consagran una estructura temporal lineal, que ensalza la historia trazada del

poder. El tiempo se vive desde acontecimientos cíclicos que paralizan la cotidianeidad impuesta desde el orden social: se suprime el trabajo, se abolen los horarios y, en general, se suspenden las normas y obligaciones rutinarias.

La inversión grotesca hace descender lo espiritual a tierra y abraza lo material, asociado al bienestar del cuerpo, a la mezcla y a lo gregario frente a lo individual y puro. Se ensalza lo proscrito y se ridiculiza lo sagrado, como ejemplifican «la misa del asno» o «la fiesta de los bobos». Lo carnavalesco se convierte en una vitalidad emancipadora, en una forma de celebración de la vida terrenal, sus placeres y diversidad. Lo grotesco carnavalesco o realismo grotesco supone una fuerza que relativiza e invierte jerarquías y valores contra el orden imperante representado en el festejo oficial. Continuando este espíritu de la festividad callejera carnavalesca que ensalza lo terreno y sensual degradando los valores espirituales y racionalistas ensalzados por el orden hegemónico, Josefina Alcázar, caracterizando las performances de la artista mexicana Congelada de Uva, explica como a través de lo grotesco la performance feminista:

(...) recupera el cuerpo como espacio de transgresión y resistencia, como un lugar donde las jerarquías sociales, los roles sexuales, los tabúes religiosos pueden ser desestabilizados, invertidos o satirizados. El performance, al igual que las mascaradas, carnavales y festivales, es un espacio donde se puede cuestionar el orden establecido. En estos eventos se suspenden momentáneamente el orden social y las reglas, el cuerpo invade la escena social y puede poner al mundo de cabeza. (2018, pág. 143)

Enlazando con este imaginario cíclico de lo festivo, callejero y subversivo, encontramos diferentes performances de origen carnavalesco, donde se invierten y mezclan las categorías de lo sagrado y lo profano, lo cómico y lo reivindicativo, como la procesión del *Coño Insumiso* o *Santo Chumino Rebelde* en el 8M por parte de diferentes colectivos feministas del Estado español. Esta sacralización de la vagina supone una inversión de valores que continúan las procesiones renacentistas en que la virgen era representada como una vulva coronada que era transportada en procesión por varios falos que hacían de costaleros (Karadimas, 2014). Estos rituales festivos suponen una degradación de la jerarquía patriarcal que

atraviesa el cristianismo y desafía los tabúes sobre los órganos sexuales, así como se declaran sagrados el placer y la procreación simbolizada por los órganos sexuales, pero invirtiendo los roles (la vagina es venerada y obedecida por los penes) desde el humor y la alegría festiva.

Invirtiendo y reapropiándose de otro arquetipo de la tradición misógina occidental, la obra *No es No* (2022) del colectivo chileno Meygara ensalza la vagina dentada como metáfora de la autodefensa, identificándola ya no con una virgen, sino con una divinidad ancestral de un hipotético matriarcado precolombino. La performance se desarrolla como una inversión grotesca que conjuga la condena de las violencias colonial y sexual mediante una procesión pagana, en la que se entremezclan cánticos, danzas rituales, sacrificios simbólicos y cantos de guerra antipatriarcal (Fig. 2).



Figura 1. Yeguada Latinoamericana. Remmele. L.. Recuperado de: <https://bit.ly/442ONGD>



Figura 2. Colectivo Meygara. Valenzuela, A. Recuperado de: bit.ly/3QFtnrl

Así, contra las asimetrías impuestas en base a pretendidas esencialidades biológicas supremacistas, la performance grotesca funciona como «una máquina de guerra deseante, una máquina de guerra sediciosa, disidente y feminista» (Linett, 2020, pág. 94), que remueve desde lo sensorial, emocional y afectivo, los cimientos del heteropatriarcado blanco. La performance grotesca propicia la reapropiación discursiva de aquello que el poder deslegitima. Desde el fracaso inherente al propio mandato performativo (Butler, 2002, pág. 181) se subvierten así los dictámenes estético, político y moral que imponen las tecnologías del género y del sexo. Como afirma Preciado: «la única manera de salir de este recinto hegemónico es dar la vuelta a las categorías con las que nos alterizan para comprender el propio sistema que produce las diferencias y las jerarquiza» (2022, pág. 21).

En este contexto el presente artículo se propone indagar discursivamente en el funcionamiento de lo grotesco como herramienta para la creación de piezas contestatarias y militantes desde el feminismo interseccional, a través de cuatro performances creadas en el seminario teórico-práctico *Performance grotesca, feminismo y disidencia*¹. Como resultado de la investigación, se han elegido cuatro de las piezas que resultaron del seminario, donde les/las/los artistas y militantes expresaron diferentes conflictos vividos dentro de la necropolítica heteropatriarcal, racista y clasista. Se trata por tanto de creaciones muy diferentes entre sí, que se basan en la exploración íntima de cada artista, y que aúnan una perspectiva interseccional poniendo en práctica dispares modos de abordar lo monstruoso y la inversión de arquetipos. Respecto a las temáticas tratadas son tan variadas como los agenciamientos con los que se trabajó y dan lugar a interpretaciones múltiples, que no agotan la intención original enriqueciéndola, tal y como demostró la interpretación y recepción del público. Así podemos ver cómo la video performance *La emperatriz* de Estefanía Trujillo denuncia la estructura racista y patriarcal que sustenta los abusos y asimetrías de poder dentro de los espacios de trabajo. Desde la intimidad de su hogar, la fotoperformance de Yoko Urzúa reclama una maternidad y crianza no normativas, desde la disidencia sexual y la neurodivergencia, mostrando las dificultades y los mecanismos sociales de sumisión y estigmatización que operan sobre el trabajo reproductivo y la educación. Por último, en las performances que irrumpieron en el espacio público, *Impaciente* de Mona Fritis y *Exorcismo Menstrual* de Lilith Tremens, se visibiliza el biocontrol que se sustenta en los mitos y estigmas entorno a los cuerpos femeninos y feminizados dentro del capitalismo farmacopornográfico (Preciado, 2008) junto a la denuncia del mal funcionamiento del sistema de salud público, cada vez más precario y clasista.

2. Creación y performance grotesca en el artivismo feminista y disidente

A partir de la discusión de los conceptos de lo grotesco como dispositivos contestatarios se revisaron diversas performances feministas en las que operaban estos y se discutió el funcionamiento de lo carnavalesco, lo monstruoso y lo abyecto en dichas piezas. Esto sirvió para

contextualizar y justificar la metodología de trabajo en la que las/les/los artistas transitaron tres metamorfosis: deshumanización, inversión carnavalesca y agenciamiento monstruoso. En ellas se jugó con la exploración del inconsciente, lo insólito, el devenir no-humano, la organicidad de los cuerpos frente a la consciencia, y la inversión de arquetipos identificados con valores y sujetos opresores u oprimidos.

En las tres metamorfosis se jugó con el cuerpo y el inconsciente, para sustentar la resignificación de gestos inconscientes, de rituales y objetos cotidianos y simbólicos. Se buscaba desarticular la lógica que subyace en sus usos y generar situaciones insólitas. Las diferentes dinámicas sirvieron para cuestionar, subvertir, desarticular imaginarios y desnaturalizar costumbres y categorías que han sido asignadas y asumidas por los sujetos desde la infancia. Se trabajó así desde el «cuerpo-memoria» (Grotowski, 1992-1993) jugando con experiencias importantes de opresión y rebeldía, así como con imágenes de un futuro de liberación y justicia que se anhela, pero que aún se espera, invirtiendo los lugares y valores que el imaginario patriarcal les asigna. En línea con el teatro del absurdo y de la crueldad (Artaud, 1978) se jugó a desarticular escenas y rituales que establecen estructuras esperables (bodas o entierros) mediante la irrupción del peligro, lo irracional, lo inesperado y lo insólito generando situaciones extremas, donde se abolían la palabra y la explicación, en pos del *fluir* del cuerpo y las afinidades irreflexivas. Así se indagó en las resistencias que generaban conflictos a la hora de enfrentarse o expresar experiencias traumáticas, al despersonalizarlas y trasladarlas a personajes del imaginario colectivo, animales o a seres inanimados como minerales o marionetas, mediante diversos juegos y ejercicios del *Butoh*.

A continuación, revisaremos los resultados de algunas de estas investigaciones y analizaremos cómo se articularon los dispositivos grotescos en la elaboración de las propuestas performáticas.

2.1. Más allá de los mitos del techo de cristal

En *La Emperatriz* Trujillo quiso plasmar una serie de vivencias de discriminación, explotación y violencia pasiva en su puesto de trabajo, que padecieron ella misma y otras mujeres racializadas. Lo que ella denuncia y combate es extensible a otros ámbitos laborales, pues se esgrime

desde un feminismo interseccional, que vislumbra cómo en el sistema capitalista colonial se imbrican en el poder, además del género, la clase, la orientación sexual y la raza.

En esta performance el conflicto procede de la dificultad que implica desentrañar los discursos con los que se perpetúan y se camuflan la explotación y asimetrías de poder. En concreto, Estefanía quiere des-enmascarar la apropiación, por parte de la élite blanca, de discursos supuestamente emancipadores, que, desvirtuando los mensajes feministas, obvian la blanquitud y la posición de clase de mujeres en altos cargos, que utilizan el machismo para elevarse y someter a otras mujeres (Galindo, 2021, págs.170-173). El patriarcado capitalista funciona promoviendo discursos de supuesta igualdad e inclusión del que muchas mujeres blancas acomodadas son portavoces, reforzando la ilusión del techo de cristal que afecta a mujeres racializadas. En estos discursos, que ensalzan sujetos privilegiados, niegan, distorsionan y banalizan las diferentes asimetrías de poder y se señalan a sí mismas como ejemplo de emancipación y empoderamiento, mientras al mismo tiempo oprimen y discriminan. Esto ocurre al confundir un avance histórico en derechos y libertades, como el hecho de que en muchos lugares sea posible que mujeres racializadas estudien en la universidad y trabajen en condiciones no precarias, con el logro de una auténtica justicia e igualdad social. Así, la performance muestra cómo la activista y otras compañeras fueron explotadas y manipuladas durante mucho tiempo mediante una falsa sororidad y promesas de reconocimiento y condiciones dignas de trabajo que nunca llegaron.

Trujillo eligió la inversión carnavalesca de la emperatriz, un arquetipo del Tarot, que asoció a este tipo de discursos, en el que el poder femenino se emplea desde el individualismo siguiendo las reglas heteropatriarcales. El arquetipo representa una feminidad poderosa, de piel blanca y cabello rubio, que se presenta ataviada con un vestido de fiesta deslumbrante, que resalta un ideal de mujer que asocia la belleza física y el acatamiento de unas normas sociales de género y clase concretas para lograr el ascenso social capitalista. Pero el juego de la performance consiste en destronar al arquetipo, desnudarlo y despojarlo de sus privilegios. La emperatriz de Trujillo no está en un palacio ni en un patio colonial, no aparece en su carruaje rodeada de su séquito de sirvientes, por una gran avenida engalanada en su honor. La emperatriz carnavalesca camina descalza. Avanza por la playa, sola. La melena negra y lisa

suelta cae por su espalda. Descontextualizado, su traje pierde el significado que tiene en otro espacio y se vuelve ridículo, inútil, dramático. La emperatriz aparece además enmascarada, como representación de la falsedad de su discurso. La máscara parodia al arquetipo, asociado a la nobleza europea, es decir, un rostro de tez blanca y sonrosada con la sonrisa del ideal hierático que genera un misterio indescifrable e inquietante. El resultado resulta terrorífico y ridículo a un tiempo (Fig. 3). Los ojos casi imperceptibles no denotan vida bajo el cartón, pero sí la boca, que miente, humilla y ordena. La corona es de goma, parodia de un poder ilegítimo, de una falacia construida en base al individualismo capitalista en el que se impone la responsabilidad de ascenso social a los sujetos subalternos, invisibilizando los mecanismos cisheteropatriarcales racistas y capitalistas que dificultan, cuando no impiden, el progreso en derechos y libertades. El bastón de mando del arquetipo es cambiado por un candelabro con una vela que no ilumina, simbolizando el poder encubierto y el discurso embaucador de las mujeres poderosas que no buscan la emancipación de otras.



Figura 3. *La emperatriz*. Elaboración propia.

Encarnar a la emperatriz en la performance supone para Trujillo por un lado denunciar cómo los sujetos racializados y colonizados asumen el discurso blanco mediante lo que Fanon (2009) denomina «imposición cultural irreflexionada», de la misma manera que ocurre a las mujeres con el discurso heteropatriarcal, interiorizando sus preceptos, sometiéndose a sus prejuicios y olvidando su situación de subyugado/subalterno. Ese racismo interiorizado, en el que los valores negativos

de inmoralidad, fealdad, etc. impuestos por los blancos a las personas racializadas son asumidos por la población colonizada, hace que se intente imitar, performar lo blanco, y pese al fracaso, se genere la ilusión de olvidar la condición de subalternidad.

Pero la performance no se limita al estadio de alienación, sino que habla de un proceso de toma de conciencia de esta asunción de un discurso que la explota y trata de ocultar su situación de sometida, prometiendo unas posibilidades de mejora y ascenso que le son estructuralmente negadas. Mediante la parodia de la emperatriz, Trujillo transita una metamorfosis en la que es habitada por una serpiente de fuego, criatura monstruosa vinculada a poderes y divinidades precolombinas, como es la *xiuhcōatl* (arma divina mortífera en el imaginario mexicana). Por otro lado, se elige también la serpiente por su asociación con diosas ancestrales de Egipto y Oriente, así como con el estigma patriarcal judeocristiano hacia cosmovisiones que asocian lo femenino con poderes y saberes sagrados. El devenir serpiente sirve desde esta ambivalencia semiótica para librarse del discurso venenoso que la mantiene sometida y engañada. Para ello la serpiente la posee a través de un ritual de expulsión del espíritu racista y patriarcal alienante. Esto se representa mediante unos movimientos secos que sacuden el cuerpo de la performer para expeler de él ese poder que lo ha colonizado. A continuación, comienza a caminar adentrándose en el mar, como elemento regenerador asimilado al vientre protector de la madre *Gea*. Mientras avanza se desenmascara y desnuda, desprendiéndose de toda la simbología que cubre su cara y su rostro, destronando a la emperatriz, deslegitimándola y despojándola de su dominio. La emperatriz es enviada al destierro y en su lugar retorna poseída por el espíritu de la indígena ancestral. Tras sumergirse en el agua fría del invierno porteño sale liberada, enviando un mensaje optimista hacia la toma de conciencia mediante el retorno a la desnudez y a la reconversión feminista y decolonial. Temblando, se mantiene firme, resignificando el candelabro que ahora iluminará su camino. Renacida, y consciente de lo superfluo y falso de un ideal que no es para los sujetos subalternos. Se trata de un mensaje que desenmascara las asimetrías y tiranías informales que nos imponen un lugar en la sociedad, que son reflejo de las estructuras de explotación patriarcales y racistas mundiales, a la par que anima a liberarse y dismantelar imaginarios que sostienen las jerarquías y la explotación. Da igual que sean princesas o emperatrices, en un sistema que se basa en la explotación y

en la perpetuación del poder en base a la acumulación económica que opone a opresores y oprimidas/os, legitimados por la normatividad clasista que oculta un pensamiento que se sustenta en el racismo colonial y cisheteropatriarcal.

2.2. Maternidades disidentes: ¿Quién es el monstruo?

En el sistema capitalista actual, el papel de la maternidad no solo está minusvalorada e hiper-controlada como ha ocurrido a lo largo de la historia, sino que cada vez más resulta ser una tarea alienante y distorsionada. Urzúa, como madre soltera y disidente sexual, quiere expresar la contradicción y angustia que el sistema capitalista genera entre el deseo de una maternidad basada en los cuidados y la ternura, frente a los imperativos exigencias de un sistema que impone moldear y domesticar a los individuos para insertarlos en el voraz sistema de producción. *Canción de cuna* es el resultado de la experiencia de una maternidad que se ve atravesada por la alienación que supone el robo del cuerpo de la progenitora, y su concepción como una fábrica de mano de obra:

En el desarrollo capitalista, la mujer ha sufrido un doble proceso de mecanización. Además de estar sometida a la disciplina del trabajo, tanto remunerado como no remunerado (...) se ha expropiado a la mujer de su cuerpo y de la ha convertido en objeto sexual y en una máquina de procreación. (Federici, 2023, pág. 33)

Además de esta situación deshumanizadora que establece el patriarcado sobre los cuerpos con capacidad reproductiva, esta se ve marcada, como toda forma de producción, por un sistema racista, clasista, capacitista y LGTBQ+fobo, que condiciona fuertemente la experiencia de la maternidad. De hecho, la posibilidad de decisión de reproducirse y en qué condiciones, ha sido vigilado y controlado siempre por el Estado y el capital, determinando «quién tiene permitido reproducirse y quién no» (Federici, 2023, pág. 37). Por este motivo, aunque parezca paradójico, existen restricciones sobre el derecho al aborto y, simultáneamente, se criminaliza el embarazo de mujeres de las que se sospecha que van a engendrar personas problemáticas (Federici, 2023, pág. 38). Ya sea por cuestiones culturales, étnicas, o de identidad u orientación sexual,

la procreación es un asunto que preocupa al sistema y en el que se inmiscuye e interviene desde el primer momento, ejerciendo un control absoluto sobre los cuerpos gestantes, sus psiques, sus deseos, sus acciones, relaciones y por supuesto estableciendo las maneras apropiadas de crianza y educación de la futura mano de obra.

Urzúa eligió para su foto-performance el arquetipo occidental de la maternidad virtuosa por excelencia que representa la virgen María (Fig. 4). La elección del monstruo de peluche como representación del bebé supone una elección cargada de afectividad por tratarse de un juguete de su hijo. No es casual tampoco que el Pokémon elegido sea Gengar, un diablo, pues la madre santa se convierte en la progenitora del anticristo. La parodia de la virgen y el niño va más allá de lo cómico, pues se busca una comprensión del monstruo como una creación social que estigmatiza en base a la transgresión de los binarismos que impone la sociedad, siendo lo monstruoso el resultado de una construcción que condena lo que escapa a los cánones estéticos, políticos y morales hegemónicos.

Lo grotesco puede servir como objeto de admiración más que objeto de humor cómico solo si aceptamos su transgresión de nuestras estructuras categóricas —aunque solo sea imaginativamente, dentro de los parámetros de la ficción— en vez de rechazarla. Lo grotesco funciona promoviendo asombro en vez del horror, el monstruo ya no provoca una actitud de expulsión ni de disposición a luchar o huir en respuesta a la idea de dolor en uno mismo o en los demás. (Carroll, 2017, pág. 397)

En este caso el monstruo no es algo amenazante, sino un ser socialmente marcado por el señalamiento que la propia madre sufre. Acusada de dar a luz y crear/criar a un monstruo, siente el peso del biopoder en la intimidad de su propio hogar. No obstante, el mensaje no es solo de condena sino de transgresión y reivindicación. Por un lado, el agenciaamiento monstruoso se lleva a cabo en el acto de amamantar a un ser inanimado monstruoso, lo que supone un acoplamiento contranatura. Se produce así una revalorización de lo monstruoso desde la ternura que subvierte los esquemas tradicionales desde el asombro y el absurdo para reivindicar un tipo de crianza y una infancia que escapan a lo normativo que establece la familia mononuclear heterosexual. Lo grotesco traumático aflora entre la inversión paródica subversiva y el agenciaamiento grotesco de resignificación mediante la asunción de lo fantástico,

generando en lo metafórico un relato que reivindica otras maternidades, otras pedagogías, otros ritmos, otras formas de afecto y de crianza y por tanto una diversidad de identidades y deseos que se escapen de la norma.



Figura 4. *Canción de cuna*. Elaboración propia.

Al mismo tiempo, la virgen casta, con su velo y su vestido largo, es parodiada dejando a la vista la ropa interior bajo una bata corta de raso azul, evocando la cotidianidad de una madre precaria, mientras que el velo es sustituido por una manta de felpa infantil, que evoca al juego y al disfraz. El erotismo mezclado con lo cotidiano desarticula la idea de pureza inmaculada, más allá de lo mundano, ataca el ideal del cuerpo de la mujer como algo sagrado y virginal, pero también se escapa de la objetualización como cuerpo que se ofrece como objeto de deseo a la mirada heterosexual.

Los otros dos elementos fundamentales de la performance junto al Pokémon de peluche son la manta y el reloj de pulsera. La manta servirá para transformar a la virgen que amamanta en una asesina encapuchada que estrangula a su hijo con el reloj. El reloj, que carga sobre su cuerpo, simboliza las normas capitalistas de la productividad interiorizadas, insertadas en su cuerpo y psique mediante las tecnologías del biopoder. A riesgo de ser desestimada como madre adecuada y por tanto apartada de su maternidad se convierte en cómplice y mano ejecutora del necropoder que ahoga a la criatura con los ritmos de producción capitalista que les roba tiempo que compartir. La presión que ejerce el sistema lleva a la soledad y culpabilidad de la madre, que siente que pierde a su hijo,

a quien ella misma aniquila, al insertarle, desde muy pequeño en la cadena de producción. Aunque aquí nos alejamos de la estética terrorífica y abyecta, la experiencia personal de la activista se basó en transitar la conversión de ella misma en el monstruo que encarna el poder para las minorías subalternas, es decir, en asesina, opresora y torturadora. Para ella no se trataba de una teatralización, sino de una experiencia real, pues «la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese crimen» (Artaud, 1978, pág. 96).

2.3. Poseídas por la sangre: superstición, ciencia y poder

El dolor menstrual junto al dolor en el parto son castigos que, en el imaginario occidental y a lo largo de toda la tradición judeo-cristiana-musulmana, heredera de la misoginia grecolatina, se justifican en base a la supuesta esencia monstruosa y pecaminosa de la mujer, desde su creación. El rechazo y estigmatización hacia la menstruación se mantiene hoy día en base a prejuicios construidos sobre mitos bien ensamblados en el imaginario patriarcal que señalan la impureza de la mujer asociada a la sangre menstrual (Calvo, 2016). La menstruación ha servido como excusa desde Aristóteles y Plinio el Viejo hasta textos bíblicos y eminencias científicas de la modernidad para condenar a las personas con útero y sustentar su sometimiento, así como limitar su libertad sexual.

Partiendo de este imaginario, *Exorcismo menstrual* constituye primeramente una denuncia de los estigmas supersticiosos que aún sufren muchas personas menstruantes en todo el mundo. Además, busca la visibilización de la lentitud y desinterés que hasta ahora la ciencia y la medicina han demostrado hacia la salud sexual y reproductiva en comparación con la apabullante industria de higiene menstrual encargada de ocultar la sangre y su olor, en base al imaginario higienista del biopoder farmacopornográfico (Preciado, 2008). Los casi nulos avances que se han desarrollado en el tratamiento de enfermedades y trastornos relacionados con la menstruación desde mediados del siglo pasado limitan el tratamiento de la amenorrea y dismenorrea (muchas veces síntomas de la endometriosis) al uso paliativo de antiinflamatorios y de anticonceptivos hormonales, cuyos efectos secundarios y contraindicaciones a menudo son más graves que las que las dolencias derivadas de la menstruación.

Detrás de esto se sospechan intereses de control de las personas menstruantes, que tiene que ver con la dominación y el disciplinamiento, en lugar de promover el orgullo de poder dar vida se genera el desprecio, la sospecha y el asco social, provocando la vergüenza. Por esto, frente al discurso hegemónico, esta performance parte de la comprensión del útero «como un territorio político, como un espacio vital» (Preciado, 2022, págs. 392) que reconquistar y defender de la colonización cisheteropatriarcal.

Se eligió el grotesco traumático como base, asentándose en un arquetipo fundamental del imaginario gótico y terrorífico como es el de la poseída demoníaca y por tanto en el ritual del exorcismo. El cuerpo femenino monstruoso o poseído es un elemento genuinamente grotesco (Connelly, 2015) porque simboliza la amenaza constante que supone para el orden patriarcal la emancipación y empoderamiento femeninos. A partir de esta idea se utiliza la inversión grotesca para visibilizar los tabúes y mitos misóginos sustentados en el pensamiento religioso que se perpetúan en la medicalización actual. Para esto se identifican la medicalización hormonal como dispositivo de control y disciplinamiento ejercido por la medicina obediente al biopoder farmacológico, con la práctica del exorcismo orquestado por el poder eclesiástico inquisitorial. Por eso la poseída, en lugar del camisón estereotípico de las películas de terror, viste una bata azul de hospital (Fig. 5). Como representación del disciplinamiento patriarcal se fusionó la figura del sacerdote exorcista con la del médico que administra pastillas por la fuerza en lugar de hostias sagradas para expulsar al diablo que posee a la persona con útero en edad reproductiva en forma de obscenidad, dolor y abyección, pero sobre todo como una forma de improductividad al postrarla. Para el arquetipo del médico-sacerdote se creó un texto inspirado en un exorcismo real desde la parodia, en que se mostrara lo absurdo y violento que es el tratamiento que aun hoy sufrimos las personas menstruantes. Las píldoras anticonceptivas y los antiinflamatorios como paliativos dentro de los rituales del biopoder farmacopornográfico se asimilan por su parte al papel de la hostia sagrada en la misa cristiana. La hostia representa la fe en un saber no compartido con la sociedad que atesoran las instituciones eclesiásticas en lo concerniente a los misterios, relatos que sirven para sustentar jerarquías y valores de discriminación como la misoginia. La parodia muestra el paralelismo entre estas instituciones y el poder que obtiene los saberes de la ciencia y el beneficio que logra

la industria farmacológica. Al igual que Dios y las distintas religiones, el conocimiento médico científico no es desinteresado ni universalmente accesible, sino que sus procedimientos contestan a unos poderes y lógicas de mercado y suponen una forma de domesticar a la ciudadanía para hacer soportables enfermedades e injusticias sin curarlas. Se condena así, desde una estética burlesca, pero en línea con la tradición gótica romántica, el persistente descuido científico médico en relación con la investigación y tratamiento de las afecciones y dolencias menstruales en muchos casos crónicas e incapacitantes. La reivindicación pretende por tanto mostrar que ni son algo normal ni tampoco un castigo divino, sino que en todo caso sirven de coartada para la dominación heteropatriarcal y la estigmatización de las personas menstruantes.



Figura 5. *Exorcismo menstrual*. Elaboración propia.

Lilith Tremens eligió una estética que mostrara la sangre ahondando en lo abyecto y traumático, pues la sangre es un elemento que distorsiona y supone una amenaza al desbordar los límites del cuerpo (Kristeva, 2006) y, además, al ser asociada, a la impureza y esencia pecaminosa y contagiosa del cuerpo menstruante lograba incidir en el tabú aun hoy presente que estigmatiza a las personas menstruantes. Si el higienismo farmacopornográfico se aterra ante una mancha de sangre, en la performance el fluido rebosa las bragas blancas e impregna las piernas al descubierto. Para que quedara claro que no era un parto o un aborto, se intentó concretar el mensaje añadiendo una bolsa de agua caliente. En

general se entendió, pero hubo quien pensó que se hablaba del aborto. Esto no hizo más que expandir una reivindicación solidaria con la de la performance, demostrando que la ambivalencia de lo grotesco sobrepasa lo literal y precisamente en ese desbordamiento de la interpretación enriquece la propia obra, pues se pretende incomodar y cuestionar situaciones de injusticia social sin necesidad de explicitarlas.

La acción de obligar a tragar las pastillas hasta el punto de provocar el atragantamiento, las arcadas y el vómito es una forma de llevar la experiencia grotesca del cuerpo a límites que generen situaciones que impidan o dificulten la indiferencia. A esto se añade la oración paródica del exorcista-médico, en la que la que Dios es la Ciencia y su Iglesia la industria farmacéutica, evocando las inversiones festivas carnavalescas que satirizaban las ceremonias oficiales y religiosas como por ejemplo la misa que oficiaba un asno (Bajtin, 2003). La violencia real, y la abyección de los fluidos apelan a sensaciones y emociones que, como la sangre perturban al público espontáneo que pasa, se sienta, observa de lejos, de reojo o que graba y fotografía. Se trata de una situación además de vulnerabilidad en el espacio público, en medio de una plaza concurrida del centro de la ciudad, donde la sangre, la bilis, la saliva, el llanto, se perciben como algo abyecto, molesto y disruptivo, que genera desde el asombro, a la sonrisa irónica, el malestar y la angustia en quienes lo contemplan. Estas reacciones demuestran que se quiebra el régimen de visibilidad hegemónico mostrando una realidad conocida, pero de la que no se debe hablar y que se debe ocultar a los sentidos. Mostrar el dolor y la sangre en el espacio público busca ser una provocación y una invitación a la reflexión donde lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es conocido, propio o normal (Connolly, 2015, pág. 25), esto supone forzar el entendimiento y promover la discusión.

2.4. El Banquete del Capital: cuerpo, enfermedad y espera

Impaciente se centra también es una performance que aborda una problemática fronteriza entre el capitalismo y el derecho fundamental a una atención sanitaria pública, gratuita y de calidad. Aunque su mensaje se extiende a cualquier paciente y usuario del sistema de salud, la obra parte de una experiencia personal: el diagnóstico de cáncer de mama del artista, una enfermedad que no fue tratada con la diligencia ni el respeto necesarios, ni en tiempo ni en forma.

Desde esta vivencia dolorosa, la pieza de Fritis explora lo grotesco no desde el humor, sino desde lo traumático. En el grotesco romántico o genuino, el espectador se ve envuelto en los acontecimientos y les otorga una validez específica. En cambio, en lo cómico, se introduce una distancia que permite reír desde la seguridad de la indiferencia (Kayser, 2010, pág. 199). Lo grotesco, en este caso, funciona como una estructura que desorienta, confunde y desafía las certezas preestablecidas (Kayser, 2010, pág. 309). Es un espacio intermedio donde lo monstruoso y lo fantasmal irrumpen en lo cotidiano, donde el cuerpo deja de ser un ente normativo para convertirse en un símbolo de resistencia.

El cuerpo grotesco es aquel que no encaja en los criterios estéticos dominantes, que se percibe como deformado porque transgrede la norma binaria de los contrarios: lo equilibrado y lo caótico, lo humano y lo animal, lo sano y lo enfermo, lo femenino y lo masculino. Desde esta lógica, la performance mantiene la imagen del paciente hospitalario con su vestimenta característica, expuesto en una semi-desnudez impersonal que recuerda a los animales en el sistema de producción alimentaria.

Sobre un mantel con frutas, flores y verduras que representa la disposición de una bandeja de un banquete, o una ofrenda en un altar del día de muertos, el impaciente se convierte en el plato servido, amordazado, con órganos en la boca, que saliva aguantando la carne sin tragarla ni escupirla, soportando en silencio e inmóvil la espera de un diagnóstico, una prueba, un tratamiento o una intervención. Aquí, la inversión grotesca se articula a través de lo traumático y lo abyecto: el cuerpo doliente se presenta como el arquetipo de Jesús crucificado, el paciente que aguarda sin poder hablar ni protestar, impotente ante una decisión que no le pertenece. La performance vincula esta imagen con la necropolítica que concibe la salud, la vida y la muerte en un negocio, donde

la enfermedad, el miedo y la esperanza se convierten en mercancías que alimentan a las élites económicas y a los poderes fácticos (Fig. 6).



Figura 6. *Impaciente*. Elaboración propia.

El escenario elegido para la intervención fue un centro médico de referencia, en pleno proceso de recortes y protestas por la falta de personal y recursos. La acción generó un fuerte impacto entre los transeúntes: la inmovilidad del paciente, su sufrimiento silente y su exposición absoluta evocaban la figura del condenado a muerte a la espera de un veredicto que decida entre la vida o la muerte. La carne simbólica resbalaba por sus manos, viscosa, pegajosa, abyecta, mientras el cuerpo se fundía en una imagen híbrida entre el Tenome² y Cristo crucificado: ojos en el pecho amputado, cáncer que crece en la espera y la incertidumbre, sacrificio en nombre del capital.

La atmósfera de la performance se vio intensificada por un elemento inesperado: durante toda la acción, que duró aproximadamente una hora y media, el sonido intermitente del semáforo cercano retumbaba en el espacio, generando una sensación de agobio y deshumanización. La

voz robótica constante, mecánica y monótona, reforzó la angustia y el carácter opresivo de la escena, como si el tiempo se dilatara en una espera interminable en las salas de espera de un hospital, atrapando tanto al artista como al público en un bucle asfixiante.

La performance denuncia el colapso del sistema sanitario y su precarización en base a unos intereses de rentabilidad económica política que establece un sistema de privilegios donde solo las clases adineradas pueden garantizarse una atención digna y de calidad. Impaciente conecta desde la metáfora y la hipérbole con la impotencia, la pasividad y la soledad de quienes sufren la necropolítica capitalista. Denuncia sin eufemismos un sistema que fragmenta a los individuos, entre los salvables y los prescindibles, reduciéndolos a la supervivencia y sumiéndolos en un aislamiento nihilista donde en lugar del apoyo mutuo impera el «sálvese quien pueda».

El impaciente, finalmente, se marcha. No ha sido atendido. Derrotado, se aferra a su propia carne, desvinculado de su cuerpo, extraño para sí mismo. Camina sin rumbo, dejando tras de sí los restos de su ser: frutas, verduras, carne, desperdicios que, minutos después, los perros callejeros devoran. Los espectadores, aún inmóviles, observa el vacío que deja su ausencia. Entonces los que no habían preguntado se acercaron a interrogarnos sobre el sentido de la performance y a comentar sus propias vivencias. Por tanto, se logró propiciar el diálogo y la participación del público desde la empatía hacia el cuerpo impaciente y la curiosidad que provoca la indeterminación grotesca.

3. CONCLUSIONES

En las performances estudiadas lo conceptual se abre en un abanico de múltiples interpretaciones donde el cuerpo no solo funciona como medio de expresión, sino como espacio de transgresión, resistencia y denuncia. El proceso de creación se reveló como profundamente fértil, provocando emociones muy dispares e imágenes insólitas que las/es/os propias/es/os artistas no esperaban. Al trabajar con temas delicados se produjeron momentos emociones desbordadas, y hubo momentos duros y difíciles de llantos, gritos e incluso de mudez. No obstante, esto se volcó en las obras de forma catártica. También para trabajar cuestiones identitarias las/es/os artistas comentaron que al jugar con los monstruos encarnados

y como enemigos fueron capaces de darle la vuelta a situaciones incómodas desde el juego y la relativización de las asimetrías hegemónicas. Reinterpretar rituales y prejuicios, y reelaborar traumas desde el humor.

Todas las performances se valieron de una mezcla, siempre dispar, de los elementos grotescos, que no agotaban su potencialidad en su simple conceptualización. Pese a su diversidad estética, enfoque y temática las cuatro performances grotescas comparten el objetivo de desafiar a la necropolítica, al racismo y al heteropatriarcado colonial. Desde la denuncia de abusos en espacios laborales hasta la exploración de la maternidad no normativa o la visibilización de los cuerpos feminizados en el capitalismo farmacopornográfico, estas obras evidencian las múltiples formas de resistencia ante los sistemas de opresión y abren diálogos sobre la liberación y la inclusión. En ellas, además, el cuerpo no funciona solo como medio de expresión, sino como espacio de transformación, que transgrede los dualismos esencialistas que lo limitan, y posibilita alianzas desde cosmovisiones que proceden de lo vital, más allá de los esquemas racionales impuestos.

Por último, analizando la recepción, comprobamos que la capacidad sintética, metafórica y polisémica de lo grotesco por su consustancial hibridez y ambivalencia permite trasladar mensajes más o menos ambiguos. Los dispositivos grotescos provocan la interpretación a partir del conflicto, promoviendo distintos enigmas y emociones que no se resuelven racionalmente con una sola mirada. La fuerte ambigüedad y la incomodidad disruptiva generan emociones incómodas como los monstruos, dolorosas como las injusticias, pegajosas como la sangre, emociones que se adhieren a la memoria e invitan a cuestionar lo normativo y cotidiano.

4. REFERENCIAS

- ALCÁZAR, JOSEFINA (2008). «Mujeres, cuerpo y performance en América Latina» En Kathya Araujo y Mercedes Prieto, *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. (págs. 331-350). FLACSO.
- ALCÁZAR, JOSEFINA (2018). Performance art. El cuerpo freak de Rocío Boliver (La Congelada de Uva). *Freakish encounters: constructions of the freak in Hispanic cultures*. Hispanic Issues On Line (20), 142-155.

- ARTAUD, ANTONIN (1978). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- BUTLER, JUDITH (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- BAJTIN, MIJAIL (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Taurus.
- CALVO, YADIRA (2016). *La aritmética del patriarcado*. Bellaterra.
- CARROLL, NOEL (2017). Lo grotesco hoy en día. Notas preliminares para una taxonomía, en Connelly, F. S. (ed.) *Grotesco y arte moderno*. Antonio Machado.
- CONNELLY, FRANCES. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Antonio Machado.
- FANON, FRANZT (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- FEDERICI, SILVIA (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en capitalismo contemporáneo*. Traficantes de sueños.
- FOGUELMAN, PATRICIA (2023). «El artivismo transfeminista anticlerical en Buenos Aires: ARDA y sus apropiaciones simbólicas del fuego» en *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 20, 111–160. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/229801?show=full>
- GALINDO, MARÍA (2021). *Feminismo bastardo*. Mujeres creando.
- GROTOWSKI, JERZY (1992-1993). Grotowski número especial de homenaje. *Revista Máscara*, 11-12.
- KARADIMAS, DIMITRI (2014). Imágenes sagradas o cómo mostrar lo prohibido. Eds. Karadimas & Tinat, *Sexo y fe. Lecturas antropológicas de creencias sexuales y prácticas religiosas*. Ciudad de México: Colegio de México.
- KAYSER, WOLFGANG. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado.
- KRISTEVA, JULIA (2006). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI.
- LAMADRID, SILVIA (2019). Todas somos feministas: desafíos a una sociedad neoliberal y conservadora. *Revista Análisis del Año 2019*, 2020, pp. 83-106. Recuperado de: https://www.uchile.cl/documentos/revista-analisis-del-ano-2019-pdf_166564_0_2236.pdf
- LINETT, CHERIL (2020). «Proyecto Yeguada latinoamericana. Performance y feminismo disidente». *Cuadernos de Teoría Social*, 6 (12), 86-106. <https://cuadernosdeteoriasocial.udp.cl/index.php/t-social/article/download/109/89/>

- MILANO, LAURA (2017). «Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados» en: *Arte y Políticas de Identidad*, 15(15), 155–170. <https://doi.org/10.6018/284471>
- PRECIADO, PAUL.B. D. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.
- PRECIADO, PAUL.B. D. (2008). *Texto Yonki*. Espasa Calpe.
- RANCIÈRE, JAKES (2014). *Del reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo.
- RIBAMAR, J.O.J; FORTES, L. (2019). «Géneros en escena y cuerpos brincantes en la devoción en el Reisado: subversiones en la cultura popular brasileña» en: *Feminismos en la esfera pública. estudios sobre la representación de la igualdad de género en la comunicación y la cultura*. Egregius. 99-117.
- SALCIDO, MIROSLAVA (2019). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. NBAL.

5. NOTAS

- ¹ El seminario teórico práctico *Performance grotesca, feminismo y disidencias* fue realizado en septiembre de 2024, en el Centro Cultural de Valparaíso Ex-Cárcel como parte de la estancia de investigación que realicé en la Facultad de Teatro de la Universidad de Valparaíso en Chile.
- ² Tenome es un yokai (espíritu o demonio) de la mitología japonesa que aparece en la obra *Gazu Hyakki Yagyō (El desfile ilustrado de la noche de cientos de demonios)* del artista japonés Toriyama Sekien. La particularidad de este personaje es que sus ojos están en las palmas de sus manos.

