

***Paso doble* de Mirella Carbone: un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje**

Mirella Carbone's *Paso doble*: An Autobiographical Spell for the Body, Fold of Silence, a Tribute

SANDRA BONOMINI

Artista escénica, performer, investigadora y traductora. Es magister en Performance por el Programa de Artes Escénicas de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), donde continúa estudios de doctorado. Es traductora en Zazie Edições —editorial brasileña independiente de libre circulación— para la sección Perspectiva Feminista / Pequeña Biblioteca de Ensayos. Vive, trabaja y estudia en Río de Janeiro. Su trabajo artístico ha sido presentado en Lima (Perú); Río de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Palmas, Natal (Brasil); Berlín, Colonia (Alemania); y Nueva York (Estados Unidos).

***Paso doble* de Mirella Carbone: un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje**
Mirella Carbone's *Paso doble*: An Autobiographical Spell for the Body, Fold of Silence, a Tribute

Sandra Bonomini

Programa de Artes Escénicas, Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, Brasil
bonominisan@gmail.com (ORCID: 0000-0001-7032-165X)

Recibido: 02-03-2020 / Aceptado: 29-05-2020

<https://doi.org/10.18800/conexion.202001.003>

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Performance, cuerpo, feminismos, descolonización, identidad, Mirella Carbone / Performance, body, feminisms, decolonization, identity, Mirella Carbone

RESUMEN

Este artículo es un análisis, homenaje y diálogo con la performance *Paso doble* de Mirella Carbone. Carbone parte de la autobiografía para crear presencias —devenires— de sí misma, con los que critica imposiciones de identidad que la Lima clasista, colonial, machista, racista y homofóbica exige. Un «hombrecito» de terno blanco y una muñeca dibujada con tiza por la artista activan la memoria, abren archivos personales y traen al presente importantes cuestiones. A partir de las figuras no hegemónicas que la artista presenta, así como del silencio y la represión, propongo *Paso doble* como lugar de lo visible y posible. Desde la perspectiva de teorías y pensamientos feministas y

descoloniales, se abordan temas latentes en *Paso doble* para intentar entender los efectos de la colonialidad —del poder, saber y ser— y, dentro de estos, las nociones entrelazadas de género, sexualidad, raza y clase en el cuerpo, la subjetividad y los pasos de la artista.

ABSTRACT

This article is an analysis, tribute and dialogue with the performance *Paso doble* by Mirella Carbone. Carbone starts from the autobiography to create presences—becomings—of itself, with which criticizes identity impositions that the classist, colonial, macho, racist, and homophobic Lima demands. A «little man» in white suit and a doll drawn with a chalk by the artist activate the memory, open personal archives and bring important issues to the present. From the non-hegemonic figures that the artist presents, as well as silence and repression, I propose *Paso doble* as a place of the visible and possible. From the perspective of feminist and decolonial

theories, latent issues in *Paso doble* are approached in order to understand the effects of coloniality—of power, knowledge and being—in the body, subjectivity and steps from the artist.

***Paso doble* de Mirella Carbone:
un conjuro¹ autobiográfico para el
cuerpo, doblez del silencio,
un homenaje**

Carne viva

*fragilidade exposta
sentir-se à flor
estar sem pele²*

Mariana Lage³

Escribir este artículo es, para mí, un viaje a la memoria; es entrar a mis archivos físicos y emocionales y, una vez allí, identificar un deseo que me atravesó y continúa atravesándome hasta hoy. Es el deseo de sumergirme profundamente

para poder actualizar, no dejar morir sensaciones y percepciones en el olvido y el silencio, y, tal vez, recrearlas en esta escritura permeable, (in)filtrada de presente. Me pregunto si, a partir de la idea de *deseo de archivo*⁴ (Lepecki, 2010/2013), puedo desarchivar (y rearchivar) *Paso doble* de Mirella Carbone de mi cuerpo-memoria y recrearla en esta escritura —una escritura en movimiento—, «activar campos creativos todavía no agotados» (Lepecki, 2010/2013, p. 62) como posibilidad del presente. Me respondo a mí misma: creo que sí; creo que puedo correr el riesgo, aunque no me presente aquí como performer o coreógrafa con el objetivo de recrear la obra «en escena», sino, más bien, como un cuerpo que escribe, que escribe/crea/dialoga/mueve/transforma.

Como afirma Susan Leigh Foster (1995/2013) en su *Manifiesto para cuerpos muertos y móviles*, «Sí, el acto de escribir es un trabajo físico mostrado más

¹ Me inspiro en la socióloga, activista y pensadora anticolonial boliviana Silvia Rivera Cusicanqui y en sus conjuros, para dialogar, sentir y pensar la performance *Paso doble* de Mirella Carbone, ya que la concibo como un ritual de transformación, rupturas y costuras. Rivera Cusicanqui, atraída por la poesía y la tradición del mundo aymara, inicia y finaliza todo haciendo conjuros que dejan huellas y dan pie a importantes reivindicaciones, pues para ella no existen las fronteras entre el ritual y el pensamiento. Es importante resaltar que la autora deslinda el conjuro de la magia o brujería, y, más bien, lo conecta al decreto y a la transformación. Información tomada del documental *Mar arriba. Los conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui* (Ramos, 2011).

² *Carne viva / fragilidad expuesta / sentirse a flor / estar siempre sin piel* (Lage, 2015, p. 40) [la traducción es mía].

³ Mariana Lage es periodista, profesora y doctora en Estética y Filosofía del Arte por la Universidad Federal de Minas Gerais. Es escritora de haikus, narrativas cortas, críticas de ensayo, que han sido publicados en diversos diarios, catálogos y revistas, tales como la *Revista Cult*, el *Suplemento Literario de Minas Gerais*, el diario *O Tempo*, el diario *Letras*. Se estrenó como romancista en 2013 con el libro *No dorso do leão*.

⁴ André Lepecki propone el concepto de *deseo de archivo* en la danza contemporánea como un marco afectivo, político y estético ubicado en el cuerpo, visible a través del cuerpo del artista (intérprete/coreógrafo), cuya función principal es la recreación de una performance del pasado. «Propongo el “deseo de archivo” como referencia a la capacidad de identificar, en una performance del pasado, campos aún no agotados de “posibilidades impalpables” [...]. Esos campos que “dicen al respecto de lo posible” (Massumi, 2002: 93) siempre están presentes en cualquier trabajo pasado y son lo que las recreaciones activan» (Lepecki, 2010/2013, pp. 62–63).

intensamente como tal cuando el asunto de tal escritura es el movimiento corporal resucitado del pasado por la imaginación» (p. 20).

Sentada en esta silla, me revuelvo para superar las molestias, los dolores, las pequeñas tensiones que repercuten en cuello y cadera, con la mirada borrosa clavada en algún espacio entre aquí y los objetos más cercanos, me desplazo de nuevo, escucho los ruidos de mi estómago, los tictacs del reloj, me desplazo, me estiro, me acomodo, giro... soy un cuerpo que escribe [en cursivas en el original] (Leigh Foster, 1995/2013, p. 12).

Escribo a partir de la experiencia personal que fue ver la obra de teatro-danza *Paso doble* de Mirella Carbone en el año 2004 en Lima, un acontecimiento indelible y revelador en mi vida personal, en mis impulsos y deseos artísticos. Más que un análisis, las líneas abajo fluirán entre el homenaje, el diálogo y el testimonio. Se trata, sin duda, de un desafío. Escribo *sentipensantemente* y dialogo con la artista y su *Paso doble*, que trae cuestiones que no podemos seguir ignorando:

¿cuánto tiempo más hay que esperar para ser quien se quiere ser?, ¿qué más se necesita para que el grito sea grito y no un leve susurro⁵ tras la jaula?

Me interesa, mucho más que plantear un abordaje formal de la estructura del teatro-danza o de la performance, dialogar con *Paso doble* a partir de lo que la obra me suscita y de los temas que percibo y me interpelan.

De acuerdo con nuestras conversaciones-entrevistas, Carbone considera todo su trabajo autobiográfico y autorreferencial. Inclusive, el *hombrecito* que va de lo patético a lo tierno, que aparece en escena durante toda la primera parte de la performance y que está inspirado en un muñeco ventrilocuo de su infancia, es ella misma: «soy yo», afirma. «Mis trabajos son autorreferenciales. Trabajo en mi vida; claro que puedo inspirarme en otras lecturas, obviamente, pero al final estoy ahí metida de pies a cabeza» (Carbone, 2018). Para Carbone, aquel muñeco —el *burocratito*, como la artista se refiere a él— no es un personaje equis de identidad equis: es ella evocando un juego de su infancia, memorias que se actualizan y producen nuevos significa-

⁵ Según la definición del diccionario Aurélio, un susurro es un sonido bajo y confuso, un murmullo (Buarque de Holanda, 2011). En el contexto de la frase escrita arriba, parece como si el susurro tuviera una connotación negativa, como si el grito fuera «mejor», a pesar de que ninguno de los dos sustantivos —*grito* y *susurro*— están en competencia. Sin embargo, lo que convierte a cualquiera de ellos en positivo, negativo o neutro es el contexto. Ante una situación de opresión, represión o censura y de no poder decir claramente lo que se quiere, el susurro se vuelve, al menos, una posibilidad, algo mejor que el silencio absoluto. Y, en relación con el grito, veo la potencia no en los decibeles y sí en su intensidad, en el alcance que este pueda tener y en los ecos que pueda generar. Uno de los asuntos que, me parece, es fundamental en *Paso doble* es la dificultad o la imposibilidad de ser una/o misma/o en la sociedad y, a partir de ahí, el intento de la artista de expresarse con el cuerpo.

dos al momento de la creación y de los que hablaré más adelante.

Tuve el privilegio de entrevistar a Mirella Carbone en vivo en tres oportunidades, y debo decir que lo que tuvimos fueron encuentros efímeros que dejaron huella, intercambios afectivos o entrevistas-acontecimiento, una experiencia intensa y reveladora en la que pasado, presente y futuro se mezclan —como ocurre en *Paso doble*— o pierden su forma lineal. El tiempo, como pensado a partir de una perspectiva no occidental —indígena— se volvió circular. El pasado y el futuro «están contenidos en el presente» (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 55), atravesados por la memoria. Inspirada en la manera como el mundo indígena concibe la historia, en su forma no lineal en la que, según Silvia Rivera Cusicanqui (2010), «regresión o progresión, repetición o superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestras acciones, en vez de nuestras palabras» (p. 55), veo *Paso doble* como un acontecimiento artístico de retornos y proyecciones, como acción de movimiento donde el cuerpo ejecuta —hace— todo lo que no quiere más y, en ese *hacer*, se libera, supera y vive su deseo.

¿Quién es Mirella Carbone?

Luego de practicar movimientos en su máxima exposición de destreza, me descubrí patética, en el límite del drama con pinceladas de comicidad e ironía, y lo dejé ser. Posteriormente me concentré en la búsqueda de las imágenes. A esta necesidad le agregué la investigación inspirada en los poemas japoneses «haikus», que me dieron todo un mundo para concentrar los movimientos. Actualmente mis puntos de partida, luego de la idea, son las imágenes metafóricas y la simbología, y desde allí voy construyendo por medio de la exploración y la improvisación.

Mis temas varían dependiendo de lo que necesito reflexionar. Generalmente, aparecen las interrelaciones humanas, el sistema, la infancia. Pero lo que siempre está presente es la mujer (Carbone, 2011).

Mirella Carbone vivió de cerca la «segunda ola» del feminismo latinoamericano en el Perú y, a pesar de autodeclararse feminista, tiene algunas críticas frente al feminismo, sobre las que escribiré más adelante y que, de cierta forma, creo que están fuertemente conectadas al proceso

⁶ En el año 2003, Mirella Carbone asumió el cargo de directora de danza y de Andanzas, el grupo de danza contemporánea de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2009, formalizó la Escuela de Danza Contemporánea en la misma universidad. En el año 2013, Carbone logró crear la especialidad de Danza dentro de la nueva Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la PUCP, donde ocupó el cargo de coordinadora hasta 2017, año en que terminó con las labores administrativas para volver a dedicarse por completo a la enseñanza y creación. Actualmente, Mirella Carbone es profesora titular en el Departamento de Artes Escénicas de la PUCP e imparte los cursos de Laboratorio de Investigación y Creación en Danza y Movimiento en las especialidades de Danza y Teatro.

de creación de *Paso doble* y, consecuentemente, a las presencias que allí transitan.

La conocí en el año 2003, en la primera clase de danza contemporánea de mi vida, cuando era estudiante de Artes Escénicas en la PUCP, en Lima. Se abrió un curso electivo dictado por ella y eso significó la realización de un deseo tantas veces postergado por mí. La profesora/ artista estaba de espaldas, de la misma manera como aparece en la primera y en la última imagen de *Paso doble*. Me acuerdo perfectamente de los tiempos emocionalmente turbulentos que vivía; parecía que en cualquier momento me rompería. Yo pasaba por una fuerte depresión. Quería desaparecer o, más poéticamente, volverme una con las nubes o irme linda y mágicamente como se pierde un globo en el infinito. Deseaba huir de mi propio cuerpo; quería, parafraseando a Le Breton (2015/2018), abandonar vínculos sociales volviéndome invisible. Por otro lado, quería vivir, bailar y crear ficción(es) dentro de la realidad o realidades paralelas, y esos encuentros de creación y experimentación pura —y dura— me interpelaron y me desarmaron. Al comienzo yo no *bailaba*; movía el cuerpo y me volvía agua salada de memorias vivas, presentes o, entonces, *cortaba cebollas*, como diría la filósofa y escritora brasileña Mariana Lage. Y escuchaba: *respira, no te olvides de respirar*. Comencé a bailar y no paré de su-

mergirme en los procesos de arte-vida... Y aquí estoy, asumiendo con coraje mis deseos y formas de amar.

Da depressão

*Impulso melancólico
resolveu cortar cebolas
para não cortar os pulsos⁷*

Mariana Lage

Carbone confiesa que, al momento de creación de *Paso doble*, de alguna manera todavía vivía en el silencio —por la época, por la historia en sí— y fue bajo tal condición, a partir de la dificultad de expresarse, que la obra surgió. Pero desde mi experiencia como espectadora lo que ocurrió fue lo opuesto al silencio. Mirella performó y bailó a partir del silencio, pero yo recibí *Paso doble* como un grito. Esta obra no solo me habló; me gritó hasta el fondo del corazón, me abrió y me hizo grietas, y me reveló lo que ya sabía: que otro amor —ese que yo sentía— era posible dentro de la imposibilidad de nuestro sistema, de nuestras familias, de nuestra ciudad y nuestro país machista y homofóbico, carente de leyes que nos protejan, como tantos otros. Entendí mi sexualidad no heterosexual, no heteronormativa; me supe felizmente lesbiana y tal vez por eso tanta agua salada corriendo, tal vez por eso el mar en el que me convertía tantas veces seguidas. Tal vez por eso, todavía

⁷ De *la depresión* / Impulso melancólico / decidió cortar cebollas / para no cortar los pulsos (Lage, 2015, p. 56) [la traducción es mía].

Figura 1

Imagen de la performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Presentación en Ecuador en el año 2005. Crédito de la fotografía: Diego Espinoza.

hoy, me asalta la melancolía cada vez que veo esta performance desde la pantalla de mi *laptop*. De manera contradictoria o complementaria, me invade una tristeza sin fin y, al mismo tiempo, una felicidad absurda por sentir todo esto. *Estoy feliz de estar triste*, una frase que para Carbone tiene que ver con las buenas soledades, las buenas nostalgias y que, en gran parte, resume la esencia de su trabajo en *Paso doble*, mi forma de apreciarlo y la manera como este me interpela.

Mirella Carbone, hoy con 66 años, es pionera en el campo de la danza-teatro en el Perú y una de las coreógrafas, creadoras e investigadoras del movimiento más

reconocidas del medio peruano. Experimental por naturaleza y despreocupada por movimientos virtuosos o por la necesidad de mostrar la técnica en escena, está más interesada en sumergirse en su propia historia, que ya trae un proceso de movimiento. Carbone es «prácticamente autodidacta», como lo afirma en varias entrevistas. «La memoria del cuerpo es lo que más me interesa» (Carbone, 2018), me dice al momento en que conversamos sobre sus procesos de creación, sobre el viaje directo a la infancia y los cuestionamientos sobre la identidad que sugiere *Paso doble*. Pero esa memoria de lo invisible transformada en marca (Rolnik, 1993) se ha manifestado y reactualizado

en la (im)posibilidad de hablar libremente que acompañó a la artista durante muchos años de su trayectoria de arte-vida y que hoy, gracias a los movimientos sociales y sobre todo al feminismo contemporáneo, está cambiando de a pocos. Hoy, hablar está siendo posible. «Quiero ser más atrevida que antes. La edad te lo permite. Para mí es tener un poco más de madurez, sabiduría» (Carbone, 2019), fueron las palabras con las que pusimos fin a nuestros encuentros-entrevista.

Ahora tengo curiosidad sobre esa evolución que ocurrió en la sociedad, en el mundo. Y yo también evolucioné de alguna manera, a pesar de que mi esencia sea siempre la misma. Pero tengo la posibilidad de hablar más. Ya no tengo el miedo ni la vergüenza que tenía antes. Los tenía en esa época y te estoy hablando incluso de mucho antes, solo que todo llegó a un límite, ¿no? (Carbone, 2019).

Los pasos de *Paso doble*

«La escritura comienza en el movimiento, así como la música comienza en el silencio y la danza, en la pausa» (Fernandes, 2008, p. 2)⁸. Necesito algún movimiento para dialogar con las pausas, los silencios y las intensidades que traen los pasos dobles que por aquí transitan, como nos anticipa Leigh Foster (1995/2013): «al describir movimientos

del cuerpo la propia escritura debe moverse» (p. 20). Mi escritura debe moverse, y por eso hago algunas pausas para respirar, puntos suspensivos. Continúo. No es fácil, pero es necesario que me lance a la travesía con el compromiso de desviarme hacia lugares inciertos. Soy guiada por la intuición, por dobleces y contradicciones. Soy guiada por la necesidad de continuar (des)tejiendo la maraña, deshaciendo el nudo.

Primer paso

¿Qué me mueve? Una imagen potente, un sujeto de espaldas que hace gestos con las manos y movimientos fuertes con el cuerpo, muy enfáticos y casi histriónicos. Lleva puesto un terno e interactúa con una precaria mesa de escritorio, precaria como la vida que denuncia; parece un «hombrecito» nervioso, inseguro y patético, un muñeco asustado, constantemente manipulado por el sistema, una marioneta que intenta huir de la (o)presión y que por momentos emite un fuerte y claro «NOOOOOO».

En seguida, se encuentra frente a una pizarra y una tiza que parecen ser su norte o, mejor, su «sur». La artista —el hombrecito— comienza a dibujar una muñeca con la emoción y nostalgia de quien recuerda momentos felices de su infancia. Es la ilusión de algún comienzo, un dibujo de niña; es la muñeca con

⁸ La traducción es mía.

la que Mirella jugaba, un afecto vivo o nuevamente la memoria haciéndose presente y, quién sabe, vislumbrando algún paso futuro. Pero sobre todo es presente y es real, tanto que aprieta y duele el corazón. Me apretó y me dolió el corazón. «Me duele el corazón. Duele porque... Qué bonita. Ay, mi muñequita, yo te quiero. Te quiero mucho...» (Carbone, 2004), dice la artista mientras contempla la figura, mientras se contempla en esa pizarra-espejo reflejo de sí misma. A pesar de que algunos textos puedan surgir repentinamente en la performance, estos se asemejan más a la manifestación de deseos que no pueden ser cumplidos; son tan orgánicos como sus movimientos, y potentes por su enunciado. En ese sentido, *Paso doble* se configura, siento, como un grito de denuncia cuyo eco continúa vivo en nuestra sociedad. Aquella manifestación de deseos no cumplidos podría quedar guardada en la esfera íntima, en un ámbito personal, pero Carbone nos hace cómplices haciendo de sus miedos, frustraciones y tristezas algo colectivo. Aquí lo personal es político.

Por otro lado, esa presencia, devenir de la artista —el hombrecito de terno blanco y corbata—, es cautivante, apasiona-

da y se muestra vulnerable: se muestra frágil delante de nosotrxs; comparte una fragilidad llena de coraje con una platea cómplice y activa. Como escribió el bailarín Olín Plácido en su blog *La casa que baila*, esa presencia le rompió el corazón, lo hizo llorar: «Cómo me hizo llorar ese hombrecito. Tan frágil, tan delgadito y tan pero tan solo» (2008). Mostrar vulnerabilidad, represión y el deseo de amar a pesar de los impedimentos sociales son, creo yo, algunos de los gestos de coraje que componen *Paso doble* y que solo puedo vincular, siguiendo mi intuición, con la *ternura radical*⁹. Este es un concepto clave usado durante más de diez años como parte de la práctica de performance-pedagogía del colectivo La Pocha Nostra, y a partir del cual Dani d'Emilia y Daniel B. Chávez, performers y exintegrantes del colectivo, crearon un manifiesto vivo inspirado en lo que el término les suscitaba. Así, definen el *Manifiesto de la ternura radical como un ejercicio poético encarnado de resistencia*, en el que se sumergen y se preguntan: «¿cómo lo radical puede ser tierno —y la ternura ser radical— en nuestras alianzas, nuestras comunidades y relaciones interpersonales?» (D'Emilia y Chávez, 2015).

⁹ «*Ternura radical* es un término que conocimos a través de nuestro trabajo como parte del colectivo La Pocha Nostra. Como performerxs y pedagogxs ex-integrantes del colectivo, con este manifiesto queremos honrar su origen y su reverberación en distintos proyectos y comunidades alrededor del mundo. Esta versión es nuestra interpretación del término, resultado de un "jam poético" que empezamos en 2015, como parte de la investigación sobre ternura radical que Dani realizó en su maestría en el Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Nos preguntamos: ¿qué significa ternura radical para nosotrxs, en nuestras vidas y trabajo tanto dentro como afuera de La Pocha? ¿Puede la ternura ser radical? ¿Puede lo radical ser tierno?» (D'Emilia y Chávez, 2015).

Cito aquí un fragmento del manifiesto:

ternura radical es no permitir que los demonios existenciales se conviertan en cinismos permanentes
es no ser siempre las mismas, los mismos, les mismos
es encarnar In Lak'ech...
porque *tu eres mi otro yo* y viceversa
ternura radical es no temerle al miedo
ternura radical es vivir el amor efímero
es inventar otras temporalidades
ternura radical es abrazar la fragilidad
es enfrentar la neurosis de lxs demás con creatividad (D'Emilia y Chávez, 2015).

Me cuelgo de la última frase del fragmento del manifiesto escrito arriba para continuar con este paso, porque, en resumen, es lo que la artista hace: ella abraza la fragilidad, se llena de coraje y enfrenta la neurosis —y las prohibiciones— del mundo con creatividad e ironía; de lo contrario sería muy difícil. Carbone se inspira, guiada por el inconsciente, en un ventrílocuo —ese con el que jugaba cuando era niña— para hablar de la manipulación y la burocracia —disfrazada— peruana que no sabe —ni tampoco quiere saber— de sueños y posibilidades, como ella misma dice: «Nuestro sistema peruano es pequeño, pero es un ejemplo del gran sistema y para mí es igual» (Carbone, 2018). La artista denuncia tal sistema burocrático, patriarcal y opresor que tanto dificultó —y aún dificulta— nuestro libre andar, ser y

besar, y cuestiona la construcción —impuesta— de identidades de género cuando estas difícilmente encajan en los propios deseos, por lo que nos muestra una imagen triste y algo patética. Ese sistema nos obliga a *ser otrx*. Y a partir de ahí se pregunta: «¿Por qué tengo que ser diferente de lo que siento que soy?» (Carbone, 2018), para ser aceptada, escuchada y respetada en el mundo institucional predominantemente masculino. La pregunta de Carbone se relaciona con algunas cuestiones planteadas por la teórica, pensadora y feminista lesbiana afrocaribeña Yuderkys Espinosa Miñoso sobre los encuadres limitadores —y binarios— de las identidades. Espinosa Miñoso (2007) pregunta: «¿Qué significa ser mujer más de lo que nos dijeron que teníamos que ser, que nos fue impuesto y que nos ha aprisionado?» (p. 29). Para la autora, el sistema binario de construcción de las identidades ha operado impidiendo posibilidades de opción, de elección de las personas, y también nos ha impedido la construcción de subjetividades múltiples. El sistema ha sido —y sigue siendo— «una camisa de fuerza» (p. 29) en la que solamente algunas identidades son aceptadas, lo que contribuye a mantener viva la violencia de género, la opresión y la exclusión.

«Se concluye, entonces, que la identidad nunca es el fin, sino el principio de la autoconciencia. Apelar a identidades prefijadas, delimitadas, polarizadas, no es más que contribuir a la perpetuación de la lógica de opresión» (Espinosa Miñoso,

2007, p. 29). Las palabras de la autora se entrelazan con los movimientos de Mi-rella Carbone haciendo eco de los cuestionamientos presentes en *Paso doble*. Tanto Espinosa Miñoso como Carbone piensan al sujeto como una construcción, algo no natural, no pasivo y siempre actuante, siempre-en-proceso. Es a partir de las demandas «de afuera», de tener que «ajustarnos a parámetros fijos de modalidades de existencia» (Espinosa Miñoso, 2007, p. 28), que la artista explota e intenta responder sin palabras, a través del gesto, con sus pasos y en la multiplicidad. Así veo las presencias creadas y compar-tidas por Mirella Carbone, como un abanico de posibilidades identitarias siempre en expansión, «un acto de liberación» (Espinosa Miñoso, 2007, p. 31) y de valiente rebeldía en oposición al control de los cuerpos y de los encuentros afectivos que de allí puedan surgir. Así situó la performance de Carbone, sin querer colocarle etiquetas limitadoras, en un intenso y constante diálogo con un feminismo *otro*, no hegemónico. La crítica de Carbone al feminismo se relaciona de manera directa con la afirmación de Rita Segato sobre «reproducir lo mismo pero con otros cuerpos»¹⁰, comportamiento o tendencia que la artista observaba en muchas mujeres

feministas que, de cierta manera, «se masculinizaban», endurecían su forma de ser, imitaban a los hombres y reproducían un comportamiento machista, tal vez un gesto inconsciente de supervivencia, pienso ahora.

No podemos tener las mismas aspiraciones que los hombres dentro del esquema u orden patriarcal porque sino vamos a reproducir lo mismo pero con otros cuerpos; tenemos que conseguir imaginar un mundo nuevo, uno realmente diferente. La sociedad hay que transformarla desde ella misma y ahí las mujeres tenemos un papel central como operadoras de las relaciones de la propia sociedad, ese es uno de los dilemas que tenemos que tener claro, no es que hay que abandonar el campo estatal, pero la transformación no se hace desde el Estado, la reorientación de la historia se hace desde la vida misma, desde la sociedad y ahí las mujeres tenemos una posición que siempre fue una posición de tejedoras de lo social, de los vínculos (Segato, 2019).

Maruja Barrig, activista y teórica feminista peruana, relata los cambios que el fe-

¹⁰ En julio de 2019 se realizó la Feria Internacional del Libro de Lima (FIL Lima), encuentro en el que la antropóloga Rita Laura Segato fue una de las invitadas. Segato dio varias conferencias, participó en mesas sobre género, colonialismos, feminicidio y feminismos, y fue entrevistada en varias ocasiones. En una de las entrevistas para la revista peruana *Caretas*, le preguntaron sobre los nuevos desafíos que el movimiento feminista —o los feminismos contemporáneos— debe enfrentar. Ante la pregunta de la entrevistadora Karla Córdova («El movimiento feminista tiene mucho por recorrer, ¿cuáles son los nuevos desafíos a los que se enfrenta?»), y entre los varios temas de respuesta, lo primero que la antropóloga menciona es la necesidad de entrar al Estado; a continuación, menciona que «tenemos que [...] conseguir imaginar un mundo nuevo, uno realmente diferente» (Segato, 2019). Puede verse la entrevista completa en el enlace detallado en la lista de referencias.

minismo atravesó en el Perú —y en América Latina— en la década de los noventa, en medio de procesos de redemocratización de los países, y el cambio de perspectiva de las activistas y sus formas de confrontar al Estado. Barrig (2008) afirma que muchas feministas centralizaron sus estrategias en el Estado, y lo que era conocido como *el movimiento* terminó convirtiéndose más en un discurso que en un «caldero de voluntades colectivas» (p. 214). Las afirmaciones de Maruja Barrig y Rita Segato, creo yo, se complementan, y explican, en parte, las críticas de Carbone en relación con la toma de actitudes —forzadas— de algunas mujeres.

Me parece interesante mirar *Paso doble* —con las inquietudes que trae— como un trayecto afectivo transitado —bailado— por Mirella Carbone en el camino de las identidades múltiples y en las cuales se encuentra y se reconoce mujer, artista, feminista, lesbiana, blanca, peruana y probablemente muchas más ficciones. No solo mujer, ni antes peruana que lesbiana o primero artista que feminista. Se encuentra, justamente, en la frontera abierta, en el cruce, en el lugar, como dice Espinosa Miñoso (2007), «de las posibilidades infinitas y en las políticas de reconstrucción» (p. 35).

Respiro...

Al mismo tiempo, intuyo que ese muñeco-hombrecito no representa en sí mismo una masculinidad típica, de las que se relacionan directamente con el concepto de *pedagogía de la crueldad*¹¹ definido por Segato (2018). Ese «pequeño burócrata» (Carbone, 2018) no es una masculinidad típica del patriarcado que emana toxicidad; es, al contrario, y como escribí más arriba, cautivante, destila ternura, su fragilidad me emociona, y, como se hizo evidente en las conversaciones con la artista, existen motivos para que toda esa ternura llegue a la superficie después de haber atravesado densas y profundas capas. Pero me da pena, también me da pena. Siento su tristeza —se abre y nos la muestra—, se siente su tristeza. Sin embargo, al performar esa presencia, Carbone denuncia las fuertes marcas heteropatriarcales de nuestra sociedad. Y, sobre el patriarcado, Segato (2018) nos recuerda: «es la primera pedagogía de poder y de expropiación de valor, tanto en una escala filogenética como ontogenética: es la primera lección de jerarquía, aunque la estructura de esa jerarquía haya ido mutando en la historia» (p. 14).

Ahí surge el primer doblez de este paso, una interesante contradicción o *el doble de uno de los pasos*. Mirella Carbone performa un sujeto *masculino*, que en

¹¹ «Llamo *pedagogías de la crueldad* a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá de matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto. [...] La pedagogía de la crueldad es, entonces, la que nos habitúa a esa disección de lo vivo y lo vital, y parece ser el camino inescapable de la modernidad, su último destino» (Segato, 2018, pp. 10-11).

la interacción con los elementos en escena —la mesa y la pizarra— representa la opresión y la represión, es decir, un sistema burocrático que valoriza resultados; representa la precariedad, las estructuras de poder, el capitalismo: la historia contada y validada a partir de una perspectiva predominantemente masculina —sin querer caer en binarismos— de las instituciones y de un Estado heteronormativo. A partir de esta *perspectiva predominantemente masculina* que la artista sugiere —y que, además, es histórica— traigo el pensamiento de Rita Segato (2018), para quien existen dos proyectos históricos vigentes que difieren en sus conceptos de bienestar y felicidad: «el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos» (p. 14). Puede decirse que son opuestos, incompatibles y que sus perspectivas son claramente diferentes. El proyecto histórico centrado en las cosas, parafraseando a la autora, produce individuos y su meta de satisfacción es funcionar para el capital, lo que terminará por transformar a tales individuos en cosas. Ya el proyecto histórico de los vínculos, explica Segato, apela a la reciprocidad y produce comunidad; es, sin duda, el camino de la luz al final del túnel y también el propuesto por el feminismo descolonial. Es el camino que la artista y su *devenir hombrecito* quieren tomar, pero se encuentran presos al otro lado. Corren el riesgo de convertirse en cosa, en marionetas del capitalismo. «Era como si la parte masculina me estuviera comiendo,

porque estaba encima de mí. Me presionaba. La imagen masculina te traba...» (Carbone, 2018), dijo Mirella cuando le pregunté sobre los escenarios de lo real y del cotidiano que la incomodaban y que, en parte, activaron el proceso de creación y las transformaciones que ocurren en la performance. Pero, como ella afirma, hay dos capas en su proceso, algo más íntimo aún, un viaje que toca sus memorias y las reactiva con la acción y el movimiento por medio de lo tangible, del tejido, en este caso la ropa que usa, la mesa sobre la cual da golpes y baila, la pizarra donde dibuja a la muñeca y escribe una frase incompleta: *te am...*

Durante los encuentros-entrevista con la artista, removimos mucho polvo. Conocí detalles que no imaginaba y que hoy, mientras escribo, me parecen fundamentales para entender mejor los dobleces y contradicciones de *Paso doble*.

«Yo transformé la ropa de mi padre», confiesa Mirella con emoción, pero nadie lo sabe y duda de que algún espectador sepa de dónde viene la ternura de ese hombrecito simpático, de buen humor y triste. Ese no era un traje equis que ella compró o mandó hacer: «busqué el terno de mi padre, de cuando se fue de luna de miel con mi madre. Yo estaba usando ese terno» (Carbone, 2018).

Pausa.

Respira... Continúo.

Me interesa el significado, la carga ancestral de la ropa y su actualización, las marcas que deja en el cuerpo vivo de la artista, su memoria corporal o, como sugiere Lepecki (2010/2013), su cuerpo como archivo y el archivo como un cuerpo lleno de historias.

Al tensar levemente los párpados cerrados, se vislumbran cuerpos: cuerpos que miran fijamente, agarran, corren con temor, se yerguen estóicos, se sientan avergonzados, caen desafiantes, gesticulan seductores. [...] La cabeza se inclina en ángulo; el tórax se desplaza hacia un lado; el cuerpo escribiente escucha y espera mientras fragmentos de cuerpos pasados brillan tenuemente y luego se desvanecen (Leigh Foster, 1995/2013, p. 18).

Son esos *fragmentos de cuerpos pasados brillando* descritos por Leigh Foster los que imagino cuando la artista incorpora las ropas de su padre. Cuerpos pasados que en ella se liberan o cuerpos que no tuvieron la misma libertad, no solo la presencia amorosa de su padre, sino quienes estuvieron antes, mucho antes. Intento sentir para ser coherente y continuar teorizando, dialogando. Tal vez, como en la poesía de Leigh Foster, ella «desea que esos cuerpos muertos le echen una mano para descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras» (Leigh Foster, 1995/2013, p. 16).

Para Carbone, usar el terno de su padre abrió una puerta hacia su infancia, sus juegos, nostalgias, miedos, imposiciones, represión y deseos, y todo eso es traducido en gestos corporales a partir del momento en que ella logra entrar a sus propios archivos. *Paso doble* sería, en ese sentido, la manifestación de la artista como un «poderoso archivo corpóreo y afectivo» (Lepecki, 2010/2013, p. 75) capaz, también, de afectar al otrx con las propias memorias presentes. De esta manera, la imagen corporal de la artista vestida con terno transmite «el esquema de gestos y posturas de una sociedad» (Fernandes, 2007, p. 30), ya que, parafraseando a Fernandes, nuestra identidad corporal —individual— no difiere ni contrasta con la sociedad. Entonces, quiero creer que las artes del cuerpo logran visibilizar y poner en evidencia la potencia del colectivo —hoy fundamental—, del cuerpo social. Es en el (no)lugar fronterizo donde nos encontramos y reconocemos unos con otros; viajamos a nuestras memorias, a nuestro *archivo corporal*; identificamos nuestros dolores y heridas abiertas, las historias en nuestra célula, músculo, hueso y, finalmente, en la piel. Compartimos realidades, diferencias —y disidencias—; somos el reflejo del otrx, somos el otrx. Empatía y sororidad son dos conceptos clave que siento que emergen a la superficie a lo largo de esta travesía, y que en la actualidad pueden ser pensados/sentidos como grandes aliados contra el capitalismo.

Figura 2

Imagen de la performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Presentación en Ecuador en el año 2005. Crédito de la fotografía: Diego Espinoza.

Al contrario de una figura masculina tóxica viril, típica de las sociedades patriarcales, Carbone se refirió a su padre como una persona «maravillosa, amorosa, nada machista y nada burocrática» (Carbone, 2018), un hombre que para la Lima colonial, clasista y machista de los años cincuenta resulta fuera de lo común, sin duda una excepción.

Entonces cuando yo represento a ese «pequeño burócrata», que era como un muñeco ventrílocuo, pero vestida

de mi padre, hay un choque, porque, sí, es un idiota, pero me causa ilusión que también no lo sea. También no lo es. Es por eso que también es amable y transmite ternura (Carbone, 2018).

Siento, cada vez más, que el relato íntimo y personal es fundamental, pues crea ecos sociales y políticos. Y allí vislumbro el doblez, la contradicción o *el doble de uno de los pasos*. Si como investigadora-espectadora, antes de saber de la historia importantísima del terno del padre,

yo ya veía rasgos de una masculinidad *viril-vulnerable* (Santos, 2018), una sexualidad no normativa, no hegemónica —disidente— en esa construcción-presencia-devenir de la artista, hoy puedo escribir intuitivamente que hay un enorme sentido de resistencia y de lucha a favor de la libertad de expresión y de posibilidades no fijas de identidad —como mencioné antes— siempre en flujo. En la producción de sí misma que la artista crea, se reafirma la lucha contra el mandato de masculinidad, el pacto corporativo y la fraternidad masculina (Segato, 2018), propios del patriarcado, pero se reafirma en la ternura, repito, en una ternura radical. Hay una resistencia al sistema capitalista y a la heterosexualidad como institución (Curiel, 2013) y como norma.

A partir de algunas frases y palabras sueltas, aparentemente inconexas, que Carbone dice a su público, a partir de la manifestación de frustraciones y también deseos, percibo una *invitación* de la artista a compartir angustias y miedos y, quién sabe, resolverlos o enfrentarlos *juntxs*. Quince años después, y en la fase extrema y brutal de individualismo que vivimos, ese *juntxs* es fundamental.

Ayuda, por favor
No entiendo nada, quién puede
entender al... Perú
Dónde está la poesía
Perú
Bella
Oprimido (Carbone, 2004)

Paréntesis

«Despojarse de toda la mierda» fue lo que dijo Mirella Carbone al intentar resumir el movimiento de engranajes entre un paso y otro, de desvestirse para sentirse un poco más cerca de sí misma y de lo que más quería: abrazar y fundirse con la muñeca dibujada en la pizarra, su niña interior, su mujer, su amante, ella misma. Ese momento de transformación está lejos de ser únicamente un tránsito de una imagen masculina para una femenina, como si estas categorías —y energías— no pudieran cohabitar un solo cuerpo. Independientemente de las expresiones de género que la artista pueda haber experimentado —y presentado— a lo largo del proceso de *Paso doble*, el momento, para mí, es de limpieza, de (des)intoxicación. Es el inicio para destejer la maraña lentamente luego de un claro y contundente *¡basta!*

Despojarme de toda la mierda.

Van saliendo de a pocos esos vestigios sofocantes y aplastantes, como si el pañito húmedo que Carbone saca de su bolsillo para limpiarse la cara cubierta de blanco se llevara todo, limpiara su corazón. Sale el maquillaje y sale el hombrecito, sale el microsistema opresor, sale el género colonizado, sale la norma heterosexual. Cae el patriarcado, la hegemonía de la vida, del sexo y del amor. Cae, de a pocos, la opresión, el silencio y el terror. Cae, finalmente, el conflicto armado

interno¹², en parte responsable del miedo, silencio y represión de tantas personas en nuestra sociedad. Cae el terno.

Despojarnos, juntxs, de toda la mierda.

Segundo paso

A veces, yo tengo más yin, otras más yang, y a veces tengo mis partes masculina y femenina más equilibradas. Yo no estoy muy interesada en eso. Creo que todxs podemos alcanzar un equilibrio. Para mí, en aquella época y en ese momento, tenía que ver con despojarme, desprenderme de todo. [...] Y ahora estoy intentando despojarme de todo lo que adquirí de colonización; eso tiene que ver con las heridas que marcaron la memoria de mi cuerpo (Carbone, 2019).

Las palabras de Mirella Carbone sugieren tránsitos, nuevamente, no lineales. Hacen eco tanto hacia adelante como hacia el pasado, hasta cinco siglos atrás y de forma simultánea dirigen la mirada hacia

un futuro que comienza a trabajarse en el presente, con las posibilidades y libertades ambiguas que hoy tenemos.

Paso doble me despierta innumerables sensaciones. Escribo a partir de lo que los pasos, con sus dobleces y devenires, provocan en mí: profundas emociones que varían entre la tristeza inexplicable, la impotencia, la posibilidad y el riesgo de amar y de vivir una vida contra la corriente, coraje, resistencia, y, finalmente, la necesidad de no perder la ilusión. Ante la parálisis a la que este sistema occidental quiere arrastrarnos —y de hecho nos arrastra— todos los días a través del «inconsciente colonial capitalístico» (Rolnik, 2018), *Paso doble* es el movimiento que nos devuelve la ruta, el camino —hacia adentro y hacia afuera simultáneamente— para *evadir la ley*, el desvío placentero para no perdernos, pero también para recuperar la gran pérdida que han significado la negación, la invisibilidad y, una vez más, el silencio.

Silencio.

¹² El Movimiento Homosexual de Lima (MOHL) identificó diez casos de crímenes de odio durante el periodo del conflicto armado interno o guerra contra el terrorismo en el Perú, y cuyos responsables fueron las fuerzas militares y los grupos subversivos (Mesa, 2014, citada en Jáuregui, 2018) Como afirma Jáuregui, ambos grupos intentaron terminar con las prácticas sexo-disidentes y con cualquier muestra de afecto o expresión de género no normativa: «El extremismo ideológico de Sendero Luminoso dividía el mundo en la dicotomía: enfermedad y pureza. A esta última asociaban mandatos culturales como la monogamia, la heteronormatividad y el sexo reproductivo (Montalvo, 2017, p. 62). En esa lógica instauraron Comités Abiertos Populares para tener control sobre las prácticas matrimoniales y sexuales que consideraban inmorales o incorrectas, lo que ha sido denominado como una política de profilaxis moral (Montalvo, 2017, pp. 62–63). / En la misma línea, el MRTA [Movimiento Revolucionario Túpac Amaru] organizaba "cruzadas contra el vicio" registradas por la CVR [Comisión de la Verdad y Reconciliación], que tenían por objetivo castigar a homosexuales, prostitutas y la infidelidad (Montalvo, 2017, p. 64). En el diario Cambio gestionado por la organización subversiva se hacían constantes amenazas a la población LGBTIQ antes de asesinarlas con el mensaje de que debían "enmendar sus vidas". Así, se consideraban la autoridad que debía castigar dichas prácticas, contando con el apoyo de la población (Anaya y Valle, 2017)» (Jáuregui, 2018).

Figura 3

Imagen de la performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Presentación en Ecuador en el año 2005. Crédito de la fotografía: Diego Espinoza.

En relación con tales formas de negación, la poeta, feminista y activista lesbiana Adrienne Rich afirma:

La negación de la realidad y de la visibilidad de la pasión de las mujeres por otras como sus aliadas, compañeras de vida y de comunidad, al haberse obligado que tales relaciones sean disimuladas y hasta desintegradas bajo intensa presión, ha representado una pérdida incalculable del poder de todas las mujeres *en cambiar las relaciones sociales entre los sexos y*

de que cada una de nosotras se libere (Rich, 1980/2010, p. 40)¹³.

Cuando Mirella Carbone logra aproximarse lentamente a la muñeca de tiza dibujada por ella —aproximarse hacia sí misma— hasta fundirse, cuando finalmente se funde con ella, entiendo la performance como un gesto de resistencia continua, en movimiento, como la ternura manifestándose en el más radical de los gestos: el amor. Y entiendo el cuerpo en-estado-de-performance que la artista presenta como espacio fértil en el

¹³ La traducción es mía.

que se hacen los conjuros. Veo *Paso doble* como una performance de lo posible y de lo (in)visible. Una performance que le permitió decir con su cuerpo aquello que con palabras era silenciado. Sugiero *Paso doble*, entonces, como un conjuro íntimo y compartido de descolonización que únicamente puede ocurrir, como señala Rolnik (2018), en el territorio de las micropolíticas.

Sientopienso el trabajo contrahegemónico de la artista como políticamente activo y permeado de una densidad simbólica que explota y se desborda, y me (nos) interpela al, por ejemplo, usar el terno de su padre o simplemente fundirse con la muñeca y abrazarla.

Si el cuerpo de la artista es el lugar donde habitan sus memorias —archivadas—, la piel sería, tal vez, la última capa, la superficie capaz de materializar y de hacer presente, de actualizar y de modificar lo vivido o, como afirma Guash (2013), de «crear una narrativa diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado» (p. 239)¹⁴.

Si la muñeca de tiza, que es una marca, un símbolo potente de la infancia, es el elemento «clave» de la performance, como dijo Carbone (2018), entonces el arte —y el proceso artístico— es el canal, el vehículo que hace posible tal viaje y alguna transformación en el presente, que, en el caso

de *Paso doble*, sería haberle ganado una pequeña gran batalla al patriarcado.

Los gestos que componen *Paso doble* resultan, para mí, contrainsurgentes y restauradores de tantos tejidos fragmentados de nuestra comunidad, y los reconozco como gestos feministas descoloniales.

Ese abrazo, la fusión de la artista con su devenir otra de tiza, se configura como un gesto micropolítico y valiente de *ternura radical*.

es arriesgarse a amar a contra pelo
ternura radical es creer en la
arquitectura de los afectos
es encontrarnos desde los músculos
más cercanos al hueso
es creer en el efecto político de los
movimientos internos (D’Emilia y
Chávez, 2015).

Figura 4

Performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Fotograma de video de una presentación en Lima en 2007. Registro original realizado por Javier Ponce (<https://www.youtube.com/watch?v=6v7S3iGUd6A>).

REFERENCIAS

- Barrig, M. (2008). La persistencia de la memoria. Feminismo y estado en Perú de los noventa. *Debate Feminista*, 37, 213-246. http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037_15.pdf
- Buarque de Holanda, A. (2011). *Aurélio júnior. Dicionário escolar da língua portuguesa*. Positivo.
- Carbone, M. (Directora). (2004). *Paso doble* [Teatro-danza / Performance], Teatro Británico, Lima.
- Carbone, M. (2008, 16 de junio). *Entrevista a Mirella Carbone / Entrevistadora: Tatiana Fuentes*. Archivo Artea. <http://archivoartea.uclm.es/textos/entrevista-a-mirella-carbone/>
- Carbone, M. (2011, octubre). *Entrevista a Mirella Carbone para el proyecto Still Móvil*. Red Sudamericana de Danza. <http://www.stillmovil.com/artistas/mirella-carbone>
- Carbone, M. (2017-2019). *Entrevistas a Mirella Carbone / Entrevistadora: Sandra Bonomini*. Lima - Río de Janeiro. Manuscrito inédito.
- Curiel, O. (2013). *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha Lésbica y En la Frontera.
- D'Emilia, D. y Chávez, D. (2015). *Manifiesto de la ternura radical*. <https://dani-demilia.com/2015/08/12/manifiesto-de-la-ternura-radical/>
- Espinosa Miñoso, Y. (2007). *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. En la Frontera.
- Fernandes, C. (2007). *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro. Repetição e transformação*. Annablume.
- Fernandes, C. (2008). Entre *Escrita Performativa* e *Performance Escrita*: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. *Anais V Congresso da ABRA-CE*, 9(1). <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1607/1728>
- Guash, A. M. (2013). Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista-Valise*, 3(5), 237-264. <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41368/26241>
- Jáuregui, A. (2018, 1 de junio). *Recordando los crímenes de odio durante el conflicto armado*. Nota publicada por el Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la PUCP. <http://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis/31-de-mayo-recordando-los-crimenes-de-odio-durante-el-conflicto-armado-por-ariana-jauregui/>
- Lage, M. (2015) *Haikais de (não) amor e outras coisas*. Autoedición.
- Le Breton, D. (2018). *Desaparecer de si. Uma tentação contemporânea* (Trad. F. Morás). Vozes. (Trabajo original publicado en 2015)

- Leigh Foster, S. (2013). Coreografiar la historia (Trad. A. Fernández). En I. de Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 12-28). Artea Editorial. (Trabajo original publicado en 1995/1998)
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza (Trad. A. Fernández). En I. de Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59-81). Artea Editorial. (Trabajo original publicado en 2010)
- Plácido, O. (2008, 26 de junio). Procesos creativos: Mirella Carbone. *Lacasaquebaila*. <http://www.lacasaquebaila.com/2008/06/procesos-creativos-mirella-carbone.html>
- Ramos, J. (Director). (2011). *Mar arriba. Los conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui* [Documental]. <http://otramerica.com/multimedia/video/mar-arriba-los-conjuros-de-silvia-rivera-cusicanqui/1914/3358>
- Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica (Trad. C. Guilherme do Valle). *Bagoas*, 4(5), 17-44. <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742> (Trabajo original publicado en 1980/1982)
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rolnik, S. (1993). Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, 1(2), 241-251. <https://revistas.pucsp.br/cadernossubjetividade/article/view/38134/25870>
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. N-1 edições.
- Santos, A. L. (2018). *Entrevista con Ana Luisa Santos / Entrevistadora: Sandra Bonomini*. Río de Janeiro - Belo Horizonte. Manuscrito inédito.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Segato, R. (2019, 1 de agosto). *Rita Segato y pensar el feminismo / Entrevistadora: Karla Córdova*. Revista *Caretas*. <https://caretas.pe/nacional/rita-segato-y-pensar-el-feminismo/>