

Erika Bülle and the Resisting Body:
Vulnerability, Politics, and
Dissidence in Four Works

Erika Bülle y el cuerpo que resiste: vulnerabilidad, política y disidencia en cuatro obras

JOSEMARÍA BAHENA GÓMEZ

Artista visual, investigador y curador
j.bahenagomez@ugto.mx

Key words

performance, body, vulnerability,
embodied memory, dissidence

Palabras clave

performance, cuerpo, vulnerabilidad, memoria encarnada,
disidencia

Abstract

A critical reading of four performative works by Mexican artist Erika Bülle in which the body is configured as a political, ritual, and autobiographical territory. Through performance, vulnerability, and intimate exposure, Bülle's practice challenges notions such as archive, identity, and embodied memory, articulating a body that confronts bodily normativity and structural forms of violence. The analysis situates these actions within contemporary debates on performance, feminism, and queer theory, emphasizing the body as a space of resistance, self-knowledge, and the production of meaning from dissidence.

Resumen

Lectura crítica de cuatro obras performáticas de la artista mexicana Erika Bülle en las que el cuerpo se configura como un territorio político, ritual y autobiográfico. A partir del performance, la vulnerabilidad y la exposición íntima, la obra de Bülle tensiona nociones como archivo, identidad y memoria encarnada, en una práctica que confronta la normatividad corporal y las violencias estructurales. El análisis sitúa estas acciones dentro de debates contemporáneos del performance, el feminismo y la teoría cuir, subrayando el cuerpo como espacio de resistencia, autoconocimiento y producción de sentido desde la disidencia.

El performance en México ha sido, desde la década de 1990, un territorio fértil para explorar la vulnerabilidad, la memoria y las tensiones entre cuerpo, política y afecto. La obra de Erika Bülle destaca por su tránsito desde lenguajes visuales asociados a la crudeza material, como los desarrollados durante su participación en el colectivo Semefo, hacia una práctica performática contemporánea introspectiva, ritual y autobiográfica. Aunque la artista reconoce que sus primeros trabajos estuvieron marcados por influencias externas y estéticas impostadas, con el tiempo desarrolló una voz propia centrada en el cuerpo como archivo vivo y espacio de resistencia.

En su tesis de maestría *La transgresión del cuerpo (a través de mi producción plástica)* (2012), Bülle reflexiona retrospectivamente sobre este proceso. Al analizar su exposición *Vómito negro*, realizada cuando tenía 23 años, afirma que la experiencia marcó un parteaguas en su trayectoria: un desafío emocional ante el rechazo y el halago simultáneos del público, pero también el descubrimiento de una disciplina personal que confirmaba su camino en las artes visuales. Reconoce, además, que ciertas imágenes de esa etapa respondían más a la influencia de Semefo que a sus propias inquietudes, una suerte de estética prestada: “Solo el tiempo me daría la capacidad para seleccionar entre lo que realmente era mío y lo que estaba puesto ahí como postizo.”¹

Este desplazamiento hacia una práctica genuinamente propia se consolida en su producción

performática reciente. En su perfil para *Mundo Performance*, Bülle se define como “artista gorda” y explica que el performance funciona para ella como un dispositivo de acción que le permite hablar de sus “disidencias”, cobijarse en el feminismo y someterse a un “exorcismo corporal” con el que expulsa demonios asociados a experiencias dolorosas cotidianas.² Su corporeidad no hegemónica se convierte así en territorio político desde el cual interpela las normas estéticas y sociales impuestas sobre los cuerpos femeninos, gordos, racializados o no normativos.

El presente análisis es una lectura crítica de cuatro obras performáticas de Erika Bülle, seleccionadas de su producción entre 2014 y 2025, en las que su práctica adquiere una dimensión ritual y afectiva capaz de tensionar conceptos como archivo, identidad y memoria encarnada.

Reescritura política del cuerpo

Dentro del panorama del performance en México, diversas voces han señalado que esta práctica se consolidó como una forma de acción consciente y contextualizada, heredera del arte conceptual pero desplazada hacia el tiempo, la duración y la experiencia situada. Melquiades Herrera definía el performance como “arte de la acción”, y subrayaba que no se trata de cualquier acontecimiento cotidiano, sino de una acción intencional que no representa, sino presenta, y cuya eficacia depende de su marco y su conciencia crítica. En este sentido, el performance mexicano se

¹ Erika Bülle Hernández, *La transgresión del cuerpo (a través de mi producción plástica)*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 39, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/72918> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

² Erika Bülle, “Artista mexicana de la performance y artista gorda”, *Mundo Performance*, s. f., <https://mundoperformance.net/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

ha caracterizado por tensionar los límites entre vida y arte, con énfasis en la contextualización, la presencia y la dimensión procesual de la acción.³ Es dentro de este campo expandido donde la obra de Erika Bülle encuentra resonancia y especificidad.

Presentaciones como las realizadas en el Encuentro 2019 del Hemispheric Institute⁴ revelan a una artista que articula gestos mínimos, intervenciones sobre la piel, materiales domésticos y tiempos extendidos para explorar la vulnerabilidad como potencia política. Su acercamiento contemporáneo se vincula también con perspectivas críticas sobre el cuerpo desde los estudios de género, el feminismo y la teoría cuir, como las que enmarca su participación dentro de la Red de Performerxs Latinoamericanxs y su relación académica con instituciones como el Instituto 17.⁵

Este texto se apoya en una entrevista realizada a la artista en 2025, lo que permite, desde su propia voz, comprender cómo se ha transformado su relación con el cuerpo a lo largo de una década de trabajo performático. En este diálogo, el cuerpo aparece como territorio ritual, herramienta de autoconocimiento, archivo afectivo y dispositivo de resistencia. Situar estas obras implica inscribirlas dentro de discusiones contemporáneas sobre performatividad, memoria corporal, tecnologías del cuerpo y estética de la vulnerabilidad, sin perder de vista que, en el caso de Bülle, dichas problemáticas se encarnan en acciones concretas y contextos específicos.

Desde una perspectiva histórica, RoseLee Goldberg sostiene que el performance ha transitado

de una condición marginal hacia una posición central dentro del discurso artístico contemporáneo. Lejos de constituir una práctica episódica o meramente experimental, desde la década de 1970 el performance ha mantenido una continuidad sostenida que lo consolida como un medio flexible, capaz de articular y responder a transformaciones sociales, políticas y tecnológicas. Su carácter efímero, su resistencia a una definición estable y su potencia provocadora lo convierten en una forma particularmente apta para tensionar las nociones tradicionales de obra, autoría y representación. En este sentido, el performance no se agota en la espectacularidad del gesto, sino que se afirma como un campo dinámico y reflexivo que cataliza ideas culturales y permanece abierto a nuevas configuraciones.⁶

En conjunto, esta lectura propone que la obra reciente de Erika Bülle constituye una reescritura política del cuerpo, donde la exposición íntima, el ritual y la autobiografía se convierten en estrategias para confrontar violencia, normatividad y dolor. Su práctica entre 2014 y 2025 muestra un cuerpo que no solo representa, sino que transforma: un cuerpo que habla, que guarda, que exorciza, que resiste y que, en última instancia, afirma su derecho a existir fuera de las estructuras hegemónicas.

Jodorowsky y la genealogía de lo ritual-crudo

En la trayectoria artística de Erika Bülle, uno de los puntos de referencia fundamentales para comprender su aproximación al cuerpo, a la transgresión y a la construcción de imágenes disruptivas es la figura de Alejandro Jodorowsky, particularmente a través de la película *Santa Sangre* (1989).

³ Citado en Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*, México, Instituto 17, 2000 (Diecisiete, teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento), pp. 150 y 151.

⁴ "Erika Bülle Hernández-Encuentro 2019", *Hemispheric Institute*, 2019, <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-performances/item/2946-erika-bulle-hernandez.html> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

⁵ "Erika Bülle", 17, *Instituto*, s. f., <https://17instituto.org/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

⁶ RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 4a. ed., Londres, Thames & Hudson, 2025, p. 371.

Tal como lo desarrolla en su tesis de maestría, Bülle reconoce en esta obra un detonador profundo de su imaginario visual: una puerta de entrada hacia escenas liminales, simbólicas y cargadas de violencia ritual, que posteriormente reactivaría en su producción performática y objetual.

Bülle explica que *Santa Sangre* abrió en ella un interés por “las imágenes diferentes”, por aquello que se mueve entre lo sórdido y lo poético, lo corporal y lo sagrado, lo grotesco y lo afectivo. A partir de esta revelación estética, relata que recorrió espacios marginales de la Ciudad de México (como el Cuadrante de La Soledad y el Mercado de Sonora) para absorber visualidades que dialogaran con ese universo simbólico jodorowskiano. De ahí surgieron sus primeras cajas-objeto vudú, directamente inspiradas en la muñeca que aparece en la película, lo cual marca su tránsito hacia una iconografía cruda, visceral y profundamente ritualista.⁷

La creadora afirma sin ambigüedad que *Santa Sangre* marcó su vida visual y que Jodorowsky operó como una guía —no siempre consciente— para buena parte de las y los artistas transgresores del cuerpo en México. Esta “herencia simbólica” la vincula también con Semefo, grupo al cual se unió en 1991 con sus miembros originales, cuyas imágenes monocromáticas, ambientes ásporos y atmósferas de muerte resonaron con el tipo de teatralidad corporal que Jodorowsky había ya ensayado en etapas tempranas de su carrera.⁸

En ese sentido, la influencia de Jodorowsky no es únicamente formal o temática: opera como un sustrato imaginario común, un inconsciente colectivo donde convergen lo ritual, lo grotesco y lo liminal. Para Bülle, esta influencia se manifiesta en el uso de muñecas viejas, cuerpos pintados, elementos orgánicos —como el pulpo natural que

Semefo utiliza en *Pandemonium*— y la exploración del cuerpo como territorio de violencia simbólica. Todo ello se integra en su trabajo como un gesto de pertenencia a una genealogía transgresora que se ha repetido en México a lo largo de varias generaciones.

Tras su etapa dentro de Semefo, Bülle describe un proceso de ruptura y emancipación creativa motivado por la necesidad de desarrollar un lenguaje propio. Señala que dejó el colectivo al no sentirse capaz de continuar en la misma lógica subversiva y agresiva que caracterizaba su trabajo previo, y reconoció una urgencia interna por experimentar a solas en su taller y gestar nuevas formas plásticas desde la independencia. Aunque se apartó del grupo, el tema que continuó orbitándola fue la “muerte erótica”, junto con dinámicas de sacrificio y resistencia corporal. Esta transición marca un momento de redefinición identitaria en el que reconoce que el performance, y las experiencias extremas vividas en ese contexto, constituyen el bagaje más importante de su vida como artista.⁹

El vuelo de las heridas: archivo del insulto y ritual de liberación

Una de las acciones más elocuentes dentro del recorrido performático de Erika Bülle es *El vuelo de las heridas*, presentada en 2019 en el espejo de agua del Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, como parte del Evento Hemisférico del Hemispheric Institute. Acompañada por el perforador Edward Gamboa, la artista desarrolló una acción que condensa constantes de su práctica: el cuerpo como archivo, el ritual como herramienta política y la exposición de la violencia simbólica como paso previo a su transformación.

⁷ Erika Bülle Hernández, *La transgresión del cuerpo...*, op. cit., p. 140.

⁸ *Ibidem*, p. 144.

⁹ *Ibid.*, pp. 194, 204.



Erika Bülle (acompañada del perforador Edward Gamboa), *El vuelo de las heridas*, 2019, performance. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Evento Hemisférico 2019, Ciudad de México. Foto: Hugo Zavala. Archivo Erika Bülle.

La pieza se articula a partir de globos a los que se adhieren papeletas con insultos comúnmente dirigidos a personas gordas. Elevados y visibles, estos globos convierten el lenguaje ofensivo en archivo público, suspendido en el espacio e imposible de ignorar. El cuerpo, parcialmente sumergido en el agua, refuerza la dimensión ritual de la acción: el espejo líquido refleja, duplica y amplifica la escena, al tiempo que introduce vulnerabilidad y exposición extrema.

Bülle afirma que en esta pieza no sabe “qué explicar”. Esta negativa no implica ausencia de sentido, sino una decisión ética y performativa: el gesto no busca ser traducido en discurso, sino experimentado en su duración. Al final, los globos son cortados uno a uno y se liberan en un acto pausado, casi ceremonial, que transforma el insulto en desprendimiento: la herida nombrada se vuelve posibilidad de libertad.

La artista señala que los procesos previos a la pandemia de covid-19 habían desembocado en reflexiones sobre su cuerpo, su energía y su práctica. Este tránsito la llevó a reestructurar sus for-

mas sin abandonar la esencia de su propuesta, acercándose de manera más consciente a la idea del exorcismo corporal y al empoderamiento desde la figura de la bruja —el “ángel caído” que ya aparecía en su investigación doctoral. En *El vuelo de las heridas*, esta dimensión es nítida: el cuerpo no se presenta como víctima pasiva, sino como agente ritual capaz de nombrar, sostener y, finalmente, soltar.

Escenario, mirada y violencia simbólica: performance en el Teatro de la Ciudad

Un momento significativo dentro de la producción reciente de Bülle ocurrió en 2024, cuando presentó una pieza en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, en la capital mexicana, como parte de la Verbena Sorora. A diferencia de otras acciones en espacios alternativos o contextos de performance expandido, esta obra se desarrolló en un escenario teatral institucional, un territorio que la artista reconoce como ajeno y desafiante.



Performance presentado en el Teatro de la Ciudad Esperanza
Iris. Verbena Sorora, Ciudad de México, 2024.
Foto: Archivo Erika Bülle.

Trabajar frente a un público dispuesto en butacas, bajo iluminación frontal y con una delimitación clara entre escena y audiencia, obligó a confrontar la “cuarta pared”. La artista señala que este contexto le permitió entender cómo la luz, el sonido y la frontalidad amplifican o regulan la percepción del cuerpo en escena. En este caso, la maquinaria teatral no suaviza la acción: intensifica la exposición.

La pieza incorpora un audio de fondo sobre discriminación hacia corporalidades gordas, estableciendo un contrapunto entre escucha y mirada. Mientras el discurso sonoro nombra la violencia simbólica, el cuerpo permanece sometido a observación constante. Durante la acción, globos negros metálicos colocados sobre los hombros son pinchados, produciendo estallidos breves que interrumpen el flujo escénico y funcionan como

metáfora de agresiones normalizadas: actos aparentemente menores, pero cargados de violencia.

El uso de globos, objetos asociados a lo festivo y lo efímero, introduce una tensión entre celebración y castigo. Al romperse, el sonido seco subraya la fragilidad del cuerpo expuesto y sugiere la dimensión performativa del daño simbólico. En este contexto, el escenario teatral se vuelve espacio de riesgo: el cuerpo es atravesado por expectativas normativas, juicios estéticos y formas de control visual propias del espectáculo. Al habitar ese espacio con una corporalidad disidente, Bülle convierte el teatro en un campo de confrontación política.

Performance, disidencia corporal y exorcismo: una poética del cuerpo en resistencia

La reflexión teórica que atraviesa la práctica performativa de Erika Bülle encuentra un desarrollo sistemático en su tesis doctoral *112 kilogramos. La performance como herramienta en el activismo gordo mexicano, propuesta pedagógica y de producción realizada del 2015 al 2017* (UNAM, 2018). En este trabajo, la artista concibe al performance como herramienta de resistencia de las disidencias corporales, situada en una zona transdisciplinaria donde confluyen arte acción, activismo, lo escénico y lo ritual. El performance aparece como campo liminal, mutable y procesual que permite repensar el cuerpo desde el propio cuerpo, sus afectos, sus límites y sus estrategias de supervivencia.¹⁰

El cuerpo performático no se presenta como objeto estético neutral, sino como cuerpo desobediente capaz de activar cuestionamientos políticos a

¹⁰ Erika Bülle Hernández, *112 kilogramos. La performance como herramienta en el activismo gordo mexicano, propuesta pedagógica y de producción realizada del 2015 al 2017*, tesis de doctorado en artes y diseño, UNAM, posgrado en Artes y Diseño, 2018, pp. 130-135.

partir de su sola presencia. Bülle subraya que sentir y pensar no son acciones separadas: el cuerpo piensa, y ese pensamiento se manifiesta como “texto corporal” que interpela al espectador, lo saca de la pasividad y lo involucra afectivamente.

En México, a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, la producción simbólica adoptó nuevos tintes políticos y estéticos que desplazaron la centralidad de los valores formales hacia prácticas críticas vinculadas con la identidad, el cuerpo y la resistencia cultural. Como señala Alejandro Navarrete Cortés, este periodo supuso una reformulación de la relación entre arte y esfera pública, en la que las prácticas artísticas operaron como dispositivos de producción y circulación de conocimiento más que como objetos sancionados exclusivamente por la crítica o el mercado.¹¹ En ese marco, el performance se consolida como un campo expandido donde el cuerpo funciona como soporte simbólico y espacio de negociación política.

Con un enfoque teórico, Hubert Klocker plantea que la obra de arte constituye una de las unidades más complejas de información, pues no se limita a reproducir formas convencionales del lenguaje, sino que inventa sistemas propios de significación capaces de acumular sentido individual y hacerlo comprensible colectivamente. La acción artística puede entenderse, así, como un metalinguaje que activa procesos de comunicación más allá de lo verbal, generando un campo de interacción en que el espectador queda implicado en un flujo continuo de percepción y sentido. La potencia de la obra radica en su cualidad energética: una metáfora individual que funciona como fuente de activación simbólica y cuya eficacia depende de la relación entre su complejidad y su duración. Desde esta lógica, el performance no

se reduce a un acontecimiento efímero, sino que opera como dispositivo generador de energía y significado que se prolonga más allá del instante de su ejecución.¹²

Uno de los aportes más singulares de su reflexión es la incorporación de nociones como posesión y exorcismo para describir estados corporales que emergen durante la acción. La posesión, explica, no remite a una lectura literal de lo demoníaco, sino a un estado de vulnerabilidad extrema en el que afloran demonios personales o colectivos, volviendo el conflicto materia performática.¹³ El exorcismo nombra el momento culminante: un umbral en el que se fusionan inconsciente y conciencia, las disidencias se empoderan y el tiempo se desarticula; el cuerpo deja de ser soporte para convertirse en territorio de transformación.¹⁴

Estas nociones atraviesan de manera clara las obras analizadas: desde la voz que irrumpe en *Nulla Matter*, pasando por el ruido insistente de *Ensamble Gordx*, la exposición frontal en el Teatro de la Ciudad, hasta el gesto ritual de liberación en *El vuelo de las heridas*. En todas ellas, el performance opera como dispositivo de resistencia activa donde el cuerpo disidente no se corrige ni se normaliza: se afirma, se exorciza y se vuelve políticamente legible desde su diferencia.

En la obra performática de Erika Bülle, el cuerpo no busca ser aceptado ni traducido a los códigos de la normalidad. Se ofrece, en cambio, como archivo vivo de la herida, como espacio ritual de confrontación y como territorio de exorcismo político. Su práctica reciente confirma que el performance, lejos de agotarse en la espectacularidad del gesto, sigue siendo un lugar donde

¹¹ Alejandro Navarrete Cortés, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Turner, 2014, p. 284.

¹² Hubert Klocker, “La expresión y el objeto. Liberación como *Aktion*: un componente europeo del arte de performance”, en P. Schimmel (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*, Estados Unidos, Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, Alias–Fusil, 2012, p. 93.

¹³ Erika Bülle Hernández, *112 kilogramos...*, op. cit., pp. 195–196.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 199–201.

lo íntimo y lo colectivo se cruzan para producir formas de resistencia encarnada. En un contexto que insiste en disciplinar, silenciar o corregir los cuerpos disidentes, la obra de Bülle recuerda que aún es posible hablar, sonar, ocupar el escenario y soltar —uno a uno— los insultos que pretenden fijar la identidad desde la violencia.

***Nulla Matter*: cuerpo, voz y maternidad como campo de disputa**

Otro punto de inflexión dentro de la etapa performática reciente de Erika Bülle es *Nulla Matter*, presentada en septiembre de 2024 en el Centro Cultural Bernardo Quintana, en Querétaro, México, en el marco de un encuentro de performance dedicado a la reflexión sobre las maternidades. En esta pieza, la artista aborda de manera directa una de las tensiones más persistentes en la construcción social del cuerpo femenino: la idea de que se es “menos mujer” por no ser madre, así como la persistente criminalización legal y simbólica de la decisión de abortar.

La acción se articula a partir de una estética dominada por los colores verde y violeta, tonalidades asociadas con luchas feministas en América Latina y, de manera específica, con los movimientos por la despenalización del aborto. El cuerpo de la artista aparece velado por una tela monocroma que cubre rostro y extremidades, generando una figura anónima, ritual y ambigua, situada entre la presencia y el borramiento. Frente a ella, una cubeta del mismo color funciona como contenedor simbólico de aquello que la sociedad prefiere no nombrar: el residuo, la pérdida, la decisión íntima convertida en estigma.

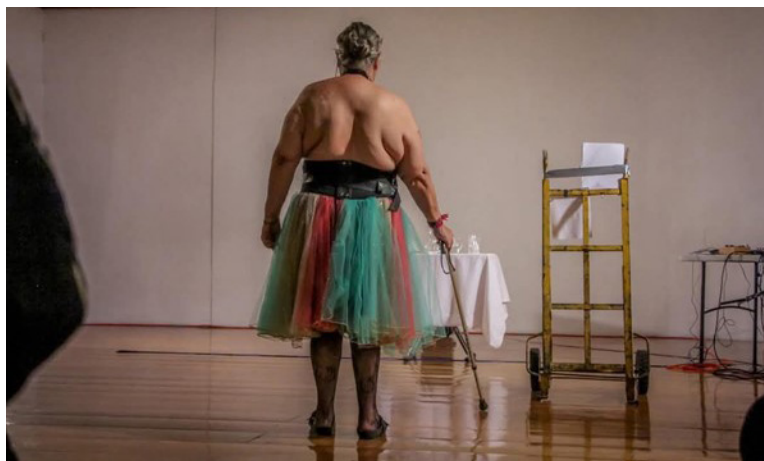
Bülle señala que *Nulla Matter* es la primera pieza en la que decide hablar durante la acción. Este gesto introduce la voz como extensión del cuerpo performático y marca un desplazamiento signifi-

cativo en su práctica: si antes el cuerpo operaba principalmente como superficie de inscripción simbólica, aquí se convierte también en agente discursivo capaz de articular una posición política y afectiva frente a la maternidad obligatoria y la violencia normativa que pesa sobre los cuerpos feminizados.

La palabra, en este contexto, no aparece como explicación didáctica, sino como acto de exposición y riesgo. Hablar implica asumir una toma de posición pública, romper el silencio impuesto y confrontar directamente discursos legales, morales y sociales que regulan el cuerpo de las mujeres. Así, *Nulla Matter* consolida una etapa en la que el performance funciona como ritual de enunciación, espacio de vulnerabilidad y herramienta de resistencia, donde el cuerpo no solo se muestra, sino que reclama su derecho a decidir y a nombrarse.



Erika Bülle, *Nulla Matter*, septiembre de 2024, performance. Centro Cultural Bernardo Quintana, Querétaro, México. Foto: Archivo Erika Bülle.



Erika Bülle (colaboran Luis Calavera y Enrique Guerrero), *Ensamble Gordx*, 2025, performance sonoro (video, primera versión). Festival Axolotl, Galería Manuel Felguérez, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México. Foto: Archivo Erika Bülle.

***Ensamble Gordx*: sonido, ruido y el cuerpo que no se quiere escuchar**

Si en *Nulla Matter* la palabra surge como acto de enunciación política, en *Ensamble Gordx* la atención se desplaza hacia el sonido como campo de confrontación. Esta pieza —aún en proceso y concebida como experimento sonoro abierto— se presentó en su primera versión en el Festival Axolotl, en la Galería Manuel Felguérez del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, y cuenta con la colaboración de Luis Calavera y Enrique Guerrero.

La obra parte de una pregunta aparentemente simple, pero radicalmente incómoda: ¿cómo se escucha una corporalidad gorda y diversa? Lejos de buscar una respuesta armónica, Bülle trabaja desde el ruido, la distorsión y la saturación sonora. La acción activa una experiencia auditiva que incomoda, interrumpe y obliga a prestar atención a aquello que socialmente se evita tanto ver como escuchar.

La artista señala que la pieza surge de la experiencia reiterada de no ser escuchada, de sentir que la propia imagen corporal produce rechazo o negación. Los textos que ella misma escribe y lee

durante la acción aparecen fragmentados y distorsionados, casi irreconocibles, como metáfora sonora de la censura simbólica que pesa sobre los cuerpos no normativos. El sonido, más que transmitir un mensaje claro, funciona como insistencia: una presencia que no se deja apagar ni suavizar.

A diferencia de trabajos centrados en la visualidad ritual o en la acción corporal directa, *Ensamble Gordx* sitúa la escucha como territorio político. Aquí, el cuerpo no solo se expone: resuena; no solo se mira: invade el espacio acústico. El ruido se convierte en estrategia de resistencia frente a una cultura que exige cuerpos dóciles, silenciosos y legibles. El carácter inacabado de la pieza refuerza su potencia conceptual: no se presenta como obra cerrada, sino como proceso, insistencia y pregunta abierta.

En un momento histórico en el que los debates sobre corporalidad, género y normatividad atraviesan tanto el espacio artístico como el político, la práctica de Erika Bülle no se inscribe como caso aislado, sino como parte de una constelación latinoamericana que concibe el cuerpo como territorio de disputa y producción de conocimiento encarnado.

Referencias

ALVARADO CHAPARRO, Dulce María de, *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*, México, Instituto 17, 2000 (Diecisiete, teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento).

BÜLLE HERNÁNDEZ, Erika, *La transgresión del cuerpo (a través de mi producción plástica)*, tesis de maestría, UNAM, 2012, p. 39, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/72918> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

_____, *112 kilogramos. La performance como herramienta en el activismo gordo mexicano, propuesta pedagógica y de producción realizada del 2015 al 2017*, tesis de doctorado en artes y diseño, UNAM, posgrado en Artes y Diseño, 2018.

_____, “Artista mexicana de la performance y activista gorda”, *Mundo Performance*, s. f., <https://mundoperformance.net/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

“Erika Bülle”, 17, *Instituto*, s. f., <https://17instituto.org/erika-bulle/> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

“Erika Bülle Hernández-Encuentro 2019”, *Hemispheric Institute*, 2019, <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-performances/item/2946-erika-bulle-hernandez.html> Consulta: 26 de noviembre, 2025.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 4a. ed., Londres, Thames & Hudson, 2025.

KLOCKER, Hubert, “La expresión y el objeto. Liberación como *Aktion*: un componente europeo del arte de performance”, en P. Schimmel (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*, Estados Unidos, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Alias–Fusil, 2012.

NAVARRETE CORTÉS, Alejandro, “La producción simbólica en México durante los años ochenta”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Turner, 2014.

JOSEMARÍA BAHENA GÓMEZ

Doctor en arte y cultura por la Universidad de Guanajuato, donde realiza una estancia posdoctoral. Su práctica artística y teórica se centra en el performance, la corporalidad, la autobiografía y las políticas de la vulnerabilidad. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en México y el extranjero, y cuenta con publicaciones académicas y participaciones en congresos nacionales e internacionales.