

IDA →

—SOBRAS TRASATLÁNTICAS—

Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro

Coordinado por

Nina Hoechtl y Rían Lozano



~~—SOBRAS TRASATLÁNTICAS—~~

Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro

Catalogación en la publicación UNAM.

Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Hoechtl, Nina, editor. | Lozano, Rían, editor.

Título: Sobras trasatlánticas : cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro / coordinado por Nina Hoechtl y Rían Lozano.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas : Universidad Nacional Autónoma de México, Casa del Lago, 2024. | “Los textos que conforman este libro son resultado del seminario Itacate: Sobras trasatlánticas, cuya investigación derivó paralelamente en la exposición Arqueología de la sospecha: fabulaciones trasatlánticas (23 de octubre de 2024 a 25 de febrero de 2025, Casa del Lago UNAM)”.

Identificadores:

LIBRUNAM 2253695 (impreso)

LIBRUNAM 2253698 (libro electrónico)

ISBN 9786073099318 (impreso)

ISBN 9786073099325 (libro electrónico).

Temas: Feminismo y arte. | Feminismo y literatura. | Cultura de minorías sexuales. | Descolonización en el arte. | Descolonización en la literatura.

Clasificación:

LCC N72.F45.S63 2024 (impreso)

LCC N72.F45 (libro electrónico)

DDC 701.03–dc23

Los textos que conforman este libro son resultado del trabajo realizado por la Red de Investigación Internacional Itacate, activa desde 2022.

La primera edición electrónica de *Sobras trasatlánticas. Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro*, editado por el Centro de Investigaciones y Estudios de Género, el Instituto de Investigaciones Estéticas y Casa del Lago de la UNAM, formato PDF, se terminó en junio de 2025.

En su composición se utilizó la familia tipográfica EK Roumald.

La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad de las autoras y los autores de la obra.

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación, de acuerdo con el sistema de revisión por pares doble ciego, por parte de académicas externas a la entidad de adscripción de las autoras de la obra, con base en lo establecido en las Disposiciones Generales para la Actividad Editorial y de Distribución de la Universidad Nacional Autónoma de México.

D. R. 2025, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, Ciudad de México

Centro de Investigaciones y Estudios de Género
cieg.unam.mx
Instituto de Investigaciones Estéticas
esteticas.unam.mx
Casa del Lago UNAM
casadellago.unam.mx

Primera edición electrónica: junio de 2025

ISBN electrónico: 978-607-30-9932-5

Coordinación editorial:
Nina Hoechtl y Rían Lozano

Coordinación visual:
Carmen García Muriana y javi moreno

Diseño de stickers:
Victoria Morcillo

Diseño editorial:
Diego Pereyra

Formación de versión electrónica:
Andrés García

Cuidado de la edición:
Centro de Investigaciones y Estudios de Género

Corrección de estilo y de pruebas:
Lilia Carmina Villanueva, Rigell Ayala, Sofía Reyes

Derechos de autor:
Mariana Hernández León

Difusión y comunicación:
Brenda Margarita Macías Sánchez, Sandra Ramírez Carrera
y Cindy Carolina Martínez Lagos

Ventas y distribución:
Ubaldo Araujo Esquivel ventaslibros@cieg.unam.mx

Esta edición y sus características son propiedad de la UNAM. Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

Este libro puede leerse de manera secuencial, de principio a fin. O se puede hacer una lectura en el orden inverso, como un viaje de regreso.

También, si se desea, se puede hacer de manera aleatoria, siguiendo un rumbo propio, quizás guiado por lo visual, las imágenes o los *stickers*. Otra opción es comenzar por el título que resulte más atractivo desde el índice, el cual se encuentra en el centro del libro.

~~—IDA Y VUELTA—~~

En la estela de las sobras trasatlánticas

Nina Hoechtl

Rían Lozano

Nina Hoechtl ~~ΣAUT-MEXΣ~~ es artista visual, investigadora, curadora y docente. Desde el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México concibe y practica la investigación como un ejercicio transdisciplinario. | ninahoechtl.org

Rían Lozano ~~ΣMEX-ESPΣ~~ es historiadora del arte y doctora en Filosofía, investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del proyecto Mujeres en espiral. Su trabajo se centra en el análisis, desde la cultura visual y los feminismos, de prácticas culturales a-normales (no normativas) y sus conexiones con la pedagogía, la acción política, las visiones desde los sures y el análisis crítico de las herencias culturales.

Victoria Morcillo ~~ΣESPΣ~~ es graduada en Bellas Artes con la Mención de Artes Visuales y Diseño por la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández. Hace estampación artesanal, diseño gráfico e ilustración. Con el nombre de Navajita es una de las vértebras de la *girl gang* Criminalas, donde desarrolla su actividad artística desde una mirada feminista interseccional que vuelca en publicaciones autoeditadas.

*I want to think «the wake» as a problem of and for thought.
I want to think «care» as a problem for thought. I want to
think care in the wake as a problem for thinking and of and
for Black non/being in the world.*

Quiero pensar «la estela» como un problema de y para el
pensamiento. Quiero pensar el «cuidado» como un problema
para el pensamiento. Quiero pensar el cuidado en la estela
como un problema para pensar y acerca de y por el no/ser
negrx en el mundo.

– Christina Sharpe (2016: 5)

Este libro propone explorar el potencial de los métodos visuales, artísticos, pedagógicos y curatoriales para zambullirse en aquello que sobra a ambas orillas del océano Atlántico, el excedente de un don (como regalo), el saldo de una deuda (y la im/posibilidad de pago) o los resabios de un agravio. Estas sobras trasatlánticas navegan las heridas abiertas y los legados coloniales mientras escuchamos *cantos de ahora*, leemos *cuentos del pasado* e izamos velas rumbo a *otros viajes al futuro*.

En la estela de las sobras y secuelas violentas de la esclavitud, Christina Sharpe (2016: 20) nos invita a hacer *wake work* («trabajo de estela, teoría de la estela»), a ubicarnos en la vigilia, en el velorio, en el estar despiertx, en la conciencia. Explica que, en inglés, *wake* también puede referirse a

el rastro que una nave deja sobre la superficie del agua [...];
la alteración causada por un cuerpo al nadar o cuando es movido
por el agua; las corrientes de aire detrás de un cuerpo en vuelo;
una zona de flujo alterado; algo en la línea de visión de (un objeto
observado); y (algo) en la línea de retroceso de (un arma de fuego)
(2016: 21).

Estos múltiples significados de la palabra *wake* orientan el pensamiento, la reflexión y la práctica; hacen un llamado a incorporarse a la estela, a la vez que se analizan las heridas y legados coloniales y se invita a imaginar otros modos de vivir en y desde la estela misma. ¿Cómo activar (una y otra vez) los múltiples registros de *wake*? ¿Cómo plantearse (una y otra vez) lo que sobra de estos rastros y movimientos, lo que continúa en las zonas de flujo alterado y lo que queda en las líneas de visión y retrocesos?

¿Cómo revisar los tiempos de la estela? ¿Cuáles son sus huellas, sus flujos, en este presente convulso en el que las rutas trasatlánticas siguen siendo destino para tantos cuerpos migrantes?

En la propuesta de Sharpe (2016), la estela subraya una instancia en proceso de transformación desde lo individual y lo íntimo, hacia el estar-con, en solidaridad, en resiliencia y compasión. Es un trabajo que puede adoptar muchas formas, pero que se define por la conciencia de y la respuesta acorde a la estela. La estela, en cuanto resiliencia ante la historia, es también un reconocimiento de la inevitabilidad de ésta; un modo de sobrevivir y prosperar que funciona mediante la subversión y la confrontación; se vive «en, como, bajo y a pesar de la muerte negra» (Sharpe 2016: 20). La estela lleva la resiliencia a la par de la recuperación de la/s historia/s en el presente y, en este sentido, propone un modo de análisis que quizás permita «imaginar otra cosa desde lo que *hoy*, en la estela de la esclavitud, sabemos» (Sharpe 2016: 18).

~~—DESDE LA GRIETA: LA INVESTIGACIÓN EN ARTES/INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA¹—~~

Este libro se nutre de recientes esfuerzos realizados en otras publicaciones y proyectos editoriales que han trabajado rigurosamente tanto sus contenidos como sus formas (visuales, literarias y de género). Algunos ejemplos que nos han acompañado en los últimos años son *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins* (*El archivo Hawthorn. Carta de los márgenes utópicos*, 2018), de la socióloga Avery F. Gordon; *A pesar del despojo. Un libro de actividades* (2021), del Grupo de Investigación de

1 *Investigación en artes e investigación artística* son términos geográfica e institucionalmente específicos, usados respectivamente en España y México, que funcionan en tándem con alternativas como investigación-creación, investigación basada en la práctica, investigación dirigida por la práctica, práctica basada en la investigación, práctica dirigida por la investigación, investigación impulsada por las artes, investigación basada en las artes y arte como investigación. Véanse, entre otros, Natalia Calderón y Jimena Ortiz (2018) en México y Sentamans (2023) en España. Es importante mencionar que la investigación en artes/investigación artística está en deuda con las historias interdisciplinarias en la academia, las cuales incluyen los estudios feministas, los estudios de género, los estudios indígenas, los estudios culturales, los estudios críticos de raza y los estudios de justicia social. Estas áreas del saber no solo se centran en *qué* conocimientos y saberes pueden considerarse legítimos, sino también en *quién* puede producirlos y *cómo*. Reconociendo estos vínculos, la investigación en artes/investigación artística intenta empujar los límites de *cómo* entendemos lo que significa *escribir y publicar* (divulgar) nuestras investigaciones.

Las Malezas Obstinadas, y el más reciente volumen colectivo *Volver a Contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico* (2022). Mediante la revisión crítica de las herencias coloniales y sus constantes actualizaciones, estas tres publicaciones desorientan, a partir de sus formas-contenidos, una lectura académica cómodamente acostumbrada a seguir un canon pautado desde los nortes globales. En el primero de los libros mencionados, Gordon fusiona la teoría crítica con la escritura creativa para presentar ensayos originales, cartas, análisis culturales, imágenes, fotografías, conversaciones, intercambios con amistades y colaboraciones con diversxs artistas. Ensamblando experiencias reales y ficticias, a manera de archivo, *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins* hace visible y accesible un amplio abanico de tradiciones utópicas en torno al vivir y trabajar en conjunto, experiencias que han sido sistemáticamente ignoradas por el camino marcado desde los nortes globales.² *A pesar del despojo. Un libro de actividades* es, como anuncia su título, una publicación que reúne herramientas y actividades especulativas para conjurar mundos por venir desde las ruinas del despojo. Lo hace a través de dibujos, fotografías, canciones, citas, reflexiones teóricas y tres juegos de baraja. Con su estética Hazlo Tú Mismx y Hazlo Con Otrxs, lxs autorxs del libro, Las Malezas Obstinadas, un grupo compuesto por artistas de diferentes latitudes reunidxs por sus investigaciones doctorales en la Academia de Bellas Artes de Viena, invitan a imaginar un mundo más allá del despojo, la extracción y la acumulación.³

Por último, con la reunión de algunas de las voces más destacadas de la literatura contemporánea, *Volver a contar* se inserta, mediante la ficción narrativa, en los debates más actuales sobre la conformación de museos y la conservación de objetos y colecciones atravesados por el despojo colonial. El volumen surge de una propuesta de ejercicio de narración conjunta que, bajo la guía operativa de «volver a contar», ensaya, desde la literatura, en torno a los vacíos que quedan en la historia y el discurso oficial.

2 En su nota al inicio del libro, Gordon (2018) afirma que su proyecto podría considerarse, con justa razón, como investigación artística, pero tiene presente que los retos y tensiones entre la investigación académica y la artística, aunque evidentes en el libro, no se han resuelto satisfactoriamente.

3 El proyecto fue financiado por el Fondo para la Ciencia de Austria (Austrian Science Fund [FWF]) en el marco del Programa de Investigación Basada en las Artes (Arts-Based Research Program [PEEK]). Se trabajó en inglés, sin embargo, el libro se tradujo a las lenguas primeras de lxs participantes, entre ellas, a la española, y se puede descargar de su página de internet <<https://doi.org/10.21937/9783947858262>>.

El experimento, tal como lo definen sus coordinadorxs, consistió en que lxs diez escritorxs latinoamericanxs invitadx eligieran una pieza de colecciones ubicadas en el Museo Británico, procedentes de diferentes lugares de América Latina. El resultado son diez historias vinculadas a diferentes objetos que desatan interesantes reflexiones sobre el colonialismo, las culturas indígenas, los procesos de despojo y los estudios de género.

Las tres publicaciones articulan el contenido y la forma en concordancia, es decir, se conciben en conjunto y nos piden prestarles la misma atención en sus investigaciones. Al invocar al historiador Hayden White (1992), el contenido surge constitutivamente *en* y *con* la forma. Prestar atención a la forma también significa fijarse en las relaciones de poder, así como en los métodos propositivos implícitos en *cómo* hacemos lo que hacemos en nuestras investigaciones, docencias, publicaciones, evaluaciones por pares, proyectos artísticos y exposiciones. En el contexto académico, si bien este tipo de publicaciones está vinculado (la mayoría de las veces) a la práctica artística, su potencial reside en la exigencia de una perspectiva inter o transdisciplinaria que trascienda los límites de las artes (Manning 2016; Marxen *et al.* 2021; Chapman y Sawchuk 2015; Salter 2015; Tuck y Yang 2014). Aunque este libro está al tanto de tendencias actuales e históricas en el campo de las artes y la investigación en artes/investigación artística, entendemos estas páginas, ante todo, como un desafío urgente ante las modalidades y productos investigativos y pedagógicos imperantes en las universidades de hoy. Por consiguiente, esta obra es a la vez intersubjetiva, inter e intracultural e interdisciplinaria.

A diferencia de las tres publicaciones mencionadas, *Sobras trasatlánticas. Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro* parte de un esfuerzo colectivo a ambos lados del Atlántico (desde dos universidades públicas, una en México, la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], y la otra, en España, la Universidad Miguel Hernández [UMH]), que convocó a participantes provenientes de diversos campos de investigación, y en distintos momentos en sus trayectorias profesionales, para reunirse de manera presencial tres días en un seminario de investigación en la Ciudad

de México (se explicará con detalle más adelante).⁴ A partir de este intercambio dieron inicio o se profundizaron colaboraciones que no solo se pueden rastrear en estas páginas, sino también en una exposición en la Casa del Lago de la UNAM (en otoño de 2024). De esta manera, la investigación se despliega en tres momentos diferentes (seminario de investigación, publicación, exposición) y adopta diversas modalidades (presentaciones y discusiones, letras de canciones, artículos académicos, entrevistas performativas, diálogos, *stickers*, performances, esculturas e instalaciones). En otras palabras, esta publicación también hace uso de formas y métodos artísticos para la divulgación de la investigación en un contexto académico.

También es importante hacer notar que *Sobras trasatlánticas. Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro* se nutre y se inscribe en el campo específico del libro-arte. Los elementos de este posibilitan entrelazar la forma y el contenido, la secuencia de lectura y los estilos de escritura y géneros de diseño e imagen en conjunto. Anna L. Burkhart (2006: 264) señala que la condición híbrida de los «Libros-Arte no solo corresponde a planteamientos interdisciplinarios e integrados, sino que a menudo los encarnan y demuestran hábilmente». Así como Burkhart identifica en el libro-arte una herramienta especialmente eficaz para trascender las fronteras del arte e integrar múltiples disciplinas, Amanda Brown, Barbara Losoff y Deborah Hollis (2014: 198) examinan el uso que las bibliotecarias de la Universidad de Colorado Boulder (EEUU) le dan para aplicar enfoques creativos que incorporen fuentes primarias a la enseñanza de las ciencias, lo cual confirma así que tales libros-arte «fomentan una fertilización cruzada de investigación intelectual y creativa».

Por último, pero no menos importante, esta obra no hubiera sido posible sin las participantes de las diferentes ediciones del seminario Cultura Visual y Género (renombrado en 2022 Cultura Visual y Prácticas Feministas), que impartimos entre dos (y ocasionalmente tres) profesorxs desde 2013 en el

4 El seminario Itacate: Sobras trasatlánticas tuvo lugar del 12 al 14 de octubre de 2022 en el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) y la Casa del Lago, UNAM, y fue coordinado por la Dra. Rían Lozano como parte del proyecto de investigación Itacate: Sobras trasatlánticas, del Grupo de Investigación en Artes de la UMH, el CIEG y el IIE. Al concluir dicho seminario, parte del título del proyecto: *itacate*, así como el dibujo del cartel del programa del seminario, fueron donados para ilustrar y nombrar la Colección Itacate. Estudios de Género y Feminismos, publicada a finales de 2022 para conmemorar los 30 años del PUEG-CIEG.

posgrado de la UNAM. Tal como señalamos en otros artículos, este seminario se sustenta en la investigación y la creación, y fomenta formatos creativos o, como los llamamos, «dispositivos de (des)aprendizaje comprometidos de manera política» (Gutiérrez, Hoecht y Lozano 2018: 158; Hoecht, Lozano y Magallanes 2020; Lozano, Gutiérrez y Hoecht 2023). Sin la constante participación de quienes han discurrido por el seminario, quienes nos (des)enseñan, nos desafían y nos inspiran, este libro nunca se habría hecho de esta manera y con esta forma. De hecho, el trabajo de varixs de estxs estudiantes se discute explícitamente y el de otrxs tantxs moldea sus páginas de manera implícita.

Retomando las ideas de Gloria Anzaldúa (2021: 131), consideramos que el (des)aprendizaje y la producción desde la investigación en artes/ investigación artística equivale a una de esas grietas que deja entrar la luz a través de sus caprichosas formas, en este caso, experimentales y disonantes respecto a la investigación, la práctica y la pedagogía dominantes: «La luz colándose a través de estas grietas muestra los defectos en nuestras culturas, las fallas en nuestras imágenes de la realidad. Cual verdes retoños, nuevos puntos de vista surgen a través de las grietas y, luego, crecen hasta convertirse en árboles con raíces, removiendo los cimientos de creencias anteriores».

Es por esta razón que, instruidxs e inspiradxs por colegas a ambos lados del Atlántico, movilizamos esta publicación como un modo de renuencia a los espacios académicos individualistas, extractivistas, arribistas y bibliométricos. En este contexto, el libro se entiende como un lugar desde el que se invita a reevaluar y reconfigurar *cómo* entendemos nuestros temas, enfoques, objetos y métodos de estudio, publicación y divulgación en los campos imbricados del arte, la historia del arte, la cultura visual, el performance, las pedagogías y las ciencias políticas y sociales.

El término *trasatlántico* en esta compilación –y sobre todo en las inquietudes e intereses que nos amalgaman como grupo de trabajo– no tiene que ver, en ningún caso, con la tradición de aquellas perspectivas que, desde los conocidos Estudios Trasatlánticos, han tratado de medir o incluso fortalecer el interés de España por «recuperar la hegemonía cultural en el mundo de habla hispana [...] y que tendría que ver, por tanto, con una estrategia de naturaleza geopolítica» (García Galindo 2014: 61). Al contrario, reclamar la necesidad de exponer la herida desde ambos lados y hacerlo desde la potencia de las sobras coloniales (lo que siempre quedó

fuera) hace que la amalgama de las intervenciones aquí recogidas sea justamente un impulso anticolonial,⁵ contrario a cualquier añoranza neoimperial, contrario a la exaltación acrítica de la mixtura de culturas, contrario también a cualquier intento «pacificador» de las relaciones internacionales que enmascaran la historia colonial. Lo *trasatlántico*, en nuestro caso, es un espacio siempre de conflicto; un espacio de tiempos amalgamados y de vidas ahogadas, también de «memoria submarina» (Brathwaite 2010; 1975); un espacio en el que la herida es también la del imperio: reparar en la herida provocada es, en este sentido, un modo de hacerse cargo. A su vez, lo *trasatlántico* es, además, el flujo continuo de idas y vueltas que comenzó, *de allá para acá*, con expediciones genocidas en el siglo XVI y cuyas huellas-memoria (Chamoiseau 1994)⁶ quedan inscritas, hasta el día de hoy, en los cuerpos de las personas migrantes que invierten el sentido del viaje: *de acá para allá*.

En esta formación intercultural y transnacional no podemos pasar por alto que el *locus* es, como Paul Gilroy (1993) señala, el Atlántico Negro. Tanto un lugar de (re)construcción de las estructuras de la migración forzada en la fuerza laboral en las Américas como una formación intercultural y transnacional, de hibridación y mezcla de ideas, que se enfrenta a cualquier frontera nacional; sin embargo, no deja de lado que la esclavitud racial es parte fundamental del desarrollo de los nortes globales y de las migraciones actuales. Hoy en día la ruta de migración negra más mortífera del mundo es la que cruza el mar Mediterráneo, y este cruce a Europa es solo la última etapa de un largo y peligroso viaje a través del continente africano. Aunque el océano que une África con las Américas se circunscribe a una geografía específica, lo cierto es que las fronteras y las aguas de esos mundos se desbordan y se juntan con las corrientes del mar Mediterráneo y del Pacífico, de los ríos de las tierras firmes y tierra adentro.

5 Aunque las coordinadoras de este volumen trabajamos desde posiciones cercanas a las perspectivas de autoras relacionadas con el llamado *feminismo decolonial*, como podrá apreciar lx lectorx, las participaciones en este libro no son en absoluto homogéneas. Mientras algunxs autorxs refieren a planteamientos más cercanos a las ideas de autorxs poscoloniales, otrxs se acercan más a la propuesta de los estudios globales que apuestan por entender los entrelazamientos culturales desde ópticas contemporáneas. En cualquier caso, no está entre los intereses de este trabajo colectivo insertarnos en las discusiones que delimitan las diferentes genealogías decoloniales y poscoloniales. Para un acercamiento a estas cuestiones, remitimos al trabajo de colegas como Valeria Añón y Mario Rufer (2018) y Breny Mendoza (2021).

6 Agradecemos la inestimable ayuda de Marcela Landazábal Mora en la lectura de la huella-memoria desde las aportaciones de autorxs clave para entender el pensamiento del Atlántico Negro y caribeño.

En otoño de 2022, un grupo de investigadorxs de ambos lados del Atlántico comenzó una relación académica que pronto engordó lazos afectivos y se materializó en la red de investigación internacional Itacate: Sobras Trasatlánticas. La primera de nuestras reuniones —primer destello estelar— fue celebrada en octubre de 2022, en instalaciones de la UNAM, gracias al apoyo del Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) y del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE). A pesar de que el lugar de este primer encuentro fue la capital mexicana, la organización comenzó con lxs colegas pertenecientes al Centro de Investigación en Artes, de la Universidad Miguel Hernández, ubicada en el sureste español. Cinco profesorxs de este centro, acompañadxs por una investigadora de la UNAM —que se unió a ellxs durante el disfrute de su año sabático—, embarcaron un 12 de octubre en el aeropuerto de Madrid. Ocupamos tres filas de la aeronave, una seguida de otra. A lo largo de las once horas que duró el vuelo resultó simpático y muy significativo percibir la emoción del viaje; un viaje importante para todxs por diversos motivos: era el primer trayecto largo para muchxs después de la pandemia; era, además, un viaje que hacíamos en medio de procesos académicos muy pesados y también importantes (titularidades, grados, cargos administrativos). También fue un viaje enmarcado en procesos personales muy duros (enfermedades, muertes, síndromes de Ulises). Como anticipamos, resultó agradable ver cómo esta emoción se salpicaba, y también se aceleraba, con un vocabulario relativamente nuevo que se masticaba y se utilizaba cada vez con más soltura: que si *Aridoamérica* y *Ahya Yala*, que si el *archivo* y la *memoria*, que si Moctezuma y Cortés, que si lo *decolonial*, lo *poscolonial* y la *esclavitud*, que si los *cuilonis*, los *mayates* y las *maricas*, que si Huelva y Veracruz.

Discutimos los textos que lxs colegas mexicanxs nos compartieron en un intercambio trasatlántico de lecturas digitales muy interesante. Nos dio mucha risa —siguiendo la estrategia de especular pasados-presentes-futuros que utilizan algunas de las autoras que habíamos leído y también algunxs de lxs artistas que participan en el proyecto— imaginar la cara de los «conquistadores» si se asomaran por una mirilla que los conectara con más de cinco siglos hacia el futuro, y ahí, en ese túnel veloz de la historia, encontrarán a este grupo de investigadorxs excitadxs y norteadxs, un 12 de octubre, embarcadxs en un viaje en el que tratarían de desaprender lo que con ellos se «inventó»; un viaje en el que buscaríamos modular nuestras lenguas de trapo para decir (bien) *Coyolxauhqui*, *Cuauhtémoc*, *Anzaldúa*,

teixiptla, *ixiptla* y, más allá del Paso de Cortés, *Popocatépetl* e *Iztaccíhuatl*. Un viaje, una lectura en la que nos explicaríamos, siguiendo a Diana Taylor, que «los diferentes sistemas producen diferentes formas de saber y de estar en el mundo» (2012). Una travesía en la que buscaríamos entender la desigualdad brutal y esa insondable injusticia afincada en el planeta a partir de su «expedición»: ese viaje de muerte, un necroviaje que exterminó, subyugó y expolió la vida, las tierras y la historia de una parte del mundo (esta), a cambio de instalarnos en el privilegio a otra parte (aquella). Ahí aparece el trabajo más duro, las preguntas constantes, las dudas: ¿y qué hago yo; qué hacemos nosotrxs con todo esto?

Esa risa que es mezcla de emoción y de ternura, pero que en el fondo también trata de esconder la vergüenza que causa la herida cuando supura allá, en el otro lado del Atlántico; esta risa, de momento, se corta. La estela suspende su brillo. Y bien sabemos que la herida histórica solo sana en apariencia, se camufla en la rugosidad de su caparazón (la costra) para enseguida entregarse a la dureza de las uñas inquietas: rascar y sangrar y, de nuevo, al descubierto el terreno liso de la piel fina, la piel adelgazada, la dermis que respira de otro modo, la que ha perdido –o quizá ha ganado– la batalla de la sensibilidad. Y entonces llegamos a la conclusión de que, en realidad, lo que queremos con este nuevo viaje, con esta nueva red, con este proyecto incipiente, es mirar al revés. Y también queremos no perder la risa: está bien pararla, a veces, pero con el horizonte innegociable de recuperarla. Y este mirar al revés (que es ese reclamo que autoras como Silvia Rivera Cusicanqui realizan de lo decolonial como desenfoque: como cambio de foco) implica un viaje no del pasado hacia nosotrxs, sino de nosotrxs hacia el pasado y, sobre todo, más allá (o más acá) del relato histórico y del archivo.

Entonces nos preguntamos qué pasaría si fuéramos nosotrxs quienes miráramos por un retrovisor muy profundo que, como el espejo de Alicia, nos condujera a la Pinta, la Niña y la Santa María un 12 de octubre de hace 530 años. Qué ocurriría si afináramos el oído para escuchar lo que decían lxs embarcadxs: con qué tono, con qué lengua. Si miráramos sus rostros y sus ropas. Si oliéramos su comida, si examináramos sus gestos capturando eso que Taylor llama «las coreografías del significado» (2012); y pensáramos si aquel tiene pluma (si es amanerado), si le gritaban *amarionado*, si este en realidad fue bautizado como Filomena, si aquellos dos lloraron todas las noches de la

travesía, si alguna madre, esposa, novio o amiga preparó, antes de zarpar, un itacate: si se lo comieron solos, si se los robaron unos a otros, si lo compartieron.

El proyecto Itacate: Sobras trasatlánticas surgió de un par de preguntas. La primera tiene que ver con el malestar por el relato, que es, en realidad, una disputa por la memoria, por la historia, por la pertenencia: un malestar que en los últimos tiempos se ha materializado, entre otras cuestiones, con el ataque directo al patrimonio, ese que sigue conectando los espacios públicos (a nivel global) con la glorificación de pasados coloniales y presentes patriarcales: desde el derribo de la estatua de Sebastián Belacázar en Cali (2021), la de Isabel la Católica en California (2020, asesinato de George Floyd) y la remoción de la estatua de Colón en la rebautizada Glorieta de las Mujeres que Luchan en la Ciudad de México (2020). La segunda pregunta tiene que ver con qué hacer en relación con la primera. Es decir, ¿qué hacer con ese malestar? En qué sentido podríamos nosotrxs, desde nuestras posiciones, revisar críticamente esa historia que, bien sabemos, es monumental. Y en este punto nos preguntamos qué conexión tendría todo esto con esa propuesta, que viene de Gloria Anzaldúa y que hoy trabajan tantxs compañerxs en el contexto mexicano: esa operación que nos ayude a recoger la necesidad de pensar la herida, la que se abre y rasga en dos; la necesidad de pensar en cómo reparar el daño y de saldar, o al menos señalar, esa deuda histórica que une y aleja territorios de entre océanos: las dos orillas-heridas. Se trata, claro está, de una deuda muy complicada porque también atraviesa experiencias que se duelen (se «conduelen», como diría Cristina Rivera Garza) a ambos lados del Océano; es decir, las experiencias, los deseos y los territorios de los que quedaron siempre al margen: las mujeres, los maricas y los jotos, las tortilleras y las trans, los morochos y los prietos.

Desde la investigación en artes/investigación artística, este malestar por la historia se ha canalizado, en los últimos años, de diferentes maneras. Una, muy interesante y que ha centrado el interés de esta red de investigación, ha sido la producción de otros modos de narrar esos pasados, hoy irrecuperables, para construir nuevos relatos desde el presente: relatos que visibilicen vidas, cuerpos y afectos de los márgenes, las sobras de los relatos históricos, coloniales, patriarcales. Relatos que, desde estrategias como la fabulación crítica y la especulación feminista, signifiquen de otro modo (más allá de la historia monumental, más acá de las continuidades coloniales) los huecos de los derribos y los vacíos de pedestales.

Itacate es un proyecto trasatlántico y errante; es también un proyecto estelar pensado entre dos universidades públicas de México (la UNAM) y España (la UMH). De aquel primer encuentro, celebrado en octubre de 2022, surge esta publicación. Concebido como una colección de contribuciones diversas, este libro reúne trabajos académicos y artísticos que experimentan con letras de canciones, la escultura, el performance, el *collage*, el dibujo y el espacio expositivo y pedagógico para engrosar e impulsar los debates, ya en curso, sobre las lecturas afectivas, inesperadas, ocluidas e inconclusas de los legados coloniales y las heridas abiertas de aquello que aún queda y está de más: lo que sobra. En «El imperio y el arte —o más ampliamente, el poder/conocimiento y las subjetividades visuales—», Sumathi Ramaswamy (2014: 4) señala que ambos «se constituyen mutuamente y entrecruzan, tanto en las colonias como en la metrópoli». En *Sobras trasatlánticas. Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro* se adoptan métodos visuales, artísticos, teóricos y pedagógicos para trastocar las (re)presentaciones comunes en torno a estas heridas abiertas y los legados coloniales situados a ambos lados del Atlántico. Esto es, sin lugar a dudas, un «asunto complicado, de enredos e imbricaciones mutuas, de colisiones y acuerdos, y de desear-mientras-se-repudia y repudiar-mientras-se-desea» (Ramaswamy 2014: 4).

Aunque no todxs lxs contribuyentes a este libro producen imágenes en sus investigaciones, aceptaron participar en una dinámica impulsada por el equipo de coordinadoras: hacer un boceto de un objeto/gesto/semilla u otro de algo que se queda o sobra en sus investigaciones, y que quisieran poner en el itacate para enviarlo desde su lugar de enunciación al otro lado del Atlántico.⁷ Gracias a Victoria Morcillo por transformar estos bocetos en *stickers* que puedan dejar huellas más allá de la publicación misma. Las nueve contribuciones del libro reflexionan sobre la manera en que los legados coloniales y sus heridas se desbordan como una poderosa presencia en los cuerpos, la materialidad de los entornos construidos, los paisajes, los métodos de investigación y los esfuerzos pedagógicos, así como en las

7 Lozano (2022: 7) señala en el programa del seminario que la palabra *itacate* «proviene del náhuatl *itacatl*. El término refiere tanto a la provisión de alimentos que se lleva una persona para un viaje como al contenedor (caja, bolsa, mochila) en el que serán transportados. Además, es la palabra que se utiliza para nombrar la comida (tentempié) que se llevan los niños a la escuela o los trabajadores a su lugar de trabajo. En algunos mercados del centro del país, el itacate es también un antojito de masa gruesa de maíz, relleno de frijoles y aderezado con sal, queso, nopales, salsa. Por último, utilizamos la palabra itacate para referirnos a la comida que sobra después de una fiesta o un convivio y que, al final de esta, se reparte entre los invitados al grito de “¡No se vayan sin su itacate!”».

prácticas culturales, sociales y artísticas que heredamos del pasado, y de esa manera continúan dando forma a los mundos contemporáneos. En consecuencia, la obra utiliza métodos visuales tanto para *documentar* como para *reflexionar* respecto a las sobras trasatlánticas con el fin de «comprender la cultura al hacerla visible» (Harper 2012: 11). Se experimenta mediante letras de canciones, asociaciones visuales, *collages* y fotoensayos que recontextualizan, reinterpretan y reposicionan las sobras trasatlánticas. En este sentido, *Sobras trasatlánticas. Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro* sigue un enfoque centrado explícitamente en el *collage* y la yuxtaposición de materiales visuales como herramientas metodológicas (Hall 2010); un enfoque que, en palabras de Silvia Rivera Cusicanqui (2015: 27) «no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política».

El *Cancionero Patlache*, de Naomi Rincón Gallardo, atraviesa todo el libro y tiende puentes entre diferentes tiempos. En uno de éstos se encuentra una genealogía bastarda de figuras femeninas inapropiadas, agresivas, boconas y lesbianas relacionadas con la Patlache, y con una legión de fuerzas/deidades femeninas mesoamericanas siniéstras y devoradoras. Las letras que Rincón Gallardo escribe para sus canciones, videos e instalaciones reivindican la existencia Patlache insumisa; una alternativa que aparece a contracorriente de la violencia heteropatriarcal, del expolio, de la colonialidad. En documentos coloniales, la Patlache es descrita como aquella que «usa una cosa amplia», como una mujer sucia, poseedora de pene y que «se lo hace a otra mujer». Sea lo que fuere, esa «cosa amplia» queda en el campo de la especulación. A contrapelo de fuentes diversas y desjerarquizadas (códices, fuentes coloniales, cultura popular contemporánea, archivos de movimientos sexogenéricos disidentes) y como recorrido trans-temporal, el *Cancionero Patlache* aborda la intersección de distintas subalternidades (colonialidad, raza e identidades sexogenéricas), en un ejercicio especulativo donde la figura de la Patlache resiste la asimilación y, en cambio, se compromete con la abyección, la monstruosidad y lo inasible.

En la conversación «RE-RE-RE», Nina Hoechtl y Ariadna Solís dialogan acerca de diferentes significados y cuestiones de las teorías y prácticas de REchazo, REstitución y REctificación que han encontrado en sus proyectos académicos, artísticos y curatoriales. Sus posiciones geopolíticas (tanto en sus lugares de trabajo inmediatos como en los circuitos laborales internacionales e interculturales) ponen de manifiesto las complejas contradicciones existentes en sus posiciones encarnadas dentro de y entre la academia y las artes.

Partiendo de una reflexión sobre el prefijo RE, señalan tanto su carácter productivo como complejo: desde su origen etimológico latino, acumula acepciones tan variadas como «repetición», «estar detrás de» o «hacia atrás», «intensificación», «oposición», «resistencia» o incluso «negación». En los tres casos, REchazo, REstitución y REctificación, el prefijo RE sirve para referirse a contextos particulares; en su combinación RE-RE-RE reúne la necesidad de no tomarse un RE a la ligera ni de manera inocente.

En «[...] heridas, escotomas y suturas», Marcela Landazábal Mora sitúa su investigación en torno al itacate desde la imagen del festín cultural: un evento originado a partir del choque vertiginoso entre diferentes formas de violencia. Al hacer un recorrido por distintos dispositivos metafóricos como las heridas, las suturas y los escotomas o puntos ciegos, la autora se formula «preguntas impacientes»: «cuando acaba la fiesta y no es posible administrar todas esas “sobras” del arduo proceso de colonización, independencias, imperialismos y violencias actualizadas y continuadas en el neoliberalismo: ¿qué hacemos con lo que queda?».

La entrevista performativa entre Rían Lozano, Alonso Alarcón y Lukas Avendaño, centrada en el diálogo en torno a la posibilidad de hablar de prácticas artísticas decoloniales, parte metafóricamente de la imagen del *Teredo navalis*, mejor conocido como *gusano de barco*: una especie de almeja de agua salada a la que se atribuye la desaparición, en el mar Caribe, de los restos de las tres carabelas con las que Cristóbal Colón llegó a América en 1492. «La Niña, la Pinta y la Santa María: coreoescritura trasatlántica, a seis manos, sobre prácticas artísticas descoloniales» explora diversos oleajes/maniobras en imágenes efímeras desde el cuerpo, la historia del arte y el performance. ¿Dónde caben aquí los cuerpos, deseos y placeres disidentes, fuera de la normalización? ¿Las heridas coloniales? ¿Cómo incorporar algo de lo que no hay rastro, ni archivo, ni gemitos?

Bibiana Sánchez Arenas y David Vila Moscardó, por su parte, comparten un ejercicio azaroso sobre las (im)posibilidades de uso de la inteligencia artificial en contextos de análisis descolonial. «LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL o los mecanismos coloniales del código» es un ensayo visual en el que lxs autorxs se preguntan por los resultados de los usos (¿coloniales?) de estas herramientas. Un primer acercamiento que, sin duda, deberá ser profundizado y analizado con detenimiento en futuros proyectos.

En la contribución «El BDSM como bálsamo que cure la herida colonial. Cantes de ida y vuelta en la obra de Lechedevirgen y en la mía», Daniel Tejero Olivares se pregunta sobre los dones, las heridas, los procesos de dominación y el dolor como rastros posibles (también ficcionales) y como huellas especulativas que unen las herencias culturales de la Semana Santa mexicana y española con la producción contemporánea de ciertas prácticas artísticas de ambas orillas del Atlántico. Para ello, recurre a un estudio comparado de su obra (centrada en el estudio de las prácticas BDSM) y el trabajo del performer mexicano cuir Lechedevirgen Trimegisto.

En un afán por el análisis y la interpretación crítica del lenguaje y la historiografía, el colectivo artístico transfeminista O.R.G.I.A comparte «Boca·bulario Masticando el privilegio y escupiendo flæmas», un conjunto de palabras donde el lenguaje visual y el vocablo, los significantes y los significados, se entremezclan en un juego polisémico cargado de sentidos y de un humor particular. Este Boca·bulario regurgita una serie de maniobras epistemológicas, estrategias hermenéuticas y metodologías críticas que a O.R.G.I.A le ha servido para repensar ciertas cuestiones (dogmas, estigmas, etcétera) desde otras angulaciones disidentes e invertidas, desde los sures, desde el otro lado del océano. Algunas de sus entradas descriptivas-visuales incluyen «*J.Oda*», «metabolismo discursivo», «arQUEología de la SOSPECHA», «ajuar frankenStein», «disfrutador», «herboerizar» y «enciclo-pedismo».

En «Los hilos que posibilitan la juntura: pedagogías feministas, de sutura, ambulantes, críticas y restaurativas», Eréndira Yadira Cruz Cruz, Niçtexa Ytza Paéz, Patricia Piñones Vázquez, Mitzi Valeria Romero Morales, Tania Santiago Espinosa y Tania Gisela Tovar Cervantes también proponen la creación de un vocabulario. En este caso se trata de una recopilación de conceptos pedagógicos y activistas (a partir de su experiencia como pedagogas, maestras y estudiantes) para complementar este itacate colectivo desde el compromiso con lo que denominan «las urgencias sociales».

El intercambio de cartas y dibujos entre Óscar González Gómez y javi moreno abre un «Bestiario para Otros Mundos». Esta recopilación de «Alebrijecización epistolar más allá de las orillas del mar» revela mundos invisibles que precedieron a la taxonomía colonizadora que valoraba recursos, especies y territorios en favor de la acumulación originaria. El viaje trasatlántico inventó, en una red de afectos y agenciamientos, Otros Mundos que no eran ni Viejos ni Nuevos, sino más que eso. En la cuenca lacustre de México se concebía la división vertical del cosmos y sus flujos comunicantes entre

realidades, a saber: el inframundo, el plano terrestre y el celeste. Distintos seres habitaban y transitaban los ecosistemas mágicos y literales de aquellos reinos, una fauna que *deviene* puesto que se revela. Conforme afloran esos Otros Mundos, los animales ya no pertenecen al orden de lo horizontal (o del horizonte), sino que se vuelven atemporales, inconclusos, quiméricos.

El libro acaba o empieza con otra introducción. Una introducción para concluir o iniciar un viaje de vuelta e ida. En ella, Marisa Belausteguigoitia nos recibe con la acogida calurosa del itacate: una pieza clave para el viaje y, a la vez, un regalo esperado en toda fiesta. Como la bolsa transportadora figurada por Ursula K. Le Guin, nuestro itacate recoge y presenta, en este artículo, las sobras del viaje mientras, a la vez, excéntricamente, prepara nuestros estómagos y nuestras cabezas para compartir este festín que empieza y termina. Buen viaje y buen provecho.

Acabamos este texto agradeciendo y celebrando las conexiones, las extensas horas de trabajo, las risas, los sudores y las lágrimas vertidas, los moles, los cocidos, los pozoles, el salmorejo, los tacos y los arroces compartidos en torno a la realización de este libro.

Gracias al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a su directora Angélica Velázquez y a su secretario académico Luis Vargas por el apoyo y el cariño mostrado a lo largo de toda la travesía. Gracias al Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM, a su directora Marisa Belausteguigoitia, a su comité editorial y a Modesta García, jefa de publicaciones, por acoger con entusiasmo y elasticidad académica un proyecto como este. Gracias a la Casa del Lago Juan José Arreola de la UNAM, a su directora Cinthya García y al resto del equipo de esta maravillosa isla cultural universitaria por su disposición y sus modos amorosos de trabajo. Gracias a Macarena Hernández por su cuidadosa edición y a Diego Pereyra por su precioso diseño. Gracias al Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche y a su decano Daniel Tejero por poner el piso y dar brillo a nuestras ocurrencias. Gracias a lxs colegxs del Grupo de Investigación Consolidado de la Universidad Miguel Hernández de Elche, FIDEX-Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo por hacernos parte de otros modos de estar en la academia.

Gracias a las personas que hicieron las lecturas de pertinencia y a quienes realizaron los dictámenes académicos por dedicar su tiempo y atención, y por hacer sugerencias invaluable al texto que se publica.

Gracias, por último, a todxs lxs estudiantes que han pasado en los últimos diez años por nuestras aulas; este libro es parte de lo que nos han enseñado a (des)aprender. A ellxs van dedicadas estas páginas.

Referencias

- Anzaldúa, Gloria E. 2021. *Luz en lo oscuro/Light in the Dark: Reescribir identidad, espiritualidad, realidad*, trad. Valeria Kierbel y Violeta Benialgo, Buenos Aires, hekht libros.
- Añón, Valeria y Mario Rufer. 2018. «Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente», *Tabula Rasa*, núm. 29, pp. 107-131.
- Baldauf, Anette, Berhanu Ashagrie Deribew, Sílvia das Fadas, Naomi Rincón, İpek Hamzaoglu, Janine Jembere, Rojda Tuğrul y Grupo de Investigación de Las Malezas Obstinadas. 2021. *A pesar del despojo. Un libro de actividades*, Berlín, K. Verlag. Disponible en <<https://doi.org/10.21937/9783947858262>>.
- Brathwaite, Edward. 1975. «Caribbean Man in Space and Time», *Savacou: A Journal of the Caribbean Artists Movement*, núms. 11/12, septiembre, pp. 1-11.
- Brathwaite, Edward. 2010. *La unidad submarina: ensayos caribeños*, Buenos Aires, Katatay.
- Brown, Amanda, Barbara Losoff y Deborah Hollis. 2014. «Science Instruction through the Visual Arts in Special Collections», *portal: Libraries and the Academy*, vol. 14, núm. 2, pp. 197-216. Disponible en <<http://dx.doi.org/10.1353/pla.2014.0002>>.
- Burkhart, Anne. 2006. «"Mongrel Nature": A Consideration of Artists' Books and their Implication for Art Education», *Studies in Art Education*, vol. 47, núm. 3, pp. 248-268. Disponible en <<https://doi.org/10.1080/00393541.2006.11650085>>.
- Calderón, Natalia y Jimena Ortiz. 2018. *Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Chamoiseau, Patrick. 1994. *Guyane, traces-mémoires du bagne*, París, Monuments en Parole.
- Chapman, Owen y Kim Sawchuk. 2015. «Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments», *RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, vol. 40, núm. 1, pp. 49-52.
- Fuentes, Cristina, Laura Osorio y Felipe Restrepo. 2022. *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- García Galindo, Juan Antonio. 2014. «Estudios Transatlánticos: en torno a un proyecto académico interuniversitario», *Revista Surco Sur*, vol. 4, núm. 6, pp. 61-64.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.

- Gordon, Avery F. 2018. *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins*, Nueva York, Fordham University Press.
- Hall, Suzanne. 2010. «Picturing Difference: Juxtaposition, Collage and Layering of a Multi-Ethnic Street», *Anthropology Matters Journal*, vol. 12, núm. 1, pp. 1-17.
- Harper, Douglas. 2012. *Visual Sociology*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Hayden, White. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona/Buenos Aires/México, Ediciones Paidós.
- Hoechtl, Nina, Rían Lozano y Coco Magallanes. 2020. «Teaching Gloria Anzaldúa's Theories and Practices in Mexico en palabras e imágenes», en Norma Cantú, Margaret Cantú-Sánchez y Candace de León Zepeda (coords.), *Teaching Gloria E. Anzaldúa: Pedagogy and Practice for Our Classrooms and Communities*, Tucson, University of Arizona Press.
- Lozano, Rían. 2022. «Itacate: Sobras trasatlánticas», programa del seminario, 12-14 de octubre, Grupo de Investigación en Artes de la Universidad Miguel Hernández/Centro de Investigaciones y Estudios de Género/Instituto de Investigaciones Estéticas/Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-7.
- Lozano, Rían, Coco Gutiérrez y Nina Hoechtl. 2023. «Con los ojos y la lengua en la mano: las metáforas visuales de Gloria Anzaldúa», en Renato González (coord.), *Entre imagen y texto*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 315-331.
- Magallanes, Coco, Nina Hoechtl y Rían Lozano. 2018. «Decolonising the Public University: A Collaborative and Decolonising Approach Towards (Un)teaching and (Un)learning», *Tijdschrift voor Genderstudies*, vol. 22, núm. 2, Amsterdam University Press, pp. 153-170.
- Manning, Erin. 2016. *The Minor Gesture*, Durham, Duke University Press.
- Marxen, Eva, Luis González, Reslie Cortés, Cristina Valencia y Renata Matsuo. 2021. «Researching with Poetic and Artistic Dispositifs», *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, pp. 1-14. Disponible en <<https://doi.org/10.1177/15327086211019955>>.
- Mendoza, Breny. 2021. «Conexiones coloniales», *Tabula Rasa*, núm. 38, pp. 49-59.
- Ramaswamy, Sumathi. 2014. «Introduction: The Work of Vision in the Age of European Empires», *Empires of Vision: A Reader*, Durham, Duke University Press, pp. 1-22.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Salter, Chris. 2015. *Alien Agency: Experimental Encounters with Art in the Making*, Cambridge, MIT University Press.
- Sentamans, Tatiana. 2023. «Esbozando una mueca. Notas sobre la investigación en artes desde perspectivas críticas», *MUECA :S Conversaciones sobre metodologías torcidas*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, pp. 17-63.
- Sharpe, Christina. 2016. *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, Duke University Press.
- Taylor, Diana. 2012. «Save us», *e-misférica. On the Subject of Archives*, vol. 9, núm. 1.
- Tuck, Eve y Wayne Yang. 2014. «R-Words: Refusing Research», *Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*, Django Paris/Michigan State University/Maisha T. Winn/The University of Wisconsin-Madison.
- White, Hayden. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós Básica.

~~CANCIONERO PATLACHE~~

Naomi Rincón Gallardo

Naomi Rincón Gallardo ^{MEX-EEUU} es una artista visual e investigadora que vive y trabaja entre Ciudad de México y Oaxaca. Es doctora por la Academia de Bellas Artes de Viena (PhD in Practice Program). Desde una perspectiva feminista descolonial y cuir, su trabajo audiovisual fabrica narrativas de deseo y disidencia frente a procesos contemporáneos de despojo y violencia heteropatriarcal en contextos neocoloniales. | naomirincongallardo.net

*tepatlachuia, mocioaicniuhitia,
aic monamicitiznequi,
cenca quincocolia
aiel quimittaz in oquichti*

Práctica amor lesbio,
se hace amiga de mujer.
Nunca quiere casarse.
Detesta, no quiere ver al varón

*(Gran diccionario náhuatl. Disponible en
<<https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/monamicitiznequi/206458>>).*

I

Te persigo en la tinta
derramada por los frailes
apenas pregunta ambigua
en manuales confesionales
reticente descripción
en escritos coloniales

*tepatlachuia, mocioaicniuhitia,
aic monamictiznequi,
cenca quincocolia
aiel quimittaz in oquichti*

¿Cuál es esa cosa ancha
que te hace mujer inmunda?
¿Una mano, una prótesis
una lengua, una abertura?
en tu léxico no existe
el pecado contra-natura

Convoca las potencias
de las deidades antiguas
Prófugas del evangelio
se atrincheraron ambiguas
Succiona de Tlalzoteótl
el poder de la inmundicia
Estalla con Xochiquetzal
en alegría carnal promiscua
Trafica de Tlaltecuhтли
la glotonería aberrante
Líbale a Mayahuel
sus fermentos embriagantes
Contágiate de Ometéotl
la dualidad oscilante
Reordena con Coyolxauhqui
tus extremidades quebradas
Únete a las Tzitzimimes
de mandíbula descarnada
Acaríciala a Cipactli
sus rugosidades reptilianas
¡Que se animen de entre las sombras
las facultades lesbianas!

II

Amasa de maíz quebrado el tamal
Echa tortilla que ya está ardiendo el comal
Hunde esa cosa ancha en la carne primordial
En cueros penetra la negrura/temazcal

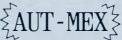
Germinamos para ti serpientes entre las piernas
Anidamos alimañas ponzoñosas en la cabellera
Entrenamos nuestras lenguas en las artes partisanas
Abyectas, hociconas, desbordadas y lesbianas

Las flores hediondas ya transpiran miel y sal
El alacrán está torciendo su cola en espiral
Sin pudor mascando chicle te mandamos la señal
¡Invocamos tu existencia Patlache Transtemporal!

~~—RE-RE-RE:—~~

un diálogo sobre cuestiones de REchazo,
REstitución y REctificación

Nina Hoechtl
Ariadna Solis

Nina Hoechtl  es artista visual, investigadora, curadora y docente. Desde el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México concibe y practica la investigación como un ejercicio transdisciplinario. | ninahoechtl.org

Ariadna Solis  es una mujer yalalteca migrante de segunda generación. Es politóloga e historiadora del arte por la UNAM, dedicada a la investigación, la escritura, la docencia y a diferentes labores textiles. Es parte del colectivo Dill Yel Nbán, grupo de transmisión y difusión de la lengua zapoteca. Actualmente está estudiando el doctorado en Historia del Arte de la UNAM.

Este diálogo refleja las múltiples conversaciones que hemos mantenido sobre los mundos académicos y de arte, los museos y sus colecciones, las responsabilidades múltiples y las contradicciones inevitables. Está escrito de una manera que conserva el espíritu de nuestra colaboración feminista. De manera estratégica hablaremos de nuestros compromisos colectivos en dos experiencias distintas: la exposición «*Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh/Vestir* también es un territorio de lucha», realizada entre 2022 y 2023 en el Museo Textil de Oaxaca (MTO) y en el Centro Cultural San Pablo, y el proyecto PENACHO VS PENACHO (2011, en proceso), de cuatro ediciones con las dos últimas actualmente en proceso. Esto nos permitirá reflexionar sobre cuestiones respecto a las REstituciones culturales, los REchazos como estrategias y las formas de REctificaciones que encontramos en nuestros proyectos desde posiciones encarnadas distintas pero con luchas en común. Esta conversación también dará cuenta de nuestras intervenciones estratégicas, que además resuenan con Audre Lorde (2003) al reconocer las diferencias para redefinirlas y celebrarlas.

Na: Encarnamos diferentes posiciones, tú como yalalteca migrante de segunda generación y yo como güerx migrante privilegiadx. Ambas habitamos nuestras prácticas la mayoría del tiempo, desde la Ciudad de México, en un intercambio constante con otros lugares, lenguas y retos; todo esto después de haber convivido e intercambiado muchas ideas, muchas dudas y quejas por más de siete años. Fue en 2020 cuando empezamos a colaborar por primera vez en la facilitación del seminario Cultura Visual y Género (renombrado en 2022 Cultura Visual y Prácticas Feministas), en el posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Menciono el espacio del seminario no solo porque lo hemos compartido con otras personas contribuyentes a esta publicación, sino también porque me parece que nos abrió la posibilidad de tejer una amistad de cuidado mutuo, además de que el enfoque de la edición en 2022 (Más allá de las Prácticas Violentas y Extractivas) tiene mucho que ver con nuestros deseos y luchas en común. Aunque nuestras investigaciones y prácticas, así como campos de estudio varían, cada unx de nosotrxs abraza la idea de las intervenciones estratégicas tanto en la academia como en las artes. Desde tu posicionamiento como investigadora indígena, que se adscribe como *nolhe wllhall*, ¿podrías compartir algunas de tus reflexiones en torno a los espacios contradictorios de los mundos académicos y artísticos como espacios violentos y extractivos, pero que también tienen el potencial de ser espacios para la (des)enseñanza y el (des)aprendizaje (Gutiérrez, Hoechtl y Lozano 2018), así como para ensayar el «Rechazo de investigar» (Tuck y Yang 2014)?

Aa: Como cuerpxs con historias encarnadas de modos específicos, ocupando espacios contradictorios de los mundos académicos y artísticos, las historias de violencia y extractivismo están entrettejidas no solo con nuestra historia más reciente, sino con las múltiples estrategias que hemos tenido que inventarnos en el camino para que podamos permanecer. En ese sentido, el espacio académico y artístico ha estado ocupado, la mayor parte del tiempo, por corporalidades con privilegios muy concretos, desde una educación sólida y estructurada en los modos de la misma institución hasta las redes de afecto y alianzas que se van tejiendo de generación en generación, y que fortalecen el hecho de que la comunidad artística y académica sea un reflejo de las estructuras jerárquicas y violentas de la sociedad. Aquí es, quizás, donde las tensiones que nuestras distintas historias e infraestructuras a las que hemos tenido acceso se hacen nudo y los procesos de (des)enseñanza y (des)aprendizaje cobran sentido como prácticas potenciales de conciencia y transformación (Gutiérrez, Hoechtl y Lozano 2018: 163), como ustedes han llamado a estos procesos colaborativos; procesos que, si bien partían de

la pedagogía, se cruzaban con otras herramientas como las propias de la práctica artística, para *REctificar* nuestras narrativas, y las que atraviesan nuestrxs cuerpxs en este mundo.

Como mencionas, nuestras alianzas empezaron a tejerse en estos espacios, pensando y accionando de esta manera situada. Aquí pienso mucho en lo que Rían Lozano, con quien también nos encontrábamos en esos espacios, llama *políticas de localización*, una forma de accionar desde lugares y cuerpos concretos «aunque no necesariamente estables, atravesados por sus marcas y conformados a través de sus experiencias» (Lozano 2021). Esta intención de pensarse situadamente estaba atravesada, en los seminarios, por estrategias que mapeaban las tensiones encontradas en los grupos, entre opresiones y privilegios compartidos. Ahora, este lugar de conocimiento también era un espacio que posibilitó y propuso, en el centro de su metodología, los afectos y las potencias inesperadas que se generan en el encuentro entre cuerpxs, en la consciencia de sus localizaciones y en la voluntad de transformar/se con lxs otrxs. A mi mente vienen esos objetivos para retomar la discusión del «REchazo a investigar» que proponen Eve Tuck y K. Wayne Yang (2014); en sus palabras: una forma de humanizar la investigación que, por años, ha sido instrumento de violencia y despojo, especialmente con las comunidades racializadas. Retomando este texto me pregunto: ¿de qué maneras o con qué estrategias se puede abandonar o REchazar lo que Tuck y Yang (2014: 223) llaman *the academic industrial complex* (*el complejo académico-industrial*)? Pienso en la cita de Leanne Simpson, en esta conversación, que también ha sido transversal para nosotrxs, en donde dice:

una de las historias que conté en mi libro es el trabajo con un anciano que ya falleció, Robin Greene del lago Shoal en Winnipeg, en un programa de educación ambiental con jóvenes de las Primeras Naciones. Y estuvimos hablando sobre el desarrollo sostenible, y yo les explicaba a los estudiantes ese término desde la perspectiva occidental. Y le pregunté si había un concepto similar en la filosofía Anishinaabeg que tuviera el mismo significado del desarrollo sostenible. Y él se quedó pensando un largo rato. Y dijo no. Y me sentí algo escandalizada con ese «no», porque esperaba que hubiera algo similar. Y él dijo que el concepto es al revés. La gente no se desarrolla más de lo que la Madre Tierra puede aguantar. Para nosotros es lo contrario. Piensas a cuánto puedes renunciar para promover más vida. Cada decisión que tomas se basa en la pregunta: ¿Sí necesitamos hacer eso? (Simpson y Klein 2017: 61).

Pienso en esta cita retomando el REchazo o la renuncia como la describe Robin Greene, ¿de qué manera las cosas que hacemos contribuyen directamente a promover más vida? ¿Qué formas de investigar podemos inventarnos para promover más vida? REchazar la tradición metodológica que moldea relaciones entre investigadorx y objeto de estudio es una de tantas urgencias que nos han atravesado. El espacio investigativo puede formularse como un espacio de interlocución entre distintos universos epistémicos en ese REchazo. Y pensando en el espacio de encuentro que posibilita estas preguntas, ¿cómo estos encuentros, en espacios como el seminario de cultura visual, nos permitían hacernos preguntas frontales sobre la responsabilidad y la obligación que tenemos al hacer uso de las herramientas que tenemos en la mesa? Y, en términos generales, ¿qué responsabilidades debemos asumir lxs investigadorxs con nuestras comunidades más inmediatas? Ya sea que esas herramientas sean en términos de infraestructura, epistémicas, artísticas, políticas e incluso espirituales.

Cuando yo comencé a participar en los seminarios, la propuesta metodológica del seminario implicaba, como punto de partida, el reconocimiento del cuerpo como un espacio de saber sumamente potente con lxs otrxs. ¿Qué estrategias artísticas y pedagógicas han sido transversales en la metodología de la propuesta en un espacio académico y por qué es fundamental seguir apostando por ellas? Siguiendo esta conversación en donde los espacios también moldean las prácticas, pienso en los desplazamientos, en los abandonos, en el REchazo mismo que implican estas estrategias situadas en los seminarios de cultura visual. Pienso específicamente en los desplazamientos a otros espacios al aire libre como el Espacio Escultórico de la misma universidad o incluso el abandono del acomodo tradicional del auditorio del Museo Universitario Arte Contemporáneo: recorrer las sillas a las orillas para despejar el espacio y acomodarlas de regreso para dejar el espacio como estaba; esta fue una práctica que transformó las dinámicas esperadas y posibilitó ejercicios colectivos no pasivos.

Estos son algunos gestos que pueden entenderse desde la obligación de lxs agentes y las instituciones académicas y artísticas para desentramar, en la práctica, historias de despojos específicos. Continuando con esta idea y pensando en términos de metodologías, ¿a qué podrían renunciar en términos de esas estructuras, formas, prácticas, espacios, esos acervos, objetos y documentos que son pensados y presentados como «patrimonio»? ¿Qué potencias políticas puede tener la renuncia en la REstitución de historias de despojo

en las instituciones artísticas como los museos y los archivos? ¿Cómo se conjuga eso en tu trabajo en general y en la historia del penacho, y qué puntos son los que retoma el proyecto PENACHO VS PENACHO en particular?

Na: Si se parte de la premisa (como yo misma hago) de que las instituciones artísticas, como los museos y los archivos, están llenas de historias de despojo, se evoca un llamado que nos lleva a cuestionar desde dónde y qué REstituimos, para quién/es, y de quién/es son las historias que perpetuamos con nuestro trabajo. Son cuestiones complejas y entrelazadas con fantasías, deseos y obstáculos. Para tratar con ellas se necesita, desde mi punto de vista, una *sensibilidad interseccional*, como Kimberlé Williams Crenshaw la llama, para no pasar por alto ni repetir las relaciones de poder, opresiones y privilegios, algo que también hemos explorado en los seminarios, como ya explicaste, a través de mapear las tensiones encontradas entre las personas (la mayoría inscritas como estudiantes en la UNAM). Como universidad autónoma y pública, la UNAM no encaja perfectamente en el «complejo académico-industrial» que mencionaste, con sus, en pocas palabras, cuestiones éticas y jurídicas de la inversión industrial en las ciencias académicas. No obstante, la UNAM no solo está afectada por este complejo en la competencia internacional entre universidades, sino que también lidia con cuerpos que no están; con cuerpos desaparecidos y encerrados por el sistema necropolítico; con cuerpos y conflictos invisibilizados por la rígida y fría estructura institucional y burocrática; con cuerpos explotados y agotados por la sobrecarga de trabajo y las contrataciones de honorarios o confianzas; con cuerpos y experiencias invisibilizadas por el sistema patriarcal, capitalista, racista y colonial (Hoechtl, Lozano y Solis, «Trenzas para una educación feminista»).

En torno a mi trabajo en general, que en gran parte se basa en la investigación archivística, trato de REchazar la manera de utilizar el archivo únicamente como fuente. Algo que la antropóloga Ann Laura Stoler (2010) ya señaló hace más de veinte años como práctica predominante en torno a archivos. Por ejemplo, en mi trabajo colaborativo con el Sekretariat für Geister, Archivpolitiken und Lücken (SKGAL) (en español, Secretaría de Fantasmás, Políticas del Archivo y Vacíos), intentamos trabajar con el archivo como sujeto, lo que significa pasar de una actividad predominantemente extractiva a prestar atención a la forma y el contexto particular (Stoler 2010). Por este motivo, en los compromisos con los archivos buscamos posibilidades de crear relaciones de cuidado y colaboraciones que permitan mantener, continuar y reparar las prácticas

archivísticas. Las colaboraciones con y en torno a los archivos, y en nuestro caso predominantemente con archivos comunitarios e independientes, no solo se configuran con lxs archiverxs, sino también con sus materiales, sus fantasmas, y el grupo de teóricxs, artistas y activistas con los que llevamos tiempo intercambiando intereses y cuestiones en común. Este tipo de colaboraciones implica una serie de relaciones que generan espacios en los que las prácticas de cuidado tienen el potencial de florecer junto con todas las contradicciones y retos que las acompañan (SKGAL 2023).

En 2011 realicé la primera edición de PENACHO VS PENACHO, interviniendo en «Divina luz: el legado transcultural. Penacho vs Penacho», el programa de lucha libre de la noche del 19 de marzo, desde el que se participó en la producción de los motivos y temas de la función de la Arena López Mateos de Tlalnepantla. Para poder hacerlo, entré en diferentes colaboraciones e intercambios: con las empresas de lucha libre Triple AAA y DTU, la prensa, lxs luchadores, lxs creadores de otra réplica del penacho (con el que Súper Devolución hizo su pasarela de presentación, portándolo sobre su máscara en la lucha estelar PENACHO VS PENACHO de la noche y que Crazy Boy ganó). En esta lucha se apostó, justamente, por otro tipo de colaboración, una entre México y Austria, que se llevó a cabo entre 2010 y 2012, para conocer el estado del penacho y valorar la posibilidad de un desplazamiento. México ha reclamado su devolución en diversas ocasiones desde 1991, pero la respuesta siempre ha sido la misma: «No es posible».¹ En 2012, especialistas de ambos países, entre lxs que se encontraban expertxs del Weltmuseum (donde se encuentra el penacho), y otrxs del Instituto Nacional de Antropología e Historia y la UNAM, coincidieron en el frágil estado del penacho y concluyeron que todavía no existía una tecnología capaz de anular las vibraciones que conllevaría su transporte por agua, tierra o aire.²

La lucha PENACHO VS PENACHO no solo pone en movimiento el penacho, sino también cómo dos Estados nación siguen usando el argumento de «patrimonio cultural» en su defensa. No es casualidad que la raíz de la palabra *patrimonio* sea la misma que la de *patriarcado*. En pocas palabras, el modelo del Estado tanto en Austria como en México tiene sus bases en el derecho

1 Por su iniciativa privada, el danzante y activista Xokonoschtletl Gomora ha organizado más de 45 manifestaciones en Viena a favor de la devolución del penacho. Se puede consultar más al respecto en su página de internet <<http://www.xoko.info/Espanyol/>>.

2 Actualmente, la investigadora y artista Khadija von Zinnenburg Carroll trabaja en un proyecto que explora cómo el penacho se podría transportar. Véase más información en su página de internet <<https://repatriates.org/mexico/>>.

romano y se instaure con base en la figura del *pater familias*, donde las personas femeninas no figuraban en lo público ni tenían derecho a herencia, por lo que no podían heredar ningún patrimonio. En el contexto de violencia contra lxs jóvenes, contra las mujeres, contra las personas trans, contra los grupos indígenas, contra lxs periodistas criticxs, y de los trans*feminicidios en México, la colectiva feminista Restauradoras con Glitter, integrada por mujeres especialistas en la conservación, emitieron, en 2019, un comunicado en defensa de que las pintas feministas en los monumentos en contra de las violencias sistemáticas y normalizadas debían quedarse hasta que «en la sociedad notemos resultados visibles en la reducción y castigo de la violencia de género en todas sus expresiones» (Restauradoras con Glitter 2019). En este comunicado todavía utilizaron el término *patrimonio cultural* en su argumentación. No obstante, actualmente la colectiva REchaza su uso y opta por el término *herencia cultural*. Explica que con este

se refieren a ese mensaje del pasado que se transmite a las generaciones futuras y que no necesariamente entra en las líneas dictadas por el orden hegemónico del Estado o de otras esferas de poder. El término «herencias culturales» nos permite contemplar otras expresiones, otras formas y otros discursos que, aunque continuamente minimizados y/o censurados, necesariamente forman parte de lo que somos como sociedad, con nuestras disputas, tensiones, contradicciones y diversidad. El término «herencias culturales» nos permite dirigir nuestra atención hacia esos «silencios y ausencias», nos permite entender, en el tiempo presente, que la narrativa de protesta y resistencia debe hacerse visible y nos sugiere un nuevo acercamiento hacia la memoria y sus huellas, sus historias y contrahistorias (Sarmiento 2022).

Los procesos de cambios sociales y, por tanto, los cambios de relaciones de poder y las posibilidades de acción repercuten en el lenguaje y se presentan lingüísticamente, como el ejemplo de Restauradoras con Glitter muestra claramente. Se puede intervenir lingüísticamente en las discusiones; sin embargo, todos estos procesos también están ligados a contextos y prácticas específicas y situadas. En este sentido, me parece importante señalar que en el contexto germanoparlante y multilingüe se utiliza *kulturelles Erbe* (herencia cultural), mientras que la palabra *Patrimonium* está fuera de uso. Así, la conexión de *herencia cultural* con el patriarcado no se hace lingüísticamente evidente. En el contexto de

Austria, el uso de *kulturelles Erbe* más bien ayuda a disimular que el orden patriarcal está profundamente entretelado con relaciones de explotación-dominación de carácter imperial, colonial, capitalista. Bajo el pretexto de la defensa del patrimonio o la herencia cultural se defiende un orden imperial-colonial-patriarcal-capitalista y se exculpa una deuda, en el caso de México, en torno a las pintas feministas en los monumentos,³ por la responsabilidad institucional por la violencia y los trans*feminicidos; y, en el caso de Austria, por la responsabilidad institucional por las violencias ejecutadas en sus enredos imperiales, coloniales, patriarcales. En torno al penacho, un gran reto es REstituir esta trenza de imperialismo, colonialidad y patriarcado que lo acompaña.

Como señalas en un reciente artículo (Solis 2022), tú tienes una serie de compromisos y responsabilidades con la investigación que actualmente realizas y que se enfoca, en pocas palabras, en la producción y circulación de las imágenes y los imaginarios de la indumentaria yalalteca. Para practicar esta serie de compromisos y responsabilidades, te planteas dos cuestiones: primero, el tema que la investigadora Ngāti Awa y Ngāti Porou iwi, Linda Tuhiwai Smith, demuestra a partir de la intención de reescribir (*rewrite*) y REctificar (*reright*) su posición en la historia. La segunda cuestión tiene que ver con aquellxs que pueden llegar a adscribirse, de manera estratégica, a la categoría *indígena*. Dicha adscripción constituye una maniobra que busca cuestionar la idealización con la que suele usarse lo «indígena», intentando volver explícito «un conjunto de experiencias genealógicas, culturales y políticas» (Tuhiwai 2015: 34). ¿Podrías desarrollar estas dos cuestiones en torno a la exposición «*Lhall xallona llun lliu'tuse, llumen lliu walh*/Vestir también es un territorio de lucha», que realizaste como parte del colectivo Dill Yel Nbán, entre 2022 y 2023, en el Museo Textil de Oaxaca (MTO) y en el Centro Cultural San Pablo? ¿De qué manera intentaron reescribir y REctificar la lucha de y por la vestimenta?

3 Desde el 16 de agosto de 2019, cuando se realizó la marcha #NoMeCuidanMeViolan para denunciar la falta de atención de las autoridades a los casos de violencia contra las mujeres y las subjetividades feminizadas por parte de la policía, los graffitis políticos, también llamados *pintas feministas*, han intervenido algunos de los monumentos más emblemáticos de la Ciudad de México durante las marchas feministas. Desde entonces surgieron interesantes debates sobre «la ocupación del espacio público, los sesgos patriarcales del patrimonio y la parcialidad del régimen visual constituido a través de los monumentos» (Belausteguigoitia, Borzacchiello y Lozano 2022: 449). Para un análisis detallado sobre estas cuestiones, véase Belausteguigoitia, Borzacchiello y Lozano (2022); sobre los debates en torno a la marcha y las pintas feministas en cinco diarios de circulación en México, véase Cardona y Arteaga (2020).

Aa: Esta posición y enunciación, la de «ser indígena», en el mejor de los casos, la evitamos. Sin embargo, en espacios académicos y artísticos hablar de lo *indígena* se ha convertido en sinónimo de *identidad* y *cultura*. Esto responde a un proceso de despolitización y exotización de nuestras identidades y nuestras historias, una forma de despojo de las historias que hemos vivido que, además, va de la mano de la comercialización de los elementos propios de nuestra existencia; el extractivismo en sus múltiples dimensiones. Hablar de lo indígena en los términos que lo hace Tuhiwai Smith, entonces, es aclarar que esta es una posición política que busca que se reconozca el proyecto de desaparición de nuestras vidas y las respuestas resistentes desde nuestras múltiples estrategias de existencia. Además, me parece que nombrarnos como *investigadoras indígenas* también responde a la voluntad de *REctificación* de las historias que se hicieron sobre nosotrxs, durante tanto tiempo, sin nosotrxs. Las comunidades de las que formamos parte también han sobrevivido a *genocidios epistémicos y visuales*, como Yve Chavez y Nancy Marie Mithlo (2022) llaman al proceso en que el colonialismo se documenta y construye a través de lo visual y de sus instituciones (como los museos y las disciplinas relacionadas al campo).

El trabajo de curaduría de este proyecto fue realizado en el colectivo Dill Yel Nbán. En él trabajamos actualmente seis personas que formamos parte de comunidades zapotecas serranas en el estado de Oaxaca. A nuestras generaciones les ha tocado presenciar un fenómeno muy particular, en donde los huipiles pasaron de ser un objeto de reconocimiento entre nosotrxs –que a su vez era leído como objeto de desprecio y activador de racismos que enfatizaban nuestra otredad y extrañeza en determinados espacios– a ser, en las últimas décadas, un objeto de deseo y un marcador de lujo para ciertos sectores de la sociedad; un objeto que, además, paradójicamente, nosotras ya no podíamos costear. Este es un fenómeno que Emma Tarlo describe, desde hace algunos años, como *ethnic chic* (1996: 324) en el contexto de la India poscolonial y que en Oaxaca está tomando una fuerza que parece no retroceder. Su fuerza ha sido tal que en 2022 se logró consolidar la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, cuyo objetivo, en la fantasía por supuesto, es combatir el fenómeno de apropiación cultural que viven particularmente los textiles en México. En este caso, no se habla de *extractivismo*, precisamente para no hablar de las condiciones de despojo, explotación y violencia en las que se dan estas dinámicas. La ley, al mismo tiempo, dicta las instancias que deberán resolver «disputas» en términos comerciales y de propiedad intelectual; en ese sentido, más que ser un

instrumento que sirva a las comunidades, es un paraguas legal para que las empresas puedan extraer⁴ diversos elementos culturales con un discurso aparentemente ético.

En ese sentido, los textiles y otros objetos de comunidades racializadas en general están sufriendo, desde hace casi un siglo, un fenómeno de «patrimonialización». Esto implica, en México, que objetos de nuestra vida cotidiana adquieren un valor en términos ajenos, términos que, como mencionas, muchas veces responden a fantasías coloniales y que empiezan a conformarse y consolidarse en colecciones particulares, acervos de museos e instituciones estatales, y no en las comunidades que los producen. Este nuevo «valor» está acompañado de políticas públicas que buscan direccionar y gestionar la vida de estos objetos en su ámbito comercial, principalmente. Es en ese sentido, como mencionas, que no podemos olvidar que la historia del patrimonio, además de ser patriarcal, es profundamente colonial y, valga decirlo, capitalista. Respecto del fenómeno de «patrimonialización», ha sido muy interesante el desarrollo de la campaña gubernamental «Mi patrimonio no se vende» (desde 2021), en donde subastas de arte prehispánico fuera del país desataron la indignación de diversos agentes institucionales del Estado que buscaron frenar su venta y devolverlas al país. Sin embargo, detrás de esta campaña, de una forma parecida a la que usas para describir el desplazamiento de la palabra *patrimonio* a *herencia cultural* en el contexto austriaco, lo que se invisibiliza es que las comunidades han luchado por su autonomía y libre determinación también frente al Estado. Por lo que la pregunta sería, en el caso de que las piezas regresaran, ¿a dónde?, ¿para quién? y ¿en qué términos? ¿Corresponde a las comunidades recibir, gestionar y conducir el destino de sus pasados inmediatos?

En el seminario internacional Itacate: Sobras trasatlánticas, en donde nos encontramos muchxs de lxs que hoy escribimos estos textos y estas imágenes, en octubre de 2022 circuló la idea del *ajuar*, una idea que ha trabajado O.R.G.I.A (2010-2018) en diversas ocasiones, y que nos funcionaba en Dill Yel Nbán para torcer o sortear la idea del patrimonio: el ajuar como ese conjunto de herencias, usualmente vinculadas a las tecnologías de lo femenino y cuyo valor y potencia residen justamente en esta dimensión afectiva de la memoria. En ese sentido, el debate sobre el patrimonio ha

4 Para saber más acerca de este debate en particular, se puede consultar el artículo de la periodista Judith Amador Tello (2022).

sido muy interesante porque es una muestra de cómo instituciones legitiman el valor de determinados objetos y saberes, que después terminan por consolidar sus posiciones de poder. Es un circuito cerrado.

Por todo esto, para nosotras, era una obligación hablar de las múltiples formas de lucha que implicaba usar nuestros textiles, historias que han sido invisibilizadas sistemáticamente, ya que ni en la comunidad, ni en las instituciones se habla de las luchas de las mujeres por sostener la vida en sus múltiples dimensiones. Ante este contexto, y teniendo como precedente a madres, tías, abuelas y amigas, es que decidimos que la línea principal de la curaduría tenía que contener la respuesta a dos urgencias: por un lado, la lucha de las mujeres por la autonomía, la libre determinación y los derechos de las mujeres en la vida política de la comunidad y, por otro lado, la urgencia de la revitalización del uso del *dill wllhall* en narrativas que tienen una responsabilidad con los espacios que ocupan y que no pueden seguir alineados con los intereses y las prácticas de las instituciones. Estas dos urgencias, en un contexto en donde la problemática se extiende a otras comunidades y otros territorios.

Regresando a la pregunta de cómo nombramos las cosas, en el estado de Oaxaca, en donde conviven una diversidad de lenguas y variantes lingüísticas no hegemónicas, la presencia de estas es un acto político. En ese sentido, una de las metodologías que nosotrxs adoptamos es la que Chavez y Mithlo llamaron *reclaiming space through presence making* (reclamar espacios haciendo presencia): una serie de estrategias que, a través de la expansión de los estudios de cultura visual, desencadena diversos procesos. En particular, habla de la experiencia de diversxs artistas nativxs americanxs, que ponen en marcha su presencia en instituciones hegemónicas del saber, como los museos, siguiendo intereses propios. Una de estas estrategias tiene que ver con recordar y poner en el centro del análisis «cómo el cuerpo está representado o retenido del marco visual, y cuál es el papel del sujeto cuando se enfrenta a los traumas coloniales» (Chavez y Mithlo 2022), algo que ha estado presente en los diversos espacios de trabajo que hemos compartido. En ese sentido es que retomo lo que tú dices sobre la necesidad y la obligación de cuestionar profundamente desde dónde y qué REstituimos, para quién/es y de quién/es son las historias que perpetuamos con nuestro trabajo; algo a lo que yo agregaría la responsabilidad de cuestionar los espacios en donde decidimos intervenir de ciertas formas.

Así fue que poner en el centro de la discusión el fenómeno que viven los textiles en Oaxaca, al tiempo que se rememoraban las luchas de nuestras ancestras, era vital para aceptar trabajar en un espacio. Nuestra presencia estuvo condicionada al tono que tendría la conversación, por decirlo de una forma. Y, al mismo tiempo, nuestra propuesta estuvo atravesada por el REchazo de una exposición que no fuera pensada en esos términos y que correspondiera con las respectivas remuneraciones al colectivo.

Dialogando sobre estas estrategias, ¿de qué manera la presencia es importante en tu trabajo y qué papel ocupan las reflexiones de REstitución de objetos cuyo resguardo tiene cargas históricas y políticas? ¿Qué papel tiene la ocupación del espacio público, en particular, en el proyecto de PENACHO VS PENACHO con la noción de *futuro*? ¿De qué manera se pueden (des)habitar estas fantasías coloniales? Y en ese sentido, ¿cómo se puede pensar en estrategias artísticas que narren e imaginen pensando en la imposibilidad de REstitución? En relación con los recursos naturales, por ejemplo, que tienen que ver con la materialidad de la vida, como el algodón en los textiles. Es muy interesante, por ejemplo, que el edificio en donde actualmente podemos encontrar el MTO fue, durante la época colonial, la sede de comercio de grana cochinilla en la región, el segundo producto de exportación durante largo tiempo. Este material es un pigmento rojo que se obtiene de un insecto parasitario del nopal usado para dar color a hilos y lienzos en una gama de rojos que es muy amplia. Esta historia que habita los edificios, los objetos y la formación de acervos y archivos y las historias de violencia es algo que has explorado en tu trabajo. En ese sentido, ¿puedes explicar cómo desde las estrategias artísticas es posible dar cuenta de estas historias que influyen a la hora de construir o reconstruir las historias del pasado reciente?

Na: O no tan recientes, aunque, sin embargo, presentes. En torno a la historia que compartes del edificio del MTO, me gustaría extenderme un poco en algunas de las historias que habitan la plaza Praterstern en Viena, donde la última edición de PENACHO VS PENACHO (2021) hizo presencia en los espectaculares del espacio de arte y cultura independiente FLUCC, y explicar con ello por qué algunas historias tienen más presencia y perseverancia que otras hoy en día.

Diariamente, unas 110,000 personas frecuentan el Praterstern, una plaza que se encuentra en camino al Wurstelprater, más conocido como Prater, un parque de diversiones. Su atracción más famosa es una noria gigante. Por el proceso largo, lento y todavía no acabado de REstituciones de bienes

(edificios, empresas, obras de arte, entre otros) expoliados durante el Holocausto en Austria, la historia de expoliación, que también se llama *arianización*, de la noria gigante de su propietario judío Eduard Steiner en 1938, es hoy en día un poco más conocida. Eduard Steiner y su esposa murieron en el campo de concentración y de exterminio Auschwitz-Birkenau en 1944. Debido a la legalización de REstitución, la noria gigante se REstituyó a sus hijas en 1953. Sin embargo, es uno de los pocos bienes que se REstituyeron. El Prater es un espacio donde la REstitución apenas se llevó a cabo y las perseverancias de las presencias imperiales coloniales patriarcales aún no son tan evidentes. La investigadora educativa Astrid Messerschmidt ya señaló, en 2008, que la cuestión de cómo abordar el legado colonial con el trasfondo del análisis de crímenes nazis no se plantea para compararlos, sino para escudriñar lo que se hace presente y persevera de ambos legados en la actualidad:

Por tanto, es necesaria una doble perspectiva en la que se tengan en cuenta y se diferencien las repercusiones de las imágenes coloniales y nacionalsocialistas del mundo y de unx mismx. Por este motivo, me gustaría hablar de un trabajo de memoria tanto posnacionalsocialista como poscolonial, un trabajo que no puede deshacerse de lo que refleja (2008: 56).⁵

En este trabajo *que no puede deshacerse de lo que refleja*, en el contexto de Austria con su pasado imperial (que tanto recuerdan las campañas publicitarias del turismo), me parece necesario considerar e introducir una perspectiva más: la memoria posimperial, que va de la mano con un compromiso con el proceso de la desimperialización. Y, para complicar aún más este trabajo-trabalenguas, y como Mujeres Creando ya ha señalado muchas veces, «No se puede descolonizar sin despatriarcalizar», el reto es no perder tampoco de vista la patriarcalización. Aquí cuatro compromisos (desnazificación, descolonización, desimperialización, despatriarcalización) se entrecruzan, trabalenguan e interactúan, aunque de forma muy desigual. Son trabajo-trabalenguas que resultan difíciles de hacer-pronunciar de corrido y con fluidez debido al reto entrelazado-articulatorio que esto implica. De hecho, no deben fundirse ni confundirse, sino proceder en concierto, precisamente porque están entrelazados. Incluso me atrevería

5 La última frase «un trabajo que no puede deshacerse de lo que refleja» también fue el título de la exposición grupal (2011) donde se presentó la versión expositiva de la edición I de PENACHO VS PENACHO. Véase más información al respecto en Siclodi (2011).

a decir que cualquier compromiso de descolonización no puede completarse sin el correspondiente compromiso de desimperialización y despatriarcalización en el centro imperial, tal como en Austria. Sin interacciones dialécticas, cada uno de los compromisos será unidireccional e incompleto.

El Prater ofrece un punto de vista ideal desde dónde abordar cómo se entrecruzan las historias nacionalsocialistas con las historias imperiales coloniales patriarcales. A menudo se olvida que ya desde su fundación, en 1766, durante el Imperio Habsburgo, no solo ha sido un lugar de diversión, sino también de aprendizaje; un espacio de aprendizaje de un orden imperial-colonial-patriarcal-capitalista, a través del consumo y la mirada; un espacio donde se aprende sobre el mundo; por ejemplo, en la Exposición Universal con el lema «Cultura y educación» en 1873, o sobre «otros pueblos»; por ejemplo, en los «zoológicos humanos», que tuvieron su apogeo en Europa entre 1870 y 1956. Se organizaban «espectáculos de personas» en las propias casetas del Prater donde se exponían a hombres, mujeres y niños de contextos no-europeos. Fue durante su apogeo cuando se construyó la noria gigante, en 1897, para disfrutar un viaje de veinte minutos con una vista aérea de la ciudad y sus alrededores. El pago por la entrada a la noria gigante o a los «zoológicos humanos» se recompensaba con la experiencia de ser elevadx, con el aprendizaje de un sentimiento de superioridad. Vale mucho la pena señalar que, en años recientes, algunas iniciativas privadas e independientes, a menudo de personas provenientes de los sures globales, han empezado a (re)visitar y revisar las presencias y perseverancias imperiales coloniales en Viena; por ejemplo, mediante caminatas en la ciudad del colectivo Decolonizing in Vienna por varios lugares históricos enredados con fantasías imperiales y coloniales con el fin de crear «historia(s) contrahegémica(s) y futuros decoloniales» (Decolonizing in Vienna s.f.).

Sin lugar a duda, la edición II de PENACHO vs PENACHO no puede deshacerse del contexto del Praterstern, ni liberarse de los actos de violencia. Intenta (des)habitar las fantasías prevalentes invitando a su público a un viaje al futuro para re-recordarse, un viaje a cuando un grupo de luchadorxs consiguió cambiar, en secreto y de forma segura, el penacho «original» por su copia (y se re-recuerda de las varias lecturas, discusiones, deseos y peticiones de REstitución en torno al penacho). Si ya no es necesario reclamar su devolución, si ya se salió de la limitante dinámica de posibilidad/imposibilidad de una REstitución, «¿a cuánto se puede renunciar para promover más vida?» (Simpson y Klein 2017: 61). Y en relación directa con el proyecto, ¿«a cuánto se puede renunciar para promover más vida»

de las aves que proporcionaban las preciadas plumas del penacho: el quetzal, la espátula rosada, la cotinga azuleja y el cuco ardilla? Entre materiales archivísticos, el cartel no solo muestra estas aves, sino que también comparte los niveles de peligro de su extinción. De esta manera, el *collage* del cartel contrasta la estética llamativa (tan común en el Prater y en las publicidades que se suelen mostrar en los espectaculares) de un Quetzalcóatl, una leyenda, figura y deidad de la cultura mesoamericana que tiene múltiples presencias complejas y heterogéneas en los diferentes ámbitos de Mesoamérica que a la vez son constantemente reinterpretadas.

En torno a la exposición «*Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh/ Vestir también es un territorio de lucha*», ¿cómo condicionan las diferentes historias del MTO y del Centro Cultural San Pablo el proceso de curaduría, las negociaciones con los espacios y, por tanto, la exposición misma? ¿Cómo pueden considerarse las diferencias, más ampliamente pensadas, como las huellas o los residuos tal vez, de lo que se resiste o se escapa en la traducción o traslación de un espacio a otro? ¿Qué dimensiones o implicaciones trae la posición de una persona «ajena», por ejemplo, al campo artístico o a las dinámicas estructurales laborales y financieras de las instituciones de arte y la cultura, mientras se trabaja y se negocia temporalmente en y con ellas?

Aa: Es precisamente esta relación de los objetos y las prácticas artísticas con la vida, manifestada en sus múltiples dimensiones, la que debería estar en el centro de las discusiones, las plumas de quetzal y todos los seres vivos, pero también del oro que tan en el centro de la discusión debería estar por industrias como la minería, que hoy en día no parecen pensar en la devastación de la vida que implica para las comunidades que habitan esos territorios; también ese afán exhibitivo que ha sido construido en paralelo a las estructuras coloniales que habitamos actualmente. En ese sentido se explican las historias que se mostraron en la exposición, los documentos que se enfatizaron: la manera en que se despliegan las cosas son todas narrativas que cobran sentido en tanto que habitaban espacios conflictivos. Retomando la exposición «*Lhall xallona llun lliu'tuse, llunen lliu walh/ Vestir también es un territorio de lucha*», para nosotrxs era importante que el proceso de curaduría se desarrollara siguiendo nuestros ritmos y de manera colectiva, lo que implicaba tanto un trabajo de diálogo con la institución a largo plazo como también con los deseos y, por qué no, fantasías, de mostrar la historia de los huipiles en nuestras comunidades bajo nuestros propios términos. ¿La narrativa sería la misma? Definitivamente no.

La primera estrategia que concebimos fue el título. En *dill wllhall* el título es una forma más afectuosa de pensar en los textiles, como una forma de reconocer un nosotrxs. La traducción más literal posible sería «nuestra ropa nos hace pueblo». Sin embargo, el título en español apelaba a una audiencia distinta, una audiencia que, dentro de la nueva ola de gentrificación y turistificación que vive Oaxaca, ha adoptado en sus usos y ajuares huipiles, sin considerar las consecuencias que eso tiene en nuestras vidas. En ese sentido era importante que las luchas que han sostenido las mujeres estuvieran visibles y que funcionaran de manera dialéctica como tú señalas.

El MTO también está lleno de estos fantasmas coloniales y, en ese sentido, lxs agentxs que lo ocupamos, además de esta sensibilidad interseccional de la que habla Kimberlé Williams Crenshaw, tendríamos que sostener relaciones de cuidado en donde el conflicto pudiera ser puesto en diálogo: uno de los retos era que en el despliegue mismo de su colección no se perpetuaran discursos que consolidaran su figura como un gabinete de curiosidades o como un repositorio de narcisismo filantrópico (Bishop 2018: 87). Al respecto, Nancy Marie Mithlo habla de que esta necesidad de «exponer y cuestionar lo que una nación considera una historia compartida ofrece perspectivas que liberan tanto a los sujetos de la violencia colonial como a los autores de la construcción del imperio» (2022: 108); y si bien esto lo piensa en términos macro, nos permite preguntarnos sobre las obligaciones y el papel que tienen los museos y los espacios con las deudas que ha generado su propia historia; esto, en diálogo con lo que señalas al hablar de los trabajos-trabalenguas pendientes: confrontar estos procesos que se construyen de manera entrelazada, en diferentes procesos pero en direcciones compartidas, funciona para escudriñar lo que se hace presente y persevera los legados coloniales en el presente.

Es así que también las diferencias cobran sentido, no queremos una sola historia del huipil, queremos que todas las historias de los huipiles sean posibles, con sus dolores, con sus resistencias, con sus imaginaciones, con sus ritmos y sus espacios. No todas las discusiones serán disputadas en los espacios académicos y artísticos. Para abordar la última pregunta sobre las dimensiones que se tienen que negociar desde «fuera» con las instituciones de arte al tiempo que se cuidan las dinámicas estructurales y, principalmente, materiales y financieras de las colaboraciones, me parece que es imposible, en este momento, desentenderse de la estructura económica tanto visual como financiera del arte, las colecciones y los

museos. En ese sentido, parece que negociar con ellas, en principio, pasa por admitir que el hecho de garantizar que las narrativas de *REctificación*, reposesión/reposición y reimaginación sean a costa de la precarización de lxs agentes productivxs, creativxs y de cuidado de estas narrativas. Siguiendo por este camino, ¿qué papel tienen los conceptos, las nociones comunes o los espacios de diálogo en la reconstrucción de narrativas que no «nieguen» las atrocidades del pasado? Esto es algo que exploras tanto en la práctica pedagógica como en la práctica artística.

Na: En pocas palabras, los conceptos y las nociones que ponemos en común juegan un papel importante: es un gran reto masticar, pronunciar, trabajar-trabalenguarlos en diálogo para justamente no repetir las atrocidades del pasado a través de «negar»las. En esta reconstrucción de narrativas también existe la posibilidad vital de REchazar conceptos y nociones si no sirven ni resuenan en, o dañan una vez más, el contexto y el grupo dado. Si pienso en *rewrite* y *reright* ya mencionadas, me parece crucial pensarlas contigo, a través de y acerca de tus experiencias, pensamientos y referencias, para definirlos a través de ponernos a trabajar-trabalenguar: RE-RE-RE una y otra vez, en diálogo. Pienso en las intenciones de *rewrite* y *reright* y en lo que no sea tan evidente en su traducción. No solo se pierde el *right* (como derecho) en *REctificar*, sino también la similitud de la pronunciación en inglés de *rewrite* y *reright* (reescribir y *REctificar*). Pienso en el espacio que se abre entre *rewrite* y reescribir, así como *reright* y *REctificar*, y en las diferentes nociones que hay de *derecho*. Pienso que solo te das cuenta de la diferencia entre *rewrite* y *reright* en inglés si pones una atención cuidadosa en lo que se enuncia. Y quizás ahí hay una clave: no importa qué concepto o nociones pongamos en común si no ponemos especial atención en sus lugares de enunciación, sus pronunciaciones, performatividades, usos, sentidos e implicaciones; en lo que se «niega» alrededor o a través de ellos. Al respecto, me gustaría dejar la siguiente pregunta como cierre de nuestra conversación abierta y que, seguro, seguirá en otro espacio: ¿qué potencial consideras que tiene el acto de *REctificar* si lo pensamos en torno a los tres conceptos claves de esta publicación: el *don* (como regalo), la *deuda* y su *herida* (y la im/posibilidad de pago)?

Aa: En esta pregunta se cruzan tres metáforas y tres sistemas de transformación distintos, que me parece son preciosos para terminar esta conversación, por ahora. Ya decíamos, al principio, que las instituciones académicas y artísticas tienen una deuda con la memoria histórica que ha conformado

el orden social y visual, que es necesario *RE*ctificar y reposar estas narrativas y cuestionar las existentes; también, como tú lo señalas, en términos jurídicos y legales.

Reconocer que se tiene esa deuda puede abrir posibilidades a reconocer la obligación de corresponder. En este sentido sigue pendiente preguntarse: ¿cómo las instituciones y las voluntades involucradas en estas deben buscar y generar estas condiciones de conversación entre pares?, ¿y, además, con la voluntad de modificar sus prácticas, aunque sea en el espacio temporalmente autónomo que puede llegar a ser una exposición, por ejemplo? Tocaría que esta voluntad de incluir estrategias de *RE*stitución en sus estructuras partiera de la imposibilidad de la existencia de instituciones como museos sin una revisión del despojo que conlleva su historia misma. ¿Existirían museos o archivos como los conocemos sin las historias de violencia que legitiman? ¿Qué otras lecturas podemos darles con este *RE*chazo, como tú lo señalas, a interpelarlos como objeto de investigación? De ahí que hablemos de la imposibilidad de un pago en la misma idea del espacio museístico (Jules-Rosette y Osborn 2020: 29). ¿Cómo se pagan las miles de vidas que ha tomado el proyecto colonial, capitalista y patriarcal, y que se ha sostenido bajo un orden visual que lo legitima con todas sus instituciones?

¿Se trata de abrir espacios de conflicto en donde se pueda hablar de ese dolor? O, como ya insistieron Tuck y Yang, es necesario crear marcos de referencia que puedan hablar desde el deseo y desde la comprensión compleja y dinámica de las comunidades y sus/nuestras formas de existir (Tuck y Wayne 2014: 231). Al respecto, también Mithlo se pregunta: ¿realmente un recuento del dolor hace más daño que bien a las acciones proactivas para la salud y la resiliencia de la comunidad? Y entonces, ¿cuál es el papel de la imaginación en todos los procesos de sanación de estas heridas? En todo caso, los retos incluyen abrazar los procesos complejos que comprenden «encarnación, celebración, creación de conocimiento, experimentación y contranarrativas» (Chavez y Mithlo 2022). Ahora esta imagen del don (como regalo) me hace recordar lo que Simpson llama «profunda reciprocidad» (Simpson y Klein 2017) como relación, como respeto, como responsabilidad en lo local. ¿Cómo piensas tú esta última imagen?

Na: Justamente es lo que el seminario internacional, en octubre de 2022, trató de poner en marcha, «pensar y tratar de poner en práctica una maniobra inusitada en la academia global actual: un don que, como todo regalo,

no genera deudas» (Introducción del Programa Itacate 2022). No obstante, y como hemos señalado en este diálogo, este don (como regalo) no se puede poner en práctica, ni en la academia ni en las artes, sin tener en cuenta las deudas (impagables) y las heridas (abiertas). La entrega de un don como regalo, por lo común, se realiza para satisfacer la necesidad o el deseo de quien/es lo recibe/n. A la hora de poner en marcha el don, tanto la imaginación y la creatividad de quien/es lo recibe/n como la imaginación y la creatividad de quien/es lo da/n juegan un papel importante. La capacidad del don es crear relaciones en una comunidad, y lo que sigue es una posibilidad, que me encanta, de que se pueda pasar el don; que pueda incluso ser REchazado. ¿Qué posibilidad se abre y crea a través de REchazar el don? ¿Qué se hará con un don REchazado? ¿Con quién/es y dónde se queda? La interacción del don es transitiva con todas las posibilidades y los retos que su interacción implica. Hay mucho que poner en trabajo-trabalenguas. Seguimos en y con el RE-RE-RE.

Referencias

- Amador, Judith. 2022. «Combate a la apropiación cultural: La nueva ley, muy mercantil» (en línea), *Revista Proceso*. Disponible en <<https://www.proceso.com.mx/reportajes/2022/2/6/combate-la-apropiacion-cultural-la-nueva-ley-muy-mercantil-280439.html>>.
- Belausteguigoitia, Marisa, Emanuela Borzacchiello y Rían Lozano. 2022. «Strikes, Stoppages, Occupations: Mexican Feminist Writing on the Walls», *Critical Times*, vol. 5, núm. 2, pp. 444-474. Disponible en <<https://doi.org/10.1215/26410478-9799762>>.
- Bishop, Claire. 2018. *Museología radical: o ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Libretto.
- Cardona, Luz Angela y Nelson Arteaga. 2020. «“No me cuidan, me violan”: la esfera civil y la protesta feminista», *región y sociedad*, vol. 32, pp. 1-24. Disponible en <<https://doi.org/10.22198/rys2020/32/1345>>.
- Chavez, Yve y Nancy Marie Mithlo. 2022. «Introduction. The Unknowable Known Past», en Yve Chavez y Nancy Marie Mithlo (eds.), *Visualizing Genocide. Indigenous Interventions in Art, Archives, and Museums*, Tucson, The University of Arizona Press, pp. 3-16.
- Decolonizing in Vienna. s.f. «Decolonizing in Vienna». Disponible en <<https://decolonizinginvienna.at/>>.
- Gutiérrez, María del Socorro, Nina Hoechtl y Rían Lozano. 2018. «Decolonising the Public University. A Collaborative and Decolonising Approach Towards (un)teaching and (un)learning», *Tijdschrift voor Genderstudies*, vol. 21, núm. 2, pp. 153-170.
- Hoechtl, Nina, Rían Lozano y Ariadna Solís. «Trenzas para una educación feminista: deshacer nudos, enredar escrituras e imaginar justicia más allá del sistema punitivo», *Por el derecho a una educación feminista* (aprobado para publicación), Colombia, Universidad Pedagógica Nacional.

- Jules-Rosette, Bennetta y J. R. Osborn. 2020. *African Art Reframed: Reflections and Dialogues on Museum Culture*, Urbana, University of Illinois Press.
- Lorde, Audre. 2003. *La hermana, la extranjera*, trad. María Corniero Fernández, Madrid, editorial Horas y horas.
- Lozano de la Pola, Riánsares. 2021. «El lento desvanecimiento: huellas, conversaciones y políticas de la localización», *MoMA*. Disponible en <<https://post.moma.org/el-lento-desvanecimiento-huellas-conversaciones-y-politicas-de-la-localizacion/>>.
- Messerschmidt, Astrid. 2008. «Postkoloniale Erinnerungsprozesse in einer postnationalsozialistischen Gesellschaft - vom Umgang mit Rassismus und Antisemitismus», *Peripherie*, año 28, núm. 109/110, pp. 42-60.
- Mithlo, Nancy Marie. 2022. «Owning Hate, Owning Hurt. The Aesthetics of Violence in American Indian Contemporary Art», en Yve Chavez y Nancy Marie Mithlo (eds.), *Visualizing Genocide. Indigenous Interventions in Art, Archives, and Museums*, Tucson, The University of Arizona Press.
- O.R.G.I.A. 2010-2018. «Museo Natural de Historia». Disponible en <<https://www.orgiaprojects.org/museo-natural-de-historia/>>.
- Programa Itacate: Sobras trasatlánticas. 2022. Disponible en <<https://fidex.umh.es/noticiasprensa/>>.
- Restauradoras con Glitter. 2019. «16A: PRIMERO LAS MUJERES, LUEGO LAS PAREDES». Disponible en <<https://restauradorasconglitter.home.blog/>>.
- Sarmiento, Valentina. 2022. «Restoring Cultural Heritage, Restoring the Social Fabric - Interview with Restauradoras Con Glitter», *mezosfera.org*. Disponible en <<http://mezosfera.org/restoring-cultural-heritage-restoring-the-social-fabric-interview-with-restauradoras-con-glitter/>>.
- Siclodí, Andrei. 2011. «Aesthetic-Emancipatory Dispositives. Several Questions and a Few Answers on the Exhibition Project a Work that Can't Shake Off what it Reflects», *transversal.at*. Disponible en <<https://transversal.at/transversal/c311/siclodí/en>>.
- Simpson, Leanne y Naomi Klein. 2017. «Danzar el mundo para traerlo a la vida: conversación con Leanne Simpson de Idle No More», *Tabula Rasa*, núm. 26, pp. 51-70. Disponible en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39652540004>>.
- SKGAL. 2023. «Archivos en un planeta dañado: Lxs fantasmas turbulentxs andan sueltxs», *migrazine.at*. Disponible en <<https://www.migrazine.at/artikel/archivos-en-un-planeta-danado-lxs-fantasmas-turbulentxs-andan-suertxs>>.
- Solis, Ariadna. 2022. «¿Yalaltecas en la marcha del progreso? Usos políticos de la indumentaria, visualidad, turismo y propaganda en las fotografías de Luis Márquez Romay», *Con-temporánea*, vol. 9, núm. 17, pp. 43-60. Disponible en <<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/contemporanea/article/view/19532/20940>>.
- Stoler, Ann Laura. 2010. «Archivos coloniales y el arte de gobernar», *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 46, núm. 2, julio-diciembre, pp. 465-496.
- Tarlo, Emma. 1996. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*, Chicago, University of Chicago.
- Tuck, Eve y Wayne Yang K. 2014. «R-Words: Refusing Research», en *Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*, Django Paris/Michigan State University/Maisha T. Winn/The University of Wisconsin-Madison.
- Tuhiwai, Linda. 2015. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, trad. Kathryn Lehman, Santiago, LoM Ediciones.

~~—ME ENTERRARON BOCA ARRIBA—~~
~~—(TLALTECUHTLI)—~~

Letra de canción para «Versos de porquería» (2021), video HD 23'54"

Me enterraron boca-arriba, con la lengua de fuera
Colonizada, horizontal, feminizada, abierta
Por aguantar presión, mi carne se hizo piedra
Si me muevo y perreo abro grietas en la tierra

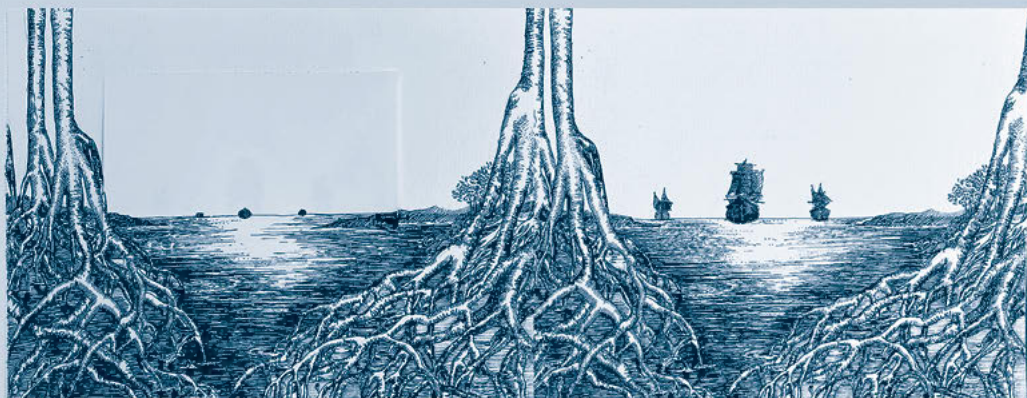
Endurecí mi pecho rechazando hacerme polvo
Accidentes y uso rudo: mi torso quedó roto
Mi barriga arrugada, mis chichis caídas
Mis brazos desplegados apuntan hacia arriba

Estas garras animales dibujan un cuadrado
Los codos y rodillas decorados con cráneos
Las piernas bien abiertas a noventa grados
Pariendo, cagando, cogiendo, sentada como un sapo

Soy madre de ambos sexos dando luz a los huesos,
Si te acercas a mi boca te engullo en un beso
Bebo heridas palpitantes que borbotean sangre
Degluto atrocidades en mis órganos del hambre

Marcela Landazábal Mora

Marcela Landazábal Mora ~~ΣCENADEH-CNDHΣ~~ es investigadora en el Centro Nacional de Derechos Humanos de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, México, doctora y maestra en Estudios Latinoamericanos por la UNAM, artista plástica por la Universidad Nacional de Colombia. Es miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC).



Fueron tres puntos en suspenso
los que inauguraron esa cruenta historia...
– *Bocetos para un viaje*, M. Landazábal¹

¹ Tomado de mi diario de campo de 2013, donde hice una serie de dibujos rápidos, *Bocetos para un viaje*, durante la primera estancia de investigación en la Guayana Francesa.

Entiendo por *itacate* aquello que no se consumió (y tampoco se consumó) de las relaciones entre América Latina y Europa, y que, por lo mismo, aguarda para ser disfrutado en otro momento.² La espera de siglos parece indicar que siempre hay algo más para dar, para revelar, para compartir y para reservar (incluso para preservar). En este «festín cultural» que inició con un choque, un encuentro vertiginoso entre diferentes formas de violencia donde se situaron las primeras pedagogías del terror interconectadas a nivel global como dispositivo de administración de poblaciones, y que luego, a tientas entre todas las culturas trastocadas busca recomponerse, hay una posibilidad de transformación. Quizá para ello sea importante asumir los duelos compartidos en un proceso histórico que, a la larga, no ha tenido ni vencedores, ni vencidos. Más bien ha sido un proceso hilvanado por el terror, que no es una caricatura de la maldad, sino su condensación *sin* imagen (inimaginable), pero también ha sido atravesado por los hilos de sus contrapartes en un sinnúmero de resistencias. Entonces, América Latina no es una idea, es una materialidad enorme, que abriga vastas geografías del planeta, un sinnúmero de poblaciones diversas, tanto humanas como animales y vegetales, la mayor parte de ellas, a expensas de la adversidad y de una historia compleja, enredada, deshilachada, desaliñada e ilógica.³ Esa historia aquí está formulando una pregunta impaciente, como cuando acaba la fiesta y no es posible administrar todas esas «sobras» del arduo proceso de colonización, independencias, imperialismos y violencias actualizadas y continuadas en el neoliberalismo: ¿qué hacemos con lo que queda?

Por supuesto, no se trata de repartir este itacate, sino de compartirlo. Para ello, me propuse recoger algunos pasos andados en mi experiencia como artista e investigadora proveniente de un país del sur llamado Colombia, y migrante en un país que dice ser del norte, llamado México, pero al que por complicidad política le asigno un sur éticamente mejor posicionado

2 Esta afirmación se conjura en el marco del presente proyecto y de ninguna manera se contrapone al uso coloquial que comparto con mis amigas y amigos en México, donde tantos itacates han favorecido las madrugadas de verbena.

3 Sobre la idea de América Latina hay contribuciones importantísimas, como la *Invenición de América*, propuesta por Edmundo O'Gorman, donde se formula cómo se establece el potencial simbólico de una creación de sentido de espacio. Hay otras contribuciones, como la de Miguel Rojas Mix, *América Imaginaria*, que rastrea todos los estatutos simbólicos que lograron afianzar la idea de América Latina desde hace muy poco en la historia. De esta tradición bebieron las formulaciones conceptuales recientes, como la de Walter Mignolo con *La idea de América Latina*, pero no me interesa vaciar precisamente el estatuto simbólico de lo que es, cada instante y en constante actualización, América Latina. Me interesa tomar de nuevo su materialidad para dejarla de ver distante, para franquear una disposición intelectual y hacerla más vívida, más *estética*, quizá, de esta manera, más política.

y menos geopolítico. Lo que comentaré un poco son trayectos de lugares en los que he estado por muchas razones, menos por turismo, he estado allí por dedicación, por el gusto de poder ir y venir y por explorar para contemplar lo incontemplable, incluso lo invisibilizado, lo negado y lo reprimido de la conciencia regional. El lugar desde donde hablo, aquí, entre lo que queda de esa gran «fiesta colonial», es la historia, porque ella ha moldeado las geografías heridas. Más que sobras, se trata de una herencia espacio-temporal donde las vidas comportan valores diferentes. Unas vidas son dignas de ser añoradas, otras lloradas; otras son dignas de ser vividas; hay vidas fácilmente sustituibles, otras son desechadas como llano desperdicio y hay vidas simplemente viviendo (un logro enorme en contextos de terror y muerte).⁴ Aquí, el marcaje de la dignidad lo determina la dominación.

Todos estos entornos que configuran el continente y las islas de la región en otro momento anticiparon diferentes formas de relación, pero hoy yacen en trozos y por retazos, fragmentados después del arduo ejercicio de colonización que ya denunció Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*, en la década de 1950. Fue desde esa entrada abrupta de la modernidad colonial a nivel planetario que las comunidades humanas se distribuyeron en parcelas de vida y de humanidad a escala global (Fanon 2019). Desde entonces se inscribió la huella del deseo colonial, el hambre del oro y de todos los Dorados que fueron concretando lo que Rita Segato llamó la *pedagogía de la crueldad*, esa manera de «muerte desritualizada, de las muertes que dejan apenas residuos en lugar de difunto» (Segato 2021: 13). Ante tal realidad, lo que «nos» queda no es una dote, sino la herida colonial como herencia. Pero las herencias solo son herencias si se aceptan, si se acatan, si se reciben. ¿Y qué es recibir una historia impuesta?

Hay dos condicionantes para esta respuesta. El primero consiste en ver, conocer, caminar los lugares de esa historia, y el segundo, tener un cuerpo con el cual hacer esos desplazamientos y posibilitar otros movimientos de resistencia. De manera que se trata de una conciencia sensible, *estética* si se quiere, de los trayectos de la propia vida en la historia. Hay, también, un archivo de voces que nos han legado también sus rutas y mapas para «recibir» con algo de conciencia una historia asignada. A finales del siglo XIX, hacia 1885, ya había aparecido *Sobre la igualdad de las razas humanas*, del haitiano Anténor Firmin, y posteriormente todas las actualizaciones de la negritud que denunciaban desde el Caribe los efectos devastadores del

4 Sobre las vidas sustituibles, véase Frantz Fanon (2019 [1963]), y sobre las vidas dignas de ser lloradas, Judith Butler (2010).

proyecto colonial, como indicó Frantz Fanon, a mitad del siglo XX, cuando denunció la instalación de las dos zonas de referencia colonial como división ontológica, el *ser/no ser* humano, en tanto particularidad de la división racista. Pero con los trazos del pensamiento feminista de *negras* como Maryse Condé, o de aquellas del borde, como Gloria Anzaldúa, se ha completado ese esbozo cuando encontraron que la historia se ve y se relata diferente cuando no se es varón, rico, letrado, civilizado, urbano.⁵ Esa zona de *ser/no ser*, base de la episteme occidental cartesiana —donde ser es pensar, y pensar no es lo propio de la condición humana, sino civilizada—, prefigura también el condicionamiento identitario racial y de género como mandato para «ser y estar» en el mundo. Nada más y nada menos es el condicionante para *poder recibir* el mundo; un mundo dispuesto en tres dimensiones, entre heridas, escotomas y suturas.

~~—ENTRE HERIDAS—~~

He sido testigo de distintos paisajes, todos dispuestos en el catálogo de las heridas coloniales. Tengo en mente la imagen de un lago apacible en el páramo frío y silencioso del altiplano cundiboyacense en Colombia, donde se supone estaba el epicentro del Dorado, uno de tantos, porque hay Dorados en América desde la Tierra del Fuego hasta Alaska. Recuerdo que la armonía de ese entorno ceremonial que formaba el horizonte del paisaje se fractura en un vértice que divide la montaña que le daba abrigo a la laguna de su pasado sagrado. Se trata de un enorme desagüe, primero imaginario, creado por primera vez en el modo pulsional y libidinoso de Sebastián Moyano de Belalcázar, Gonzalo Jiménez de Quesada y Nikolaus Federmann cuando confluyeron en la misma región procedentes de Perú, del norte y del Orinoco para encontrar el tesoro del Dorado hacia la década de 1530. Luego, se pasó al acto y con esa pasión voraz de la posesión se hizo carne y tierra, e historia y testigo de una trama consecutiva de expolio y sumisión. En 1540, Hernán Pérez de Quesada fue el primer explorador que logró sustraer entre tres mil y cuatro mil piezas de oro, seguramente dispuestas durante décadas para conmemorar el ritual del cacique de Guatavita. En 1625, Antonio de Sepúlveda empleó ocho mil trabajadores aborígenes, cortó una gran zanja en el borde del lago, con lo que bajó el nivel de la laguna veinte metros

5 Pienso fundamentalmente en la escritura de Maryse Condé cuando describe la mirada de la mulata Tituba entre el Caribe y el Continente en *Yo Tituba, la bruja negra de Salem* (2010). Pienso en Gloria Anzaldúa en su cuerpo-geografía atravesada por la condición de frontera en *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza* (2016).

antes de que la brecha colapsara y se los llevara consigo y, con ellos, todo intento de profanación de esa sacralidad de un espacio pagano (Preciado 2017). Alexander Von Humboldt visitó Guatavita en 1801 y midió la zona; estimó que las riquezas de la laguna podrían avalarse en alrededor de 1 billón y 120 millones de libras esterlinas en la época (Banco de la República de Colombia s.f.). Con el correr del tiempo, la Compañía inglesa para la Explotación de la Laguna de Guatavita, en 1898, se propuso drenar la laguna con túneles de desagüe y una compuerta de mercurio para capturar el oro, para evitar que se escapara hacia su naturaleza habitual como si fuera un «salvaje». Fue así, por efecto de un complot entre los dioses muiscas y esa violentada topografía, que el túnel fue sellado por el fango y la laguna recuperó su nivel natural, como muestra de los procesos de reparación integral que hoy en día están en boga. La compañía desapareció en 1929. Después, con las políticas patrimoniales del siglo XX, Guatavita fue declarada Patrimonio de la Nación en 1965.

Esa herida, viva aún después de quinientos años, es también una apertura hacia un mundo de conexiones atemporales entre presente y colonia. Así llegué al Amazonas, rastreando la manera en que los indígenas muiscas y de muchas otras comunidades difundieron información falsa para confundir a los expedicionarios colonos con la esperanza de que la selva se los tragara; diciendo que el Dorado estaba selva adentro. En el altiplano, por el clima frío, los bosques son enanos y mullidos, despliegan ternura, a no ser por lo extremo de su temperatura. Sobre los páramos reposan las nubes; son bosques de agua que nutren todo el drenaje biótico del país, desde las cordilleras hasta las llanuras bajas. En la selva, en cambio, los árboles altos y vigorosos, enramados unos con otros, guardan misterios, guardan criaturas feroces, guardan mucha vida y mucho caos, y quizá por eso los muiscas pensaron que guardaban resistencia. Quizá los muiscas soñaron con transfigurar ese hálito de muerte del invasor en esperanza de vida. La selva madre procuraba una promesa de abrigo. En efecto, hasta hoy día, con la expoliación de oro y otros minerales y con la debacle de la tala desmesurada, el bioma amazónico, que contempla ocho países, resiste, se mantiene interconectado pese a las fronteras que lo dividen entre Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador, Brasil, Surinam, Guyana y Guayana Francesa; me quedo con esta última, porque allí tuvo lugar otro periplo.

De esa primera geografía colonizada que fueron las Guayanas en una porción de tierra desdeñada por los españoles en sus primeras expediciones, azotada por los estereotipos y las llegadas continuas de piratas de Inglaterra

y barcos a la deriva de Francia y Holanda, se creó una geografía más imaginaria que científica. Entre las habladurías de Walter Raleigh y otros, surgieron los primeros mapas del lago Parima (el ansiado Dorado en la Amazonia), lleno de mujeres Amazonas con dos senos para diferenciarlas de aquellas del costado griego; *euipánomas*, hombres sin cabeza y con ojos en el pecho que fueron importados de las imagerías europeas de África; criaturas feroces asimiladas a la fauna africana y más. En fin, todo el acervo de los miedos coloniales que Humboldt desmintió, y por lo cual, desde entonces la geografía científica de esa zona perdió esa dote de exotismo cuando el famoso lago fue borrado para siempre de las cartografías imperiales. El lago Parima fue un espejismo, un yacimiento de ambiciones, una ilusa ilusión. Lo que hay es una selva incommensurable, viva y perpetuamente violentada, una realidad que rebasa cualquier imaginario. Hay mucho allí que no se percibe a primera vista, ni a segunda. Hay mucho que queda silenciado para siempre de la historia. ¿Por qué ocurre tal silenciamiento en la mirada?

~~—ENTRE ESCOTOMAS—~~

Un escotoma es un punto ciego dentro de un campo de visión más amplio; mientras se tiene una visión panorámica hay una zona de ceguera que afecta la visión completa, la visión totalitaria con que históricamente ha sido administrado todo paisaje en la modernidad. Se trata de un padecimiento óptico que afecta en diferentes grados la capacidad perceptiva del espacio observado. En su forma simbólica y cultural, en el vasto panorama de América Latina, el escotoma resulta de una densidad histórica desatendida, porque el espacio también es tiempo; de manera que es una profundidad que se conforma por una sucesión de distanciamientos y opacidades que, de forma recurrente, se actualizan desde la colonia en sus prácticas políticas, económicas, culturales y en los usos del territorio. Como el escotoma es un padecimiento de la visión, no del paisaje contemplado, obliga a que se mueva el cuerpo para dimensionar de otra manera el horizonte. Siempre que se gane un campo de visión, se pierde otro, ese juego de incertidumbre exige un desplazamiento entre espacios y tiempos. De allí que se comprenda que los puntos de fuga dan perspectiva, y cambian a medida que quien observa se integra o se aleja del paisaje. Toda perspectiva es una profundidad analítica y perceptiva. Toda perspectiva es sensible de cambio, de recomposición, de reacomodación, porque es solo un punto de vista. El escotoma reposa en un contrapunto de tiempos que permiten, y a veces obligan estructuralmente, a la concreción de esas cegueras.

No hay que perder de vista que el escotoma es un lugar en la mirada. Es determinante observar lo no observable del paisaje en su forma visual canónica y vernácula, pero también en los procesos socioculturales que siempre le otorgan significaciones renovadas. Por lo tanto, ante un mundo dispuesto en imágenes plenamente dosificadas, pensadas, e ideadas es preciso observar dónde se vencen todas las panorámicas, especialmente cuando se trata de venceduradas sostenidas en el tiempo, y que llegan a expresiones tan densas como las más horrendas violencias sobre los cuerpos de las selvas, de los contornos humanos, de los animales, vegetales y minerales que actualizan, segundo a segundo, hasta hoy, las sobras del colonialismo. Nombrando este síntoma es posible, de alguna manera, hacer coincidir una incomodidad con la que crecimos quienes habitamos este lado de la historia, la del Nuevo Mundo. Seguramente, quienes crecieron del otro, igual. Y quizá compartamos un montón de síntomas similares cuando intentamos franquear uno u otro umbral de la geografía histórica de la colonia, cuando intentamos, como en este *itacate*, hacer contacto. Después de todo, en todas partes del mundo padecemos de escotomas, esa sí que es una «sobra» compartida.

Entonces, volviendo a la Guayana, fue borrado el lago Parima. Pero no se fue el mito de las riquezas de oro, que hasta hoy día flagelan esa selva con extracciones violentas y contaminantes.⁶ La Guayana ha estado allí, en una esquina minúscula, es una isla en el continente porque está aislada de toda historia que la contenga; el último departamento ultramarino europeo en medio de una región presumiblemente emancipada.⁷ Silenciosa, o silenciada, la Guayana Francesa es un punto ciego en el reconocimiento histórico de la región, el *gran escotoma* (Landazábal Mora 2018). Es difícil asumirla como latinoamericana, y más como europea. Es una forma borrosa de la historia, incómoda para cualquier relato que procure definición. Es un saldo del colonialismo, un defecto de la historia o, simplemente, un desvío del paisaje. La Guayana es Francia ultramarina, la porción más vieja allende los mares de la Francia metropolitana; y es América Latina, una pequeña esquina, aparentemente insignificante y, sin embargo, delata toda la complejidad de las violencias coloniales entrampadas en el primer mundo.

6 El Senado francés, en 2023, lanzó 52 propuestas para asentar una ley sobre la explotación aurífera, después de la fiebre del oro del siglo XIX y de las sucesivas violencias durante los siglos XX y XXI. Véase Senado de la República de Francia (2020).

7 Para ello, es posible observar el vasto archivo de cartografías científicas basadas en nociones imaginarias que guarda el Fonds Richelieu de la Biblioteca Nacional de Francia, en París, y otros archivos coloniales en Europa.

Es continente e isla, la frontera más grande de Francia en el mundo, que choca con Brasil. Es también la remembranza de su colonia más vieja, el pasado de prisión ultramarina, la vergüenza *créole*, pero también, el único espacio de supervivencia de las comunidades originarias del Caribe francés. Es tal la particularidad y la complejidad histórica de ese Caribe francés amazónico que, durante la segunda mitad del siglo XX, en pleno apogeo de la carrera espacial entre las potencias del mundo, la Guayana Francesa recibió en la ciudad de Kourou la base aeroespacial de la Unión Europea (Centre Spatial Guyanais 2023). Claro, desde luego es una noticia afortunada para el avance de la ciencia. Sin embargo, la porción ecuatorial de Francia al servicio de la tecnología, como en todo proyecto colonial, avisa de su *envés*, de su cara no visible: la de migraciones enteras de mano de obra latinoamericana varonil para la construcción, sumadas a contingentes de la Légion Française para asegurar militarmente la región y un puñado de científicos (la mayoría varones) del primer mundo que, en aquel entonces, diseñaron las estrategias tecnológicas y los avances ingenieriles (Mam-Lam-Fouck 2013). Clases y castas de varones dispusieron, como antaño, un escenario laboral donde, de nuevo, las fuerzas masculinas organizaban los cuerpos femeninos y los feminizados. Entonces, para disipar toda esa libido impositiva de la tecnociencia en la Guerra Fría, se importaron mujeres del sur de América, particularmente de Colombia, para ejercer oficios de prostitución, quienes a usanza de *Pantaleón y las visitadoras*, fueron vistas en esa primera fase de construcción como un componente necesario para amortiguar los efectos de las jornadas de trabajo. Después, cuando ya estuvo construida la base, el «Arianne» despegó al espacio mientras obreros y putas fueron dejados a la deriva o dispuestos en programas de repatriación de regreso a sus casas, con el «orgullo» de haber habitado una región francesa y haber servido a la *mère patrie*.

Pero allí no paró todo, junto al mito del espacio sideral siempre ha estado, incomodando desde luego, el mito del espacio selvático, y con este, el del salvaje, resguardado en la reserva forestal francesa. Indígenas y naturaleza quedaron sometidos a las políticas proteccionistas del medioambiente propiciadas por Francia.⁸ Esas comunidades que enseñaron a huir a los cimarrones de lo que hoy es Surinam; que enseñaron a los primeros colonos exploradores a navegar los rápidos del Amazonas y a reconocer las ubicaciones topográficas cuando estaban perdidos; esas comunidades que han vivido siglos enteros en interdependencia con la selva y en autonomía

8 Véase la creación del Parque Amazónico guyanés en 2007 (Legifrance 2007).

cosmogónica fueron «resguardadas» en la primera década del siglo XXI, con la llegada del Parque Amazónico de la Guayana Francesa y la doble moral neoliberal que por esos años nubló el planeta. También, en la ciudad de Kourou, donde se edificó la base espacial, muy cerca al batallón de la Légion Française, se construyó el Cartier Amerindien, un espacio soñado por la administración francesa donde las comunidades, que no tenían noción de propiedad privada, podrían ahora tener sus «propias» casas, tener propiedad y estar propiamente en la ciudad, ser ciudadanos modernos, *civilizados*, ajenos (mejor, enajenados) de toda dimensión de cuidado e interdependencia de los entornos selváticos. Las comunidades de la selva quedaron parceladas, entre casas de madera pulidas, más urbanas, más «bellas y organizadas», y las del interior de la región, más salvajes, propias de ese caos armónico de la cosmogonía con que, desde siempre, se ha manifestado el equilibrio de la vida en el Amazonas. Eso vi, huyendo de mi escotoma latinoamericano, hace doce años.

Guayana Francesa es la región menos densamente poblada de Sudamérica, pero la más diversa culturalmente, abriga los residuos migratorios de todos los escotomas del planeta: de la isla de Java, de la antigua Indochina, de China, de India, de Haití, en fin, de los avernos de la Tierra.⁹ Y en esa diversidad están los refugiados de una historia soterrada de la segunda mitad del siglo XX, invisibilizada por el efecto mediático del fenómeno Vietnam, las comunidades refugiadas de la Guerra Civil de Laos. Otro gran escotoma en el Sudeste Asiático, y en el mundo en general. Los *hmong*, como se les conoce, se encuentran en dos ciudades hechas a imagen y semejanza de las aldeas laosianas que antaño pertenecieron a la Indochina francesa (Landazábal Mora 2019). En una suerte de segregación positiva, como señaló la campaña de *implantación* humanitaria francesa, las comunidades renacieron por allá entre las décadas de 1970 y 1980. En plena etapa poscolonial, fue el mapa del colonialismo francés el que heredó la secuela de proximidad entre sures. Los escotomas son paradójicos.

Cuando me refiero a que la población de la etnia *hmong* de Laos fue *implantada* en Guayana Francesa, indico que el plan humanitario, como todos los planes humanitarios propiciados por las potencias del mundo, realmente son de aprovechamiento de los residuos de los conflictos de otras historias aún no interceptadas que hacen verdadero uso del «capital humano» (Landazábal Mora 2021). *Implantación*, *plantación* son palabras derivadas

9 Este hecho lo comentamos con el historiador guyanés Serge Mam-Lam-Fouck en la primera estancia de campo de 2013.

de la misma racionalidad, transformada, refinada y actualizada en su forma «humanitariamente geopolítica». En esto participó tanto la Guayana Francesa como la Argentina, en plena época de dictadura, cuando quiso presentar su rostro humanitario, no humano, para revertir el efecto de las demandas de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (Landazábal Mora 2019). Los laosianos llegaron a través de las mediaciones, las urgencias y las coyunturas impensadas a esos dos destinos, en apariencia irrelacionables, de América del Sur y han transitado en el anonimato relativo, porque a tientas y con esfuerzo han construido sus propios bastiones de presencia, de existencia.

Entonces, esa guerra mitografiada de Vietnam, ¿es un *itacate* en la historia también?, ¿y sus refugiados, desperdigados por el mundo, hicieron parte de esa repartición? Aquí ya no hablamos de Europa y América y lo que queda de África, aquí entra esa lejanía simbólica de Asia; todos los pueblos del mundo repartidos como migajas de las historias dominantes, los cuales hacen conexiones impensadas, como afirma el pensador martiniqués Édouard Glissant, entran en *relación*.¹⁰

Entonces, la genealogía de América Latina solo tiene sentido en relación con los otros sures, como el Sudeste Asiático en este caso. También he visto la relación especular con «Otras Asias», como diría Gayatri Spivak, y con el África imaginada por las diásporas huérfanas del Caribe, como la población haitiana. Siendo migrante, caminando con comunidades migrantes, comprendí que el *pensamiento de la diáspora* no es un pensamiento de dispersión, sino del rastro, la errancia y el desvío, como lo advirtió Édouard Glissant (2016). Ha sido con pensadoras y pensadores del Caribe con quienes he podido acudir a otro visor, porque también el exceso de estabilidad continental y el desdén hacia los movimientos telúricos, hacia los cambios de paisaje ocasionados por las tormentas (y los tormentos) de la historia, fraguan la trampa epistémica. En el Caribe también aprendí que las continuidades de islas en el tiempo, cuando están sometidas a un sistema lógico involucrado tanto con el colonialismo como con el capitalismo, son más bien archipiélagos (Glissant 2010; Wallerstein 2010).

10 «Pueblos a los que se pretendió separar de sus historias, reconstruyen por trozos discontinuos sus memorias colectivas y saltan de piedra en piedra a lo largo de los ríos del tiempo, crean sus tiempos y los consumen infinitamente y, sin embargo, comparten con los demás pueblos, tal vez incluso con quienes habían querido borrar sus memorias colectivas, la trama de este cuerpo descubierto, completamente actual, vivo, imprevisto y vertiginoso del Todo-mundo» (Glissant 2019: 52).

En un espacio de *relación* hay resonancias. La Guayana tiene su eco en el desierto del norte, el que colinda con la gran frontera vertical que es hoy México. Más cerca de donde vivo ahora, aquí encontré correspondencias históricas inesperadas, haciendo genealogía de la salvajización de estos territorios en su primera colonización europea y, tristemente, correspondencias actuales que sitúan estos bordes de muerte como si fueran opuestos, uno por tener necropoderes activos en el desierto, y otro, por necropolíticas activas en la selva; ambos expulsados a la muerte en su forma atroz, al abandono histórico, al repudio. El *desierto* y la *selva*, los polos de lo salvaje, los polos de las violencias actuales vigilados por muros y puentes que actúan como muros, sostienen esas estructuras monumentales, los auténticos monumentos del neoliberalismo que son las estructuras de control en las fronteras donde se nos recuerda que no hemos sanado como humanidad. Entre *heridas* y *escotomas*... ¿hay algo más?

~~LA SUTURA~~

A la par de toda violencia surge una instancia de sanación imprevista, opaca, como contrapeso existencial al estruendo de las violencias vividas. Después de andar a tientas y en medio de paisajes y cuerpos desgarrados, es comprensible reconocer que la sanación requiere tiempo y, por lo mismo, comprender la densidad de la duración de cada experiencia de reconstrucción.¹¹ Hay un punto fenomenológico y estético en la historia de los entornos colonizados cuando dialogan con la configuración de mundo. La sensación de escisión es profunda y, por ello, la forma de reparación inicia por una coyuntura simbólica y se enlaza con muchas formas de resistencia estética que inauguran otros procesos de sensibilidad, o la necesidad de acceder al mundo de manera diferente.

El *itacate* de la historia sitúa una condición ambivalente, o bien repartimos las migajas de un banquete de siglos, generalmente articulado en el dolor, o bien aprendemos a disfrutarlas. Pero la paradoja precisamente se sitúa en la capacidad de disfrutar, de seguir con la vida, mientras se

11 Aquí me interesa tomar insumos de lo que explica Henri Bergson en *Materia y memoria* (2006), cuando comprende que la densidad del tiempo no se forma en cúmulos discontinuos, sino en continuidades entrelazadas que no advierten con claridad cada cambio de estado. El tiempo colonial y poscolonial (que no es tal porque hay repetidas actualizaciones colonialistas) es un poco como ese trozo de tocino, que se da entre las distintas gamas del rosa claro y progresa a rosas muy oscuros, y van creando dibujos específicos de tiempos condensados.

participa de la memoria de atrocidad. Los paisajes de los que he hablado a grandes rasgos componen una materia densa, pesada y espesa. Esa materia, «tal como la captamos en una percepción concreta que ocupa siempre una cierta duración, deriva en gran parte de la memoria», como afirmó Henri Bergson (2006). De manera que estamos en la impasible condena de relacionarnos con el pasado como mediación con los escotomas del presente. Hay, por lo tanto, dos disposiciones: una de aceptación de la memoria vivida, y otra de transformación, de recuperación, de recomposición, y, la más importante, de resignificación.

En el largo horizonte de las herencias coloniales, *herida* y *sutura* no son procesos contrarios, sino complementarios. Mientras uno participa de un condicionante de la historia, el otro es su apertura, donde se inaugura la capacidad de acción política, de torsión estética, de radical cambio de sentidos; eso aprendí con las mujeres laosianas en Argentina y Guayana, y con las sobrevivientes de diferentes violencias en Colombia, Haití y México. Aquí también se trata de la resistencia que teje la paciencia, como una herida tras una operación cuya cicatriz no desaparece pero tampoco vuelve disfuncional un cuerpo. La sutura no es un proceso de adhesión entre divergencias bajo el pretexto de un supuesto común impuesto; pienso en la dinámica homogeneizadora que crea el discurso de la universalidad de los derechos humanos, donde los grados de humanidad aparentemente quedan superados y traslapados en supuestas garantías. Tampoco es costura, donde resulta una colcha de diferentes matices de la amalgama global que ha logrado el discurso neoliberal, que todos los entornos participantes en la economía-mundo hacen, pero partiendo de la desigualdad. La sutura tampoco es un proceso de asimilación, como la aún vigente de los territorios ultramarinos franceses, británicos u holandeses que no lograron emanciparse política y económicamente, y que defienden, en mucho, el gajo, el trozo de *itacate* cultural que lograron hacer pese a la historia de sometimientos.

La sutura no es una «cura». Es un proceso de dignificación y resemantización política de la memoria herida.

Bajar de los Andes a la selva densa y al Caribe, y de las genealogías asiáticas al desierto no fue solo una labor de desplazamiento, sino de reconstrucción topográfica, de comprender las continuidades entre cordilleras, llanos, selvas, desiertos, islas y mares. De asimilar las densidades de las regiones y los sopores de las lenguas de manera

incorporada. El río Amazonas es siempre un gran maestro. Mientras su violento caudal, el más rápido en la faz de la Tierra, se desboca hacia el Atlántico seducido por el Caribe, su memoria subterránea, el río Hamza, corre a lo largo de 6,000 km, y le sigue silenciosamente en un espesor aún más amplio que el de la superficie; se filtra mucho más lento, como una gotera sin aparente cauce que va dejando su rastro. La memoria tiene su propio tiempo, no va acorde con la historia, hace mella poco a poco. La memoria del agua es paciente porque es transformadora. Cuando las comunidades *tikuna* hablan del río Amazonas, no hablan solo de un conducto natural de agua, sino de la memoria que lleva por su paso, país tras país, región tras región, acumulando todo el sedimento de esa historia (Organización Indígena de Colombia s.f.). Se trata de una verdadera apertura estética, una percepción dispuesta en lo ético y lo político entre comunidades humanas y no humanas.

La sutura no se enfoca en la disección del espacio, y en cambio instala una topología crítica, donde la convergencia, la conectividad, la continuidad y la vecindad no son más escotomas. Se trata de contradecir el mandato panorámico fragmentario y considerar la experiencia de un mundo que sí está conectado, aunque sea en formas desequilibradas. Así que hay que empezar a caminarlo, a observarlo, a aprender a contemplar en él eso que se fugó de la historia. También es posible compartirlo y acompañar sus distintas instancias de lucha.

Es día de carnaval en Cayenne, una niña *créol* con su hermano marcha entre la Av. du Général du Gaulle y la Av. Christophe Colomb...



No, en el Caribe el huracán no es progreso, ni siquiera futuro, es el rugido del cambio repentino; una experiencia a destiempo, el entramado caníbal. No hay un «ángel» allí donde «no pudo» ser el paraíso. Aquí la memoria es una adolescente *créol* que mira con ternura esa historia que la ha exiliado en el desvío.

Marcela Landazábal Mora, *Tres puntos suspensivos*, basado en boceto de diario de campo de 2013, plumilla, 20x20cm, 2024.

Marcela Landazábal Mora, *La de la chica créole*, basado en la Serie 4° LAT N; 53° LONG O PAYSAGE AU BORD, 2015, fotomontaje con dibujos, 2024.

Referencias

- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*, Madrid, Capitán Swing.
- Banco de la República de Colombia, s.f. «Viaje a Zipaquirá y a la Laguna de Guatavita» (en línea), *Alejandro de Humboldt. Viajes por Colombia*. Disponible en <<https://www.banrepcultural.org/humboldt/guatavita1.htm>>.
- Bergson, Henri. 2006. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, México, Paidós.
- Centre Spatial Guyanais. 2023. *Histoire du CSG*. Disponible en <<https://centrespatialguyanais.cnes.fr/>>.
- Condé, Maryse. 2010. *Yo Tituba, la bruja negra de Salem*, La Habana, Casa de las Américas.
- Fanon, Frantz. 2019 [1963]. *Los condenados de la tierra*, trad. Julieta Campos, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Firmin, Anténor. 2011. *Un acercamiento a la igualdad de las Razas Humanas*, trads. Jean Maxius Bernard, Graciela Chailloux, Flyer-Lobban y Lino D'Ou, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Glissant, Édouard. 2010. *El discurso antillano*, trads. Aura Marina Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arencibia Rodríguez, La Habana, Casa de las Américas.
- Glissant, Édouard. 2016. *Poética de la Relación*, trad. Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Glissant, Édouard. 2019. *Filosofía de la Relación*, trad. Sol Gil, Buenos Aires, Mil Uno.

- Landazábal Mora, Marcela. 2018. «Escotomas, orpailage, prostitution y otras sintomatologías en el Caribe amazónico», *Revista De Arte Ibero Nierika*, núm. 14, pp. 33-48. Disponible en <https://www.academia.edu/39638734/LANDAZABAL_MORA_Escotomas_orpailage_y_prostitucion_en_el_Caribe_Amazonico>.
- Landazábal Mora, Marcela. 2019. «Lo que resiste entre el exilio... Diáspora de la Guerra Civil de Laos en Guayana Francesa y Argentina», tesis de doctorado, Ciudad de México, Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Landazábal Mora, Marcela. 2021. «La historia (des)bordada: imágenes de las refugiadas laosianas en América Latina», *Nómadas*, núm. 54, enero-julio, pp. 153-169. Disponible en <https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_54/54_9L_La_historia_desbordada.pdf>.
- Legifrance. 2007. «Décret n° 2007-266 du 27 février 2007 créant le parc national dénommé "Parc amazonien de Guyane"». Disponible en <<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT00000241891>>.
- Mam-Lam-Fouck, Serge. 2013. *Nouvelle histoire de la Guyane*, Cayena, Ibis Rouge.
- Organización Indígena de Colombia. s.f. *Tikuna*. Disponible en <<https://www.onic.org.co/pueblos/1149-tikuna>>.
- Preciado, Jorge. 2017. «Desagüe de la laguna de Guatavita: para extraer sus tesoros, 1625», *Credencial Historia*, núm. 158, 21 de julio. Disponible en <<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-158/desague-de-la-laguna-de-guatavita>>.
- Segato, Rita. 2021. *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Senado de la República de Francia. 2020. «Pour une grande loi Guyane: 52 propositions», *Rapport d'information N° 337 (2019-2020)*, París, Senado de la República de Francia, 19 de febrero. Disponible en <<https://www.senat.fr/rap/r19-337/r19-3377.html>>.
- Wallerstein, Immanuel. 2010. *El moderno sistema mundial*, vol. 1, México, Siglo XXI.

~~—DESPÓJATE, ERÍZATE, SACÚDETE,—~~
~~—TUÉRCETE, TIEMBLA—~~

Letra de canción para «Versos de porquería» (2021), video HD 23'54"

Madres de cara torcida
Nutridas de cosas podridas
Provocadoras de calentura
Númenes de la basura

Despójate, erízate,
Sacúdete, tuércete
¡Tiembra!

Hazañas de oscuridad
Repartidoras de la enfermedad
Mariposas de obsidiana
Proliferación lesbiana

Despójate, erízate,
Sacúdete, tuércete
¡Tiembra!

Bocas ensangrentadas
Casas destechadas
Desde las zonas de sacrificio
Reivindicamos nuestro vicio

Despójate, erízate,
Sacúdete, tuércete
¡Tiembra!

~~—LA NIÑA, LA PINTA Y LA SANTA MARÍA:—~~

Coreoescritura trasatlántica, a seis manos, sobre prácticas artísticas descoloniales

Alonso Alarcón

Lukas Avendaño

Rían Lozano

Alonso Alarcón ~~Σ~~^{MEX}~~Σ~~ es coreógrafo, curador e investigador de danza. Actualmente es investigador posdoctorante en Danza del Programa de Pós-Graduação em Dança/Programa Institucional de Pós-Doutorado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestro en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana y licenciado en Educación Artística, ha realizado sesenta coreografías y giras por Europa, Asia y Latinoamérica con su compañía Ángulo Alterno desde el año 2000.

Lukas Avendaño ~~Σ~~^{MEX}~~Σ~~ es un artista de performance, coreógrafo y antropólogo mexicano que se asume como muxe. Es licenciado en Antropología por la Universidad Veracruzana, donde también realizó estudios en la Facultad de Danza. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC).

Rían Lozano ~~Σ~~^{MEX-ESP}~~Σ~~ es historiadora del arte y doctora en Filosofía, investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y miembro del proyecto Mujeres en Espiral. Su trabajo se centra en el análisis, desde la cultura visual y los feminismos, de prácticas culturales a-normales (no normativas) y sus conexiones con la pedagogía, la acción política, las visiones desde los sures y el análisis crítico de las herencias culturales.

Agosto de 2023. Tehuantepec, Xalapa, Ciudad de México. Todavía eran días húmedos. Pegajosos. Algunas empezábamos de nuevo: fin de vacaciones, fin de gira, fin del doctorado. Terminaban viajes largos: Valencia, Barcelona, Bogotá. Abríamos un documento compartido y, con la pereza de la mano ausente por un tiempo del teclado, con el vértigo de comenzar con un signo de interrogación, aturcidas por el mareo que sobreviene a todo viaje largo, acuático, una de nosotras escribió algo. Eran tres preguntas: un modo de arrancar una conversación [interrogatorio]. Las tres tenían que ver con la actuación de un ser pequeño y baboso, húmedo como nuestros días. Las tres daban cuenta de desapariciones, borraduras, carcoma y fantasmas, como los nuestros. El protagonista de las interrogantes era una broma. La desambiguación servirá aquí para puntualizar que ésta, aunque tenga los tintes divertidos de un chiste, se trata, en realidad, de un molusco: un gusano marino capaz de comer y comer madera. Un invertebrado milenario que, convertido en plaga, llega a desaparecer grandes embarcaciones y, con ellas, enormes continentes de historias coloniales, de expolios, de vida y muerte; seguramente también de deseos, amantes y juergas.

La broma causó, también en este texto escrito, el inconveniente que provocan esos seres que engullen y esfuman: una de las preguntas con las que pretendíamos arrancar esta conversación desapareció. Desde Xalapa, Tehuantepec y la Ciudad de México seguimos el caso con tanto asombro como expectación. ¿Sería esta especie de broma, gusano de barco, capaz de engullir también este tipo de celulosa? ¿Serán sus enzimas capaces de alcanzar de manera tan eficiente las letras y las comas y los signos

de interrogación, y excavar a través de las páginas y de las pantallas? ¿Su reproducción será rápida?, ¿tendremos plaga? ¿Desaparecerá también esto?, ¿la e?, ¿la s?, ¿la t?, ¿la o? Desaparecerá todo.

~~—BROMAS APARTE—~~

El *Teredo navalis* o gusano de barco, también conocido como *broma*, es un molusco lamelibranquio marino: simétrico como el mejillón, con zona cefálica rudimentaria como la ostra, tiene branquias y un pie en forma de hacha dispuesta para la batalla, como la almeja. Pero él es, además, un gran perforador, un comemadera. Pasa la mayor parte de su vida como tunelero. Por esto, a lo largo de la historia ha sido una presencia importante en los mares y océanos cálidos de todo el mundo. A esta especie, inquietante y resistente, se le atribuye la desaparición, en el mar Caribe, de los restos de las tres carabelas con las que Cristóbal Colón llegó a América en 1492.

Con el gusano *broma* como metáfora de los agujeros de la historia, y con solo dos preguntas conservadas, comienza esta conversación que sigue las pautas de la *coreoescritura*:¹ un modo de hacer, una maniobra, que tiene algo de escritura académica y mucho de cuerpo errante y composición colectiva. En este texto invocamos las capacidades de la escritura espectral: la de los muertos y los barcos desaparecidos la Niña, la Pinta y la Santa María.

1 Al respecto, véase Alarcón Múgica (2022).

Abordar la realidad de lo desaparecido (también, desde luego, en primer término, de los desaparecidos) supone, según argumenta Avery F. Gordon (2009: 10), reconocer la inquietante presencia de los espectros en la «construcción y desconstrucción de los acontecimientos históricos de repercusión internacional». Pero, además, siguiendo a esta autora, podemos pensar que el espectro (nuestro gusano, las tres carabelas, las sobras históricas, los restos naufragados en el Atlántico) también representa la posibilidad misma para el futuro, la posibilidad de recuperar lo que permanece latente (Hartman 2012): una esperanza.

El espectro está vivo, por así decirlo. Se relaciona con nosotros y para nosotros tiene designios, hasta el punto de que estamos obligados a la deferencia de tenerlo en cuenta, de una manera hospitalaria, siempre a partir de una preocupación por la justicia (Gordon 2009: 13).

Como ocurre con todo intento de esta naturaleza, esta es una coreoescritura marcada por la imposibilidad: la de desvelar lo que no se ha dicho; la de saber lo que no se ha escuchado; la de invitar a bailar a los que están en nosotras: totonacos, zapotecos; la de invitar a callar a los que también permanecen en nosotras: los del otro lado del Atlántico.

—ALONSO— (nota al cuerpo de texto)

Personas lectoras, una última recomendación, unas pautas para la lectura que ya comenzaron: como todo va a desaparecer, aprovechemos el presente texto como una invitación a navegar con el movimiento de los ojos a través de esta entrevista performativa: a modo de *coreografías de la mirada*. Observen su respiración, inhalen profundo, tomen aire, sosténganlo por unos segundos y déjenlo salir lentamente por la boca.

Repitan esta acción una vez más e imaginen cómo su respiración moviliza metafóricamente las velas de los barcos que aparecen y desaparecen desde sus pulmones hacia el texto. La Pinta, la Niña, la Santa María. La danza y la performance han sido explicadas históricamente como prácticas efímeras donde el cuerpo es el medio que encarna las preguntas, los deseos y las protestas.

En su cruce con la academia se aparece el acertijo de cómo seguir el rastro de prácticas que transpiran en imágenes piel, en imágenes encarnadas que aparecen/desaparecen en el instante. Quiero compartir que el recorrido corporal que traza los diálogos, las interrupciones y los tropiezos hechos textos, son una maniobra que Lukas, Rían y yo hemos podido compartir desde las prácticas artísticas y académicas, dentro y fuera de los seminarios de posgrado en la UNAM y, de forma particular, en el Seminario de Cultura Visual y Prácticas Feministas. Saberes que ponemos a bailar en sus ojos para trazar imaginarios otros, a propósito del gusano de barco y las desapariciones.

- ④ Ver a los muertos como las personas que alguna vez fueron tiende a oscurecer su naturaleza. Intentemos considerar a los vivos como podríamos asumir que lo hacen los muertos: colectivamente. No solo a través del espacio se acumularía lo colectivo, sino también a lo largo del tiempo. Incluiría a todos los que alguna vez vivieron. Y entonces también estaríamos pensando en los muertos. Para los vivos, los muertos son únicamente aquellos que vivieron; mas en su propia gran colectividad los muertos ya incluyen a los vivos.
- John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

¿Cómo podemos subrayar desde el terreno de las prácticas artísticas/ pedagógicas la ausencia de los cuerpos, de los archivos incompletos o los rastros borrados por los gusanos de barco del sistema de justicia en México?

~~ALONSO~~

Para mí implica desplazarse del infinitivo subrayar al gerundio subrayando, lo cual denota una actitud corporal de decisión, acción o movimiento constante. Una suerte de *pedagogías de la insistencia* que se teje en un telar efímero de acciones diversas, colectivas y en permanente repetición. Subrayando por ejemplo la ausencia de las imágenes homosexuales, gay y maricas en los relatos historiográficos oficiales de la danza contemporánea en México. Subrayando la urgencia por colocar las prácticas artísticas al frente de las metodologías de investigación académica en nuestras universidades. Subrayando las *prácticas coreográficas de(s)generadas*³ para desmontar los binomios oposicionales hembra/ macho, heterosexual/homosexual, activo/pasivo, así como los géneros artísticos y géneros sexuales en tanto maniobra cuir.

Subrayando, con nuestras danzas y nuestras investigaciones escénicas y académicas, que México se mantiene en el segundo lugar mundial, después de Brasil, en crímenes de odio por

- 2 En una de sus primeras lecturas a este texto, Nina Hoechtl nos preguntaba, en tono de confabulación, si quizá, y aun a riesgo de ir demasiado lejos, valdría la pena pensar en la posibilidad de introducir una justicia trasatlántica, una responsabilidad trasatlántica.
- 3 Retomo la perspectiva de Rían Lozano sobre las *prácticas culturales de(s) generadas*, ya que permite el análisis de «prácticas críticas y performáticas como ejercicios desestabilizadores del discurso artístico tradicional [así como] la potencialidad de algunos trabajos en el cuestionamiento de la repetición regulada de las normas de género». De la misma forma, Lozano (2013: 61) explica que este tipo de prácticas «son ejercicios desestabilizadores de categorías “genéricas”: géneros artísticos, géneros sexuales y cuerpos normativos».

diversidad sexual y de género.⁴ Por lo que las *pedagogías de la insistencia* son, a su vez, las que colocan los cuerpos de artistas, activistas y académicas en ese espacio de la incomodidad para el sistema de justicia en México. En este sentido, las prácticas artísticas y académicas tejen lo que entiendo como *protesta epidérmica* con hilos efímeros que sudan, que se contagian de deseo y de protesta a través de las vellosidades. Son la madeja de movimientos colectivos, feministas y cuir que puede afiebrar los cuerpos y hacer arder, con intensidad, la madera de los archivos incompletos, o los rastros borrados por los gusanos de barco del sistema de justicia en México. Porque las imágenes y las cifras del Estado feminicida, homófobo, transfóbico, bifóbico, lesbofóbico nos arde a todas en los repertorios de la piel.

~~—LUKAS—~~

No sé cómo subrayar, [_____], al final una improvisa con lo que tiene; algunas exponen sus cuerpos, sus carnes, vulneran sus personas, las debilitan hasta que se rompen. No así, siempre hay alguien del otro lado de la pantalla que sí lo sabe, que se confirma con su recurrente «así no se hacen las cosas».

Quisiera poder saber para no haber cometido el error, hubiera querido saber para que «dejen de verme la cara» el Ministerio Público, los agentes investigadores, las fuerzas armadas, las abogadas de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, el licenciado de asuntos internos de la Fiscalía General de la República, la defensoría de los Derechos Humanos de los

4 Al respecto, véase Brito (2019: 13).

Pueblos de Oaxaca, la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas. «Dejen de verme la cara» en medio de tanta papelería.

- ⑤ Los muertos habitan un momento sin tiempo, de construcción continuamente recomenzada. La construcción es el estado del universo en cualquier instante.

– John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

Hubiera deseado saber, para no dejarme cortar las uñas por la navaja de la interculturalidad, de la tolerancia, del Estado de derecho y del «así no se hacen las cosas». Hubiera preferido perder las uñas en la batalla antes que, por la domesticación, aceptar la manicura; yo siempre había dicho que lo único que me salvaba era mi estado silvestre.

Hoy lo único que me queda es lamerme las heridas, qué más da... el expediente nunca ha estado completo, los actos de investigación nunca se hicieron en tiempo y forma, mientras «todo se desvanecía en el aire», se borraba, se hace el extraviado; cuando pedían oficios tras oficios solo para ganar tiempo; cuando cambiaron a la gerente de Coppel solo para que el nuevo dijera ignorar todo, desconocer todo, porque es nuevo, porque acaba de tomar el cargo.

- ⑥ Según su memoria de vida, los muertos saben que el momento de construcción es, también, un momento de colapso. Habiendo vivido, los muertos nunca pueden ser inertes.

– John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

De la misma manera en que nos cambiaban el Ministerio Público cada tres meses, y era volver a empezar, ahí es cuando te das cuenta de que *Teredo navalis* nunca fue nuestro aliado, ¿por qué no se comieron la popa y la proa antes? Literalmente se hubieran comido el plano mayor,

el trinquete y el mesana para que dejaran caer los cañones en medio del océano, así hoy se hablaría de calaveras y no de carabelas, aunque el «caradepapa» estará siempre en nuestras vidas, siempre será mejor que el sucesor de San Pedro.

- ⑦ Si los muertos viven un momento sin tiempo, ¿cómo pueden tener memoria? No recuerdan sino ser lanzados al tiempo, igual que todo lo que existió o existe.

– John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

Recuerdo mi adolescencia deshilachándose en quejas, en acusaciones, en denuncias, porque siempre no podía llevar un uniforme lindo-nuevo a la escuela, y siempre reciclando los uniformes de mis hermanos mayores, los zapatos; porque a mis vecinos siempre los Santos Reyes les traían regalos y yo a esperar hasta que estos mismos juguetes aparecieron flotando en la laguna del basurero –como apareció Mauricio, en octubre de 2022, flotando en un hilo de agua de la zanja seca, el día que un pedacito de plomo manchó su corazón después de bailar un vals–. Recuerdo, a la hora del receso, siempre yendo a comer mi bolillo –ni siquiera era telera– de huevo con frijoles detrás del laboratorio de química abandonado, por vergüenza de comer siempre lo mismo, la misma vergüenza que sentí cuando un día Roberto se apareció de la nada para bajarse los pantalones y mostrarme su verga erecta peluda para que se la mamara, cuando yo apenas era un chico ñango, que vino a tener vello púbico hasta mis 17 años. El bolillo duro que me acompañó durante todos mis años en Xalapa, Veracruz, donde los panaderos de Dauzon me regalaban los panes tiesos ya no vendibles y que eran consumidos como el más rico manjar por la Casa del Estudiante, sobre la Avenida Benito Juárez –el oaxaqueño que dicen que fue un

pastorcito, después presidente de la joven República-. Pero ni el fantasma de Juárez pudo interceder por mí en ese agosto de 1998, cuando para poder ser aceptado en la Casa del Estudiante me condicionaron a cortarme el cabello, quitarme las argollas de mis lóbulos y a vestirme «decentemente»; en realidad querían camuflajear mi presencia maricona, manpo, manflora, jota.

- ⑧ La diferencia entre los muertos y los que aún no han nacido es que los muertos tienen esta memoria. Conforme aumenta el número de muertos, la memoria se agranda.

- John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

Todos ellos deberían llamarse *Teredo navalis*, hasta el mismo que un día me escupió al grito de resentido hasta abrirme la frente: pensaba que solo así me entrarían sus gritos. Hoy acepto vivir en el resentimiento, ese sentimiento que se repite una y otra vez como una suerte de repetición, como decir «y retiemble...», y ese re-sentimiento trae consigo una emoción apretadita, contenida, dolorosa, parecida a esa sensación de cuando tienes hambre y sabes que dormirás con ella; es un sentimiento como un agua que se destila lentamente, como una humedad, como filtración; aquí se aplica la de Alejandro Sanz: «¿Por qué es tan difícil sentir como siento? Sentir, como siento, que sea difícil». «¡No quiero sentir como siento!» le dije un día al trabajador del Instituto Federal Electoral (IFE), mismo que me prestaba su computadora para mis trabajos finales de semestre a cambio de dejarme coger.

Para todos los gusanos va todo mi re-sentimiento, el mismo sentimiento al recordar las heridas agusanadas de mis borregas cuando el *pitbull* de mi vecino las mordió, o los gusanos

en las cuencas del cráneo en aquella fosa
clandestina detrás del hospital de mi municipio;
para los gusanos que siguen comiendo de las
fibras de celulosa detrás de sus escritores.

~~—ALONSO—~~

Quizá otra forma de encarnar el gerundio
subrayando nos lleve a otra operación cuir:
convertirnos nosotras mismas en los gusanos que
atacan el barco de las injusticias en México,
comiéndoselo, fisurando y cuestionando desde
nuestras prácticas artísticas y académicas
lo que Cristina Rivera Garza y Marisa
Belausteguigoitia identifican como las urgencias
sociales que se filtran en las aulas de la
universidad, que la desbordan. El sistema de
justicia en México también está desbordado;
es un barco que navega con historias oficiales
que desaparecen/ocultan cuerpos y cifras.

Urgencias que nos movilizan inevitablemente
a torcer las preguntas desde la *escuela de la
rabia*,⁵ en la que feministas, maricas, muxhes,
lesbianas, personas trans intercambiamos
saberes, nos enredamos en dilemas y encarnamos
fabulaciones colectivas para seguir dándole
vueltas al problema, muchas veces sin solución,
sin mayor brújula que el deseo de un país en
el que podamos salir a la calle tranquilas.

- ①⁹ En el mundo de los vivos existe un fenómeno equivalente pero
contrario. Los vivos a veces experimentan la infinitud, como les
es revelada en el sueño, en el éxtasis, en instantes de extremo
peligro, en el orgasmo, o tal vez en la experiencia misma de morir.
Durante estos instantes la imaginación viva cubre el campo completo
de la experiencia y rebasa los contornos de la vida o la muerte
de cada quien. Roza la imaginación expectante de los muertos.
— John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

5 Al respecto, véase Rivera Garza (2022: 29-35).

¿Qué lugar ocupa en tu trabajo la fabulación colectiva de saberes en las manifestaciones artísticas sobre los cuerpos, los deseos y los placeres disidentes?

~~—LUKAS—~~

Quiero confesar que he realizado mucho esfuerzo por encontrar la manera de relacionar mi práctica escénica con la provocación que se lanza desde las «prácticas artísticas disidentes», y no es porque mi práctica no la tenga, sino todo lo contrario. En este sentido, me permito intentar una reflexión forzada de mi quehacer. Cuando las categorías de *raza*, *sexualidad*, *género*, *etnicidad* aparecen de manera tácita o expresa en mi ejercicio escénico, no quiere decir que, *a priori*, haya intelectualizado la relación que estos puedan tener con mi práctica o con el ejercicio que de ellos haga en la vida cotidiana o extracotidiana; más bien todo lo contrario. Es decir, cada ejercicio escénico nace ante un hecho concreto, circunstancias que tienen que ver con la inmediatez de mi existencia.

- ⑪ ¿Cuál es la relación de los muertos con lo que no ha ocurrido, con el futuro? Todo el futuro es la construcción en que su imaginación se empeña.

— John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

Desde el contexto de la localidad de Tehuantepec, considero que aún no se problematiza «el problema» de la existencia de los conceptos; *disidencias*, *colonialidad*, *decolonialidad*, *poscoloniales*, *racismo*, *clasismo*, *desproporción en las relaciones de poder*, *clientelaje*, *chantaje* «pobrecional». Es decir, el indígena sigue aceptando que es indígena, en tanto no llegue alguien a decirle que es indígena, la vida continúa y, con ella, las relaciones de poder desproporcionadas siguen

practicándose de maneras sutilmente parecidas a las de hace ochenta años: que la producción del maíz continúa siendo considerada una economía de subsistencia; que seguimos dependiendo de un sistema de riego por gravedad, que a su vez depende de una presa, que a su vez depende de que el periodo de temporal sea generoso y, por ende, de la lluvia abundante.

Aún continúa latente un sistema de partido (no importa cuál sea su denominación) que hace a la vez de guardia blanca⁶ o factor de empuje, que arrastra con el sistema de usos o costumbres, que ha hecho de la reforma al artículo 27 constitucional, entrada en vigor en el año 1994, su mejor sistema de legitimación para la expropiación de la tierra, allí donde aún el régimen de propiedad es comunal o ejidal.

Que el 28 de agosto de 2023 está programado, de acuerdo con fuentes oficiales, que la cabeza de locomotora que viene de Coatzacoalcos, Veracruz, llegue al Puerto de Salina Cruz, Oaxaca, a las diez de la noche; que esa máquina trae veinte pasajeros, escoltados por seis camionetas *pickup*, y que, desde la sala del Estado mayor de la decimosegunda zona naval en Salina Cruz, se monitorea en tiempo real el desplazamiento de la unidad que se desplaza sobre las líneas

6 El color. Esa es otra de las cosas que desaparecieron los gusanos. El color de los que dirigían las naves. El color de la guardia.

del tren, mientras que Tehuantepec se ha convertido en el cuarto municipio más violento de los 570 municipios del Estado.⁷

Esta es la inmediatez que me ocupa. Poco tiempo le dedico a los deseos, a los placeres y las disidencias, puesto que desde donde se mueve la brújula de la geopolítica-geoestrategia, yo ya ni siquiera puedo ser sujeto de contrato, en tanto que no tengo experiencia en ninguna rama que pueda comprar mi fuerza de trabajo, no soy requerido por el trans transistmico. Pero lo que sí es cierto es que el índice de la violencia está repuntando, como si los grandes visionarios de la economía estuvieran en disputa por el control de la vía férrea, de lo que pueda transportar el tren transistmico, por el control del espacio terrestre, marítimo, éste que se extiende por todo el Pacífico.

- 12 ¿Cómo viven los vivos con los muertos? Hasta antes de que la sociedad fuera deshumanizada por el capitalismo, todos los vivos esperaban alcanzar la experiencia de los muertos. Era esta su futuro último. Por sí mismos, los vivos estaban incompletos. Los vivos y los muertos eran interdependientes. Siempre. Solo esa forma moderna tan particular del egoísmo rompió tal interdependencia. Y los resultados son desastrosos para los vivos, que ahora piensan en los muertos como los eliminados.

— John Berger, *Doce tesis sobre economía de los muertos*.

7 Las vías del trans-tren también están hechas de madera. ¿O ya solo de hormigón y plástico? En algún momento escuché que estos desplazamientos ferroviarios reducirían considerablemente el tiempo que buques y contenedores necesitan para transportar sus mercancías. Quizá la broma, su plaga, se apodere del recorrido. Y, entonces, el gusano vuelva a protagonizar el viaje. Y, las larvas del Atlántico lleguen al Pacífico y ya, a punto de sufrir su metamorfosis, estas engullan la podredumbre de la vida, y ahí la logística se vaya al carajo, la geopolítica valga poco y la geoestratégica se llene de túneles, y se hunda lento, provocando un nuevo naufragio; el colapso. Quizá la broma siga explotando, aniquilando el relato moderno de la conquista y el capital: sus memorables memorias; quizá la broma se convierta entonces, querido Lukas, en aliada de tu resentimiento. Quizá también en develadora de mi vergüenza.

Con esto quiero decir que cada una de las piezas que propongo en el contexto del Istmo, Oaxaca, o el país, nacen ante el estado de emergencia, de acorralamiento o paz armada en que se vive. Cada pieza performativa es solo una reacción a la acción; aunque mi reacción, proporcionalmente desproporcionada, me deja en clara desventaja.

~~—ALONSO—~~

La fabulación colectiva de saberes es uno de los principios que guía mi trabajo coreográfico y académico. De inicio reconozco que cada cuerpo es portador de saberes específicos, memorias, historias, contextos, heridas y recorridos que le son propios. La danza mexicana, en su versión clásica o moderna, por lo general va a buscar escenificar tipologías de cuerpos estandarizados/ colonizados que responden a una tecnificación corporal blanqueada y a una especificidad en resonancia con las estéticas europeas o del norte global.⁸ Como coreógrafo me interesa exactamente lo contrario.

El dramaturgo y director de teatro Abraham Oceransky, en sus entrenamientos de dramaturgia corporal en el Teatro La Libertad, en Xalapa, Veracruz, siempre nos decía que, cuando se muestra un ejercicio teatral, quien trabaja el doble es quien observa la escena, más que el que actúa/baila. Con lo anterior, Oceransky me permite, como coreógrafo, poner el foco en la importancia de cuestionar las formas en que observamos un acontecimiento coreográfico/ escénico, pues es ahí donde se revelan los secretos de las corporalidades de cada actor/ bailarín: en su lenguaje, su forma de moverse,

8 Sí. Parece claro. Los gusanos se comieron el color y luego lo regurgitaron en forma de estándares. Ya en América. *Regurgitar* es una palabra asquerosa.

su especificidad que pone en diálogo escénico las diferencias, las rarezas, los universos propios.⁹

Puedo visualizar mis prácticas artísticas como los *Teredo navalis* que consumen esa visión hegemónica de que el coreógrafo es el maestro que monta pasos y trasciende en el tiempo adiestrando/colonizando los cuerpos de sus bailarines, quienes, a su vez, deberán moverse, como bien critica André Lepecki (2007), acorde con los mandatos del coreógrafo, que controla/restringe las subjetividades encarnadas. La fabulación colectiva de saberes corporales sale a flote cuando la coreografía, como categoría de la modernidad, desaparece, del mismo modo que la Niña, la Pinta y la Santa María, las tres carabelas perdidas en el Atlántico. Del mismo modo que la tercera pregunta de esta conversación. En este sentido, hay desapariciones que, me parece, son necesarias como bálsamo que nos reconcilie con nuestras corporalidades trans-atlánticas, con nuestros cuerpos racializados, mestizos, mezclados.

Veracruz fue el lugar en el que desembarcó la expedición española, encabezada por el conquistador Hernán Cortés, y el primer ayuntamiento fundado a la usanza española, el 22 de abril de 1519. A partir de entonces, la mezcla de lo flamenco (expresión artística que nace de las culturas árabe, judía y gitana) con otras culturas indígenas, como los totonacos y los esclavos africanos, ha producido una serie de prácticas culturales y artísticas que solo pueden ser comprendidas a partir de la

9 Sus espectros.

disolución de las esencias que nos separan y la apertura al *mix* que nos une en ambas orillas del Atlántico.¹⁰

En el Seminario Cultura Visual y Prácticas Feministas de la UNAM, en sus diferentes versiones con Marisa Belausteguigoitia, Rían Lozano, Nina Hoechtl, Ariadna Solis y Marcela Landazábal (por mencionar a algunas profesoras) identificamos la importancia de cuestionar el cruce entre sistemas de opresión con la visibilidad. También en este espacio hemos sido capaces de desaparecer los muros del salón de clases como *Teredos navalis* para imaginar, sin ellos, un aula errante y colectiva. Las estudiantes de los diversos posgrados desarrollamos maniobras que ponen en relación las prácticas artísticas y académicas al mismo nivel de importancia, para criticar los sistemas de poder y dominación que son andamiajes de la mirada y que nos interpelan desde una perspectiva feminista, cuir y disidente.

- 10 Apenas hace unas horas, en la última sesión del seminario de posgrado Cultura Visual y Prácticas Feministas (en septiembre de 2023), leímos un texto interesante firmado por la académica Bibi Bakare-Yusuf. El ensayo, extenso, hace un análisis muy detallado que, en cierta medida, funciona como réplica al libro *The Invention of Women*, de la investigadora nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí, adscrita a la Stony Brook University (EEUU). En su crítica a los presupuestos esencialistas y reductivos empleados por esta última (en relación con su descripción del funcionamiento de la cultura oyo-yoruba en el occidente de Nigeria), Barake-Yusuf explica: «Durante miles de años, África ha sido parte de Europa como Europa ha sido parte de África, y fuera de esta relación, toda una serie de tradiciones tomadas de ambos lados han sido y siguen siendo preparadas y fermentadas. Negar este intercambio cultural y rechazar todas las importaciones de Europa es violar el orden del conocimiento y al mismo tiempo ignorar la contribución de varios africanos a la cultura e historia intelectual europea, y viceversa [...] Más bien, lo que se requiere ahora es abrir un espacio donde una multiplicidad de existencias contradictorias y categorías conceptuales puedan ser comprometidas productivamente dentro de nuestras teorías. Es de esta manera que podemos comprender y mantener a África y al conocimiento local en lo plural» (2011: 50).

Por lo que, si trato de responder a la pregunta sobre cómo incorporar aquello de lo que no hay rastro, ni archivo, ni gemido, pienso que desde nuestras prácticas performativas la maniobra ha sido el retorno a los cuerpos como interrupción al cúmulo de relatos oficiales que han colonizado con «evidencias» nuestras historias, nuestras identidades, nuestros orígenes, así como nuestras prácticas artísticas y académicas. Los cuerpos con sus marcas, heridas y cicatrices, con sus repertorios de la memoria, nos permiten otras fabulaciones colectivas de saberes, de preguntas y de nuevos acertijos para seguir navegando, atravesadas por los fantasmas.

~~NOTA AL PIE (CULO) DEL TEXTO~~

Cuando era pequeña, mi mamá me aterraba con la historia de las lombrices. Si comía mucho dulce, decía, los gusanos crecerían en mi panza. Su nivel de reproducción se aceleraría de tal manera a causa del azúcar, que mi cuerpecito no sería suficiente. Se desbordarían. Empezarían a cavar túneles que los llevarían del intestino grueso al delgado, del colon al recto para, por fin, salir por mi culo. Tendría tanta comezón que, de verdad, desearía no haber abierto nunca aquel caramelo.

Las imágenes del *Teredo navalis* son extrañamente circulares. Se trata de un gusano-concha que se sirve de un pequeño caparazón-casco para proteger un extremo indefinible: una extremidad-cabeza que bien podría ser una extremidad-culo. Un túnel circular que empieza y acaba en el mismo punto.

Según algunos relatos históricos y fabulosos, la Niña, la Pinta y la Santa María desaparecieron en aguas trasatlánticas devoradas por estas babosas circulares. Sabemos que, en alguno de

sus viajes, Colón transportó plantones de caña de azúcar a las islas del Caribe. Iniciaba así uno de los procesos más dolorosos de explotación natural y humana, encabezada por el tráfico de esclavos por el Atlántico.

Si el relato de mi madre era cierto, el origen de esas lombrices parasitarias come-niñas podría vincularse a la explotación de la caña y su posterior exportación al Viejo Continente: el dulce consumo como símbolo del mundo moderno. Si siguiéramos engordando nuestra fantasía especulativa con la idea de que en los viajes de vuelta los gusanos llegaron a puerto y se apoderaron por milenios de los cuerpos metropolitanos ávidos de comerse todo lo robado, si siguiéramos tratando de desvelar los espectros que merodean por estas páginas, quizá entonces, querido Lukas, querido Alonso, podríamos pensar que, efectivamente, la broma convertida en lombriz es, en realidad, una gran aliada de nuestro resentimiento.

Referencias

- Alarcón Múgica, Alonso. 2022. «Prácticas coreográficas de(s)generadas: tránsitos mediales de imágenes homosexuales, gay y maricas en la danza contemporánea en México (1980-2020)», tesis de doctorado, Ciudad de México, Programa de Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/8421>.
- Bakare-Yusuf, Bibi. 2011. «“Los yoruba no hacen género”: una revisión crítica de “La invención de la mujer: haciendo un sentido africano de los discursos occidentales de género”, de Oyèwùmí Oyèrónkẹ́», *Africaneando*, núm. 5, pp. 25-53. Disponible en <<https://africaneando.wordpress.com/2011/05/08/los-yoruba-no-hacen-genero-una-revision-critica-de-la-invenccion-de-la-mujer-haciendo-un-sentido-africano-de-los-discursos-occidentales-de-genero-de-oyewumi-oyeronke/>>.
- Berger, John. 1994. «Doce tesis sobre economía de los muertos», *Páginas de la herida*, Madrid, Colección Visor de Poesía.
- Brito, Alejandro (coord.). 2019. *Violencia extrema. Los asesinatos de personas LGTBT en México: los saldos del sexenio (2013-2018)*, Ciudad de México, Letra S, Sida, Cultura y Vida Cotidiana, A. C.
- Gordon, Avery. 2009. «Por la otra Puerta, es el llanto con su consuelo dentro», *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno*, Madrid, Laboral, pp. 10-135.
- Hartman, Saidiya. 2012. «Venus en dos actos», *Sujetos de/al archivo. E-misférica*. Disponible en <<https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-essays/91-essay-venus-en-dos-actos.html>>
- Lepecki, André. 2007. «Choreography as Apparatus of Capture», *TDR: The Drama Review*, vol. 51, núm. 2, T 194, pp. 119-123.
- Lozano, Rían. 2013. «Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes», *Revista Investigación Teatral*, vol. 3, núm. 5, invierno, p. 61.
- Rivera Garza, Cristina. 2022. «Ya para siempre enrabiadas. A modo de preámbulo», en Marisa Belaušteguigoitia Rius (coord.), *GRERRR. Género: Rabia, Ritmo, Rima, Ruido y Respons-habilidad*, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 29-35.

~~—LA TORCIDA—~~

Letra de canción para «Soneto de alimañas» (2022), video HD 19'02"

Consentida de la injuria y el escarnio
resurgida del castigo y el dolor
Provocando un calor que cubre el cuerpo
Yo proclamo el pregón del escozor

Desde el rincón más oscuro de tu clóset
hasta el pliegue oculto de tu bragueta
Aparezco cuando menos te lo esperas
Saliendo de las profundidades de las grietas

Malvibrosa, jota, lencha, retorcida
Reivindicando el derecho de infección
Ponzoñosa, desviada, repulsiva
Mal agüero abominable perversión

Estratega en el reverso del insulto
Expertise en métodos de la hinchazón
Graduada en pedagogías del disgusto
Precursora de la mortificación

En mi cola segmentada
Traigo una navaja dentada
Con mi punzón afilado
quedarás paralizado
Por el nefando delito
Perderás el apetito

~~LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL O LOS MECANISMOS COLONIALES DEL CÓDIGO~~

Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas
David Vila Moscardó

Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas  es doctora en Bellas Artes (Premio Extraordinario) y profesora en el área de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Altea en la Universidad Miguel Hernández. Es miembro del Grupo de Investigación FIDEX, integrado en el Centro de Investigación en Artes. Su investigación aborda la memoria y el aprendizaje vinculado a la genealogía y la cartografía celular/corporal, y el estudio del cerebro como material plástico en la performance.

David Vila Moscardó  es doctor en Bellas Artes y Profesor Titular de Universidad de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández. Desde 2011 es miembro del grupo de investigación consolidado FIDEX (Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo, integrado en el Centro de Investigación en Artes de la UMH desde 2019). Es director de la Cátedra de Estudios Artísticos Annetta Nicoli de la UMH. Su trabajo analiza la identidad a través de estrategias multidisciplinares en torno a los procesos de creación escultórica.

Buscar lecturas descoloniales con una herramienta colonial resulta complicado. La inteligencia artificial, como puede verse en el gesto experimental que anima estas páginas, no parece escapar de la propia tram(p)a colonial.



+ Nueva conversación

7/7 B

realización de lectura NO COLONIAL del grabado "América" de Jan van der Straet

Today

Interpretación grabado



****La obra "América" es un grabado creado por Jan van der Straet (también conocido como Johannes Stradanus) en el siglo XVI. Representa el encuentro entre los exploradores europeos y los pueblos indígenas de América durante el período de la colonización. Una lectura "NO COLONIAL" de este grabado implica analizarlo desde una perspectiva crítica que se aleja de la glorificación de la colonización europea y busca entender las implicaciones negativas y las injusticias asociadas con este evento histórico. Aquí hay una interpretación que podría preferir "NO COLONIAL": En lugar de enfocarse en el descubrimiento y la conquista desde la perspectiva europea, una lectura NO COLONIAL del grabado "América" descubierta se centraría en los aspectos más oscuros y trágicos de la colonización. En lugar de celebrar el encuentro entre exploradores europeos y pueblos indígenas como un acto heroico, se consideraría el impacto devastador que tuvo en las culturas indígenas y en la vida de los habitantes originarios de América.**

🔖 🌟 🗨



La realización de una lectura "NO COLONIAL" del grabado "América" de Jan van der Straet implica abordar la obra desde una perspectiva que cuestiona y critica los aspectos colonialistas, eurocéntricos y etnocéntricos presentes en la representación tradicional de América y su encuentro con Europa en el contexto de la colonización. En primer lugar, es importante reconocer que la representación artística de América por parte de artistas europeos durante el período de colonización a menudo perpetuaba estereotipos y narrativas que justificaban la dominación y explotación de las poblaciones indígenas. Estas representaciones usaron enfocarse en la superioridad europea y en la mirada exótica y primitiva de los pueblos indígenas, minimizando su cultura, conocimientos y formas de vida.

🔖 🌟 🗨

+ Nueva conversación

Today

Interpretación grabado

- 1. **Desplazamiento y destrucción de culturas indígenas:** En la interpretación NO COLONIAL, el grabado se vería como una representación visual de cómo la llegada de los europeos resultó en el desplazamiento forzado, la opresión y la destrucción de las culturas indígenas. Los europeos trajeron enfermedades, conflictos armados y una explotación desplazada que llevó a la disminución de la población indígena y a la pérdida de sus tradiciones y formas de vida.**
- 2. **Explotación y esclavitud:** Se destacaría cómo la colonización europea llevó a la explotación de los recursos naturales y humanos de América. La esclavitud y el abuso de los pueblos indígenas y africanos serían aspectos críticos de esta lectura. El grabado podría representar el sufrimiento de aquellos que fueron forzados a trabajar en condiciones inhumanas en plantaciones y minas.**
- 3. **Impacto ambiental:** Una lectura NO COLONIAL también consideraría el impacto ambiental negativo de la colonización. La búsqueda de riquezas y recursos por parte de los europeos resultó en la deforestación, la explotación excesiva de los recursos naturales y la alteración de los ecosistemas locales.**

En resumen, una lectura NO COLONIAL del grabado "América" buscaría subvertir la narrativa tradicional de glorificación de la colonización y en su lugar, enfocarse en las injusticias, el sufrimiento y el impacto negativo que tuvo en los pueblos indígenas.

¿Puede un código (colonial) ser descodificado (descolonizado) por sí mismo?

¿En qué sentido opera el lenguaje?

¿Pueden las imágenes hablar otros códigos?

¿Hay imágenes descoloniales?,

¿lecturas descoloniales de las imágenes?,

¿procesos descoloniales que intervengan imágenes y textos?,

¿circulación no colonial de imágenes coloniales?

¿Pueden las herramientas del amo desmontar la casa del amo (Audre Lorde)?

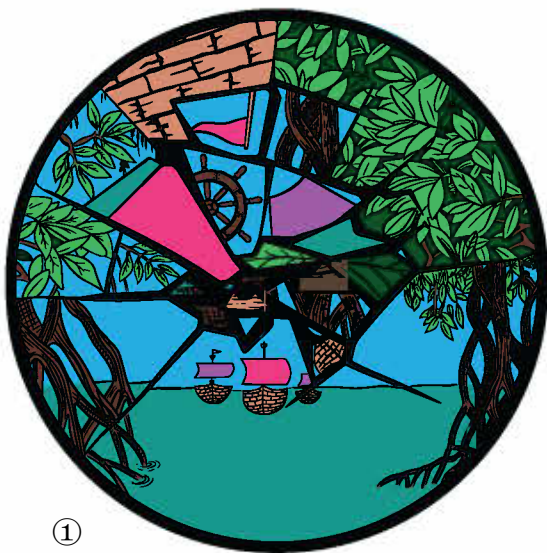
¿Cuáles son los mecanismos coloniales del código?: *exploradores europeos, evento histórico, encuentro con Europa, injusticias y sufrimiento*. La inteligencia artificial parece no hacer hueco a los procesos de resistencia. Tampoco caben términos como *expolio, genocidio, extractivismo, feminización, bestialización, contacto, América antes de Américo*.

Todas estas cuestiones se quedan planteadas para seguir profundizando en los mecanismos coloniales del código.

~~Créditos iconográficos~~

Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas y David Vila Moscardó, fotoensayo compuesto por tres capturas de ChatGPT y dos citas visuales del grabado *América* de Jan van der Straet, 2023.

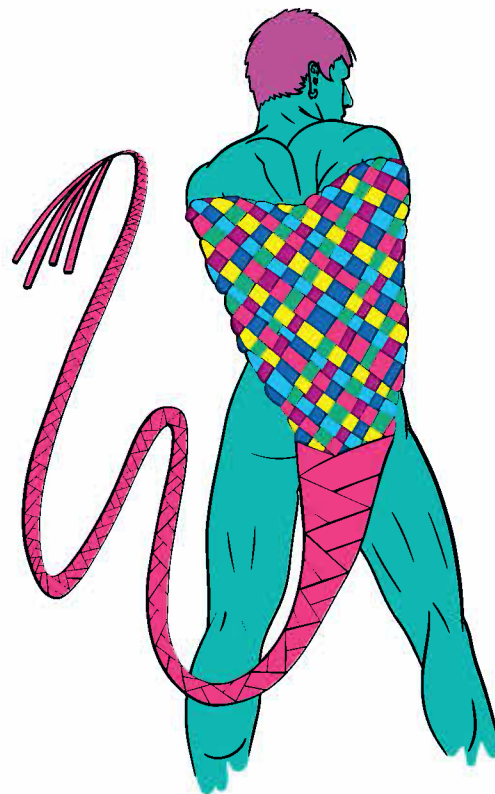
- 2 ——— IDA Y VUELTA ———
En la estela de las sobras trasatlánticas
Nina Hoechtl
Rían Lozano
- 23 ——— PATLACHE ESPECTRAL ———
Naomi Rincón Gallardo
- 26 ——— RE-RE-RE: ———
Un diálogo sobre cuestiones de REchazo,
REstitución y REctificación
Nina Hoechtl
Ariadna Solis
- 49 ——— ME ENTERRARON BOCA ARRIBA (TLALTECUHTLI) ———
Naomi Rincón Gallardo
- 50 ——— [. . .] HERIDAS, ESCOTOMAS Y SUTURAS ———
Marcela Landazábal Mora
- 69 ——— DESPÓJATE, ERÍZATE, SACÚDETE, TUÉRCETE, TIEMBLA ———
Naomi Rincón Gallardo
- 70 ——— LA NIÑA, LA PINTA Y LA SANTA MARÍA: ———
Coreoescritura trasatlántica, a seis manos,
sobre prácticas artísticas descoloniales
Alonso Alarcón
Lukas Avendaño
Rían Lozano
- 91 ——— LA TORCIDA ———
Naomi Rincón Gallardo
- 92 ——— LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL O LOS MECANISMOS ———
—COLONIALES DEL CÓDIGO—
Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas
David Vila Moscardó



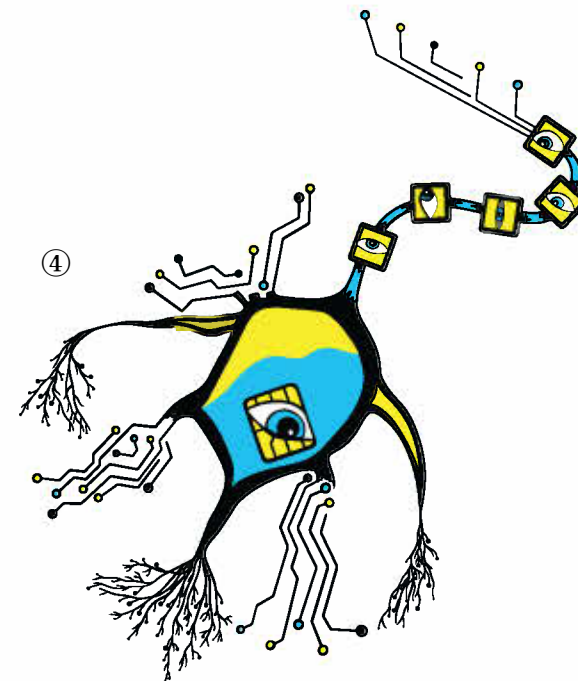
①



②



③

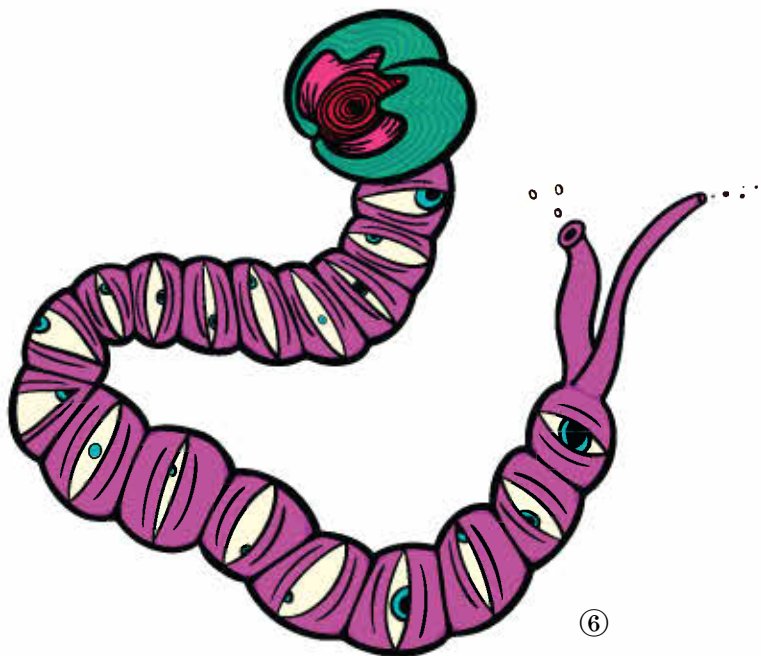


④

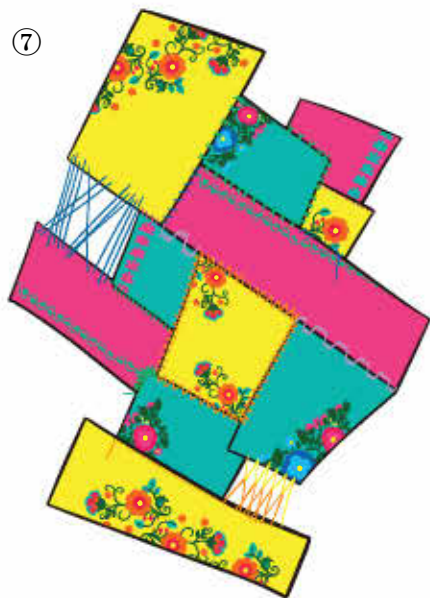


⑤

- ① Marcela Landazábal Mora
- ② Naomi Rincón Gallardo
- ③ Daniel Tejero Olivares
- ④ Bibiana de la Soledad Sánchez Arenas, David Vila Moscardó
- ⑤ javi moreno



⑥



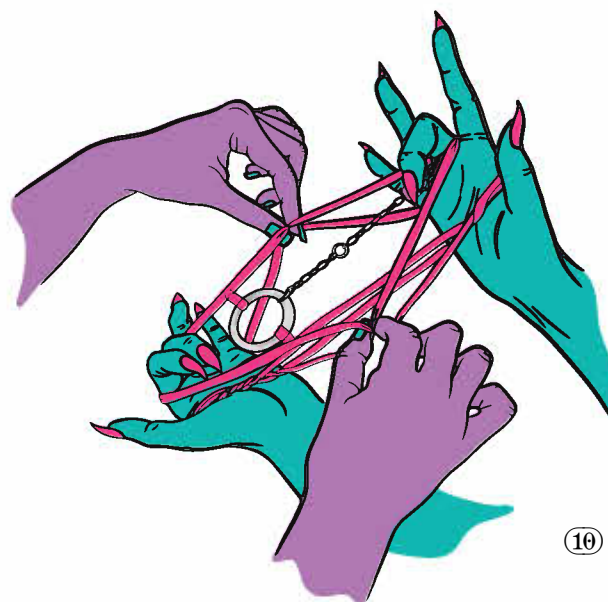
⑦



⑧



⑨



⑩

- ⑥ Alonso Alarcón, Lukas Avendaño, Rían Lozano
- ⑦ Nina Hoechtl, Ariadna Solís
- ⑧ O.R.G.I.A
- ⑨ Óscar González
- ⑩ Eréndira Yadira Cruz Cruz, Nietexa Ytza Paéz, Patricia Piñones Vázquez,
Mitzi Valeria Romero Morales, Tania Santiago Espinosa, Tania Gisel Tovar Cervantes

- 104 — EL BDSM COMO BÁLSAMO QUE CURE LA HERIDA COLONIAL —
Cantes de ida y vuelta en la obra de Lechedevirgen
y en la mía
Daniel Tejero Olivares
- 138 — MOMETZOPINQUE VAMPIRESA —
Naomi Rincón Gallardo
- 140 — BOCA-BULARIO —
Masticando el privilegio y escupiendo flamas
O.R.G.I.A
- 162 — LODO —
Naomi Rincón Gallardo
- 164 — LOS HILOS QUE POSIBILITAN LA JUNTURA: —
Pedagogías feministas, de sutura, ambulantes,
críticas y restaurativas
Eréndira Yadira Cruz Cruz
Nictexa Ytza Paéz
Patricia Piñones Vázquez
Mitzi Valeria Romero Morales
Tania Santiago Espinosa
Tania Gisela Tovar Cervantes
- 184 — SANGRE PESADA —
Naomi Rincón Gallardo
- 186 — BESTIARIO PARA OTROS MUNDOS —
Alebrijecización epistolar más allá de las orillas del mar
Óscar González
javi moreno
- 212 — HEREJÍAS MARIMACHAS —
Naomi Rincón Gallardo
- 216 — VUELTA E IDA —
Itacate: pedagogías del *don* y sus confabulaciones.
Gesta e ingesta de sobras trasatlánticas
Marisa Belausteguigoitia Ruis

~~EL BDSM COMO BÁLSAMO QUE CURE LA HERIDA COLONIAL~~

Cantes de ida y vuelta¹ en la obra de Lechedevirgen y en la mía

Daniel Tejero Olivares

Daniel Tejero ^{~ESP~} es catedrático de Escultura y artista visual en el grupo FIDEX, integrado dentro del Centro de Investigación en Artes en la Universidad Miguel Hernández. Sus líneas de investigación se enfocan en la práctica artística, la instalación escultórica, así como en el arte y el pensamiento social en la actualidad. En su trayectoria investigadora de más de dos décadas, en los últimos años se ha especializado en los estudios culturales y de género, así como en la visibilización política de los placeres periféricos o ajenos a la norma social.

- 1 Se llama *cantes de ida y vuelta* al conjunto de los palos flamencos originados a partir de la música popular hispanoamericana que surgió de los constantes movimientos migratorios entre España y América. Se consideran en este grupo la milonga flamenca, la vidalita, la rumba, la colombiana, la guajira y la habanera, entre otros.

¿Se puede entender el viacrucis en la Semana Santa de Sevilla o en la de México como antecedente cultural del uso de la dominación y del dolor como material de trabajo en la obra de Lechedevirgen Trimegisto, o en mi obra, como un camino para llegar a un placer corporal, espiritual o social común que en ambos territorios habitados sane nuestra herida colonial?, y, de ser así, ¿de qué forma afecta a una o a otra manera de hacer (en la producción artística de cada autor), el don o regalo que supone esta vía concreta de representación del viacrucis como herencia cultural distinta en cada uno de los territorios?

En esta investigación parto de la reivindicación del BDSM como una posible cura de la herida colonial; herida compartida a un lado y otro del Atlántico y que, en mi caso, no solo parte de lo colonial, de lo que nos separa, sino que se basa en esas otras heridas comunes que pueden unir a personas a ambos lados del océano, en la relación con la dominación, con el control social o con el dolor. Aparecen en mi imaginario las luchas civiles y las reivindicaciones identitarias comunes en aquellas identidades subyugadas o ajenas a una normatividad. Esta herida y la búsqueda de bálsamos que nos alivien parten entonces de la lucha por los derechos sociales, civiles y de reivindicación común de unas identidades disidentes fuera de la norma. Y es en esta lucha, en esta reivindicación, en este caso concreto en mi articulación académica, artística e incluso vital, como bálsamo de la herida, donde aparecen las prácticas BDSM como una supracultura que genera una comunidad que *a priori* no necesita visibilidad para poder ser y que vive dentro de una suprasociedad donde no existen relaciones de dominación/sumisión SIN CONSENSO. Donde se subvierten los roles y donde, sobre todo, no se pretende la consecución de un espacio social sobre otro, pero sí deconstruir una estructura conocida o impuesta con el único fin, aunque parezca irónico, de la libertad individual o social. A partir de aquí, tomo la Semana Santa o la representación iconográfica del dolor en el viacrucis como antecedente del uso de la dominación sobre el otro y del dolor como camino para poder llegar a un placer, en este caso, un placer espiritual en la Iglesia católica; dominación y dolor como una vía expiatoria que paralelamente nos articula dicotómicamente entre el bien y el mal en la estructura social normalizada. En este marco desarrollaré una lectura especulativa y paralela del contraste entre la Semana Santa mexicana y la española con dos manifestaciones artísticas concretas:

las de Lechedevirgen Trimegisto² y la mía, y poder defender el BDSM como una posible cura de la herida colonial en mi proceso de reproducción de obra para la exposición artística que se desarrollará en el proyecto Itacate.

~~SEMANA SANTA: EL DON COMO REGALO, LAS RAÍCES DE DONDE PARTIMOS~~

El Cristo de la Pasión que se ofrece como víctima para la salvación de los hombres ocupa un lugar esencial en la vida religiosa de los siglos XVI al XVIII, como atestiguan los libros de meditación y las fuentes iconográficas.

— Gélis (2005: 32)

Tras el Concilio de Trento (1545-1563), se promueve la exaltación iconográfica de la pasión de Cristo y se genera, sobre todo en el sur de España, un auge en la creación de cofradías cristíferas. No debemos dejar de lado que esto sucede en un plazo menor a cien años desde la conquista de Granada por los reyes católicos, así como de la expulsión de los musulmanes y judíos no conversos en 1492. Asimismo, este resurgimiento de la Semana Santa y de la representación iconográfica de la pasión de Cristo viene de la mano de los inicios de la puesta en marcha de la empresa colonial en los terrenos hoy conocidos como América. La colonización del continente se inicia en octubre de 1492 y no será hasta 1521 cuando Hernán Cortés comience con el proceso de colonización, evangelización y expolio de territorios mesoamericanos, por lo que no es de extrañar que estos preceptos de sublimación iconográfica y de culto de la pasión o el calvario de Cristo se exportarán como imposición y como parte central de esta colonización.

En la Semana Santa se conmemora la pasión de Cristo y en esta se contemplan diferentes escenas: la entrada a Jerusalén, la última cena, el viacrucis, así como la muerte y resurrección de Cristo. Comienza el Viernes de Dolores y termina el Domingo de Resurrección. Los días más importantes son los considerados Triduo Pascual, en los que se conmemora la pasión, muerte

- 2 Lechedevirgen Trimegisto (1991) es el seudónimo, según su propia definición, del artista, curador y productor mexicano de nombre Felipe Osornio. Su trabajo va desde la práctica artística multidisciplinar, partiendo del performance, hasta la disidencia sexual y social, la cultura popular, la brujería, la magia, el video y la escritura. «Es un artista no-binariix, posicionado desde la lógica de las multiplicidades genéricas que exceden lo humano hacia el holobionte, el mundo vegetal, lo maquinal y la legión demoniaca, por lo que responde a los pronombres él, ella y ellxs» (Lechedevirgen Trimegisto s.f.a).

y resurrección de Cristo, y comprenden desde el Jueves Santo (cuando concluye la Cuaresma)³ hasta el Domingo de Resurrección. Según James Hall (2003: 254), el viacrucis⁴ marca los lugares del recorrido de Cristo por las calles de Jerusalén; aquellos donde se piensa que se detuvo cuando iba camino al Gólgota.

Esta representación del dolor y del sufrimiento de Cristo habla de la necesidad de penitencia para poder redimirse o llegar a un placer espiritual. Si se profundiza en su historia en el credo católico, encontramos que esta tradición fue instaurada por los franciscanos (responsables de custodiar los lugares de Tierra Santa) desde 1342. No será hasta el siglo XVII cuando el papa Inocencio XI les conceda el derecho a poner en sus iglesias las distintas estaciones, atendiendo así la dificultad de los feligreses a peregrinar a los santos lugares. En un primer momento se instauraron siete estaciones, aunque más tarde, en el siglo XVIII, el número se amplió hasta catorce, permaneciendo así hasta nuestros días.⁵ Estas se centran en las escenas vividas por Cristo en su camino al calvario y son las siguientes: caída de Cristo por el peso de la Cruz (en tres ocasiones), condena a muerte, carga con la Cruz, encuentro con María, ayuda de Cirene para llevar la Cruz, la Verónica que le limpia el rostro, consuelo a las mujeres de Jerusalén, despojo de sus vestiduras, cuando es clavado en la Cruz, su muerte, cuando es bajado de la Cruz y puesto en manos de su madre, cuando es sepultado.

Nunca más como en el siglo XVI se volverán a fundar cofradías en torno al Crucificado, su Sangre, los Misterios de su Pasión y Muerte. El siglo XVI es el siglo de la fundación de las cofradías en torno a la Pasión y Muerte de Cristo, de manera que los siglos siguientes vivirán para mantener aquella gran explosión de cofradías cristíferas, cuya vida se prolongará por la influencia de diferentes motivos intrínsecos y extrínsecos a la misma religiosidad cristiana (Sánchez 2023: s.p.).

3 Tiempo litúrgico de recogimiento, purificación y preparación espiritual para la fiesta de la Pascua, que abarca desde el Miércoles de Ceniza hasta el Jueves Santo.

4 Estaciones de la cruz, vía dolorosa o escenas de pasión.

5 Juan Pablo II incluyó la quinceava, que corresponde a la resurrección de Cristo.

La orden franciscana será también la primera en llegar al «Nuevo Mundo»⁶ para comenzar las labores de evangelización, por lo que no es de extrañar la exportación del culto al viacrucis y a la pasión de Cristo resumida y venerada durante la Semana Santa. Roberto Gustavo Dorado relata las formas y maneras de evangelización de la orden, basadas en la integración en la cultura indígena, comenzando con el aprendizaje de las distintas lenguas como el náhuatl, el otomí y el purépecha; la insistencia en los bautizos masivos, así como la importancia de lograr (para el «éxito evangelizador») que los pueblos originarios abandonaran sus antiguas creencias. Por ello, aunque el método de evangelización fue similar entre todas las órdenes (dominicos, agustinos, carmelitas y jesuitas), cada una marcó su propia idiosincrasia. En el caso de la orden franciscana estuvo basada en un proceso paralelo de educación y adoctrinamiento.

Incluso bajo este argumento podría pensarse que las impresiones de las doctrinas en lenguas nativas no fueron destinadas exclusivamente para los misioneros, si no para los propios indios, claro después de haber sido educados (Dorado 2015: 74).

~~LA SEMANA SANTA EN LA OBRA DE LECHEDIVIRGEN~~
~~—PROCESIÓN (2021), INFERNO VARIETÉ (2014) Y EL LENGUAJE DE LOS~~
~~—PÁJAROS (2013), DE LECHEDIVIRGEN~~

La pieza que más se acerca, por su título, al rito católico que articula el presente escrito es *Procesión* (2021). Según la página web del artista, en la pieza,

a través de la reinterpretación de la figura de la procesión como un proceso performativo, este proyecto explora las dimensiones conceptuales y corporales del viacrucis, así como su iconografía dentro de la cultura popular, como metáfora contemporánea de la resiliencia de las comunidades diversas y disidentes en contextos de discriminación, violencia y muerte. «Procesión» retoma el santoral católico para crear nuevos imaginarios «cuir» que posibiliten la transformación de un

6 El 13 de mayo de 1524 llegaron al recién colonizado territorio mexicano un grupo de doce franciscanos denominados los *doce apóstoles de la Nueva España*, con el objetivo de imponer el cristianismo a la población de los pueblos originarios; 35 años después, la orden se expandió hasta el punto de contar con ochenta conventos y una población de 380 frailes.

mundo en ruinas post-pandémico en el que es necesario la reconstrucción de vínculos colectivos subversivos (Lechedevirgen Trimegisto s.f.a).

Una vez realizada esta procesión en tacones y con sendos grupos de algodones de azúcar rosas, en la que en una especie de viacrucis marica hace alusión a los diez casos de crímenes de odio que ocurrieron ese mismo año en el país, aparece el artista en un juego de altar o de monte del Gólgota académico, crucificado.⁷ Una mezcla entre un Cristo cuir y un San Sebastián asaeteado, dominado socialmente, enfundado en un arnés que le cubre todo el cuerpo, con los genitales atados con una cinta rosa. Juega con el palo superior de la cruz al ritmo de la música, coronado con una especie de guirnalda de flores al puro estilo de un Baco gay contemporáneo. Este es el final de la performance realizada en el Centro Cultural de la UNAM, en el marco del Ciclo Acción: El reencantamiento del mundo (Ciudad de México, 2021).

No he localizado ningún registro videográfico de la primera performance que con el mismo título se realizó en la Universidad Autónoma de Querétaro, en 2012, pero, por lo que se ve en las fotografías de esta primera acción, aparece con similar corona y de uso corporal, solo con unos tacones de purpurina plateada, carente de cualquier otro artificio o vestimenta. El uso de los algodones de azúcar rosa se repite en ambas ocasiones, pero lo que más nos llama la atención es la aparición de la sangre y el juego con el dolor que se metaforizan en la posterior actuación.

Más allá de esta pieza concreta, en la obra de este autor, desde el principio y en toda su producción, de una manera transversal aparecen elementos concretos de la Semana Santa o del viacrucis. Si se analiza la pieza *Inferno Varieté* (2014), en cada una de sus partes (devoción, enigma, estigma y actos de fe), puede observarse cómo hay una acción que se repite. El artista usa una plantilla en la que aparece la palabra *Joto* (*maricón*) y con ella se grafittea todo el cuerpo a modo de sacrificio reivindicativo contra la dominación heteropatriarcal, contra la humillación heteronormativa como parte de un viacrucis marica generalizado dentro del colectivo LGBTQI+. Una reivindicación o parte de un juego que en cada uno de los cuatro actos

7 Visto en YouTube, en la parte final de la performance realizada en la UNAM (Ciudad de México, 3 y 4 de diciembre de 2021), y disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ecpwr5WkTcc>>.

en los que está dividida la acción⁸ nos habla de un camino, de dominación, de sufrimiento reglamentado, de una necesidad de abordar un proceso de masculinización subversiva, en este caso, para llegar a conseguir ser un ser social.

A nivel conceptual y estético, *Inferno Varieté*, busca recopilar, generar y utilizar un glosario visual capaz de encajar en dichos contextos actuales y comunicar sus respectivas problemáticas, reinterpretando la cultura y la magia popular, la iconografía religiosa de los pueblos mestizos, los estereotipos de la masculinidad latinoamericana contruidos por los medios de comunicación, la estética y los códigos visuales del «ambiente gay», y los imaginarios sociales alrededor de lo masculino, pensando dichos espacios como componentes interconectados en la manera en que se expresa la violencia en nuestro país y contextos semejantes (Lechedevirgen Trimegiño s.f.a).

Otro ejemplo es la obra *El lenguaje de los pájaros* (2013), en la que, mediante siete acciones, genera un viacrucis imaginario donde lo que pretende el artista es, partiendo de un lugar sagrado como el Centro ExTeresa (Ciudad de México), recontextualizar el espacio ritual o espiritual en uno donde poder visibilizar el dolor y la dominación social a la que es sometido. Parte de los pájaros de la suerte como oráculo y genera una performance con siete estadios o microrrelatos, que a modo de un viacrucis existencial nos sirva como una reivindicación entre el pasado místico y ritual del México ancestral, en contraposición a las *mexican curiosities* en las que se están convirtiendo las reminiscencias y los ritos indígenas en el México actual.

Un «pájaro de la suerte» decide el rumbo de la performance sacando al azar una de las siete acciones que componen esta pieza, indicándome qué hacer y en qué orden hacerlo. Las acciones son metáforas de actos de sanación en relación con la situación social en México: caminar descalzo en nopales espinosos, sangrar sobre tierra fértil, plasmar el mapa del territorio mexicano en el vientre de una mujer embarazada, entre otras (Lechedevirgen Trimegiño s.f.a).

8 Estas cuatro partes se desarrollan en cuatro partes distintas de México y se realizan con una distancia temporal cada una de ellas.

A partir de horas trabajando con la plataforma de YouTube, en mi taller, para entender la Semana Santa en México y partiendo de mi conocimiento y experiencia vital de la Semana Santa y otras manifestaciones religiosas en el sur de España, en este texto he querido especular sobre algunas características definitorias de esta representación del viacrucis mexicano: una práctica religiosa que mantiene claros rasgos del proceso de la colonización-evangelización, pero que, además, también devela la persistencia de las prácticas indígenas. Pensar en la Semana Santa en el conjunto de este inmenso territorio nos llevaría a recorrer la República desde Taxco (Guerrero) hasta el estado de Querétaro; desde Cholula (Puebla) hasta San Miguel de Allende (Guanajuato) o, desde allí hacia el sureste, llegando al estado de Oaxaca. Sin embargo, nos interesa de manera especial el estudio de la Semana Santa rarámuri y la Semana Santa cora: ambas desarrolladas en el estado norteno de Chihuahua. Este interés, tal y como se verá, está relacionado con la cercanía de estos dos ejemplos a las prácticas o los ritos de iniciación social y petición ritual a los dioses como parte de la herencia, cosmogonía y práctica espiritual de los pueblos originarios de este estado del norte del país.

La Semana Santa de Taxco, municipio situado al sur del estado de Guerrero, es de las más famosas de la República; también es uno de los ejemplos donde más claramente se observa el peso de la colonización. Se instauró en una época muy temprana (1598 y 1600). Entre sus ritos destacan la procesión de las Vírgenes, que recorre cinco templos de la ciudad, de manera circular, con penitentes descalzas vestidas con trajes blancos; la procesión de las Ánimas, que se realiza durante la noche del Martes Santo y en la que participan los encruzados, que llevan en sus espaldas rollos de ramas punzantes de unos 2.5 metros de largo y 50 kilogramos de peso; los flagelantes, que cargan unas pesadas cruces, lacerándose la espalda con un flagelo, y las ánimas, mujeres vestidas de negro con la cara tapada, que procesionan con pesadas cadenas y sendos cirios. Así, se generan procesiones de santos y penitentes cada uno de los días que dura la semana de pasión y en los que se ritualiza el viacrucis de Cristo impuesto por los franciscanos en la Conquista. En el Viernes Santo tiene lugar la procesión del silencio,⁹ que dura hasta el Sábado Santo.

9 Esta procesión se repite en casi todas las poblaciones donde se celebra la Semana Santa, bien originarias de la época de la colonización, bien como copia posterior dada la fama de la misma.

Esta procesión del Santo Entierro aglutina todas las tradiciones expuestas durante toda la semana, pero esta vez en silencio, en muestra del recogimiento y devoción por la muerte de Cristo.

Aunque en un primer momento encuentro muchas similitudes de estos ritos de dolor y penitencia con los primigenios ritos de la Semana Santa en el territorio europeo en la Edad Media, dolor como camino para el placer espiritual, resulta muy interesante prestar atención a la lectura de Alicia María Juárez, según la cual en esta misma procesión podríamos encontrar reminiscencias de prácticas rituales campesinas, indígenas, de intercesión en el ciclo agrícola. Unas prácticas que también se hallan en otras procesiones del mismo estado de Guerrero, como, por ejemplo, la del Santo Entierro en San Agustín de Oapan (Juárez 2015: s.p.).

De la Semana Santa de Querétaro me interesa resaltar la Visita de las Siete Casas, en Santiago de Querétaro, capital del estado. En este episodio que tiene lugar el Jueves Santo, los devotos recorren las calles para procesionar en siete iglesias concretas, rememorando el peregrinaje de Jesús antes de ser condenado a muerte.¹⁰ No hablaré de la famosa representación de la pasión y muerte de Cristo en la cruz de Querétaro, ya que, al igual que la recreación del viacrucis que se desarrolla en Iztapalapa en Ciudad de México, su origen es causado por las epidemias de cólera del siglo XIX y no proceden de la época de la colonización.

Pero sí que cabe referenciar la confección de alfombras de flores en Cholula, Puebla, para la procesión del Viernes Santo: un elemento decorativo y de penitencia que recuerda a las alfombras que se elaboran en algunas localidades de España para la procesión del Corpus. También resulta de interés la Semana Santa de San Miguel de Allende con la quema de los judas de cartón, atados a una especie de tracas el Domingo de Resurrección, o la Procesión del Silencio, cuyo origen se remonta al siglo XVII. En todas ellas, como apunté, la introducción de estos ritos de dolor para llegar al placer espiritual, que representan la Semana Santa, parten de una imposición de los ritos monoteístas sobre los ritos politeístas previos, algo que ocurrió tanto en el territorio europeo como en el americano (una vez conquistado y sometido).

10 1. Del Cenáculo al Monte de los Olivos; 2. Del huerto de los Olivos a casa de Anás; 3. De la casa de Anás a la de Caifás; 4. De la casa de Caifás al Pretorio de Pilato; 5. De la casa de Pilato ante el Rey Herodes; 6. Del encuentro con Herodes de regreso a la casa de Pilatos; 7. De la casa de Pilatos al Calvario.

En cambio, si se atiende a otros dos ejemplos concretos como la Semana Santa rarámuri y la Semana Santa cora, puede apreciarse una diferencia sustancial que acerca más este rito a la obra del artista Lechedevirgen. En ambos encontramos una pervivencia mucho más clara de ritos ancestrales y prácticas prehispánicas. La explicación parece deberse a la propia localización geográfica del territorio. El actual estado de Chihuahua, al ser uno de los últimos territorios colonizados y evangelizados (en este caso, por los jesuitas), ha preservado muchas de las prácticas primigenias y es, por tanto, una gran fuente de información que podría incluso ayudarnos a comprender los antiguos ritos paganos producidos en Europa y desaparecidos, o más bien subsumidos al igual, por el proceso evangelizador en el «Viejo Continente».

La Semana Santa rarámuri congrega unos treinta templos que se encuentran disgregados en un territorio de 35,000 kilómetros cuadrados, aproximadamente. Durante la Semana Santa, la base se centra en la lucha entre el bien y el mal, un conflicto entre el Dios y el Diablo. Para el pueblo rarámuri, la función de Dios es proteger a su esposa, la Virgen María, como madre de todos. Ambos simbolizan a su vez el sol y la luna. El tío del pueblo tarahumara es el Diablo, que vela por los *chabochis*¹¹ paralelamente a como lo hacen Dios y su esposa por los rarámuris.

La Semana Santa coincide con el comienzo del ciclo agrícola, por lo que no deja de ser un ejemplo de mezcla entre los ritos ancestrales y la imposición posterior de los ritos católicos. Para los tarahumaras, la Semana Santa es denominada *comonorirawachi*, que significa *caminar en círculo*, por lo que no es de extrañar que empiece con procesiones en círculo alrededor de las iglesias, ya que entienden que, con este rodeo, se realiza una defensa del templo y, por ende, de Dios y su esposa, y con ello impiden la victoria del Diablo y la destrucción de su mundo conocido. Los días más importantes son el Jueves y el Sábado Santos. Los participantes se dividen en dos grupos, los Fariseos y los Pintos, es decir, el bien y el mal, y durante dos días no dejan de bailar rodeando los templos al ritmo del sonido de los tambores. Este ritual les genera un estado común de euforia y catarsis provocado por las 74 horas de danza girando sobre sí mismos y los templos, con la ayuda de la música y el consumo del tejuino, una bebida que procede del maíz fermentado. Los hombres van vestidos con ropajes blancos en la parte inferior y pintados con manchones blancos (otros pueblos se pintan enteros

11 Mestizos que llevan barba para el pueblo tarahumara. *Tarahumara* o *rarámuri* significa *los corredores a pie*, es decir, las personas o los humanos.

como parte del ritual), simbolizando la sangre de Cristo en los torsos desnudos. Los jefes llevan unos penachos de plumas en la cabeza como símbolo de poder. Estas congregaciones marcan no solo una festividad religiosa, sino también una unión comunal, ya que muchos se desplazan desde sus pueblos o aldeas para participar en estos actos comunales. Después o antes de esta danza ritual, dependiendo de la población, comienza el viacrucis, en el que sí que participan las mujeres que, ataviadas con coloridos trajes, van poco a poco rodeando la iglesia. Se trata de una peregrinación solemne en la que no se relatan los pasajes de la muerte de Cristo. Al contrario, las personas congregadas paran en determinados momentos y purifican tanto una rudimentaria cruz de madera como a los asistentes a la peregrinación.¹² Una vez terminadas las danzas, esta Semana Santa continúa con una lucha tribal entre los dos bandos, los Fariseos y los Pintos, como parte de la fiesta. La representación de esta batalla tiene siempre un final claro en el que vence el bien sobre el mal. Así acaba una celebración que volverá a ser retomada el año siguiente. Por su parte, en la Semana Santa cora el acto central es la Judea, una especie de viacrucis representado que se empieza a preparar el Miércoles de Ceniza y que tiene su punto álgido durante los días santos.

Al igual que en el caso rarámuri, esta Semana Santa también parte de rituales comunales en los que se representa la aparición de dos bandos, el bien y el mal, que se enfrentan y luchan de manera previa a las procesiones rituales que, también en este caso, suelen ser siempre circulares. Aquí el hilo conductor es la persecución, la muerte y la resurrección del Cristo Sol, a quien se le personifica con tres iconos y procesiones temporalmente ritualizadas: el Cristo Resucitado, el Niño Nazareno y, finalmente, el Nazareno Fállico (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2010), que acaba masacrado por ambos bandos en una lucha de espadas. Este viacrucis indígena nos habla nuevamente del entierro de la semilla, la magia de la fertilidad y la relación con los ritos de iniciación social y sexual de los pueblos originarios, así como de las raíces paganas de estos ritos evangelizados en nuestras distintas culturas sociales. Este acto, al igual que en los rarámuris, congrega a los varones en sus danzas y luchas, en este caso, con la pintura negra o de colores sobre los cuerpos semidesnudos, y es a la vez un rito iniciático de demostración social de masculinidad. «Esta batalla que tuvo lugar en el cielo, también tiene lugar periódicamente sobre la tierra encarnada en la Pasión de Cristo» (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 2010).

12 Encontramos similitudes con las peregrinaciones marianas que se realizan en España siempre alrededor de los templos.

Con la performance *Nuestro Señor del Veneno*, presentada en la ciudad de Querétaro en 2014, nos acercamos a los cuerpos pintados de la Semana Santa cora y rarámuri. El artista es pintado de negro, nuevamente como metáfora de las personas asesinadas por delitos de odio en México. Siete personas del público escogidas al azar van limpiando su cuerpo en una especie de baño ritual o bautizo iniciático.

Con *Parousia*, presentado en el Teatro Esperanza Cabrera de la ciudad de Querétaro en 2013, el artista nos habla de la dicotomía entre el bien y el mal, de la segunda venida de Cristo-Dios, metáfora del principio y del fin del mundo, esta vez con reminiscencias de ritual apocalíptico cuerpo a cuerpo, basado en una adaptación libre del propio apocalipsis de San Juan.

Estos dos ejemplos de performances pertenecen a las primeras obras del autor, donde esta relación paralela entre la lucha por los derechos y la visibilidad de una identidad LGBTQI+ ajena a la norma social, y el paralelismo de las acciones con el sufrimiento como camino expiatorio de la dominación heteropatriarcal para la redención del cuerpo y del alma en la Semana Santa, o con el viacrucis cristiano, se hacen muy visibles como hemos comprobado. Estamos en un primer momento embrionario de la obra de este artista. No obstante, esta reminiscencia o herencia cultural sigue vigente en toda su producción, más marcada por el dolor a causa de la enfermedad, como veremos más adelante, o en sus últimos proyectos que estarán más estrechamente relacionados con la Semana Santa cora y rarámuri.

~~DESDE MI TALLER EN BENIATJAR, PROVINCIA DE VALENCIA:~~
~~LA SEMANA SANTA EN MI OBRA~~

Realmente no tengo referencia alguna concreta ni transversal con la Semana Santa en mi obra, si bien es cierto que forma parte de mi herencia cultural más directa. Aunque nací en Granada,¹³ mi procedencia es Huelva,¹⁴ al lado de Sevilla, que es el máximo exponente de la celebración litúrgica de la Semana Santa. Mi interés por la iconografía barroca en la representación del

¹³ Último resquicio musulmán en ser conquistado por los reyes católicos en 1492.

¹⁴ Según las fuentes, ciudad de donde partió Colón el 12 de octubre de 1492 y, por lo tanto, la empresa colonizadora española de América.

viacrucis o la pasión de Cristo viene también de la primera parte de mis estudios de Bellas Artes en la ciudad hispalense, lo que me lleva a entender cómo esa representación nos habla de un camino de sufrimiento y dolor para poder llegar a un placer espiritual. Al abordar el BDSM en mi obra como material de trabajo, la asociación o la referencia con este tipo de representación se hizo más que evidente como referente artístico asumido y también impuesto.

En el texto «Territorios del deseo: aproximaciones a una representación del cuerpo como sinónimo de posesión o fetiche en la iglesia católica» (Tejero y Calatayud 2007), hacemos un recorrido por la representación iconográfica e iconológica de parte del viacrucis o de la pasión de Cristo concretada en el Cristo flagelado, el Cristo escarnecido, la coronación de espinas, el Cristo crucificado, juntamente con la representación del cuerpo de San Sebastián y su martirio, así como del de Santa Teresa y el momento de su transverberación. Este estudio me llevó a la conclusión de que

Esta representación puede en muchos de los casos parecer alejada de los propios dogmas de quien lo subvenciona y lo colecciona, pero por otro lado no debemos alejarnos de la idea de comunicación intrínseca en las mismas. La simple visión de estas imágenes como representación de un deseo puede llevarnos a confusión en cuanto al fin último que pretenden conseguir. Es decir, desde el momento que la iglesia católica es la que encarga, patrocina y marca su significación, estas imágenes nos hablan de los dogmas que defienden, el dolor y el sufrimiento del cuerpo para que el alma llegue a Dios. Por otro lado, estaría la impronta de cada uno de los artistas o las diferentes significaciones que en las distintas épocas y cada uno de los espectadores ha querido aportarle (Tejero y Calatayud 2007: 279).

Todo ello me sirvió de punto de partida en mi investigación académica y artística sobre el BDSM y su posible uso como material de trabajo. Por ello puedo decir que, aunque no existe ninguna reminiscencia explícita a la Semana Santa en mi obra hasta el momento, dado que forma parte de mi don, de mi regalo, de mi herencia cultural, implícitamente, al estar dentro de mi propia identidad, de alguna manera impregna mi forma de hacer y de pensar. Entiendo este legado cultural como un don, muchas veces, regalo envenenado en sí mismo pero, sin duda, un punto de partida en cualquier estudio o sentimiento de necesidad de reivindicar o subyugar cualquier estructura social.

Atendiendo a las distintas Semanas Santas investigadas como herencia o legado, podría afirmarse que existe una disposición dicotómica definida por la separación entre hombres y mujeres en todas las manifestaciones expuestas. Desconozco si en el caso mexicano es herencia de la colonización o primigenio de la propia cultura indígena. Paralelamente, en aquellas Semanas Santas donde la reminiscencia originaria de ritual ha sido empañada por la evangelización católica, encontramos la dominación y el dolor como camino expiatorio para llegar a un placer espiritual. Sin embargo, en la Semana Santa rarámuri o la cora no hallamos esa relación con el dolor y la dominación, y aunque sí encontramos relación entre el bien y el mal, vemos que el componente procesional o ritual tiene más una función lúdica, de rito iniciático o de encuentro comunal anual que de sufrimiento, dominación o dolor para un control social. Esta visión del rito mantenida en estas regiones nos puede ilustrar especulativamente, en una especie de viaje de ida y vuelta, el origen primigenio de nuestros propios ritos europeos originarios previos a la fundación y evangelización por la Iglesia católica en el territorio español.

~~EL USO DEL DOLOR Y DEL BDSM EN LA OBRA DE LECHEDEVIRGEN~~

La relación de Lechedevirgen con el dolor viene de la mano de la enfermedad, de forma paralela a la del artista americano Ron Athey con la enfermedad del sida,¹⁵ o con la obra del artista fetiche por antonomasia de la relación entre arte y BDSM, Bob Flanagan y su fibrosis quística.¹⁶

Artista diagnosticado con Glomeruloesclerosis, afección renal crónica poco común que carece de una explicación o causa concreta. Felipe Osornio «Lechedevirgen Trimegisto» fue diagnosticado en el

15 El paralelismo en el uso de la sangre, el ritual católico, la desmitificación de la dominación como arma heteropatriarcal contra lo disidente, etcétera, como referentes en la producción artística de ambos autores es evidente, incluso colaboran primero en la conferencia *The Incorruptible Flesh* en 2017 y después en sendos performances *Messianic Permutations* (2012) y *Darkness Visible* (2019). No realizaremos un pormenorizado de lo que afirmamos, ya que excedería los objetivos de esta investigación.

16 Aunque este autor sirve de referente en la obra *Pensamiento puñal* (2012) de Lechedevirgen, como él mismo reconoce, la relación de la obra de este con el dolor por la enfermedad y el BDSM como material de trabajo no es tan evidente como con el anterior autor, ya que con Athey lo une una utilización política del dolor, la dominación y la sangre, que no tiene que ver con la reivindicación de un placer sexual del dolor que, en el caso de Flanagan, es la base conceptual de toda su obra.

año 2008 a los 17 años con esta enfermedad que atravesó su cuerpo, vida y obra; amenazó con la aproximación de su muerte durante casi 10 años, desarrollando insuficiencia renal crónica y llegando a la etapa terminal en el 2016, hasta detenerse con un trasplante renal realizado en 2017 (Lechedevirgen Trimegiño s.f.a).

La relación con la enfermedad y el dolor puede ser observada en su obra desde 2015 hasta casi la actualidad. Empieza esta especie de dependencia con la enfermedad, el dolor y la muerte con la pieza *Estrategias para desaparecer* (2015). Una trilogía de video-performances que inicia construyendo su propia silueta con alpieste en una plaza pública. Posteriormente, esta silueta es devorada por las palomas como un ensayo de su propia desaparición. En un segundo acto aparece un cirujano diseccionando una rana sobre el vientre del autor, sustituyendo finalmente un riñón de esta por un diamante. Finaliza esta trilogía enterrado en escombros dentro de un edificio que está a punto de ser demolido. La obsesión con la muerte, la dificultad de encontrar un donante, el tráfico de órganos, el dolor y la sangre se mezclan en esta etapa como alegoría real entre la vida y la muerte lacrada por su enfermedad renal terminal.

Dolor. Tomografía, radiografía, cistograma, electrocardiograma, ultrasonido, análisis, preguntas sin respuesta. El dolor convertido en dragón marino, en anguila con escamas de luz incandescente entrando en forma de sonda por mi uretra, desgarrando hasta el fondo de la vejiga. Orinar vidrio molido. Medio de contraste, lágrimas y solución salina. El dolor de la punción venosa, el dolor de la biopsia, el dolor de ser abierto en vivo, el dolor de tener los órganos expuestos en colores brillantes y húmedos, vísceras de cristal, el dolor de los guantes revolviendo mi interior. El dolor de entrar en un síncope del que puedo no regresar. El dolor de las luces en mis párpados naranjas. El dolor de tener nervios que puedan doler. El dolor de no poder moverme. El dolor del aislamiento. El dolor de la verdad. El dolor de la falta de tiempo. El dolor de los demás doliendo por mi dolor. El dolor de estar vivo. El dolor de poder no estarlo. El dolor de permanecer vivo. El dolor vivo (Lechedevirgen Trimegiño s.f.a).

El dolor en esta fase de su producción artística aparece de muchas maneras representado, pero nunca como sinónimo de placer o como una vía expiatoria por ninguna subyugación social, dolor siempre asociado a la propia

experiencia vital destrozada por su afección. A nivel formal, el uso de los propios expedientes médicos, de material quirúrgico utilizado en las intervenciones o en la multitud de pruebas hospitalarias a las que será sometido, se interrelacionan con el uso de moscas y mariposas y demás insectos que, reales o no, hablan de la biología y la medicina como caminos naturalizados hacia una cura objetiva de su cuerpo biológico. Lechedevirgen realiza varias performances entre 2015 y 2019, que de alguna manera hacen renacer al artista de sus propias cenizas y evolucionar hacia lo que hoy conocemos, un artista no binarix, cuir y, sobre todo para nuestro estudio, un artista descolonial.¹⁷

En un primer acto de la obra de Lechedevirgen vimos cómo la herencia cultural que supone la Semana Santa como rito, en un artista que precisamente se dedica al arte de acción o a la performance, es muy evidente. La utilización del viacrucis como camino expiatorio hacia la consecución de un placer espiritual en este artista es usada como un sinónimo de dolor y dominación a los que son sometidas todas esas identidades disidentes ajenas a una normatividad heteropatriarcal. En el segundo acto aparece la enfermedad. El artista nos presenta una problemática vital que, a modo de paréntesis reivindicativo, le sirve para madurar. La vulnerabilidad del cuerpo, el miedo a la muerte, incluso la fragilidad social hacen acto de presencia en su obra de forma paralela a lo que la pandemia del sida supuso para el propio movimiento LGTBQI+; hace madurar su producción hacia un camino más ecléctico en las formas y en los referentes, pero mucho más profundo, consecuente y reivindicativo con la actualidad.

17 *Estrategias para desaparecer* (2015); *Lo que viven las moscas* (2016); *Nosotros* (2016); *Naturaleza muerta* (2016); *Campos de dolor: leprosos, deslenguados, endemoniados* (2016); *100 días* (2017); *Esperanza de vida* (2017); *Anatomía de lo terminal* (2017); *Árbol de sangre* (2017); *Transplantaciones Anticuerpo* (2018); *Archivo vivo* (2018); *Organolepsia* (2018), y, finalmente *inmateriales* (2019).

Como comenté, el interés por el uso del dolor como camino para un placer sexual y del BDSM en mi investigación académica y artística nace en 2007, en paralelo a mi acercamiento vital a estas prácticas. Desde ese momento, artística y teóricamente son varios los proyectos en los que he tratado esta temática de diferente manera.

En las obras *perro [Alt] I y II* (2014) partí del estudio de la castidad como una práctica BDSM: a nivel teórico con un texto donde hice un análisis antropológico de la práctica, así como del proceso de reproducción de las piezas, y a nivel objetual, con la construcción y la exposición de estas.¹⁸ A nivel formal utilicé la ilustración científica del XIX en un juego iconográfico de apropiación, disección y reconceptualización, donde el propio trazo y manera del dibujo, así como la distribución de los objetos reales en el espacio propuesto, visibilizaban esta práctica sexual concreta. Partiendo del contenido científico de la propia ilustración, muestro el despiece de un cinturón de castidad contemporáneo, en este caso, el modelo CB6000, muy de moda en el ámbito BDSM en aquellos momentos. Paralelamente, se muestra el elemento real usado por el sumiso perro [Alt], colocado en una vitrina como si de un elemento museístico se tratara. Mostrado en toda su magnitud, se hace visible lo tradicionalmente invisible y con ello naturalizamos esta práctica BDSM a través de los canales tradicionales de divulgación y exposición de la obra artística.

¹⁸ Véase Tejero (2014). Este primer proyecto se realizó para una exposición colectiva en la Fundación la Posta de Valencia y contó con una publicación de investigación paralela, *El aula invertida*, ambas aportaciones se realizaron conjuntamente con el grupo de investigación FIDEX (Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo).





Para la realización de *Ricard Dog* (2015), mi investigación se basó en la práctica de la momificación como mecanismo de relación entre la sumisión y dominación, y se puede extrapolar a la necesidad de cambio de roles en la estructura social.¹⁹ A nivel formal, parto del estudio del cuerpo momificado, mostrando los restos de una sesión BDSM real, con un dibujo biográfico bajo una plancha de metacrilato y con su caja de madera que, a modo de sarcófago, fomenta esa sensación de paz/agobio en el transcurrir de la propia acción. El conjunto está recogido por una plancha de caucho que lo enmarca y encierra a la misma vez. Finalmente, se muestran las tijeras médicas dedicadas al sumiso como vía escapatoria. El espectador se convierte entonces en un agente activo en cualquiera de los papeles que elija tomar en el momento del juego. El dibujo académico se conviene en medio, en canal de conocimiento premeditado y en aliado intimista que ilustra al público ese estado de orden y consenso de las partes posterior a la acción desarrollada. Me apropio entonces de la energía de los objetos en esta serie de piezas, que, mediante la catalogación en el dibujo y la exposición de estos, se convierten en objetos visibles de un momento vivido que, a modo de bodegón tridimensional, nos visibilizan nuevamente una práctica sexual ajena a la norma, basada en la dominación/sumisión y con el fin último del placer sexual.

19 La pieza se realizó para la muestra colectiva *Iconografías de la desobediencia* (Galería Punto, Valencia 2015), exposición cuyo *leitmotiv* radicaba en el cuestionamiento de la sexualidad como centro único.

La exposición individual *Operatorium* (Galería Punto, Valencia 2015) plantea conceptualmente una investigación acerca de los espacios donde las prácticas son reversibles, y donde un determinado mobiliario y una parafernalia pueden tener varios usos. Para ello, se propone investigar y desarrollar el desplazamiento de un espacio privado de carácter real (el taller de un artista después de una sesión BDSM) a uno de socialización cultural (la galería de arte). Ello supone un complejo juego de intercambios simbólicos que derivan en la producción de un simulacro, donde, a nivel formal, el uso de la instalación, el objeto descontextualizado o el dibujo producen ensoñaciones y son sensibles a la proyección del imaginario de cada espectador. Estos fragmentos que se generan son más que nada una ensoñación melancólica donde el bodegón se transforma en la representación de los placeres ajenos a la norma social, visibles y naturalizados gracias a esta disciplina artística. Como eje central de la propuesta expositiva aparece entonces mi banco de trabajo y una estructura caballete que, a modo de elemento central de la composición, permite la colocación en el espacio de diversos objetos útiles en sí mismos que nutran la estructura planteada. Paralelamente, y como conclusión abierta al estudio, aparecen en las paredes de la sala fragmentos de esos mismos enseres, o de la misma composición central que a modo de bodegón bidimensional, y en ocasiones trampantojos, son los testigos visibles de una sesión BDSM desarrollada en el espacio real. Siguiendo con el planteamiento propuesto, el proyecto se amplía con la reinterpretación de la obra de artistas que hayan trabajado con el BDSM. Partiendo de estas piezas y de la imagen representada se hace un estudio comparado de prácticas concretas. De la selección se extraerán momentos de placer que, más allá del juego intertextual o de la autorreferencia, pretenden generar en el espectador un foro de debate, donde la visibilización de las prácticas ajenas a la norma son el punto de partida.



Más recientemente, en «Todo o nada: máscaras, despersonalización y libertad en torno al BDSM en el arte» (Tejero y Moreno 2021) pretendemos desarrollar parte de la necesidad de invisibilizar nuestra identidad social construida como agente de lucha en la sociedad actual. Una vez empoderados por la necesidad de visibilizar las identidades ajenas a la norma heteropatriarcal, ante la castración social de las identidades de sexo, género, sexualidad, etnia, clase o nacionalidad ajenas a esta normatividad, en este texto abordamos la necesidad de despersonificación como herramienta subversiva de contrarios frente a la naturalización de estos discursos diferentes, ya casi asumidos por una mayoría social. Partimos del estudio de las distintas formas generadoras de las relaciones sociales ajenas al modelo heteronormativo, en nuestro caso, abordado desde el estudio de la cultura BDSM y cómo se produce su cuestionamiento a través de otras formas de placer en el arte. Cuestionamos los estereotipos sobre los roles



afectivos binarios asignados a hombres y mujeres *per se*, subvirtiéndolos, recuestionándolos y reconceptualizándolos a través de la visibilización de los placeres periféricos. En definitiva, vindicamos las prácticas BDSM como una forma de búsqueda de una no identidad, ni individual, ni grupal, y mucho menos social. La idea de la que parte es la de visibilizar los placeres, las pasiones y los deseos ajenos a la norma a través de los procesos de reproducción, producción y posproducción de la obra artística. En este caso, arranco a nivel conceptual de la vindicación de la cultura BDSM como supracultura al subvertir las normas y los códigos de relación aceptados, como se menciona en la introducción, para abordar conceptos como la máscara y la ocultación, no como vía escapatoria, sino como proceso evolutivo naturalizado en el BDSM hacia la deshumanización y, por tanto, hacia la libertad total del sumiso/dominado. Abordo conceptos como *aislamiento*, *anonimato*, *invisibilización*, *no-ser*, *silencio*, siempre como camino para llegar al subespacio y, con ello, visibilizar otras maneras de entender los afectos y, sobre todo, la libertad individual. A nivel formal, parto de la necesidad del consenso en tales prácticas para introducirnos en el camino, para poder llegar en nuestro estudio al análisis de algunas de ellas como medio para alcanzar un subespacio continuado o la pérdida del control mental, físico o corporal como vía para la despersonalización social total. Hacemos un recorrido por distintas prácticas que entendemos son fases o escalones que nos ayuden a esa despersonalización que estamos buscando. Abordamos, en un primer momento, el collar, la mordaza, las esposas y la máscara como elementos básicos en el sumiso y el primer paso hacia esa deshumanización, para, a continuación, adentrarnos en la práctica de la momificación, en el *bondage* o el *shibari* como estados meditativos para llegar a la nada como estado mental, físico y social que se quiere alcanzar. Todo ello como proceso de reproducción de las piezas que posteriormente se quieren desarrollar, partiendo siempre de la reivindicación de la práctica artística como modelo de generación del conocimiento desde el campo de las bellas artes.

De ahí surge la pieza *S/T (Máscara)* (2022) que realicé para la exposición rizomArtea, para la Sala Chillida Bizkaia Aretoa de Bilbao, en la que parto de la construcción de una máscara como una tecnología humana que posibilita accesos hacia territorios llenos de deseos no normativos, de disoluciones identitarias para hacerse objeto y, en definitiva, de esa libertad que huele a lo que está más allá de lo humano.





Tiempos desesperados necesitan medidas desesperadas:
espiritismo cuir, rituales decoloniales, amarrares feministas
y exorcismos negros.
– Lechedevirgen Trimegiño (s.f.b)

Estas palabras del autor me sirven para introducir el último periodo de su producción artística más corto que los anteriores, pero mucho más intenso en lo que a este estudio se refiere. Una vez sanado de su enfermedad e introducido en el circuito artístico profesional, así como en la red de los feminismos postidentitarios y cuir y de las prácticas descoloniales, una obra más madura unifica todo lo experimentado.

Con *Anal Revamp* (2022) retorna al inicio; cinco actos que, entre bailes, lecturas, encuentros anales compartidos y ritos de limpieza, son articulados en torno a la adaptación de textos de Javier Sanz y Sejo Carrascosa (*Por el culo. Políticas anales*, 2011); de Paco Vidarte (*Ética marica*, 2001), y de Paul B. Preciado (*Terror anal*, 2009). Cinco acciones conjuntas que culminan con un enema ritual de pulque. Las referencias al catolicismo dan paso a los ritos de iniciación social, a la liturgia de los pueblos originarios, recordemos a los tarahumaras con el consumo del tejuino en su Semana Santa. El artificio en la vestimenta y los complementos BDSM o la alta bisutería se hacen imprescindibles en esta especie de nuevo Neobarroco, ya no posmoderno, si no heredero de otras culturas ancestrales, reales o imaginarias nacidas de una nueva visión descolonial y cuir.

A esta le sigue *Funeral HDA (Historia del Arte)* (2022), como un ritual fúnebre a modo de exorcismo descolonial. La historia del arte normativa puesta en la palestra como generadora de un discurso eurocéntrico y colonial del mundo. Dominación trasatlántica muerta y enterrada. Duelo a la dictadura del pensamiento único y uniforme en un velatorio transmaricabollo transformador que hará resurgir lo diabólico y lo prohibido.

Finalmente, *Exorcismos negros para tiempos blancos* (2021). La canción de Nacho Cano «No controles» (1983), interpretada por el grupo Olé Olé, es la banda sonora de este ritual de limpieza que define la obra.²⁰ Parte de los

²⁰ No podemos asegurar categóricamente esta afirmación, ya que la fuente es un video en la propia página web del artista, y la acción se repite en tres lugares distintos y no sabemos a cuál de ellas corresponde.

ritos del México precolonial para realizar una serie de conjuros que nos limpien la herida. Identidad social, de género y cultural ajena a la normatividad eurocentrista colonizadora que nos es necesario desnudar, mostrar, reivindicar. Limpias, amarres y santería de los pueblos prehispánicos conjugados con grandes penachos y colorida indumentaria popular para este rito de descolonización cuir desarrollado en tres acciones distintas, en Texas, Quebec y, para finalizar, en la UNAM. Como epílogo, una vuelta a los orígenes, al principio, su obra cumbre que se desarrolla durante estas tres etapas en las que he querido dividir su producción *Pensamiento puñal* (2012):

Soy Puñal porque cuando doy sexo oral soy fakir, soy traga-espadas, experto en camas de clavos, carbones calientes y autoinmolación. Soy Puñal porque la gruesa aguja que me perforó la espalda en aquella biopsia de riñón a los 19 años todavía sigue adentro, pinchando un pedazo de tejido enfermo, por el trapo que tuve que morder, por el ardor de la anestesia, por la sensación de tener mi cuerpo desnudo boca abajo, descubierto como si se tratará de una violación, de la penetración que nunca me dieron, de ese pene erecto que nunca gocé, porque me dejaron orinando litros de sangre durante la noche más larga de mi vida, y en la mañana me sacaron en silla de ruedas, llorando [...] Soy Puñal por no querer/poder identificarme con las lógicas maricas, por no tener el privilegio homonormativo de pertenecer a la clase alta, ser apuesto y limpio. Por no pasar el dresscode del gayness, por no tener «sentido de la moda» y por no seguir sus juegos con condones gratis y música dance, porque no sé bailar, porque no práctico la jotez misógina heterofóbica, porque yo no vengo de un clóset, vengo del averno, porque lo Gay es un puto estilo de vida, y lo Marica está siendo absorbido de manera acrítica e irreflexiva por la imposición/colonización de los QueerNewAgeHipsters, por el sonado «dinero rosa-mexicano», porque creen que la palabra «queer» salió de «Queer as folk» y porque lo convierten en producto de consumo y lo peor! Lo consumen: labiales, bigotes falsos, tacones y gorros de fiesta, disfraces en lugar de indumentaria politizada, cerveza queer, restaurantes queer, papel higiénico queer, todo queer, pósters de la Preciado, rockstars y pin ups queer, porque ahora todo «joto con huevos» se dice Marica, porque de este lado no hay suficiente testo gel, porque la ética de Vidarte no funciona en estos lares (Lechedevirgen Trimegisto s.f.a).

Pensamiento puñal es un texto mixto escrito en 2012 por el autor. Nos habla desde su identidad mexicana, decolonial, cuir, disidente para reivindicar otras maneras de poder hacer y, sobre todo, de poder ser. En este tercer acto aparecen, unidas al sexo, al género y a la sexualidad, la clase, la etnia y la nacionalidad, que, con un juego perverso con la realidad, se diluyen en una obra y una reivindicación interseccional, cuir y, sobre todo, descolonial. El mestizaje bizarro en el uso de los referentes, el juego con el colorido, incluso podríamos decir la fiesta antropológica y ancestral, hacen acto de presencia junto con la reminiscencia de los ritos de los pueblos originarios. La relación en esta tercera fase de asimilación de una identidad en la vida y obra del autor tiene paralelismos evidentes con el mestizaje presente en los ritos prehispánicos de la Semana Santa rarámuri y cora, y con otros ceremoniales de los pueblos originarios. Si bien, para terminar, podemos decir que este mestizaje no le sirve en ninguno de los tres actos como cura de una asumida y presente herida colonial.

Para mí el performance significa la posibilidad de borrar los límites entre el arte y la vida, llegar a la médula, materializar lo inmaterial y volver visible lo invisible. Los artistas estamos aquí para recordarle al mundo qué está muriendo, y que, por lo tanto, está vivo (Lechedevirgen Trimegiño s.f.b).

~~LA HERIDA COLONIAL EN MI OBRA~~

La herida colonial la afronto con una mirada de ida y vuelta.²¹ Es decir, podría seguir desarrollándola en una visión única de dominación y sumisión no consensuada de un territorio o cultura sobre la otra. Pero también podría buscar aquellas cosas que nos unen en el sentimiento o estado de subyugación paralela en ambos territorios. Igual que puede decirse que el arte es heredero de su tiempo, puedo afirmar que somos herederos del don o el regalo como legado cultural de donde nacimos. En el territorio europeo existe una subyugación por parte del sistema heteronormativo, patriarcal y blanco de manera similar al territorio mexicano. Es ahí donde podemos establecer alianzas que nos curen de estas heridas que, como he intentado defender a lo largo del texto, podemos comprobar que pueden ser también comunes. La necesidad de visibilizar lo no normativo en la producción

21 Paralelo a los cantos de los que hablamos en el título de esta publicación.

artística es paralela en ambos casos.²² La necesidad vital de vindicar una sociedad no binaria, transfeminista, cuir o descolonial nos une, y este proyecto de Itacate es ejemplo de ello, es por esto por lo que, a modo de conclusión formal abierta a esta investigación, mostraré el proceso de preproducción de la pieza *S/T (atrapa hombres)*, que será construida y presentada en la exposición homónima prevista para 2024 en la Casa del Lago en Ciudad de México.

~~CONCLUSIONES ESPECULATIVAS~~

Contestando a las preguntas de las que parto al inicio de este texto, propongo el BDSM como una vía o camino común para poder curar esa herida colonial. Defiendo la comunidad BDSM como una supracultura al estar por encima de cualquier dominación o sumisión social, económica, política, cultural, sexual, etcétera. NO CONSENSUADA. Y es en este CONSENSO donde está la clave, así como el fin último de estas prácticas que no es más que el placer y, aunque pueda parecer contradictorio, en la libertad.

A través del deseo emergen los valores hegemónicos presentes en una determinada sociedad. Esta dimensión cultural queda al descubierto en el momento en el que el autor reconoce el proceso de construcción de símbolos compartidos, de espacios de encuentro, de revistas de cine específicas e incluso del lenguaje propio. Algo que va más allá de la particularidad individual para insertarse en la dimensión colectiva lo que implica la progresiva constitución de un grupo social en torno a las dinámicas de rol e interacción que definen los márgenes del deseo en el mundo BDSM.

Hablar de cultura es hablar de sentido. El sentido se construye, con frecuencia, a partir de referentes imaginarios. ¿Hay algo más imaginario, y por extensión más cultural, que la fantasía? Pues no. La fantasía es uno de los factores que permiten aproximarse cultural y socialmente al BDSM: refleja imaginarios culturales y se erige en complemento para el establecimiento de dinámicas de rol. En cierto modo, la plasmación de la fantasía justifica y es la finalidad última

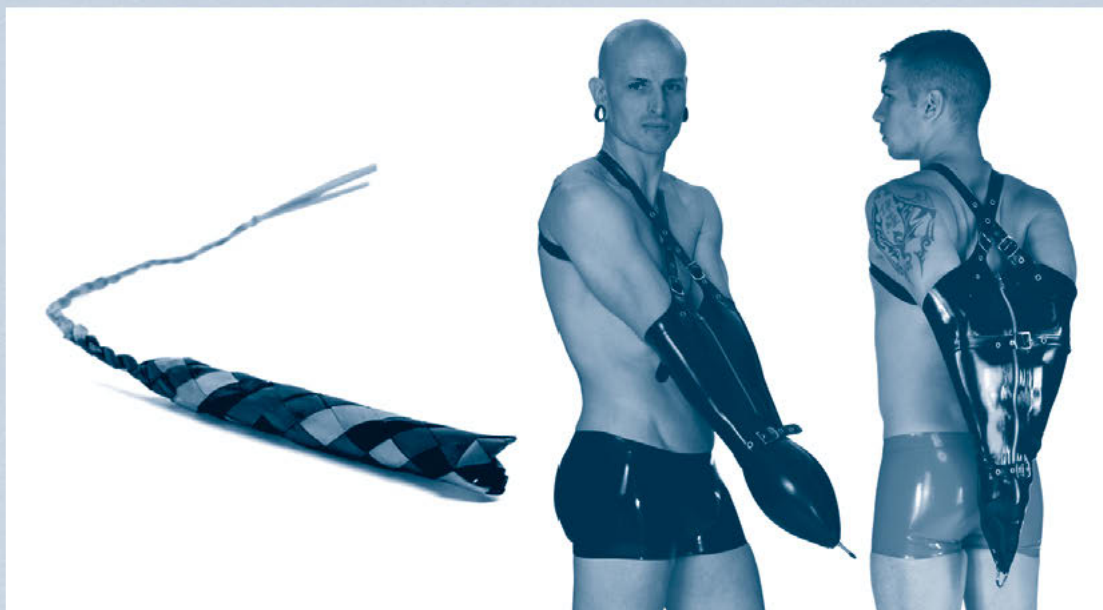
22 En mi obra y producción teórica también he tratado la subyugación y la necesidad de visibilización de los placeres LGTBQI+, pero por extenderme decidí no introducirlo aquí. Véase, al respecto, Sentamans y Tejero (2010) y Tejero (2013).

del consenso. Por tanto, la fantasía se erige en el motor del BDSM y el referente que permite desarrollar el deseo más allá de la genitalidad restrictiva orientada a la procreación o a la afirmación de una determinada identidad de género (Weinberg 2008: 15).

Continuando con la investigación conceptual desarrollada en la que estoy actualmente trabajando académica, teórica y artísticamente, ampliado y enriquecido con una mirada descolonial,²³ formalmente parto de un atrapanovios²⁴ para transformarlo en un objeto BDSM. En el marco de mi recorrido hacia la consecución final del subespacio, seguiré trabajando con el *bondage* o la inmovilización del sumiso como práctica referencial. Ampliaré el tamaño del objeto y lo construiré mediante cuero, transformándolo en un saco de *bondage* de cuero BDSM para inmovilizar los brazos de un sumiso cualquiera. La muestra de este elemento central en la instalación, junto con una fotografía de un sumiso utilizándolo en una sesión, pretende crear en el espectador la idea de unión entre los dos territorios y la búsqueda de un placer supracultural y social basado en un consenso y un pacto que sirva de bálsamo ante una herida colonial impuesta. De igual manera, para continuar en este apasionante viaje, en una segunda fase me gustaría poder construirlo de igual forma y del mismo tamaño, en palma coloreada con los artesanos de los estados de Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Puebla o Campeche y exponerlo en España, a modo de un cante de ida y vuelta sanador.

23 Gracias a la estancia en México y a mi participación en el seminario Itacate: Sobras trasatlánticas, del Instituto de Investigaciones Estéticas, el Centro de Investigaciones y Estudios de Género y el Centro Cultural Casa del Lago, en la Ciudad de México, en octubre de 2022.

24 Se trata de un juguete tradicional mexicano (aunque existe uno similar en China: trampa de los dedos). Se dice popularmente que «si se coloca en el dedo de la persona deseada, se convertirá en esa persona amada».



~~Créditos iconográficos~~

Daniel Tejero, *perro [Alt] I*, grafito y caucho, 2014.

Daniel Tejero, *perro [Alt] II*, técnica mixta, 2014.

Daniel Tejero, *Ricard Dog*, instalación con dibujo, instrumental y caja de madera, 2015.

Daniel Tejero, *Operatorium*, exposición individual, vistas del montaje expositivo en sala, Galería Punto, Valencia, 2015.

Daniel Tejero, *S/T (collar)*, grafito sobre papel, 2015.

Daniel Tejero, *S/T (mordaza)*, grafito sobre papel, 2015.

Daniel Tejero, *S/T (esposas)*, grafito sobre papel, 2015.

Daniel Tejero, *Máscara*, técnica mixta, 2022.

Daniel Tejero, boceto para obra escultórica, fotomontaje, 2023.

Referencias

- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. 2010. «Judea de los *nayeerijte*», YouTube. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=s7ntztUoIQk>>.
- Domínguez, Javier. 2006. «Santiago mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 54, núm. 1, pp. 33-56. Disponible en <https://www.researchgate.net/publication/318537030_Santiago_mataindios_la_continuacion_de_un_discurso_medieval_en_la_Nueva_Espana/fulltext/596f8c42cf7e9b8918ca115b/Santiago-mataindios-la-continuacion-de-un-discurso-medieval-en-la-Nueva-Espana.pdf>.
- Dorado, Roberto. 2015. «La evangelización de los franciscanos en la Nueva España. Justificación y métodos de la orden», *Horizonte Histórico*, núm. 11, pp. 67-75. Disponible en <<https://revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/download/1435/1361/2965>>.
- El Souvenir. 26 de mayo de 2021. «Semana Santa Rarámuri, la celebración más grande de la Sierra Tarahumara, Chihuahua», YouTube. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ouEgS-tFkw>>.
- Gélis, Jacques. 2005. «El cuerpo del Salvador. Las huellas», en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Villarello (coords.), *Historia del cuerpo*, trads. Núria Petit y Mónica Rubio, Madrid, Santillana Ediciones Generales, p. 32.
- Hall, James. 2003. *Diccionario de temas y símbolos artísticos 1 y 2*, Madrid, Alianza Editorial.
- Juárez, Alicia. 2015. «De lluvias y semillas: el Santo Entierro de Taxco», en Alicia Juárez y Ramiro Gómez (coords.), *Los cristos en la vida ritual de las comunidades indígenas mesoamericanas*, México, Artificio Editores, pp. 251-276.
- Lechedevirgen Trimegisto. s.f.a. *Lechedevirgen*. Disponible en <<https://www.lechedevirgen.com/lechedevirgen/>>.
- Lechedevirgen Trimegisto. s.f.b. «Lechedevirgen Trimegisto», *Mundoperformance. Plataforma de investigación y creación alrededor del arte de performance*, Buenos Aires. Disponible en <<https://mundoperformance.net/lechedevirgen-trimegisto/>>.
- Rubial, Antonio. s.f. «La conquista en las crónicas franciscanas y mercedarias», *Noticonquista*. Disponible en <<https://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/2757/2756>>.
- Sánchez, José. 2023. «El desarrollo de las cofradías, especialmente de Semana Santa, desde el siglo XII a nuestros días», *Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla*. Disponible en <<https://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historia/el-desarrollo-de-las-cofradias-especialmente-de-semana-santa-desde-el-siglo-xii-a-nuestros-dias/>>.
- Sentamans, Tatiana y Daniel Tejero (eds.). 2010. *Cuerpos/Sexualidades heréticas y prácticas artísticas*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Tejero, Daniel. 2013. *Confluvium Benidormense*, Valencia, Pasión por los Libros.
- Tejero, Daniel. 2014. «CB 6000. Estudio científico-artístico sobre la castidad», *El Aula invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual*, Valencia, Fundación la Posta, pp. 49-57.
- Tejero, Daniel. 2016. *Operatorium*, Valencia, Pasión por los Libros.

- Tejero, Daniel y Josep Calatayud. 2007. «Territorios del deseo: aproximaciones a una representación del cuerpo como sinónimo de posesión y/o fetiche en la iglesia católica. Análisis de la repercusión de una representación artística concreta», *Tecnologías y estrategias para la creación artística*, Altea, Universidad Miguel Hernández, pp. 279-287.
- Tejero, Daniel y Javier Moreno. 2021. «Todo o nada: máscaras, despersonalización y libertad en torno al BDSM en el arte», *Pasiones ocultas, amores fatales*, Granada, Universidad de Granada, pp. 329-359.
- Weinberg, Thomas. 2008. *BDSM. Estudios sobre la dominación y la sumisión*, Barcelona, Bellaterra.
- Wiseman, Jay. 2004. *BDSM. Introducción a las técnicas y a su significado*, Barcelona, Bellaterra.

~~—MOMETZOPINQUE VAMPIRESA—~~

Letra de texto para «Eclipse» (2023), video HD 18'01''

Traigo por dentro una cueva y un barranco
Hierven mis nervios de discordia y desacato
Succionar sangre es mi estrategia de contagio
Rojo cinabrio escurriendo de mis labios

Por romper vidrios me llaman anti-social
Crecí inhalando demencia sacrificial
Lengua blasfema de vanguardia marginal
Guajoloteo en esperanto espectral

De noche mis piernas humanas desprendo
Bato mis alas para espantar al miedo
Mi cuerpo en riesgo se convierte en peligroso
para sobrellevar el presente ominoso

Ardiendo en rabia brilla mi carne emplumada
hija bastarda de una era destripada
Restauradora de la risa desquiciada
Mometzopinke vampiresa malcriada

~~—BOCA•BULARIO—~~

Masticando el privilegio y escupiendo flamas

O.R.G.I.A. ⚡Carmen G. Muriana, Tatiana Sentamans, Beatriz Higón⚡

Centro de Investigación en Artes ⚡CIA⚡ de la Universidad Miguel Hernández

O.R.G.I.A. ⚡ESP⚡ es un colectivo artístico transfeminista formado en 2001 e integrado por Carmen G. Muriana, Beatriz Higón y Tatiana Sentamans, profesoras e investigadoras del Centro de Investigación en Artes de la Universidad Miguel Hernández. Algunos de sus proyectos más emblemáticos han sido recogidos en comisariados de tesis y publicaciones especializadas, reconocidos en selecciones competitivas y producidos por instituciones públicas a nivel nacional e internacional. | orgiaprojects.org

A lo largo de nuestra trayectoria hemos rumiado y regurgitado una serie de maniobras epistemológicas, estrategias hermenéuticas y metodologías críticas que nos han servido para re-pensar ciertas cuestiones (dogmas, estigmas, etcétera) desde otras angulaciones (disidentes e invertidas, desde los sures, y aquí y ahora, desde el otro lado del océano, como *tortilleras trasatlánticas*). Esta voluntad en el análisis e interpretación críticos del lenguaje y de la historiografía (uno de nuestros ejes de interés e investigación), nos ha conducido a formular y desarrollar propuestas a partir de ciertas dispensas y licencias lingüísticas que nos hemos auto-concedido más allá de lo establecido: *J.Oda*, *metabolismo discursivo*, *arqueología de la sospecha*, *ajuar frankenstein*, *disfrutador*, *dildo(a)tracción*, *herboerizar* o *enciclo-pedismo*, entre otras muchas.

Así, este *boca·bulario* no es sino un conjunto de palabras de la lengua de O.R.G.I.A, donde lenguaje visual y vocablo, significantes y significados, se entremezclan en un juego polisémico cargado de sentidos y de nuestro humor particular.

meta-

BOLISMO

DISCURSIVO

—en el sistema político, económico y/o cultural

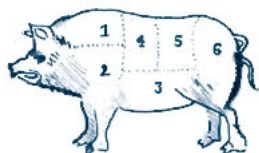
A) "CERDO"

versus

B) "CABRÓN"

♂

A y B) "PLÁTANO"



(digestión con x resultados)



(engullimiento con x-1 resultados
⇒ rumia y digestión con x resultados)



ñam, ñam, ñam...

(en el sistema político, económico y cultural)

Por definición, un «metabolismo» es, en su acepción científico-biológica, un conjunto de reacciones químicas que efectúan constantemente las células de los seres vivos, con el fin de sintetizar sustancias complejas a partir de otras más simples, o degradar aquellas para obtener estas. Así, si «discursivo» es algo propio del discurso o del razonamiento, un *metabolismo discursivo* consistiría en un proceso complejo de mutaciones en donde cabría al menos explicitar dos vías:

- ❶ la alteración de un discurso como consecuencia de una determinada instrumentalización interesada por parte de uno o varios engranajes del sistema político, económico y cultural imperante.
- ❷ la alteración de un discurso con el fin de que uno o varios engranajes del sistema político, económico y cultural imperante asimilen, por vía de la síntesis, cuestiones que, de otro modo, no les sería posible digerir.

Así en la primera de las vías, el proceso en cuestión provocaría un producto discursivo que sería consecuencia o resultado de tal digestión; y la segunda, radicaría en un medio para poder tragar, y para hacer tragar.

*Véase

→ O.R.G.I.A. (desde 2007).
Flori·Cultura Subversiva: representación en un acto. (Pantomima de credibilidad científico/artística para cuatro cuerdas), conferencia-performance. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=tKWqKvocygek>>.

→ O.R.G.I.A. 2017. «Flori·Cultura Subversiva: representación en un acto. (Pantomima de credibilidad científico/artística para cuatro cuerdas). Partitura», en Alejandro Simón (ed.), *Desiderata*, Madrid, Editorial Desiderata, pp. 81-91.

Una J.Oda
no es
una reinterpretación
o versión,
ni tampoco
un homenaje.

Una J.Oda
es
una respuesta
de tono solemne
carente
de toda alabanza.

epo·I

Una J.Oda no es una reinterpretación o versión, ni tampoco un homenaje. Una J.Oda es una respuesta de tono solemne carente de toda alabanza.

Una J.Oda como fórmula metodológica es una tecnología proyectual feminista y queer propia para visitar la Historia del Arte y proponer otras lecturas historiográficas contrarias, contestatarias, complementarias y críticas. Una J.Oda debe ser siempre una práctica artística o cultural incómoda que cuestione:

- la representación objetual de mujeres*, disidentes sexuales, personas racializadas, discas, etcétera, en las artes;
- y su capacidad de agencia como sujetos en narraciones tales como compendios históricos, colecciones museográficas, exposiciones, publicaciones especializadas, medios, cultura popular, etcétera.

*La idea de *J.Oda* como concepto multicapa y complejo surge y se desarrolla en el imaginario de O.R.G.I.A en el año 2004 a propósito de la video-acción *J.Oda a Man Ray*. Disponible en *Hamaca, plataforma de audiovisual experimental* <<https://www.hamacaonline.net/titles/joda-man-ray/>>.

at **ADOR** DISFRUT **CONSOL**

pene
a
DILDO / **tracción**
disfru

- ❶ [instrumento] Objeto de placer diseñado y elaborado para la penetración con fines placenteros (vaginal, anal, bucal, etcétera) que se utiliza durante la(s) práctica(s) sexual(es) individuales o compartidas.
- ❷ [política] Concepto cuyo poder mágico-político es el de transformar cualquier ente físico en objeto de deseo y en medio para el placer: una pera, un bolardo, un edificio, una montaña.

*Véase

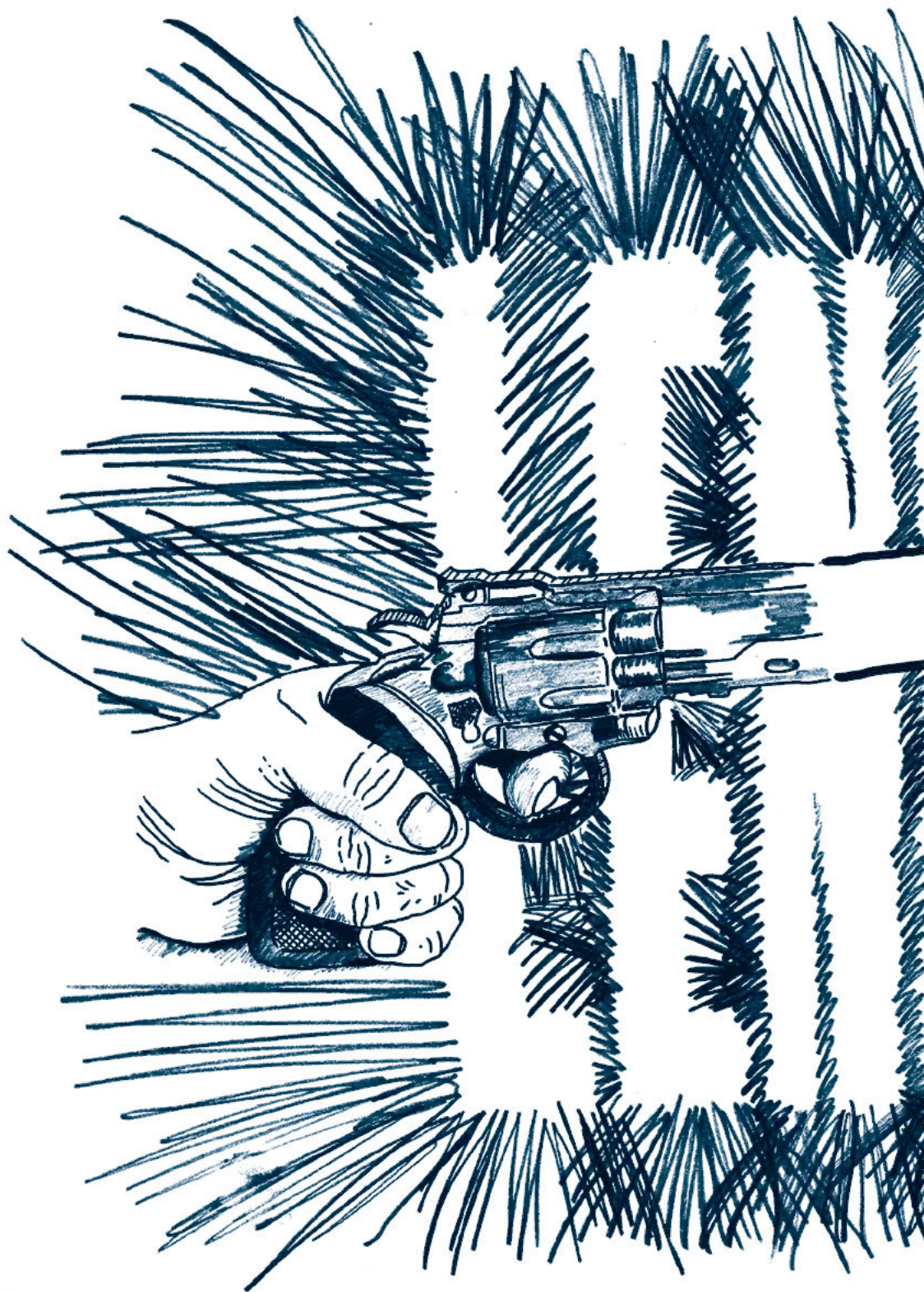
→ O.R.G.I.A. 2017. «Dildo o Disfrutador», en Lucas R. Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Bellaterra, pp. 152-160.



- ❶ Poner rígida o tiesa una cosa, especialmente la hierba corporal propia o ajena.
 - ❷ Levantar un muro piloso como acción de defensa.
- Catálogo: herboerizarse, espinarse, enzarzarse, herboazorarse, herbolar.

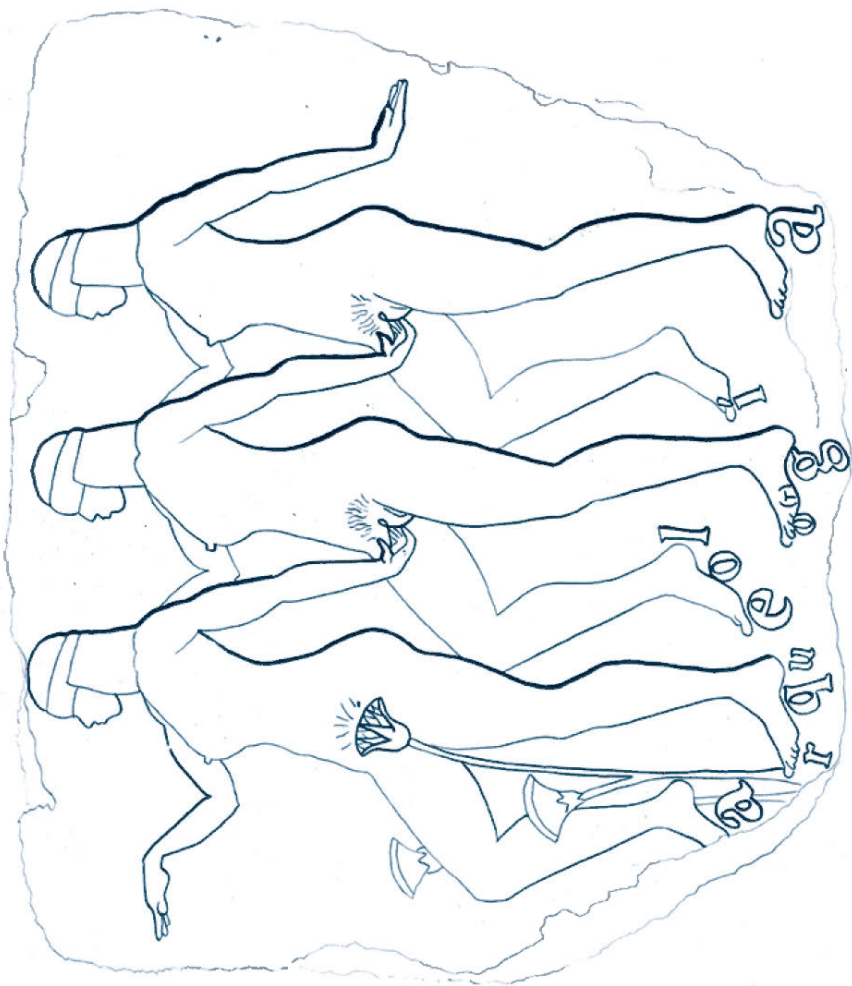
*Véase

- O.R.G.I.A. 2004-2005. *O.R.G.I.A - O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria]*, libro reversible de artista, autoedición.
- O.R.G.I.A. 2017. «Flori·Cultura Subversiva: representación en un acto. (Pantomima de credibilidad científico/artística para cuatro cuerdas). Partitura», en Alejandro Simón (ed.), *Desiderata*, Madrid, Editorial Desiderata, pp. 81-91.
- Romero Caballero, Belén. 2017. «Flori.Culturas Subversivas. Maniobras ecológicas desde el Sur re-existente [Subversive Flori. Cultures. Ecological manoeuvres from the re-existing South]», *Re-visiones*, vol. 7, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <<http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/200>>.





de la
sospecha



¿Cómo afrontar que los vacíos y los silencios historiográficos sean interesados, causales o casuales? ¿Cómo hablar en el presente del pasado para pensar pasado-presente-futuro? ¿Cómo usar la lengua del museo para resquebrajarlo? ¿Cómo dar un cambiazco y sustituir historia por memoria?

La *arqueología de la sospecha* es una estrategia hermenéutica particular, una herramienta de interpretación que nos hemos fabricado para repensar la construcción identitaria a través de la cultura y de sus rastros —en forma de textos e imágenes—. Es mezclar autoetnografía, heterotopía, bibliografía, ficción y utopía. Es una mirada decolonial para interpretar el pasado, vivir el presente y reprogramar el futuro. Es romper los códigos regidos por «la razón ilustrada», desvelar su artificio y hacer emerger lo emocional, lo vulnerable, lo intuitivo. Es una maniobra epistemológica, una forma de producción de conocimiento subjetiva y situada filtrada por el placer y lo afectivo. Es un *cocktail* indigesto que aún estamos rumiando en nuestro segundo estómago.

*Véase

→ O.R.G.I.A. 2018. «ArqueolORGIA. Una excavación froteurista en busca de nuestra piedra Roseta [fascículo 1]», *En los Bajos de la Pirámide Invertida*, Murcia, Centro Cultural Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia, pp. 80-85.

Ajwaiz



Nos apropiamos del término «ajuar» para referirnos a una herencia material y simbólica que es intervenida cada vez por quien la recibe —manteniendo de manera encadenada un cierto vínculo y sensación de pertenencia con quienes nos antecedieron—. Este legado informal es sinónimo de patrimonio y de memoria, aunque su valor no es tanto público, patriarcal y heterosexista (eso sería la dote, que tradicionalmente correspondía al *pater familia*, y que se mide solo en términos económicos y de interés social), sino privado, de trabajo en-común y de esfuerzo colectivo, de genealogía hecha carne. En ocasiones, como sucede con las joyas como forma de ahorro escondida, tendría un carácter opaco, solo conocido de manera cómplice por unxs poexs —las sin herencia, lxs desheredadxs—.

Un *ajuar frankenstein* es un lugar compartido acuerpado a pedazos en el que se ensamblan teorías y referentes, narrativas y silencios, cuidados y afectos, con los jirones y retales de los márgenes de la Historia: para seguir entretejiendo genealogías feministas, de la disidencia sexual y antirracistas; para coser entre sí linajes diversos y diferentes; para confeccionar nuevas estirpes y ascendencias, legítimas y bastardas, de otras subjetividades oprimidas en

resistencia, y para propiciar diversas relecturas críticas de nuestra historia en las últimas décadas.

Un *ajuar frankenstein*, a imagen del monstruo románticista que le da nombre, es un archivo mutante y poroso, una ficción especulativa corporal y fragmentaria que posee el potencial de conectar ancestros y generaciones futuras en un gesto eléctrico desencadenado por una tormenta resiliente y radical, de fuerza sobrehumana.

*Véase

→ Higón, Beatriz. 2022. «Redes Excéntricas. Una memoria estético-política de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español», tesis de doctorado dirigida por Tatiana Sentamans, Carmen G. Muriana y Carmen Navarrete, Universidad Politécnica de Valencia.



*Véase

① Ciclo de fermentación de las doctrinas generadas por la acción de los jugos de la razón en el estómago de la modernidad colonial heteropatriarcal racista, clasista y capacitista. Las flatulencias generadas en este proceso se liberan por el ojetito ciclópico del conocimiento científico-

positivista, colonizando cuerpos y espacios exógenos, y limitando su capacidad de maniobrar. En su origen se registran dos variantes: *Peda-lembert* y *Pedi-derot*.

② Conjunto de ventosidades tóxicas pretendidamente objetivas y universales que se expelen por el ano de forma dominante y unidireccional, y que afectan de manera invisible —pero más o menos apesadosa— el contexto en el que se arrojan y se propagan.

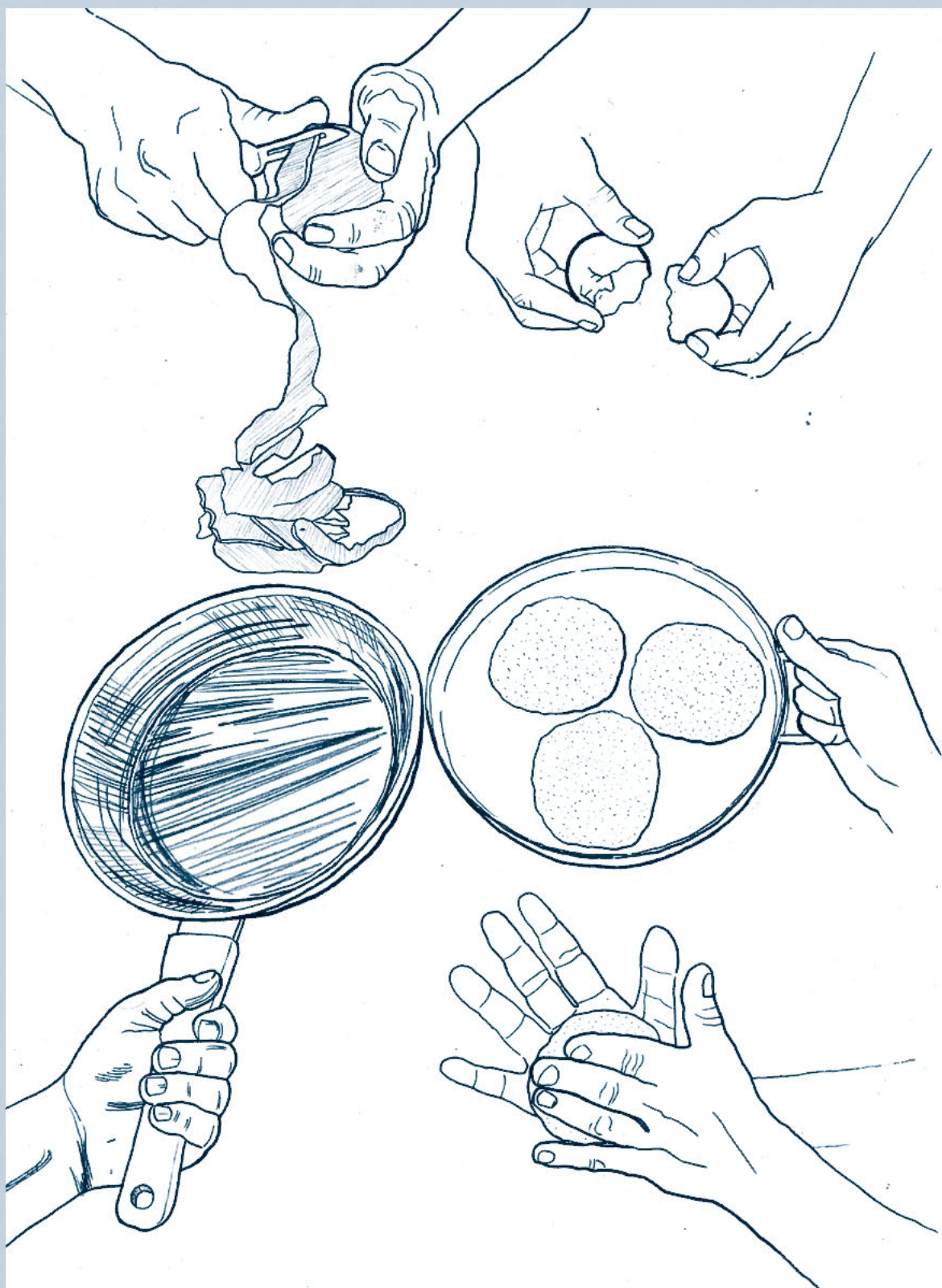
③ Ocupación colonial de un lugar
→ «tirarse un pedo».

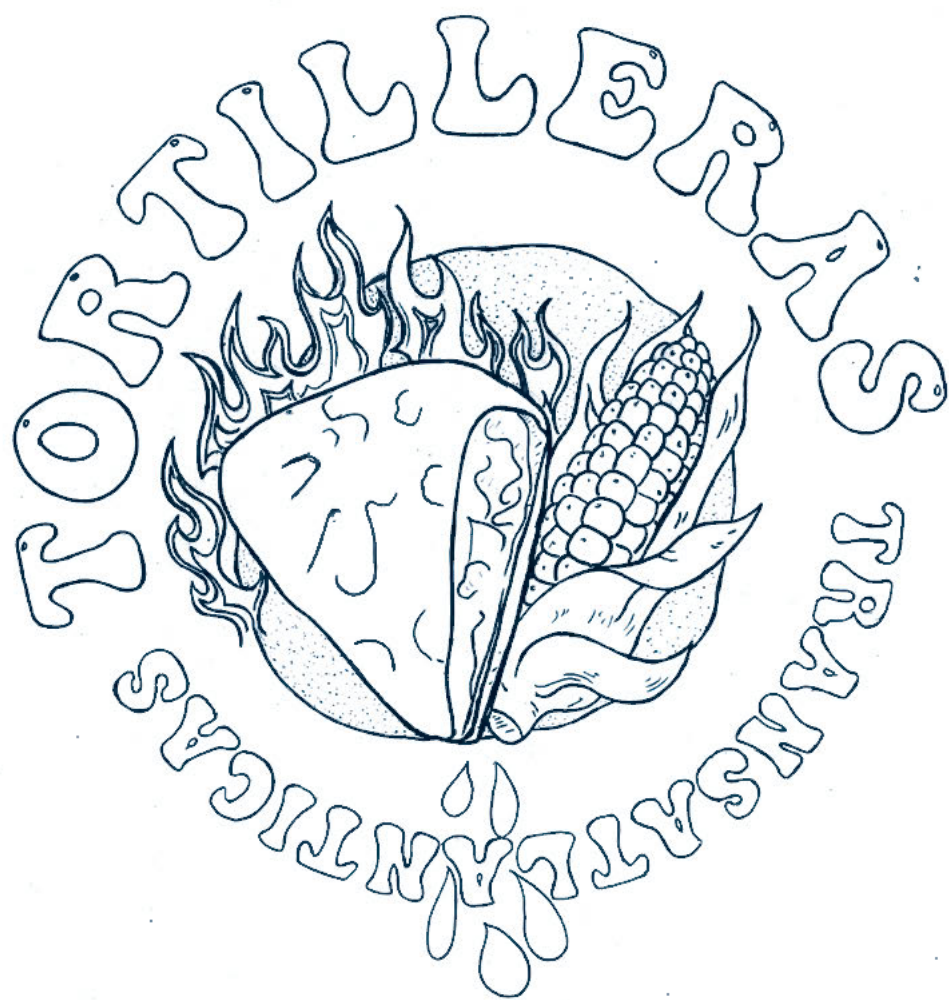
→ Coloq. Borrachera de superioridad (embriaguez) → «ir pedo» de razón.

→ Catálogo: empedarse, apeararse, qué pedo.

→ O.R.G.I.A. 2017. «Flori·Cultura Subversiva: representación en un acto. (Pantomima de credibilidad científico/artística para cuatro cuerdas). Partitura», en Alejandro Simón (ed.), *Desiderata*, Madrid, Editorial Desiderata, pp. 81-91.

→ O.R.G.I.A. 2022. *En los anales de la historia estaba la esfínter*, Colección Itacate, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.







~~Créditos iconográficos~~

- O.R.G.I.A, *Metabolismo discursivo*,
lápiz sobre papel,
42 x 29,7 cm. (x2), 2023.
- O.R.G.I.A, *J.Oda*,
troquelado y lápiz sobre papel,
29,7 x 42 cm, 2018.
- O.R.G.I.A, *Disfrutador*,
rotulador y lápiz sobre papel,
29,7 x 42 cm, 2018.
- O.R.G.I.A, *Dildotracción*,
rotulador, lápiz y *collage* sobre
papel, 29,7 x 42 cm, 2018.
- O.R.G.I.A, *Herboerizar*,
rotulador y lápiz sobre papel,
29,7 x 42 cm, 2018.
- O.R.G.I.A, *Lenguaje*,
rotulador y lápiz sobre papel,
29,7 x 42 cm, 2018.
- O.R.G.I.A, *Arqueología de la
sospecha*, lápiz sobre papel,
29,7 x 42 cm, 2023.
- O.R.G.I.A, *Ajuar frankenstein*,
lápiz sobre papel,
42 x 29,7 cm, 2023.
- O.R.G.I.A, *Tortilleras
transatlánticas*,
lápiz sobre papel, 42 x 29,7 cm.
(x2), 2023.

Letra de canción para «El viaje de formol» (2014),
serie de videos y proyecciones performativas

La negra noche es nuestra casa
Desde hace mucho tiempo
Los frijoles negros nos brillan en la cara
Desde hace mucho tiempo

En la negra noche nuestra
tu individualidad borrarémos
En la negra noche nuestra
tus huesos soldaremos
En la negra noche nuestra
donde se forman las arrugas
En la negra noche nuestra
las semillas lijaremos

Bienvenida al almacén
de los mocos obstruidos
Nariz, nariz, nariz,
con mocos obstruidos

Bienvenida al almacén
¡el coño de la madre!
Diente, diente, diente
La madre de tu miembro

Bienvenida al almacén
de las piernas abiertas
Las dulces palabras
entre piernas abiertas

Hombro con hombro/ Lodo lodo lodo
Codo con codo/ Lodo lodo lodo
Huesos y cenizas/ Lodo, lodo, lodo
Necias renuentes/ Lodo lodo lodo
La tumba no nos para/ Lodo lodo lodo
No estamos cansadas/ Lodo lodo lodo
Ni desanimadas/ Lodo lodo lodo
Repetidamente muertas/ Lodo lodo lodo
Indomeesticadas/ Lodo lodo lodo
Monstruas ilegibles/ Lodo-lodo-lodo
Coyolxauhqui-articuladas/ Lodo-lodo-lodo

~~—LOS HILOS QUE POSIBILITAN LA JUNTURA:—~~

Pedagogías feministas, de sutura, ambulantes, críticas y restaurativas

Eréndira Yadira Cruz Cruz

Nictexa Ytza Paéz

Patricia Piñones Vázquez

Mitzi Valeria Romero Morales

Tania Santiago Espinosa

Tania Gisela Tovar Cervantes

Eréndira Yadira Cruz Cruz, Nictexa Ytza Paéz, Patricia Piñones Vázquez, Mitzi Valeria Romero Morales, Tania Santiago Espinosa, Tania Gisela Tovar Cervantes  forman parte de Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia, proyecto que tiene origen en 2008 en el Programa Universitario de Estudios de Género, hoy Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México. La labor realizada ha involucrado el trabajo académico-activista y el intercambio entre estudiantado, mujeres presas y académicas de diversos campos (justicia, artes, estudios visuales y culturales).

Nuestras propias esperanzas nos condicionan. ¿Acaso no nos dice nuestra clase, nuestra cultura, tanto como el hombre blanco que el escribir no es para mujeres tal como nosotras?

El hombre blanco habla: Quizás si raspas lo moreno de tu cara. Quizás si blanqueas tus huesos. Deja de hablar en lenguas, deja de escribir con la mano zurda (a). No cultives tu piel de color, ni tus lenguas en llamas si quieres tener éxito en un mundo de la mano derecha.

— Gloria Anzaldúa,

«Hablar en lenguas: una carta a escritoras tercermundistas»

Este texto busca reconocer y trazar los recorridos conceptuales, metodológicos, académicos y activistas, así como las historias, los desplazamientos y las maniobras que nos han impulsado a repensar, girar e inclinar a la universidad pública hacia urgencias sociales. Proponemos un vocabulario: una recopilación de conceptos que son pedagógicos, pero también activistas, para continuar el *engorde* de este itacate colectivo. Desde nuestro trabajo como pedagogas, maestras y estudiantes que trabajan en lugares tan inesperados (al menos desde el horizonte de nuestras disciplinas) como las cárceles, estas páginas son la puesta en práctica de un acopio ético, desorganizado e inacabado, de aquellas nociones, conceptos, palabras y voces que en las errancias —desplazamientos y ensayos— nos han atravesado.

Queremos presentar un conjunto de pedagogías que activan, de manera nada tradicional, el conocimiento entre disciplinas, escenarios y tiempos inesperados y que, en su impulso crítico, ambulante, restaurativo y feminista, atento a los procesos de sutura y a las prácticas del contacto (esas que muchas veces producen remolinos y espirales), buscan intervenir en la configuración colonial, patriarcal y moderna, que ha moldeado y condenado a ciertos cuerpos, deseos, saberes y voces a encierros múltiples: simbólicos, espaciales, de género, sociales, culturales, penitenciarios, educativos, epistémicos y trayectorias predestinadas por las pedagogías de la crueldad. Las pedagogías que desglosamos a continuación resultan en tácticas, estrategias, prácticas, contactos y desplazamientos teóricos y conceptuales para sanar y restaurar.

Desde hace quince años, desde el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, hoy Centro de Investigaciones y Estudios de Género, iniciamos la construcción de una propuesta pedagógica que ha deambulado y mutado con nuestros caminares entre aulas diversas y con cada proyecto de investigación-acción-participativa realizado. Esta propuesta pedagógica, por un lado, ha posibilitado abrir la perspectiva hacia escenarios de intervención inesperados: cárceles (Proyecto Mujeres en Espiral, en el Cefereso de Santa Martha Acatitla y en la Subsecretaría de Sistema Penitenciario de la Ciudad de México); espacios de formación de la Secretaría de la Defensa Nacional (Proyecto de Sensibilización y Formación en Género Sedena); plazas públicas; museos, y aulas de diversos niveles (básico, medio superior, superior y posgrado). Por otro lado, ha permitido configurar una propuesta pedagógica crítica que tiene como objetivo analizar cómo operan las estructuras de la violencia y sus mecanismos de socialización y moldeamiento de las subjetividades que, a través de sesgos, estereotipos y prejuicios, aseguran la reproducción de injusticias sociales, jurídicas y epistémicas.

Los diferentes acercamientos a estos escenarios nos han permitido producir encuentros entre profesorado proveniente de posgrado, licenciatura, nivel medio superior e iniciación de la Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad Nacional Autónoma de México; feministas académicas, activistas y estudiantes (de derecho, pedagogía, artes, psicología de los niveles educativos mencionados); personal del sistema militar; personal de custodia, de salud y jurídico del Subsistema Penitenciario de la Ciudad de México; personal del sistema judicial (juezas y jueces, magistradas y magistrados, abogadas y abogados), y mujeres privadas de su libertad que se encuentran en el Centro de Reinserción Social de Santa Martha Acatitla. Dichos encuentros nos han permitido identificar, a través de los relatos, escrituras y experiencias compartidas, cómo operan de manera diferenciada el poder y las violencias –los despojos, desmembramientos y tragedias que producen– sobre algunas vidas. También hemos podido develar sus *pedagogías de la crueldad* «actos y prácticas que enseñan, habitan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas» (Segato 2018: 11). La cárcel, por ejemplo, es la institución estatal que da cuenta de la reducción de algunas vidas: las de las mujeres empobrecidas y racializadas, y de los mecanismos invisibles que a lo largo de sus historias redujeron sus horizontes de *por-venir*. Dicha reducción de horizontes también la

encontramos en los escenarios de nuestras aulas universitarias, en donde los mecanismos de control operan a partir del establecimiento de formas del *deber ser* que atienden a estereotipos y mandatos de género, raza, clase, entre otros; que imponen trayectorias lineales y futuros predecibles y predestinados según el contexto, la clase, el origen, la lengua del estudiantado de los que pareciera imposible fugarse.

Sobre las *pedagogías de la crueldad* volveremos más adelante para desglosar nuestras pedagogías críticas, en espiral, ambulantes, restaurativas, feministas y de sutura que, a manera de *contra-pedagogías* (Segato 2018), permiten visualizar caminos alternativos a las violencias, a los destinos pre-figurados sostenidos por la trama de los sistemas coloniales, patriarcales, capitalistas. Pedagogías que están comprometidas con la restauración de la sensibilidad y la vincularidad de los tejidos comunitarios rotos por las lógicas individualistas, insensibles y crueles que nos habitan; comprometidas con la sanación y la animación de las vidas a través del extrañamiento de las violencias e injusticias, el reconocimiento de las heridas personales y colectivas producidas y las prácticas de sutura, puestas en el marco de lo colectivo, de las *junturas* necesarias para sanar.

~~SITUAR LAS HERIDAS~~

Nuestras heridas son fértiles [...]

¿Qué tiene de fértil una herida?

¿Por qué hurgar en ella?

– Leslie Jamison, *El anzuelo del diablo*.

Sobre la empatía y el dolor de los otros

Reconocer las heridas nos permite pensar en las suturas y los ejercicios pedagógicos de sanación necesarios, y en los procesos de restauración que, desde el lugar de una universidad pública como la nuestra y desde su comunidad, podemos ensayar. En ese sentido, es necesario partir del cuestionamiento sobre las heridas de una comunidad dañada por la violencia sistémica y sistemática que es persistente en las ciudades y sus calles, y que ha trasminado los muros de la universidad y las corporalidades, que en particular está dirigida a mujeres, mujeres trans, sujetos feminizados, personas no binarias, de la comunidad LGBTIQA+ y las masculinidades no hegemónicas. Las heridas que en particular queremos situar son las

producidas por la omisión, la invisibilidad, el silenciamiento y la censura que sobre algunas corporalidades pueden experimentarse en las aulas universitarias.

Mariflor Aguilar Rivero (1998) menciona que podemos identificar cómo opera la violencia a través de su visible espectacularidad, en su «evidente»¹ control sobre los cuerpos y los sistemas de vigilancia con los que opera. Cristina Rivera Garza, en *Dolerse desde un país herido* (2015), explica que en el México del siglo XXI, en el contexto de lucha contra el narcotráfico, se desató una violencia visible y palpable en el espacio público, aquella violencia que muestra cuerpos mutilados en las calles y que, como consecuencia, provoca un estado de horror y parálisis que no permite nombrar el dolor vivido. La autora dice que el horror se ha vuelto un espectáculo, el espectáculo más extremo del poder. Un ejemplo de ello lo encontramos en el bombardeo mediático (redes sociales, periódicos, noticieros) que a diario nos recuerdan la vulnerabilidad de los cuerpos de las mujeres, pero también la vulnerabilidad de quienes viven en la calle; o de quienes son migrantes, discapacitadx; o de quienes no pueden acceder a derechos y condiciones justas de salud, vivienda, educación, entre otras; aquellas concebidas como vidas no duelables o no susceptibles de ser lloradas para el Estado (Butler 2021), susceptibles de invisibilidad. Caroline Emcke refiere que «ser invisible para los demás, es la forma de desprecio más esencial. Los invisibles, los que no son percibidos en la sociedad, no pertenecen a ningún “nosotros” [implica la ausencia de reconocimiento] [...] Los invisibles no tienen sentimientos, necesidades ni derechos» (2017: 14).

Aguilar Rivero (1998) nos recuerda que, a su vez, es importante identificar cómo operan aquellos mecanismos invisibles que pueden aniquilar las vidas y reducir su dignidad. A estos mecanismos los define como *micropoderes*, «el conjunto de aparatos e instituciones que garantizan la sujeción [...] [y consisten] en técnicas minuciosas» (1998: 216). La potencia de estos radica en su pequeñez y la sutileza con la que actúan moldeando cuerpos, sujetos y colectivos, pero también instalando fronteras entre unxs (que tienen el poder de dominación) y lxs otrxs (que quedan al margen y en la frontera, que son susceptibles de ser dominadx), vidas *no duelables*

1 Que este estado de crueldad sea evidente depende de los marcos que tenemos como sociedad para mirar, configurados por el régimen de sensibilidad, empatía y reconocimiento de las vidas que importan. En nuestro texto hablaremos de esas pedagogías que producen puntos ciegos y que moldean nuestras vidas a partir del establecimiento de fronteras invisibles que operan para separarnos y establecer jerarquías.

(Butler 2021). Los micropoderes se conciben así, a través de su invisibilidad y su efectividad, porque solo así, en su normalización radica «que no haya una rebelión masiva en su contra» (Aguilar 1998: 216). Los micropoderes reducen la capacidad de indignación, de asombro y extrañamiento ante las violencias; reducen el deseo de cuestionar y así merman los espíritus y las corporalidades; reducen los horizontes del *por-venir* que invite a la fuga de la violencia de la cultura y la sociedad.

Desde nuestra perspectiva pedagógica feminista interseccional, los micropoderes operan a través de diversos mecanismos de socialización como la familia, la escuela, las instituciones religiosas, las redes sociales y los medios de comunicación, los discursos y prácticas que normalizan cárceles simbólicas, en donde el género juega un papel fundamental como organizador cultural de los cuerpos y sus prácticas. Pero también operan en la «invisibilidad» de los afectos, en la conformación de regímenes de insensibilidad que legitiman el odio, el asco, la indiferencia, la ausencia de empatía, y la ceguera y censura ante quienes son y piensan distinto. Operan también en la materialidad produciendo heridas que, resultado de la discriminación, el desprecio, el paternalismo y los estigmas sociales, se inscriben en las corporalidades. «¿Qué relatos históricos sustentan esos regímenes de miradas [e insensibilidades] que distorsionan y ocultan a las personas? ¿En qué marco se fijan los patrones interpretativos según los cuales determinadas personas son catalogadas como invisibles e insignificantes o como amenazantes y peligrosas?» (Emcke 2017: 15). ¿Qué pedagogías son necesarias para sanar las heridas producidas por la ceguera, la indiferencia, el odio, el asco, y los estigmas y discriminaciones que producen?

Chimamanda Adichie refiere que son las narrativas que producen sesgos y estereotipos las que reducen la dignidad de los pueblos y las personas, son las historias únicas que contamos respecto de quiénes y cómo son los que reproducen una perspectiva unificada de los colectivos: «las mujeres, los homosexuales, los niños, los indígenas». La palabra *estereotipo* es un término compuesto que refiere a dos palabras griegas, la primera (*stereós*) significa «sólido», y la segunda (*typos*), «molde» o «modelo». La solidez que nos propone este término puede ser entendida como aquella que instauro muros de concreto que encasillan y encierran a las personas, muros de concreto que establecen lugares definidos, moldes prefabricados culturalmente y que, como cárceles, aprisionan, separan e imponen fronteras sólidas.

Ante esto, la urgencia por confabular pedagogías que entendieran de manera sensible y situada –en contexto–, cómo operan las verticalidades, los centros, las periferias, el establecimiento de márgenes, del sur y el norte, el arriba y el abajo, en todas las dimensiones de las vidas, era importante para deshilar los entramados que incorporan la colonialidad del ver y del saber. De esta manera, desde las pedagogías que proponemos, producir *otras formas de mirar* son aquellas que nos comprometen con la realización de giros, cambios de perspectiva y enfoques que no solo nos permiten mirar hacia fuera –hacia la otredad a través del reconocimiento–, sino que se compromete a mirarse a sí misma –hacia dentro– en un ejercicio de identificación de los sesgos y los puntos ciegos, para producir desaprendizajes y cambios de perspectiva.

~~PRODUCIR OTRAS MIRADAS, ESCRIBIR OTRAS HISTORIAS~~

Las historias que nos cuentan lxs estudiantes permiten intervenir en las historias que desde la infancia les contaron y que normalizaron las estructuras verticales y la insensibilidad. Permiten dar cuenta de las estructuras y los mecanismos que legitiman fronteras entre unos y otros.

El odio [por ejemplo] se mueve hacia arriba o hacia abajo, su perspectiva es siempre vertical y se dirige contra «los de allí arriba» o «los de allí abajo»; siempre es la categoría de lo «otro» la que oprime o amenaza lo «propio»; lo «otro» se concibe como la fantasía de un poder supuestamente peligroso o de algo supuestamente inferior (Emcke 2017: 7).

Lo mismo sucede con el desprecio, la indiferencia, la insensibilidad, que produce lejanías y distancias en las aulas. ¿Cómo interrumpir las verticalidades encarnadas por los sistemas de socialización?, ¿qué desvíos producir ante esas determinaciones?, ¿cómo des-hacer los muros y las fronteras que nos separan?, ¿a qué nos compromete la urgencia por contar otras historias?, ¿son las aulas universitarias espacios donde contar historias alternas?, ¿son las aulas escenarios para desactivar verticalidades y deshacer pedestales?, ¿cuál es la potencia de las pedagogías para deshacer las cárceles y los encierros que cargamos?

Las historias que establecen visiones homogéneas fundamentadas en verticalidades y pedestales como formas de mirar legitiman formas de percibir a la otredad y también configuran formas de autopercepción que legitiman esos mismos pedestales. ¿Qué historias se cuentan en las aulas?, ¿quiénes son representadas en las historias que se cuentan?, ¿quiénes quedan borradas u omitidas?, ¿nuestra mirada reproduce puntos ciegos?, ¿hay márgenes o bordes que limitan la mirada?, ¿podríamos, a través de pedagogías otras, girar la perspectiva y preguntarnos qué vidas y cómo deben ser contadas? Por ejemplo, en las aulas, el moldeamiento de la figura docente tradicional –subida en un pedestal– y la del estudiantado –debajo de la cátedra arquitectónica y simbólica– conlleva el moldeamiento de subjetividades que autorizan y reservan la voz o el silenciamiento, el conocimiento o la ignorancia, la pregunta o la respuesta. ¿Qué impedimentos de contacto y afectividad instalan estos pedestales?

Producir otras miradas a partir de poner en acción la perspectiva de género y el enfoque interseccional ha permitido a nuestras pedagogías y docencias ensayar formas de configuración de las aulas, no solo a partir de la modificación del espacio –interviniendo el pedestal– y posibilitando sentarnos en círculo o al ras del suelo para mirarnos de manera horizontal, sino que también ha consistido en un ejercicio de reconocimiento de los diferentes lugares de donde proviene el estudiantado, el reconocimiento de los lugares y tiempos «impropios» que tiene para estudiar, leer, escribir en sus trayectos diarios de la casa a la universidad y viceversa.

La desautorización con la que la educación tradicional lxs ha moldeado para impedirles tomar la palabra escrita o hablada –para ser tomadx en cuenta–, la giramos para hacer un ejercicio de desautorización de quienes están legitimadx para escribir (lxs intelectuales, lxs que tienen grado académico o lxs que saben escribir bonito) y, de ese modo, suscitar una autorización colectiva, entre compañerxs de aula, entre compañerxs de historias y vivencias. Por ejemplo, a partir de movilizar los formatos rígidos de la escritura para proponer ensayar, cartear, chismear y reaccionar ante lo que se discute en las aulas. Abigail Regalado nos convoca a situar la mirada y a leer este ejercicio de autorización colectiva, de ensayo de una escritura feminista que permite expandir las historias y las miradas hacia los lugares de donde proviene el estudiantado:

De dónde vengo

Vengo de mi casa, una casa rentada, pequeñita, en el último piso del edificio, con un patio desde donde se puede ver el Cerro de la Estrella cuando los días están despejados, cosa cada vez más rara en esta ciudad llena de carros y fábricas.

También vengo de mis padres; mi mamá una mujer maravillosa, increíblemente fuerte e inteligente, de ideas despiertas y sonrisa cálida. Mi mamá que tuvo que hacerse responsable de sus dos hermanos mientras mi abuela trabajaba doble turno para sacar adelante a su familia. Mi mamá que quería unirse a los zapatistas cuando tenía 23 años y que dejó la escuela para cuidarme. Mi mamá que siempre ha escuchado mis ideas, mis sueños, mis miedos, mis risas y mis llantos. Mi papá un hombre de carácter fuerte y de inmenso cariño a su familia, mi papá que tuvo que chutarse el maltrato de su padre y que intenta romper el ciclo de violencia y ser mejor. Mi papá que ha tenido que doblar turnos para sacar a flote este barco, mi papá que me discute por ser feminazi y que en el fondo se alegra de que tenga la convicción de serlo a pesar de él. Vengo también de una familia compuesta en su mayoría por mujeres; toda mi vida he estado rodeada de sus afectos, de sus cuidados, de sus palabras, de su fuerza... pero también de sus preocupaciones y dolores; he sido testigo de las violencias que las atraviesan y he visto también cómo estas violencias son normalizadas.

Vengo pues, de muchos lados, de muchas historias, vengo de muchos silencios por eso hago ruido, hoy mi ruido es este texto, es esto que escribo para poner en orden mi identidad, para reconocer los hilos que se cruzan y me entretienen, para poder mirar las intersecciones de las otras y de nosotras todas. Vengo de este lugar de introspección y reconocimiento para saber que voy allá afuera, a construir y recorrer puentes, túneles y pasadizos que conecten nuestros hilos y revelen otros mundos posibles.

— Abigail Regalado

Abigail escribe ante la invitación de Gloria Anzaldúa, aquella feminista chicana, lesbiana, que convocó a las mujeres tercermundistas a escribir y a reconocer los lugares desde donde surgen las escritoras. Cuando Abigail

empieza a leer su texto en clase, se disculpa, dice: «Perdón, no está bien escrito». ¿Qué, cuándo, quiénes le dijeron que debía disculparse por escribir?, ¿quién y cómo fue desautorizada?

Su texto nos invita a pensar en las injusticias epistémicas y en cómo han contribuido históricamente a la reproducción de los silencios y borramientos de aquellos sujetos vistos como subalternos. Frente a esto, las pedagogías en espiral (críticas, feministas e interseccionales) contemplan la toma de la palabra.² Siguiendo a Audre Lorde (1984), se trataría de un proceso de resubjetivación que buscará convertir el silencio en lenguaje y acción para, así, pasar del pasmo –históricamente aprehendido– al uso de la palabra crítica y, en todo caso, visibilizar el silencio también como una estrategia de resistencia. Pasar del silencio al lenguaje y a la acción implica activar una práctica reflexiva, crítica y situada, que permita reconocer, como diría Gayatri C. Spivak (2003), que no es que el subalterno no pueda hablar, sino que no ha habido escucha para su voz, o, como diría el compositor John Cage,³ que el silencio no existe, solo existe la ausencia en la intención de escuchar.

Para desentrañar el silencio y desaprender las formas en que la toma de la palabra ha sido condicionada y limitada para algunas personas, se requieren movilizadores fundamentales: la creatividad y la afectividad. La creatividad es uno de los aspectos que se ve violentado dentro de las instituciones académicas, ya que, aunque el reconocimiento teórico de esta cualidad o habilidad es importante para la investigación, en la práctica de las aulas es limitado, sobre todo en los procesos de escritura, donde lo que se busca es la reproducción de conocimientos hegemónicos racionales y donde «salirse» del margen metodológico muchas veces es censurado.

Fals Borda (2009) menciona que el lenguaje que dice la verdad es el lenguaje sentipensante, el que es capaz de pensar sintiendo y sentir pensando, que el conocimiento es para transformar y el saber para hallar rumbos. Estos rumbos alternos son los que nos interesan, aquellos que invitan a producir conocimiento-acción para cuestionar las rutas prefiguradas por los mandatos. Impulsar otros rumbos implica movilizar los afectos, movilizar el interés

2 Se recomienda revisar el texto de *Toma de la palabra y las escenas de la política* (Irrera 2019).

3 Se recomienda revisar *Como John Cage descubrió que el silencio no existe* (Mishina 2013).

por el conocimiento que se suscita cuando las historias y narrativas que se cuentan son propias y próximas: aquellas historias que nos permiten identificarnos, hallar sentido de la teoría con la realidad.

Impulsar afectos es transgredir la separación cartesiana razón/emoción que aún hoy persiste en las aulas. Significa pensar que somos cuerpos sintientes, afectivos, y que constituimos nuestro acercamiento al mundo a partir de nuestra condición afectiva: en contacto, en contagio, a partir del *sentirpensar*.

~~Alzamiento de la voz y escritura sin márgenes~~

Audre Lorde, en «La transformación del silencio en lenguaje y acción» (1984), nos habla del daño de tragarnos las palabras y guardar silencio y, en su lugar, propone la potencia que tiene desentrañar el silencio y convertirlo en palabras escritas o dichas, así como en acciones de intervención. Aquí radica la importancia de la palabra, de alzar la voz y transformar el silencio en acción, aun cuando eso signifique afrontar los miedos, «miedo al desprecio, a la censura, a la condena, o al reconocimiento, al desafío, al aniquilamiento» (Lorde 1984: 2). Las prácticas pedagógicas que promuevan el alzamiento de la voz y el desahogo de las voces histórica y culturalmente silenciadas: de estudiantes, de las presas, del profesorado, entre muchas otras, que han sido condicionadas por los márgenes de la academia.

~~Enseñanza como acto performativo~~

Entendemos la *enseñanza* como un proceso activo e inacabado que se encuentra sucediendo y ensayando. Es un proceso de afectación recíproca; tiene lugar en el diseño de escenas que se pondrán a jugar en el acto de los escenarios: las aulas, la plaza, la cárcel y diversos espacios donde el aprendizaje va de la experiencia personal a la conceptualización, apropiación y significación colectivas: *hacemos haciendo, enseñamos enseñando, aprendemos aprendiendo*.⁴ Cuestiona las prácticas autoritarias, jerárquicas y verticales del acto de enseñar, en donde una figura –la de lx maestrx– es poseedora del saber y depositaria de éste en aquellxs que no saben. La enseñanza como acto

4 El gerundio indica un tiempo continuo y colectivo, es decir, que se aprende y se conoce a través de la praxis, y se contrapone al paradigma de la producción de conocimientos con fines meritocráticos o acumulativos del saber.

performativo permite poner el cuerpo, encarnar teorías, desencarnar condicionamientos, movilizar saberes y patrones instalados que condicionan al cuerpo, sus presencias, potencias y movilidades.⁵

~~La teoría como trampolín y no como socavón~~

Los teorímetros y las formas de citación académicas y legitimadas, que relegan a los márgenes ciertas escrituras, voces, conocimientos y saberes, que han implicado borramientos de conocimientos y escrituras provenientes de diversos territorios, impiden reconocer que el «mapa» del conocimiento es más amplio y reproducen la idea de una teoría inaccesible e inalcanzable.

Desde nuestra propuesta, interrumpimos la desautorización que la escuela y la cultura han producido sobre nuestras voces, textos y escrituras, así como el despojo de la autoría para poder escribirnos y reescribir historias propias y colectivas, para poder hacer una teoría ligada a la práctica y en primera persona del singular y el plural, por ello la entendemos como un trampolín que sirva para impulsar la escritura y los pensamientos, y no como un socavón que hunda al estudiantado en la profunda oscuridad del conocimiento abstracto y ajeno.

El acto teórico es justamente este conjunto de huellas, de palabras, de pisadas que te ayudan a frasear una idea y te dan la idea y te viene la otra, tiene esa cosa la teoría, bueno, la teoría que nosotros queremos como teoría, porque hay otra teoría en la que cada concepto es como si te hundieras en un socavón, ¿y ahora cómo salgo de aquí!? y tienen que ayudarte y caminas y otro socavón. Para nosotras [las teorías] son como trampolines (entrevista realizada a Marisa Belausteguigoitia, 2021, CIEG-UNAM).

~~Diálogo y encuentro~~

Nuestra búsqueda es gestar y promover encuentros y conversaciones con el que piensa distinto. A través de las pedagogías horizontales y el hacer dialógico, buscamos entablar conversaciones amplias, honestas y profundas con quienes no comparten la misma idea o la misma opinión. Buscamos promover

5 «La enseñanza como acto performativo» es un concepto que, desde el proyecto Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia, se constituye como una maniobra pedagógica, producto de dieciséis años de trabajo entre la universidad y el patio penitenciario del Cefereso de Santa Martha Acatitla.

el pluralismo de criterios, promover el habla, pero también la escucha, sobre todo la de aquellas voces que no concuerdan con lo que pensamos. Conversar es intercambiar ideas, posturas y criterios, es escuchar y no solo oír a las y los demás. Creamos conversaciones para entender a la y al otro. «Quizá tengamos más en común con quienes piensan distinto, pero quieren conversar, que con los que comparten con nosotros alguna opinión, pero son intolerantes» (Nogués 2019). De ahí que la conformación de aulas interdisciplinarias sea importante, por ejemplo, cuando en nuestras aulas se encuentran las pedagogas, las artistas, las feministas militantes, o en las aulas que hoy se gestan en la asignatura de Género, Violencia y Ética Comunitaria, en donde se reúne a estudiantado proveniente de los dieciséis colegios de la Facultad de Filosofía y Letras. Así, la perspectiva filosófica, pedagógica, geográfica, literaria, entre muchas otras, convergen y divergen a partir del análisis común que la perspectiva de género puede suscitar y atravesar todos los espacios.

~~—ITACATE: ACOPIO DESORGANIZADO, INACABADO—~~

~~—Pedagogías feministas—~~

Patricia Piñones, en el texto *Pedagogías feministas y sus encuentros afectantes. Con los pies en la tierra, las manos en la masa y la escuela patas arriba* (2022) menciona que las pedagogías feministas

Son aquellas que nos proponen el cuestionamiento de condicionamientos del género, identidades y subjetividades construidas bajo la dominación de estructuras patriarcales, machistas, racistas y sexistas desde las perspectivas de género, intercultural, de derechos humanos y diversidad con un giro interseccional. Para nosotras, las pedagogías feministas nos permiten vislumbrar un horizonte utópico en donde, a través de un proyecto en espiral complejo, es factible irrumpir en la atomización disciplinar, y ello permite la articulación de enfoques, perspectivas, saberes y afectividad pasando del conocimiento sitiado al conocimiento situado en diversos escenarios (Piñones 2022: 17).

Estar en el borde y al borde del sistema androcéntrico, patriarcal, capitalista, colonial, normaliza la experiencia de las desigualdades, inequidades e injusticias en el acceso a la palabra, la escritura, y en el derecho al porvenir. bell hooks (2021) narra que, en su experiencia

como docente en la universidad, lo que más le preocupaba era la falta de horizontes que las juventudes racializadas tenían, la falta de esperanza derivada de un sistema interseccional de opresiones que les permitían sobrevivir y que reducían su capacidad para vivir dignamente y proyectar deseos de futuro. La falta de horizontes en lo que está por venir resulta en la reducción del deseo y la animación que la vida requiere. Ríán Lozano habla de la importancia de provocar el deseo de saber, de conocer; el deseo de preguntar; el deseo que anima a cuestionarlo todo y transformarlo, y habla también de las implicaciones que tiene esa reducción del deseo sobre la vitalidad de las juventudes (2012: 41-50).

Los giros a la normalización que lleva a la desesperanza consisten en generar el extrañamiento de las violencias que reducen y repliegan los cuerpos, su palabra, su tono y sus saberes, y resignifican el deseo de preguntar donde nada pueda quedar al margen, donde nada quede en el borde de la academia, la universidad o lo político. Otro giro más consiste en movilizar los límites-bordes de lo que una universidad pública puede hacer en tanto está comprometida con responder y accionar (inclinarse) a las urgencias sociales.

Desbordar los bordes implica desdibujar los límites impuestos y proponer otras formas de relación entre los saberes, las corporalidades, las identidades, las disciplinas. Desbordar las fronteras y en el acto de desbordar plantear preguntas críticas que nos lleven a efectuar movimientos conscientes.

~~Las pedagogías en espiral~~

Son aquellas prácticas y enfoques (Belausteguigoitia y Lozano 2012) que efectúan giros y movimientos que desplazan los ejes y centros de la academia, y sus formas tradicionales de producir y diseminar el conocimiento, hacia formas horizontales, colectivas y afectivas (epidérmicas). También son los giros y torsiones necesarias para movilizar las nociones jerárquicas y verticales tradicionales, en donde unos sujetos son poseedores del saber y otros son depositarios de este, lo que refuerza el binomio conocimiento-poder. De tal manera que los giros constituyen la activación de dispositivos para la construcción colectiva de conocimiento, y reconocimiento de saberes situados que dependen de los contextos, las trayectorias de vida y las intersecciones de las marcas identitarias en cada persona.

~~Pedagogías de sutura~~

La *sutura* puede ser comprendida como la acción de coser una herida. Para ello, fue necesario reconocer las heridas de las comunidades con las que hemos trabajado, las rasgaduras del tejido comunitario ocasionadas por la impunidad, la injusticia, las violencias sobre los cuerpos de las mujeres, disidencias y hombres, así como las heridas ocasionadas por las pedagogías de la crueldad (Segato 2018) que nos habitan y eliminan el sentido de lo vital en la relación con el mundo.

La sutura es esa costura que favorece la curación de una comunidad herida, es la costura para unir los extremos de una herida, es una juntura. Los hilos que posibilitan la juntura representan los vínculos generados en los espacios formativos (las plazas, aulas, aulas digitales, patios penitenciarios) y son palpables en el abrazo, en las miradas, en las formas de procurar y protegerse en colectivo, en el ejercicio de la escucha activa a las diferentes voces que conforman las aulas. Son hilos invisibles y adquieren textura, color y temperatura en los afectos, las emociones y las voces.

La juntura ocurre en la conformación de encuentros y afectaciones en el aula a través de hacer visibles los bordes que nos separan (por nuestra formación profesional, por nuestro posicionamiento académico, político, identitario, por la edad, por nuestro origen y condición socioeconómica) y la negociación de su juntura en la comprensión de las diferencias. De ello, Ríán Lozano refiere que

todos los cuerpos importan: los cuerpos muertos y asesinados, los cuerpos violados, los mutilados, los encarcelados, los cuerpos militarizados, los cuerpos indígenas, los no heterosexuales, los morenos, los cuerpos en el salón de clase y todos los que se reúnen en las plazas manifestando su indignación (Belausteguigoitia y Lozano 2012: 49).

La sutura no pretende borrar heridas, intenta cicatrizar, sanar y prevenir para no volver a lastimar el tejido que ha sido roto. Uno de los hilos que puede favorecer la sutura es el que se produce a partir del planteamiento sensible de las preguntas éticas por el cómo vivir mejor y cómo configurar moradas seguras, siendo la universidad, y sus aulas, una de ellas.

Demostrar cómo el salón de clases puede convertirse en un espacio de sutura, de reparación del tejido colectivo, de generación de una historia plena de sentido, [...] una universidad pública combina el espacio privado –la separación y el silencio de las aulas– con el público y el contacto de ese «afuera» que atañe a nuestra sociedad (Belausteguigoitia 2009: 10, 15).

Las pedagogías feministas promueven las preguntas, las reflexiones y las prácticas en torno a la generación de moradas seguras en donde se impulse el extrañamiento de la violencia y la resignificación de los espacios en términos de justicia epistémica, espacial, social, cultural, estética.

Uno de los principios que bell hooks menciona para poder disponer los saberes hacia prácticas libertarias y transgresoras de las violencias en las aulas es el amor. En su libro *Todo sobre el amor* (2000) presenta la necesidad de devolver a las aulas los afectos, el cuerpo, el apasionamiento, el goce y la alegría como parte de una pedagogía comprometida y emocionante; una pedagogía que ayude a contrarrestar la normalización de la violencia y de las imágenes e imaginarios que produce; una pedagogía sanadora como práctica de la libertad. Esta performática del aula y de la universidad nos permite pensar que la escuela no es ontológicamente dada –no se restringe al lugar arquitectónico o curricular que la conforma–. Hacer escuela, siguiendo a Simón Rodríguez, parte de la necesidad de crearla, inventarla y ensayarla de manera constante (Kohan 2015: 122). Para ello, nosotras partimos de giros y reveses, de poner a la universidad de cabeza, darle un revés como eje o centro productor de conocimiento, haciendo que el conocimiento producido tenga sentido con las urgencias sociales, un giro que permite poner a la universidad de cabeza para disponer otras perspectivas para la producción de conocimientos e inclinarla y vincularla a las problemáticas sociales y culturales. Un revés que implica el desplazamiento de los saberes hacia los contextos.

El revés también implica poner de cabeza las formas en que se construye el conocimiento en la práctica, desactivando las jerarquías de una docencia tradicional (aquella que resuelve, crea, escribe y acciona sin el estudiantado), desplazándola al acompañamiento pedagógico.

~~Pedagogías ambulantes~~

Simón Rodríguez, en *El Maestro inventor* (Kohan 2015), plantea una pedagogía errante: que da lugar al error y que también es viajera. Para nosotras, *errar* tiene que ver con esas dimensiones: movilizar saberes, disposiciones, perspectivas y corporalidades, pero también admitir el conflicto, el caos y lo inesperado, así como el error y el fracaso; admitir que no hay certezas o conocimientos acabados y que el fracaso abre la posibilidad de seguir conociendo.

Errante es el que no se conforma con un estado de cosas o alguien para quien las cosas no tienen estado fijo, sino que busca interrumpir y tornar imposible la continuidad de lo que está siendo; la errancia impide la fijación de un centro o núcleo al cual todas las cosas se remitirían [...] No mira al mundo desde una posición de saber, sino que lo hace, aun sabiendo, sensible a los saberes del mundo (Kohan 2015: 227-228).

~~Pedagogías críticas y restaurativas~~

«La pedagogía crítica tiene como objetivo “corregir”⁶ [identificar y desnormalizar los sesgos –de género, implícitos, explícitos– de las prácticas y discursos], también los sesgos que se reproducen en las maneras de enseñar y aprender» (hooks 2022: 37). Paulo Freire plantea en sus obras *Pedagogía del oprimido* (1982), *Pedagogía de la esperanza. Un reencuentro con la pedagogía del oprimido* (2011), *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa* (1997) y *Pedagogía de la indignación* (2006), ejes fundamentales de la pedagogía crítica que surge en oposición a la educación bancaria y la reproducción del binomio opresor-oprimido, a través de las pedagogías en las instituciones escolares. Plantea reconocer que lx aprendiz no es un jarrón vacío o una tabla rasa en la que se depositan los saberes de lx docente, sino que tiene un bagaje de experiencias debido a su contexto, y que el acto pedagógico ocurre en la pregunta que permite cuestionar a lx aprendiz sobre su realidad y las formas de relación y opresión que ha normalizado. Es decir que no es un sujeto pasivo, sino activo en la construcción de conocimiento. El acto pedagógico que permite dar cuenta de las opresiones surge a partir del diálogo en la interacción con docentes y otrxs aprendices, movilizándolo las jerarquías del

6 Las comillas permiten poner en tensión el acto de corrección al atender a una mirada crítica que permita identificar de qué manera reproducimos inconscientemente y conscientemente los sesgos para luego desorganizar el pensamiento y las prácticas, y producir otras formas de relación.

binomio poder-saber, que resultan en un acto de liberación colectiva en donde los procesos de formación nos permiten entendernos y entender la realidad para desnormalizarla.

bell hooks dialoga con la pedagogía freiriana, y a la desactivación de opresiones suma el análisis de las intersecciones género, raza y clase;⁷ en consonancia con la búsqueda pedagógica y docente de la liberación como un proceso colectivo en interdependencia, incorpora en su propuesta de pedagogías transgresoras y comprometidas a la imaginación, el goce, el amor, la creatividad, y la importancia de los afectos y el cuerpo en el acto pedagógico para la desactivación de las opresiones.

Tanto para Freire como para bell hooks, la pedagogía crítica es una práctica liberadora que, desde nuestro posicionamiento feminista y reparador, restaurador, sanador, está ligado a la transformación de las condiciones, los discursos y las prácticas cotidianas y académicas que reproducen formas de injusticia y violencia. Nos sirve como fundamento para promover metodologías de formación que desactiven las relaciones jerárquicas y desplacen la construcción de conocimiento en procesos de formación colectiva e interdependiente, por ello, los lazos afectivos sostienen nuestros procesos creativos, teóricos y prácticos.

En conclusión, nuestras pedagogías en la práctica abren la posibilidad de ensayar y errar en la construcción de la colectividad, pues ésta se construye como parte de un proceso continuo y constante donde el disenso y las diferentes formas de pensar, sentir y opinar son necesarias, y donde serán necesarias maniobras, movidas, desplazamientos y reescrituras que permitan sanar y restaurar las heridas ocasionadas por las violencias producidas en múltiples y diversos espacios personales, escolares, laborales y sociales.

Restaurar, coloquialmente, se entiende como «volver a poner algo en el estado que antes tenía». A diferencia de ello, nuestro posicionamiento indaga en la restauración del tejido colectivo, no como una forma de regreso

7 bell hooks incorpora la perspectiva de género ausente en la pedagogía freiriana, así como las nociones de *interseccionalidad* que el autor no contempló. Para ella, una crítica fundamental era analizar críticamente la perspectiva de los feminismos blancos que de manera homogénea comprenden a las mujeres y sus opresiones, pues también dentro de los feminismos se establecen jerarquías «centros y márgenes» que dejan fuera a quienes no corresponden a la mujer hegemónica europea, blanca y burguesa.

a las circunstancias, prácticas y discursos que dieron lugar a la violencia, sino en su transformación. En esta búsqueda de formas de restauración, rescatamos lo que las pedagogías en espiral (Belausteguigoitia y Lozano 2012); las pedagogías comprometidas, errantes (Rodríguez citado en Kohan 2015), y las pedagogías como práctica liberadora (hooks 2021) nos permiten frente a la lógica de lo punitivo social y estéticamente instalado, y que replica el conjunto de opresiones sistémicas sobre los sujetos de una comunidad.

Las pedagogías restaurativas son el campo epistemológico, teórico y metodológico crítico de los impactos que las violencias coyunturales y las desigualdades estructurales ocasionan al tejido comunitario de la universidad. En nuestro caso, se trata de un análisis articulado desde diferentes perspectivas –la pedagógica, la jurídica, la estética, la académica y activista– que se encuentran en un proceso de comprensión de las lógicas punitivas derivadas de las nociones de justicia modernas coloniales y patriarcales, que permean no solo las prácticas jurídicas, sino también las pedagogías formales, no formales e informales.

Desde nuestra perspectiva, con enfoque de género y feminista, comprendemos que la lógica punitiva deriva en la reproducción de jerarquías verticales sociales, epistémicas y simbólicas, y que eso no resuelve las condiciones estructurales que conforman el iceberg de la violencia. La censura y el castigo, como mecanismos de preservación de las jerarquías, están articulados a los mandatos de colonialidad y de género, a los discursos y prácticas que reservan, por ejemplo, el uso de la palabra para unxs y el silencio para otrxs en los escenarios de las aulas escolares.

Las pedagogías restaurativas constituyen teorías, prácticas, espacios y escenarios que derivan en resubjetivaciones: en alzamientos corporales y epistémicos, en la toma de la palabra y en la apropiación del derecho a que la voz y el pensamiento propio cuenten, en el reconocimiento de los vacíos y las heridas ocasionadas por pedagogías culturales y escolares centradas en la censura y el castigo –de la voz, el cuerpo, la palabra, la escritura, la imaginación y la creatividad–. Las prácticas restaurativas se traducen en la apropiación de la agencia por parte del estudiantado.

Referencias

- Adichie, Chimamanda. 2018. *El peligro de la historia única*, trad. Cruz Rodríguez Juiz, Barcelona, Random House.
- Aguilar, Mariflor. 1998. «Violencia y micropoderes», en Adolfo Sánchez (ed.), *El mundo de la violencia*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, pp. 215-221.
- Bautista, Belén. 2022. «Taller de Educación y Diversidad 2. Reacción 2». Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Belausteguigoitia, Marisa. 2009. «Borderlands/La Frontera: el feminismo chicano de Gloria Anzaldúa desde las fronteras geoculturales, disciplinarias y pedagógicas», *Debate Feminista*, vol. 40, pp. 149-169.
- Belausteguigoitia, Marisa y Rían Lozano. 2012. *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*, México, Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, Judith. 2021. *La fuerza de la no violencia. La ética en lo político*, Barcelona, Planeta.
- Emcke, Carolin. 2017. *Contra el odio. Un alegato en defensa de la pluralidad de pensamiento, la tolerancia y la libertad*, trad. Belén Santana López, Madrid, Editorial Taurus.
- Fals, Orlando. 2009. *Una sociología sentipensante para América Latina*, Bogotá, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Siglo del Hombre Editores.
- hooks, bell. 2000. *Todo sobre el amor. Una nueva manera de pensar el amor*, Barcelona, Ediciones B.
- hooks, bell. 2021. *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*, Madrid, Capitán Swing Libros.
- hooks, bell. 2022. *Enseñar pensamiento crítico*, Barcelona, Rayo Verde.
- Irrera, Orazio. 2020. «La toma de la palabra y las escenas de la política», *Theory Now. Journal of Literature Critique and Thought*, vol. 3, núm. 1, enero, pp. 18-29. DOI:10.30827/tuj.v3i1.11429
- Jamison, Leslie. 2015. *El anzuelo del diablo. Sobre la empatía y el dolor de los otros*, Barcelona, Anagrama.
- Kohan, Walter. 2015. *Viajar para vivir: ensayar. La vida como escuela de viaje*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider: Essays and Speeches*, California, Crossing Press.
- Lozano, Rían. 2012. «Indignación y vueltas pedagógicas. Escenarios del Programa Universitario de Estudios de Género», en Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano (coords.), *Pedagogías en Espiral. Experiencias y Prácticas*, México, Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 41-50.
- Mishina, Irina. 2013. *Como John Cage descubrió que el silencio no existe*. Disponible en <<https://irinamishina.com/es/2013/09/23/como-john-cage-descubri-que-el-silencio-no-existe/>>.
- Nogués, Guadalupe. 2019. *Pensar con Otros: una guía de supervivencia en tiempos de posverdad*, Buenos Aires, Editorial ABRE/El Gato y La Caja.
- Piñones, Patricia. 2022. *Pedagogías feministas y sus encuentros afectantes. Con los pies en la tierra, las manos en la masa y la escuela patas arriba*, Colección Itacate, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivera Garza, Cristina. 2015. *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones.
- Segato, Rita Laura. 2018. *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Spivak, Chakravorty Gayatri. 2003. «¿Puede hablar el subalterno?», *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364.

~~—SANGRE PESADA—~~

Letra de canción para «Sangre pesada» (2018), video HD 18'45''

Desde las ruinas
Nuestras vidas al acecho
Por el expolio
Portadoras del desecho

Desde las ruinas
Aguantando la rapiña
Desde las ruinas
En defensa expulsiva

Sangre pesada
Resiste, persiste
Sangre pesada
Necea, perrea
Sangre pesada
Más deseante que deseable
Sangre pesada
Durable e indomable

Inhala, Exhala
Liba, Escupe
Deglute, Muerde
¡Arranca!

Blue grabbing
Land grabbing
Pussy grabbing

Aunque sedientas
Seguimos escupiendo
Aunque chimuelas
Vorazmente mordemos
Aunque explotadas
Viviendo en exceso
Agazapadas
Lamiéndonos los dedos

Muertas fallidas
Mordiéndonos las uñas
Intoxicadas con hambre
De venganza

~~BESTIARIO PARA OTROS MUNDOS~~

Alebrijecización epistolar más allá de las orillas del mar

Óscar González

javi moreno

Óscar González $\begin{smallmatrix} \text{MEX} \end{smallmatrix}$ es profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Ciudad de la México y profesor de asignatura de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es integrante de la Red de Feminismos Descoloniales.

javi moreno $\begin{smallmatrix} \text{ESP} \end{smallmatrix}$ es doctor en Bellas Artes y profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández. Es investigador y artista visual en el grupo FIDEX, integrado dentro del Centro de Investigación en Artes de la misma universidad. Actualmente investiga sobre paradigmas mágicos para la creación artística desde perspectivas cuir y ecologistas. Ha trabajado con diversas galerías de arte y su obra se ha mostrado en numerosas muestras nacionales e internacionales.

?, 11 de agosto de 2103

¡Primer encuentro, querido Óscar!

Tras observar a este extraño felino, solo puedo decir que me quedan más dudas que certezas. Suelen reunirse en zonas rocosas y vaguadas. Nunca vi más de dos o tres ejemplares juntos. Otras veces son solitarios. A veces parecen ser de un color azabache aterciopelado y otras veces parecen tener un pelaje moteado. Pero lo más inquietante es su cabeza; es como si se escondiera tras una máscara que impide desentrañar su identidad real -si es que esta palabra tiene algún significado aquí-. Lo más impresionante, aun a riesgo de parecer demente, es que también los he visto caminar totalmente descabezados. O con la cabeza en un lugar improbable. Claro que no sabría decir si es un cráneo, una cáscara vacía o que yo mismo perdí la cabeza.

Adjunto una ilustración que hice con esmero y cuidado, recordando tantos códices que vimos juntos. Y que puedas alumbrarme un poco sobre este delirio.

Va un abrazo,

javi m.

~~~



?, 16 de agosto de 2103

Querido Javi, no había podido leer tu mensaje, los trazos que delineas de esos seres me conmocionaron, creo que fueron las fauces del felino porque sentí el calor que salía de sus colmillos, y clarito vi que intentaba devorarme; de inmediato se me nubló la vista y permanecí en duermevela y, en lo profundo del primer sueño, vi cómo se desvanecía su cabeza, en su lugar quedaba un ruidoso vacío, ecos crujientes, como si palpitara una cueva, como si reverberaba el corazón de la montaña. De pronto desperté y aunque un aire gélido refrescaba mis ojos, una barrera mediaba entre el soplo y mi rostro, una cáscara envolvía mi respiración, como si no hubiera suficiente oxígeno, como si me asfixiara. Hasta que un brusco movimiento me regresó el aliento, estaba galopando sobre un torso amarillo fuego. No sé si estaba montado sobre el felino que me depredaba y mi cara estaba vacía...

Óscar

≈≈≈

?, 28 de agosto de 2103

Estimado Óscar:

Leí con avidez tu respuesta y tuve que detenerme una y otra vez para comprobar que tu experiencia pertenecía al orden de lo onírico o de lo visionario. Me aterrorizó la posibilidad de que realmente hubieras caído en las fauces de este inexplicable felino y que una voz en *off* relatará tu mismo destino trágico. Al leer tu respuesta, más allá de las querencias de la vigilia y de las experiencias racionalmente comprobables, mi cabeza se tornó una cabeza hueca —el *gato cabeza hueca* podría ser una buena denominación para el mismo—. Mi percepción táctil era tan aterrizada que si alguien me hubiera preguntado, habría afirmado con seguridad que mi cabeza carecía de contenido y que mi piel se parecía a una carcasa, una cobertura de cartón piedra como si de una piñata se tratara. O como una de esas coloridas artesanías oaxaqueñas que se vendían hace menos de un siglo antes de la Cuarta Inundación, cuando las montañas se volvieron islas.

La experiencia que relatas me recuerda a algunas de las historias que me contaste sobre los jaguares en la era precolombina, antes de la «inundación» colonial monoteísta. Me encantaría que me volvieras a hablar de cómo los

hombres o lxs chamanxs tomaban la forma de estos gatos gigantes, y viceversa. Creo sinceramente que la experiencia en duermevela que tuviste al observar mi dibujo fue una *teriantropía* de ese tipo, o como las que describe Claude Lecouteux (2004) en relación con las brujas y chamanes escandinavos. Allí un alma tripartita era el paradigma para la bilocación, el desdoblamiento y el viaje entre mundos. Un doble, muchas veces animal:

En aquella época, hay al menos tres vocablos que designan lo que los cristianos llaman alma [...] son *fylgja*, *hamr* y *hugr*. [...] Parece que en la *fylgja* predomina el carácter animal del Doble, mientras que *hamr*, inglés antiguo *hama*, no es forzosamente teriomorfo. *Hamr* y *fylgjia* están vinculados al sueño, al trance, y pueden partir a lo lejos. El primero puede actuar físicamente, mientras que eso es aparentemente imposible para el segundo [...] Desde el nacimiento, algunos individuos poseen la facultad de desdoblarse, y reciben el nombre de *hamrammr*, «de Doble poderoso» o *eigi einhamr*, «que no tiene únicamente un Doble» [...] Se encuentra también *hamhleyppa*, cuyo significado es poco más o menos: «introducirse en su Doble», o también «dejar correr su Doble», sinónimo de *springa af harmi*, literalmente «salir de sí, de su piel» (Lecouteux 2004: 57, 58, 61).

«Estaba galopando un torso amarillo fuego. No sé si estaba montado sobre el felino que me depredaba y mi cara estaba vacía...», me dices. Ojalá puedas contarme más sobre ese encuentro o esa disolución con El Otro: ¿un acto iniciático? ¿Y si en este lugar más allá del mar hay *hamr* y «dejabas correr a tu Doble»? ¿El Doble era tuyo o mío? Espero que tu humanidad no se haya esfumado o algo peor... Espero que puedas contestarme. Dudo de la casualidad en estos tiempos extraños. Y dudo de que nuestras visiones compartidas fueran alucinaciones. La disolución o el ahuecamiento parece que tenía un carácter comunicante entre ambos, con este animal de por medio. En plenas facultades conscientes nos escribimos, razonamos sobre la significación de estos encuentros o nos relatamos las experiencias febriles que nos arrebatan. En otro plano, esta comunicación toma mayores dimensiones.

Escribiendo estas líneas también he recordado algunas imágenes animales, rituales y divinas de los *Códices Borbonicus*, *Borgia* o *Fejévary-Mayer*. También me acuerdo de leones y panteras, animales poderosos y benevolentes según los bestiarios europeos. Al león, en el *Fisiólogo de Berna*, lo coronan «rey de todos los animales» y vencedor sobre la muerte, como el Cristo. De la pantera se dice que su aliento emite una fragancia maravillosa.

Quizás nuestro felino heredó esa respiración hipnagógica, capaz de sumir a los que le ven en un tiempo intermedio. Realmente este *gato cabeza hueca* creo que pertenece a otro tiempo. O ha mutado en diferentes tiempos... Me encantaría saber qué piensas al respecto.

Por último, no quiero despedirme esta vez sin anunciarte algo. Aunque aún no sé de qué se trata. Siguiendo al felino llegué hasta unas rieras rodeadas de cañaverales y bosques, una zona amable donde acampar un tiempo. Aquí encontré una cabaña vieja de madera y chapa metálica en la que quedarme. Aunque el tejado necesita reparación y lleva mucho tiempo sin presencia humana, el tiempo es amable ahora mismo y puedo pescar para alimentarme. También hay naranjos, aguacateros e incluso un peral cerca. En mis observaciones nocturnas he descubierto algo similar al plancton bioluminiscente (bien entrada la madrugada). Todavía estoy intentando descifrar la periodicidad de dichas emergencias de luz que surgen en orillas calmadas o en pozas del río. Lo más curioso, esto te va a encantar, es que junto a estos avistamientos encontré ollas de Tlálloc. Sí, así es, amigo, muy parecidas a las que se podían ver en el Museo del Templo Mayor en el Zócalo de Ciudad de México. Parecía aquello el resultado de un robo caprichoso de alguien que se lleva objetos de valor y los desparrama en cualquier lugar tras jugar con ellos. También me imaginé un cofre pirata abriéndose accidentalmente y soltando joyas históricas que fueron a parar en este vergel en medio del agua. Seguiré observando, siempre con distancia prudencial, y espero contarte muy pronto qué hay detrás, debajo o a través de esas luces.

Espero que las visiones, sinceramente, solo fueran visiones y que te hayas repuesto del susto.

Un fuerte abrazo,

javi m.

≈≈≈



?, 3 de agosto de 2103

Querido Javi:

Gracias por tu respuesta, después de leerte vuelvo a regresar a este mundo, creo entender que los trazos visuales de tu experiencia traspasaron a mí, a manera de sueños; no es fortuito que en la infancia y, hasta todavía a mis veintitantos, encontraba en ellos un amplio sentido existencial, pues parecían responder a mis preguntas más elementales sobre la vida, incluso a las dudas más absurdas que surgían cuando acontecimientos de la vigilia me intrigaban; de niño, en los sueños, se continuaban los cuentos que me habían narrado en la escuela o incluso se extendían en los capítulos de las series que hace más de un siglo transmitían en los dispositivos que llamaban televisión. El *gato cabeza hueca* me llevó a habitar nuevamente esas conexiones, el vaivén de lo onírico y la vigilia; no obstante, ahora fueron más elocuentes las sensaciones físicas y lo que podría definir como transmutaciones del cuerpo; también, de niño, alguna una vez experimenté ser una mancha de tinta plasmada sobre un bastidor blanco, no sentía el cuerpo, pero sí una materialidad amorfa, al grado que me aterré y comencé a gritar: «¡soy una mancha!, ¡soy una mancha!». A lo lejos, el eco de una voz preocupada mitigó la desesperación, era mi madre que me balbuceaba: «tranquilo, es una pesadilla, tienes 39 grados de temperatura». Abrí los ojos y en primer plano tenía una compresa húmeda que fue a dar a mi frente, tras de ella, los ojos de mi madre parpadeaban angustiados. Lo mismo me ocurrió después de las fauces felinas, sentí mi materialidad física, pero sin cuerpo, entre lo que veía y el aire que respiraba había una barrera intangible, solo trepidaba por el zigzagueante galope, habitaba en otro yo, ¿acaso encarné el felino sin cabeza?

Hace unos cinco años, en el trayecto que hicimos para probar las delicias que cocinan las herederas de Juanita Amaya en Zimatlán de Álvarez, Oaxaca, mi amiga Graciela, que atesora multitud de historias por ser una ávida conversadora, nos contaba que los nahuales, es decir, los curanderos que tienen la capacidad de transmutar en animales para aliviar, hechizar o incluso dañar, antes de la transformarse se despojan de la cabeza. Nunca entendí cuál era el motivo de tal hazaña, pero cuando vi en tu carta la imagen del felino de inmediato lo relacioné con los nahuales; desde ese día escribí un mensaje a Graciela con la finalidad de ahondar sobre el asunto; solo hasta el día de hoy pudo contestar, pues a medida que se introduce en la Sierra Madre, no hay manera de comunicarse vía electrónica;

dice que en la región de la sierra *ayuuk*, los nahuales se quitan la cabeza antes de su cambio para tratar de conservar la vida, pues es posible que en su peregrinar como animales puedan ser atacados letalmente, en suma es menester mantenerla oculta y a salvo, pues posibilita que puedan sobrevivir a una lesión grave al regresar al estado humano.

Hernando Ruiz de Alarcón, en el registro que hace de los conjuros y ceremonias religiosas de los curanderos indígenas nahuas del siglo XVII, de los actuales estados de Guerrero, Puebla y Morelos, en el *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*, narra que la relación entre humanos y animales se presentaba desde el nacimiento. El *tonalpohualli* o «libro de los destinos» era un compendio adivinatorio, funcionaba para predecir las cualidades de las fuerzas divinas en la ventura de los humanos; lo que deparaba a cada persona se descifraba a través del día-signo de su nacimiento, pues cada cuenta temporal se distinguía por la influencia de una o más deidades regentes y sus respectivos animales. Así, a cada individuo le corresponde un *tona*, un animal o animales con los que comparte el destino y el alma; de ahí que en escritos coloniales se tradujera *tona* como *sombra* o *nahual*: si la persona se enfermaba o moría, lo mismo le sucedería al animal sombra y viceversa.

La primera lectura que recibían los nahuas la promovían los progenitores del recién nacido, quienes consultaban al *tonalpouhque*, «lector de los destinos», para conocer, al cuarto día de ocurrido el nacimiento, la calidad del influjo divino en su personalidad; estas podían ser positivas, negativas o ambivalentes. Asimismo, se podían conocer las disposiciones que poseerían para desempeñarse en algunas labores y el temperamento que los distinguiría; finalmente, se les asignaba un nombre de acuerdo con el día-signo y animal seleccionado por el *tonalpouhque* para que su porvenir fuera lo más balanceado. Era indispensable encubrir el día-signo y su respectivo animal real, pues además de que podría ser infortunado, debía ocultarse su *tona* o sombra para que nadie lo pudiera dañar.

Sin embargo, el poder de transformarse en otros seres solo era cualidad de los «hechiceros», de los llamados *texoxqui*, *teyolloquani* o *tetlachihuiani*, y que Ruiz de Alarcón denominaba *brujos nahuales*. Roberto Martínez González (2017) los relaciona con *In tlacateculotl mocuepani naoale*, que en el *Códice florentino* son descritos como «el *tlacatecolotl* es aquel que se transforma, es poseedor de *nahualli*». La diversidad de estudios sobre la materia ha

tratado de dilucidar sus funciones a partir de su problemático estudio etimológico. Alfredo López Austin, hurgando entre las fuentes históricas y las formas del habla de la lengua nahua en el siglo XX, proponía:

*Nahualli* significaría «lo que es mi vestidura», «lo que es mi ropaje», «lo que tengo en mi superficie, en mi piel o a mi alrededor». Y si esta palabra es, desde su origen, usada para designar la relación mágica de transformación de un hombre en otro ser, es lógico que de ella deriven todos los verbos compuestos con la radical *nabual*, que les da matices de disimulo, cautela, secreto, malicia, engaño, asechanza, mote, fingimiento, nigromancia, trampa y cifra (López 1967: 96).

Graciela también me contó que su bisabuela zapoteca, de la sierra norte oaxaqueña, era curandera y, aunque ocultaba su condición de nahual por temor a ser atacada, su niera descubrió su secreto porque era común que, al despertar, aparecían en su rostro indicios de haber combatido. Su vida era contradictoria, pues en la vigilia sanaba a los enfermos, pero por las noches se transformaba en zopilote, buscaba espantar o dañar a otras personas u animales, lo que explica que constantemente estuviera herida. Casualmente, los testimonios que recabó Ruiz de Alarcón (1629) sobre los nahuales inciden en que los humanos se percataban de los poderes de los nahuales cuando habían sido heridos mortalmente:

Anme referido personas fidedignas, que estando con vn indio, empeço, a dar voces diziendo: «Ay que me matan, que me corren, que me matan», y preguntandole que dezia? Respondio: «los Vaqueros de tal estancia me matan», y que saliendo al campo fueron al egido de la estancia referida, y hallaron que los Vaqueros della, auian corrido y muerto vn zorro, o Raposa, y voluiendo a ver al indio, lo hallaron muerto. Y si bien me acuerdo con los mismos golpes y heridas que tenia el zorro.

Lo mismo me afirmaron auer suscedido con otro indio y vn cayman, que el indio sin que nadie lo offendiesse, començo a quejarse que le mataban en el rio, yendo al rio hallaron en el vn caiman muerto y luego, al indio muerto, de la misma manera (Ruiz 1629: s.p.).

En sus investigaciones sobre los pueblos otomíes del siglo XX, Jaques Galinier (1987) halló concepciones semejantes, por lo que aseguraba que el término *nahual* designaba tres realidades: el *alter ego* del alma humana, el curandero transformado en animal o un animal específico que ponía en peligro la vida de los recién nacidos. La importancia de la dualidad entre los pueblos mesoamericanos también se hallaba reflejada en las capacidades de transformación de los nahuales, ya que tenían la plasticidad de ser animales celestes y también terrestres y, de acuerdo con su rango en las jerarquías simbólicas que ocupaban, podían llegar a transformarse hasta en veinticuatro animales, entre los que destacaban las águilas y jaguares.

La geografía que actualmente habitas parece tener vasos comunicantes con los nahuales de estas latitudes, el *gato cabeza hueca* que encuentras en tu peregrinar también se oculta como sombra que te acompaña. A estas alturas no sé si se trata de un nahual que acecha en la oscuridad para cumplir siniéstras enmiendas, o es tu otro yo, emergiendo en la profundidad de la noche para revelarte otros mundos en los intersticios del tiempo y el espacio. Tal y como ocurrió a Tzinacán, el mago de la «Escritura del dios», de Jorge Luis Borges (2003).

Óscar

≈≈≈

?, 8 de septiembre de 2103

Estimado Óscar, ahí va una carta rápida.

Como sabes, no poseo otro medio de comunicación. Hoy, justo revisando el conteo de días, recordé que el estibador al que pagué para que desviara su ruta comercial se acercaría a la costa de este terruño deshabitado después del mediodía. Creo que vas a recibir correspondencia más asiduamente por dos razones... La primera es que le he pagado un extra y le he convencido definitivamente con abundantes botes de frijoles negros caducados que encontré en la sala de control de la selva. Ya no se encuentran demasiados de estos. Cada tres días tendré visita.

La segunda razón es que tendré que dibujar más rápido. Me disculpo también por ello porque vas a notar una diferencia notable en la resolución de los mismos. Como sabes, el primero que te envié fue realizado con mucho mimo,

imitando las miniaturas medievales de códices y bestiarios a un lado y otro del Atlántico. Pues bien, las lluvias llegaron y, a través de un oportuno agujero de la cabaña, una gotera deshizo gran parte de las pinturas y barras grasas que tenía. Pero bueno, parece una providencia divina. Después de la última carta que me mandaste reflexioné mucho. O diría que «experimenté» mucho. Estos seres, de los que habíamos oído nada más que rumores, son realmente esquivos. Y como toda palabra que viaja de boca en boca, parece que así cambian, mutan, se arremolinan. Cuando estoy terminando la obra es como si ya no tuviera nada que ver con el avistamiento primero. Es realmente frustrante. No sé hasta qué punto es realmente una mutabilidad de lo que ha sido visto o del que ve. O del órgano de visión... En definitiva, parece que la sistemática del apunte a grafitos es mucho más oportuna. A tu juicio dejó este dibujo de la vasija que encontré junto a la orilla esta misma mañana. Era un niño cuando las vi en el museo del Zócalo, pero es que realmente parece la misma... No entiendo nada.

No tengo más tiempo ahora, apuré hasta el último momento para entregar esta carta. Las lluvias están empezando ya. El calor es insoportable también. Y los mosquitos, ni te cuento. Un abrazo fuerte y espero que no te falte nunca alimento.

javi m.

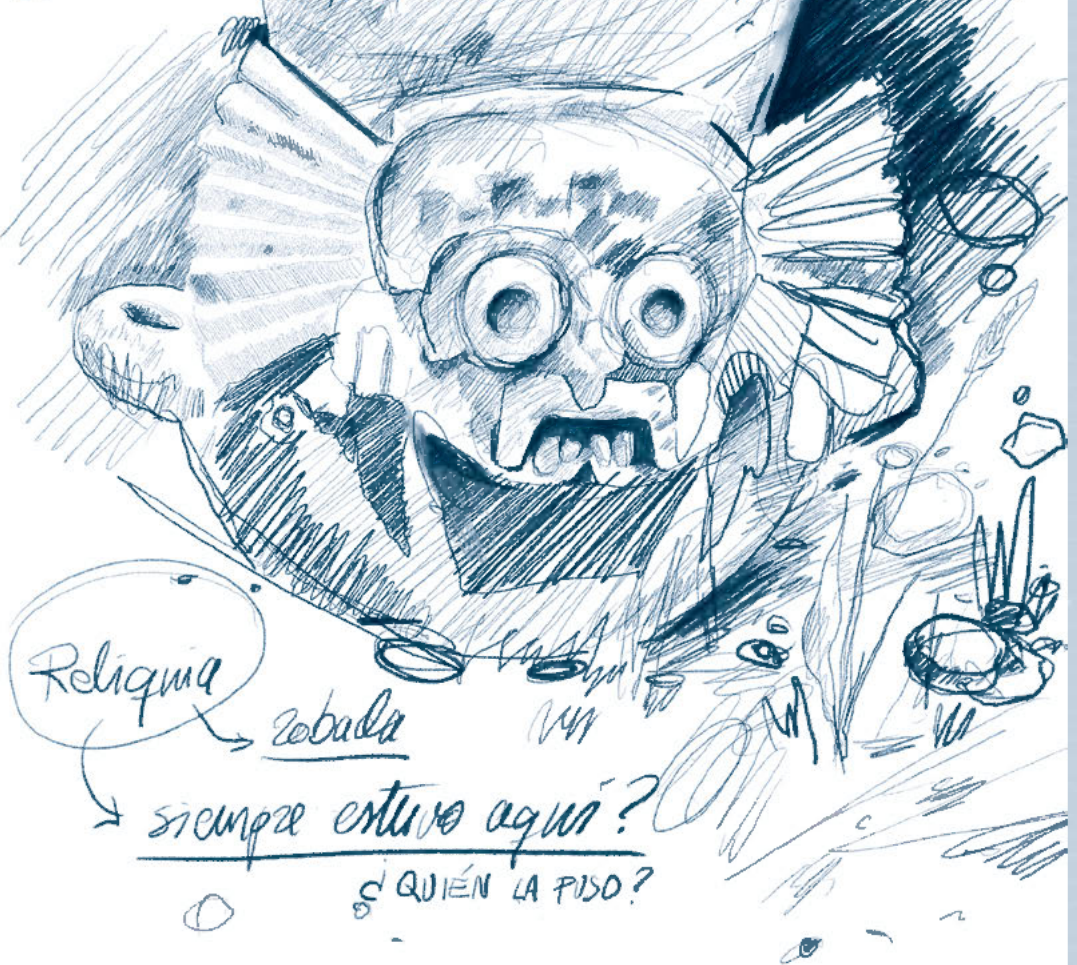
≈≈≈



MEDIODÍA SEPTIEMBRE

Contenedor vacío

PERFECTA  
CONSERVACIÓN



Reliquia

→ robada

→ siempre estuvo aquí?

¿QUIÉN LA PUSO?

?, 15 de septiembre de 2103

Querido Javi:

Algo no pintaba bien desde que comenzamos la correspondencia, desde ese día hasta todavía ayer me he quedado intrigado por lo que has presenciado, tus trazos fueron mis ojos y sigo perturbado por la imagen que se ha extendido hasta mí, como experiencia duermevela; ya después han cambiado las cosas, ahora he estado insomne, a veces comienzo a dormitar a las dos de la mañana, pero vuelvo a despertar a las cuatro. Ya durante el día sigue la batalla con mi cabeza y, por más que le he insistido racionalidad, se desborda, no sé ocuparme objetivamente: ¡vaya palabreja!, y mis metodologías de trabajo histórico no hallaban sentido lógico, los hechos que me vas deletreando transcurren en temporalidades múltiples y geografías movedizas que han desestabilizado mi ortopedia académica, quizá pensarás que el remedio quizá sea la fluidez lírica, pero también me fue complicado transitar en la lucidez imaginativa.

No obstante, la noche de ayer cedí rápidamente al sueño, y durante el día de hoy he conseguido instantes de sosiego, de inmediato he optado por leer la mayor cantidad de referencias históricas y antropológicas; encontré analogías, semejanzas con las pistas que me vas enviando, pero llegué a la saturación de información y mi avance analítico ha sido reducido; como verás, creo haber encontrado una conexión estrecha entre *gato cabeza hueca*-vasija Tlálóc, aun así, sigo *nepantla*, en un estado liminal que va de la erudición simbólica sobre esos seres y las posibilidades afectivas de mi vivencia duermevela que parecen paralizar mi fluidez.

Para los mayas y nahuas, el férido por excelencia fue y sigue siendo el jaguar, sus atributos son ambivalentes, tanto terrestres como celestes, fue considerado el guardián de las montañas y los cerros donde emergían y se conservaban las semillas de la vida, el llamado *Tamoanchan*. Su deambular en la oscuridad y su pelaje moteado lo asemeja al cielo estrellado nocturno; también estaba asociado a númenes de importancia, como Tezcatlipoca, «el espejo humeante», y Tlálóc, que durante mucho tiempo fue nombrado «dios de la lluvia», pero en la posible traducción de su nombre en náhuatl refiere al «que se tiende sobre la tierra» y «el que hace brotar», quizá porque la fuerza del agua celeste, la lluvia, es avasalladora a la vez que fecundante.

En el pueblo nahua de Acatlán, en el estado de Guerrero, la relación jaguar-lluvia es fundamental durante la ceremonia de petición de lluvias o *Atzatziliztli*: el día 25 de abril y entre el 1 y el 4 de mayo, periodo coincidente con el día de la Santa Cruz cristiana, las y los acatecos realizan dicha petición a través de la pelea de tigres o *tecuanis*, una especie de humanos-tigres, jóvenes tanto mujeres como varones que se atavían con sus trajes y máscaras del felino para subir al cerro *Tepehuhue*. Al llegar a la cima entablan un combate entre ellos, sin más armas que sus puños; la ferocidad del trancazo impacta en sus cuerpos con la finalidad de que los contrincantes derramen sangre, entre más líquido fluya y caiga a la tierra, se asegura que el temporal de lluvias se tienda sobre la siembra y al impregnarse sucesivamente broten los mantenimientos.

A diferencia de los nahuales, los humanos-tigre de Acatlán, Guerrero, no se transforman en animales y tampoco los representan, lo que ahí ocurre no es *performance*; según los testimonios que Miguel Flores (2021) recogió entre algunos de ellos, las experiencias que registró hace un siglo son diversas: hay quienes lo hacían por diversión; otros porque se sentían sumamente comprometidos a realizar el ritual por la repercusión de su hazaña en la comunidad; otros asumían que en el acto devenían en fieras, por eso proponía que su vivencia es intermitente, una alteridad constitutiva, un estado liminar de la fuerza interior.

La palabra *tecuaní* en náhuatl tiene varias acepciones, hay quien la utiliza para nombrar a las fieras del monte, especialmente a los félidos, de ahí que se le atribuya al jaguar, al tigre, al puma, a la pantera y al ocelote; sin embargo, en los diccionarios nahuas es un vocablo que envuelve la idea de fiera, comprende especies depredadoras, y dependiendo de la sociedad que la utilice, nombran a las especies que temen, como las fieras del monte, pero incluso pueden ser algunas variedades de flores, arácnidos y cánidos salvajes. Como verás, la relación entre el *tecuaní*, *Tláloc* y *Tezcatlipoca* se extiende a una compleja trama en el espacio y el tiempo, se reconoce su presencia en la finitud de los periodos cíclicos, pero también en su regeneración; y, quizá por eso, se manifiestan simultáneamente; ¿no acaso la vasija de *Tláloc* que dibujaste parece estar cerrando sus fauces? Y ahora que vamos uniendo las piezas de este rompecabezas, ¿será que la experiencia visual que me has transmitido y la fuerza material de esos seres que has presenciado sean puentes comunicantes con otros mundos que van revelando



su existencia entre lo visible y lo sensorial?, ¿será que las vasijas de Tláloc que has hallado a tu paso son la máscara que se ha despojado el gato cabeza hueca?

Óscar

≈≈≈

?, 17 de septiembre de 2103

Querido Óscar:

Disculpa que haya tardado más de la cuenta, pero esta vez por fin llegaron las lluvias. Y no me dieron tregua por dos días. Las mareas impidieron al estibador llegar cuando tocaba y tuve que esperar casi una semana hasta poder darle la correspondencia. Si bien la espera no ha sido en vano... Leí una y otra vez tu último texto como si de leyendas se tratasen. Me alimentaron por el día y por la noche. Cuando conseguía encender un fuego, tus palabras parecían tomar forma. Entre los brujos europeos que conocí es habitual mirar el fuego, *ensoñar*lo, para buscar salamandras dentro de él. Aunque el término de la *salamandra* no se usa aquí para referirse a esos anfibios resistentes al fuego, sino a los espíritus elementales regentes de la materia ígnea. Así lo imaginó el alquimista Paracelso en su tratado sobre espíritus. Y así hice: miré el fuego.

Y el fuego también se transformaba, pero no dentro de casa, sino fuera. En esas orillas y pozas, ahora desbordadas por las tormentas, siempre con la noche cerrada volvía a ver una y otra vez esas extrañas gasas luminosas que emanaban de las rocas, o del agua. Flotaban. De adolescente vi fuegos fatuos en un cementerio por las condensaciones de fósforo y esto, sin duda, no se parecía ni en pedo. Sabiendo que la comparación sería siempre errada, diría que se trataba de un híbrido entre auroras boreales, el brillo lunar y algas de río.

Pensé mucho en quitarme la cabeza. A veces incluso sentía que carecía de ella. Y en ese momento era mucho más fácil de ver aquellas formas. Ah, claro, no te lo dije. Si me ponía bien científico e intentaba explicarme qué ocurría, inmediatamente y como por arte de magia —como si esos hilillos de luz fueran alérgicos a la razón— se desvanecían pronto. O mi segunda visión mermaba. Podría empezar a elaborar la hipótesis de que una oportuna

decapitación te abre al *campo alebrije*, a ese tiempo fuera del tiempo y a ese espacio fuera del espacio. Claro que esto adolece de todo rigor científico... Y, al igual que tú, veo una relación entre las vasijas de Tláloc como una parte constitutiva de esos animales que no llegamos a atisbar del todo. Además, las lluvias llegaron más o menos cuando las descubrí y no han cesado (relación celeste y acuática con Tláloc y los jaguares). Intentamos rellenar huecos sobre estas formas huecas y pienso: ¿pueden ser las cabezas transformadas de los félidos?, ¿o son otra cobertura del mismo ser, una segunda piel?, ¿son sus propios contenedores, como si de una muñeca *matrioska* se tratase compuesta por *fylgja*, *hamr* y *hugr*?

En esta carta encontrarás tres dibujos. Por eso fueron provechosas las lluvias y el retraso de mi mensajero...

Pude rescatar restos de tinta y masas de pintura que se acumularon bajo de la mesa de madera tras ser destrozados mis materiales por el agua. Algunos, si los intento sacar, se deshacen. Así que muchos dibujos los he hecho debajo de la mesa. Me recuerda cuando aún había galerías de arte y yo exponía en ellas. Estos dibujos tienen ese carácter, me vinieron... Durante un tiempo esperé convertirme en un artista de éxito internacional. Conseguí algo de éxito nacional, pero la aventura bohemia que infectaba la mente de mis colegas y la mía propia era solo un proyecto moderno, colonial y productivista. Y claro, estaba destinado a no prosperar. No sé cuál es mi proyecto actual, pero desde luego es más incierto y peligroso que convertirse en un *snoob* neurótico. Parece que al escribirlo vuelve la angustia de la visión arrebatada: no sé dónde acaba mi piel y dónde comienza el trazo.

El primer dibujo que encontrarás es el testimonio de lo que he llamado el *síntoma*. Estos *felinos-luciérnagas-alebrijes* parecen contagiar su naturaleza astral. Es como si entraran por mis ojos embobados y me llenaran desde adentro. Lo comprobé cuando esas luces también parecían emanar de mi brazo. Veía mi carne y mi piel como siempre, pero en ráfagas que duraban apenas un segundo o dos mi cuerpo se expandía, como un doble etérico. Y este tomaba formas caprichosas. Incluso membranas que después supe que eran de ajolote, esas pequeñas antenas que tienen alrededor de la cabeza y que, seguro, tienen un uso que desconozco.

En el segundo dibujo hay una descripción bien clara de lo que vi cuando por fin pararon las lluvias. Estaba todo enfangado y creyendo que lo que oía eran ranas y sapos amasarse entre arcilla, no le di la importancia que merecía.



Pero cuando las luces empezaron a manar de la tierra y el río, vi entre las rocas unos seres que mutaban constantemente. Diría que su naturaleza es el cambio. Participaban de las gasas luminosas, o salían de ellas. ¡Eran preciosos ajolotes! Pero ya no eran solo eso, sino que se mezclaban con serpientes. Primero pensé que estas estaban engullendo al anfibio *náhuatl*. Y resultaron ser cuerpos serpentinos con las cabezas de los pequeños monstruos de agua. Algunos eran bicéfalos. Y huidizos. Parecían torpes y se dejaban ver. Si bien, sin entender por qué, se esfumaban de golpe.

El tercer dibujo surgió días después. Volvieron las tormentas y temí que los felinos descabezados se acercaran a la cabaña buscando alimento en forma de hombre (ya un tanto escuálido). No los volví a ver, aunque estuve preocupado. Una noche apareció una silueta sobre una roca junto a las pozas que tanto observaba. Pensé que podía ser un jaguar. Nada, no se movía. Al día siguiente, no pude ir a ver qué era esa silueta inmóvil, ya que las nubes no dieron tregua. Por la noche paró y volví a ver la silueta claramente recortada sobre el cielo. Y en el cielo más cercano a la tierra otra vez las luces. Me acerqué muy poco a poco. Diría que tardé casi una hora. Ahora ya no te lo creerás: el ser que gobernaba la roca era un *xoloitzcuintle* negro, totalmente inmóvil e irradiando babas de luz. No se movía y sus ojos eran como de cristal, estaban secos. Un escalofrío y un terror indescriptible me recorrió el cuerpo. El animal era solo una cáscara y su cabeza estaba literalmente abierta como un melón. Cuando me repuse al tiempo y quise investigar como un gato asustadizo, me di cuenta de que dentro no había nada. Incluso parecía de cartón piedra. Por fuera piel y pelo, pero dentro era como de papel. Creo que no puedo agregar nada más. Estoy agotado y traspasado por las últimas visiones.

Sí, anoto un pasaje de los Eddas que me ha acompañado en mi cuaderno de dibujo durante algunas de mis aventuras. Procede del *Hávamál* y dichas palabras se asignan a los labios del propio Odín. Aquí ya descubrimos esa prohibición de tocar el cuerpo inanimado de alguien que ha utilizado su *hamr* para viajar con su doble:

Si veo brujas que cabalgan por los aires,  
Actúo de tal modo que se pierden,  
Sin recobrar su propia piel,  
Sin recobrar su propio espíritu

Así pues, ¿sería posible que ese cuerpo fuera el cuerpo maltrecho de un *hamr*? ¿Ese animal podría haberse desdoblado en un humano cuya alma ahora está perdida? ¿O es la propia alma de un *tecuani* que tiene la materialidad de un alebrije de cartón piedra? ¿Compartimos un *tona* común que se mueve más allá del espacio? Recuerdo que tanto la visión del nahualismo como la de la multiplicidad álmica del Viejo Continente afirman siempre lo mismo: lo que le ocurre al doble, te pasa a ti, y lo que te ocurre a ti, le pasa al doble.

Siento si te bombardeo con problemas, casi no pongo filtro a lo que me inquieta. Me da la sensación de que en nuestro estudio acumularemos muchas más preguntas que respuestas...

Ahí van mis materiales para que puedas darles el uso que consideres.

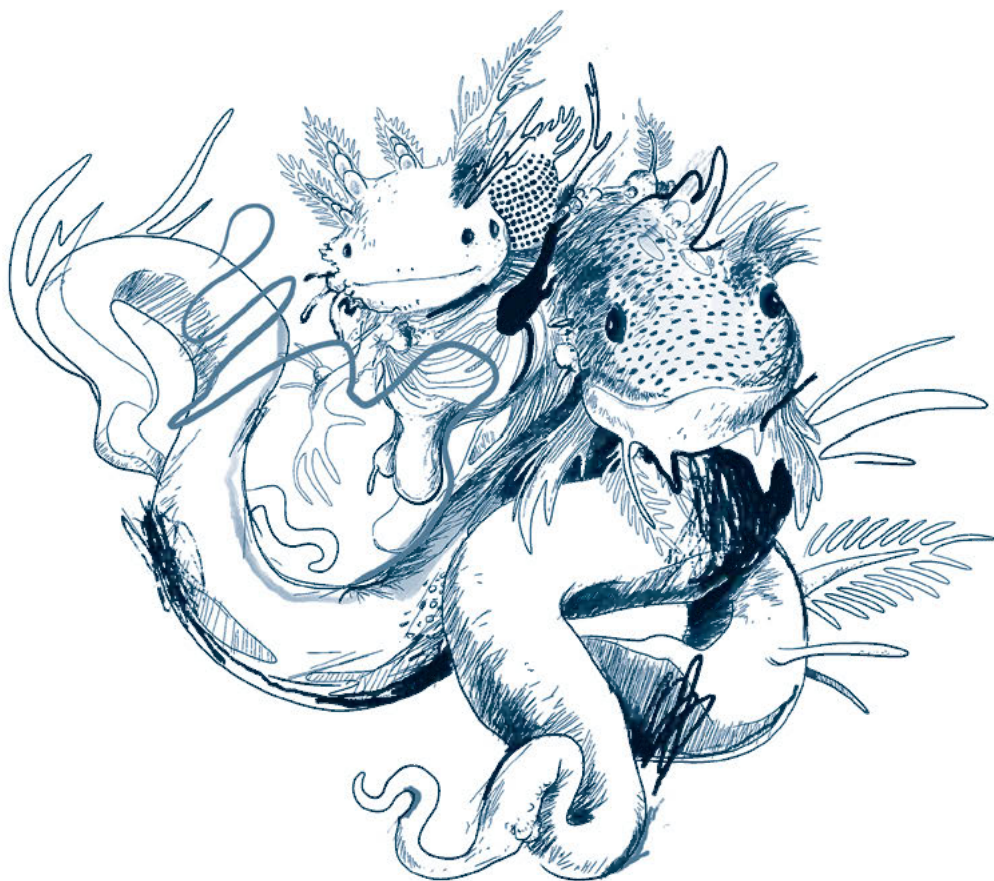
Cada vez me cuesta más saber cuál.

Un abrazo y hasta pronto,

javi m.

≈≈≈











Querido Javi, desde que vi estos dibujos que envías no he parado de llorar, trato de escribir y me faltan retazos para dar coherencia a las múltiples hipótesis que me formulo; como lo sabes, los ajolotes ya estaban al borde de la extinción hace un siglo, el desecamiento de la zona lacustre de México hizo que su hábitat se fuera reduciendo, además de la contaminación que comenzó a impregnarse en los reducidos canales y las chinampas xochimilcas. Me aventuro a afirmar que la gran inundación, al desestabilizar todas las geografías, hizo que todo fluyera sin cesar hasta que las especies que hasta hace tiempo llamábamos *endémicas* ahora circulan y fundan nuevos hábitats en todo el planeta.

Ahora que lo leo, pienso que la hipótesis deductiva no se puede sostener, más aún cuando la disminución del nivel de las aguas no augura estabilidad, incluso para declararnos sedentarios. Recuerdo que los devotos del darwinismo social, al interpretar la idea evolutiva de la sobrevivencia de la especie más apta, en su obsesión andro y antropocéntrica colocaban a los humanos en la cima de la pirámide alimenticia y los consideraban como los dominantes de la vida en la Tierra por su capacidad racional. Vaya narcisismo especista.

Y ahora tus imágenes se vuelven epifanías, que hayas avistado ajolotes y cánidos que tienen extrema semejanza con los *xoloitzncuintles* me resulta sumamente sospechoso, solo faltaría que encontraras también el ave que los castellanos llamaron *pavo*, el *huexolotl* en náhuatl y, que en México llamábamos *guajolote*. A la vez, no podría ser de otra forma: ¿ves qué comparten casi el mismo nombre? *Xólotl*, además de estar presente en los tres animales, fue un numen asociado al fuego y al relámpago, fue el compañero del sol en el ocaso, de ahí que una de sus acepciones, según Alonso de Molina (1571), sea «el que sirve o acompaña».

Otros significados del vocablo son reveladores, pues se asociaba a la monstruosidad o la deformidad. El numen *xólotl* tenía cabeza de perro y los pies invertidos; el ajolote, a diferencia de las otras especies de salamandras, se detiene en su proceso de crecimiento y se mantiene en su etapa larvaria juvenil. El *xoloitzcuintle*, a diferencia de otros perros, carecía de pelo y algunos dientes por su displasia ectodérmica. Finalmente, estos últimos fueron las únicas especies animales que los pueblos mesoamericanos domesticaron y que eran sumamente valoradas en los rituales de sacrificios, ofrendas, pero sobre todo alimentos sagrados y especiales.

Con todo lo que vas trazando tengo muchas preguntas, porque parece que una cadena de incorporaciones se descubre a cada paso que das y a cada avistamiento animal parecen abrir umbrales, y todos comienzan en el mismo lugar, la cabeza y la boca: ¿será que estamos siendo devorados por estos animales? ¿Somos la otredad incorporada a su nuevo ser para construir otros mundos?

No puedo más, necesito un respiro, me urge encontrarte, visitarte. Deja organizo todo, te escribo en cuanto consiga un transporte seguro.

Óscar

≈≈≈

Isla del Hambre, 21 de septiembre de 2103  
Estimado Óscar:

Te escribo para avisarte que me voy a ir. En el día del equinoccio lo he decidido. Podría haber cargado mi corto equipaje y haberme subido hoy en el carguero donde trabaja mi mensajero. He preferido, en cambio, quedarme nueve días más, dejando que la luna se extinga por completo. Me he dado cuenta de que hay una relación entre la oscuridad total de la noche y la aparición de esa extraña flora astral. Los síntomas también se propagan en mi piel y en otras coberturas: vasijas, cuerpos de perro o rocas. Todo parece de la misma materialidad que las pinturas de Henri Rousseau, puros dioramas, escenarios selváticos.

Y el terror también volvió, porque los *gatos cabeza hueca* hicieron de nuevo acto de presencia. Ahora los veo por todas partes... Subidos en algunos árboles, caminando a lo lejos. Lo más desconcertante es que los he visto andar de pie y siempre descabezados. La cáscara del perro se ha ido secando y plegando sobre sí misma, quedando como si se tratara de un montón de cartón mojado. Cuesta discernir qué está dentro y qué está fuera. Estos versos de William Blake (1980), el *Lema de The1*, vienen una y otra vez a mi cabeza: «¿Sabe el Águila lo que está en el foso o irás a preguntárselo al Topo? ¿Puede la sabiduría encerrarse en un cetro y el Amor en un cuenco dorado?».

En este mundo de delirio y agua, de gatos gigantes decapitados y perros disecados, me viene una y otra vez la conversación que tuvimos hace meses antes de mi viaje, cenando acompañados de un buen vino. Me hablaste del origen colonial de la enemistad del perro y el gato (así, simplificado; como yo te lo cuento suena pueril). De cómo en las cosmovisiones mesoamericanas el jaguar y el perro habitaban la noche. Ambos eran guardianes de dos espacios liminales: el jaguar de la montaña y el perro del río *Chiconahuapan*, en el *Mictlán*, primer mundo de los nueve inframundos. Me dijiste que eran estos últimos los que ayudaban a cruzar las aguas del Reino de los Muertos a las ánimas de los recién fallecidos. Y que luego, en muchas manifestaciones religiosas y festivas poscolombinas, el perro se convierte en depredador del jaguar. Algo que me recuerda a las guerras de persecución y aniquilación de los gatos europeos por ser considerados seres infernales. Que el proyecto colonizador y el dispositivo inquisitorial son máquinas de guerra no es algo nuevo... La cuestión es ¿qué relación podrían tener aquí en esta isla los felinos y los cánidos?

Los *gatos cabeza hueca* se pasean (liminalmente) de las montañas hacia el río, reino intermedio del perro. A este último nunca lo vi moverse, solo era un alebrije de cartón (por llamarlo de algún modo). En un mundo más allá de la colonialidad, donde las fronteras geopolíticas han sido desbordadas-inundadas, te lanzo tres posibles hipótesis:

- ① Los cánidos y los felinos se han reconciliado. En ese sentido, este terruño podría encontrarse más allá de nuestros procesos humanos de sociabilización y colonialidad. O dichos procesos han quedado extintos, y con ellos también la enemistad interespecie que les atravesaba.
- ② Los cánidos y los felinos continúan depredándose. Solo que, en este caso, la depredación ocurre a niveles no materiales, sino de Dobles.
- ③ Los cánidos y los felinos se han aliado para depredar al humano. Aquí continuamos con un proceso de depredación de dobles (animales, humanos o interespecie). En ese sentido, sí que habría un proceso subterráneo de socialización en tanto que estos Dobles son *tecuanis*, *alter egos* de chamanes o humanos que han desbordado lo meramente físico.

Me aventuro a decir que tanto tú como yo estamos entrando involuntariamente en ese proceso y, con ello, quizás somos solo parte del festín de perros y gatos. Personalmente, me decanto más por la tercera opción. De lo contrario, no sabría cómo integrar la cuestión del contagio y de los síntomas psicofísicos que nos llevan tanto a ti como a mí a ser arrebatados-devorados por la visión. Creo que vivimos en un mundo salvaje con nuevas configuraciones *inter mundi*. De hecho, verás en el encabezado de esta carta que he bautizado a esta tierra ignota como Isla del Hambre. Aquí todo es comido por todo.

En cualquier ~~caso-ambas posibilidades~~ me llevan a preguntarme: ¿podría ser que la Cuarta Inundación tiene algo que ver con el ancestral río de *Chiconahuapan*? ¿El agua que lo cubre todo es el intersticio con el Mundo de los Muertos? ¿Será que nuestro mundo material ha entrado en un estado de total liminalidad y entrecruzamiento de reinos, planos o realidades? ~~¿Caminamos entre muertos o somos muertos?~~

Perdona, estas últimas preguntas solo son el resultado de un delirio febril de visión arrebatada y depredación astral entre especies. Y esta misma posibilidad de diagnóstico me vuelve a parecer histriónica. Querido Óscar, creo que estoy al borde de la locura... Las noches oscuras se parecen más a los veranos nórdicos llenos de luz: un nuevo Ecosistema se abre al igual que abezaeza del perro o la vasisjax de Tlaloc...

Ya no tengo ni fuerzas para dibujar, mis dedos no pueden asir correctamente el lápiz (perdona por mi escritura un tanto errática; no es mi estilo). Y es que cuando miro mis mans veo caminos cruzados de líneas luminosas, ~~emergencias~~ emergencias de paisajes internos por debajo de mi piel. En ocasiones intuyo una cobertura de pelo corto que me empieza a recubrir el cuerpo... RRRRR... Esas visiones vienen acompañadas de un estado de total humedad humedad y adormecimiento. Respiro hondo varias veces, como quien sale a la superficie tras bucear en un cenote, recupero el oxígeno y entonces aaaaaaa se disipa la visión. Antes era «casi» elegida, ahora la visión me devora en esta isla de hambrientos.

Espero volver pronto. Sobre todo, espero volver, pero no si será en la forma que me conociste. Ya no creo que sea el mismo que antes, quizás ni siquiera necesite un barco para ir a verte...

Te dejo con estas divagaciones y espero con ansia a la noche sin luna. ~~O la-  
temo.~~ Al amanecer de esa noche, en cuanto llegue mi colega, partiré de aquí  
tal y como he quedado con él. Ojalá esta carta llegue a tiempo antes de mi  
marcha y puedas alumbrar estas dudas que me acechan.

Con ganas de volver a encontrarnos, aquí o allá,

javi m.

≈≈≈

### ~~Créditos iconográficos~~

javi moreno, *León sin cabeza y jaguar con máscara*,  
ilustración digital, 2023.

javi moreno, *Ixiptla. Vasiya*, ilustración digital, 2023.

javi moreno, *Mano astral*, ilustración digital, 2023.

javi moreno, *Ajolote aberrante*, ilustración digital, 2023.

javi moreno, *Ixiptla. Xoloitzcuintle negro*, ilustración digital, 2023.

### Referencias

- Blake, William. 1980. *Poesía completa*, Barcelona, Orbis.
- Borges, Jorge Luis. 2003. *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial.
- De Molina, Alonso. 1571. «Vocabulario en lengua mexicana y castellana», *Gran Diccionario Náhuatl*. Disponible en <<https://gdn.iib.unam.mx/>>.
- Flores, Juan Miguel. 2021. «Transmutación, ímpetu y desgarré. El cuerpo de los tigres de Atzatziliztle», tesis de maestría, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galinier, Jacques. 1987. *Pueblos de la Sierra madre: Etnografía de la comunidad otomí*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Disponible en <<http://books.openedition.org/ceemca/2707>>.
- Kirk, Robert. 2017. *La comunidad secreta de los elfos, los faunos y las hadas*, Madrid, Ediciones Obelisco.
- Lecouteux, Claude. 2004. *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.
- López, Alfredo. 1967. «Cuarenta clases de magos en el mundo náhuatl», *Revista de Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 7, pp. 87-117.
- Martínez, Roberto. 2017. *El nahualismo*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruiz de Alarcón, Hernando. 1629. *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tratado-de-las-supersticiones-y-costumbres-genticas-que-hoy-viven-entre-los-indios-naturales-de-esta-nueva-espana--o/html>>.



~~—HEREJÍAS MARIMACHAS—~~

(Canción polivocal)

Letra de canción para «El viaje de formol» (2014),  
serie de videos y proyecciones performativas

(Todas en coro)

Herejías marimachas  
Tortilleras electroshockeadas  
Forever indomeesticadas  
Disidentes decididas  
Torturadas y quemadas como brujas  
Oprimidas pero no vencidas

Ni dios, ni amo, ni marido ni partido  
Ni dios, ni amo, ni marido ni partido

(Voz 1)

Proletarias de la revelación sexual  
Resistiendo los regímenes de la normalidad  
Radical sexual politics  
Multiplica los deseos privados  
Y los juegos consensuados

Prótesis, máquinas,  
Órganos plásticos  
cruzando las fronteras  
de la aceptabilidad  
legítimos, paródicos  
oposicionales, parafílicos

(Todas –menos voz 1– en coro)  
¡Transgresión no es transformación!  
¡Transgresión no es transformación!

(Voz 2)  
Postmodernas pansexuales  
Nomadistas neoliberales  
Sus opresiones difusas e inconexas  
Desmantelan nuestros alcances  
Sexo-políticos-militantes

Carreristas onanistas  
Fundamentalistas  
Del relativismo absoluto  
Su celebración del babel del sexo  
Es ciega a las desigualdades!

(Todas –menos voz 2– en coro)  
¡Alesbiánate, alesbiánate!

(Voz 3)  
Free market/free sexuality?  
Consumer-based identities  
Expansion of new sexual-industries  
Actos rebeldes privados commodificados

(Todas en coro)  
Lesbiana porque me gusta  
y me da la gana

(Voz 4)

Separatismo táctico  
Autogestión, autodirección  
Erotizando la horizontalidad  
renunciando a la straight-mind

(Todas en coro)

Radical female friendship  
Sororidad, reciprocidad

(Voz 5)

¡Dictadoras puritanas  
humorless and un-sexy feminists!  
Don't be so blind to the fact  
That we are the conquerors  
of ruling sexual drives

(Todas en coro)

Menos mal que tú eres fuerte, libre y loca  
y ante nadie te callarás la boca

Herejías marimachas  
Heterogéneas y situadas  
Torturadas y quemadas como brujas  
Oprimidas pero no vencidas  
Forever indomesticadas  
Disidentes decididas



~~VUELTA E IDA~~

Itacate: pedagogías del *don* y sus confabulaciones.

Gesta e ingesta de sobras trasatlánticas

Marisa Belausteguigoitia Rius

**Marisa Belausteguigoitia** <sup>MEX-ESP</sup> es directora del Centro de Investigaciones y Estudios de Género, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y directora del proyecto *Mujeres en espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*. Su trabajo analiza la construcción de nuevas pedagogías en las fronteras con los estudios culturales, la cultura visual y los estudios de género.



El 6 de mayo de 2021 fuimos testigos de un evento por lo demás excéntrico: la partida de un barco llamado *Stahlratte* (ratón de acero) a Vigo, con un grupo de siete indígenas zapatistas, desde Isla Mujeres, en el Caribe mexicano. Este viaje extraordinario se entendió como gesto de recuperación, de reapropiación de la historia —de lo perdido y desposeído— de los indígenas en México; de sus temporalidades estranguladas, sus lenguajes y sus formas de vivir en las fronteras (culturales, nacionales, lingüísticas, educativas) superpuestas, amalgamadas y muchas veces invisibles.

Este libro es un ensayo de viajes también excéntricos: viajes de ida y vuelta que pretenden ayudarnos a figurar, fabular y confabular cómo reparar heridas a partir de traslucir y complejizar nociones que nos acerquen de forma distinta a nuestros legados, nuestras herencias culturales, emocionales y subjetivas (Lozano 2022; Rivera Garza 2022; Haraway 2020). Esto, de forma tal —dice el proyecto— que recoja la necesidad de sanar la herida, de reparar el daño y de saldar —o al menos señalar— esa deuda histórica que une y aleja territorios de entre océanos, en este caso, entre México y España, en una tarea de investigación artística, colectiva y trasatlántica. Una tarea capaz de pre-figurar, de fabular y mejor confabular si es que existe un futuro común entre tanta heterogeneidad. Y si es así, cuáles son las huellas, cuáles los caminos trans (atlánticos, disciplinarios, culturales, sexuales, citables) que hay que seguir, trazar o inventar.

Esta suerte de viajes obliga a la preparación. En este proceso, el *itacate* es una pieza clave: el alimento, la bolsa que es continente y contenido a la vez, que se consume durante el viaje, se guarda para deleitarse en el recreo o se dona después de la fiesta. En este proyecto nos hemos dispuesto a cantar y a jartar (una ingesta que a la vez es gesta), con el fin de visitar deudas y legados, y acrecentar dones y confabulaciones. Este es un viaje acompañado entre mano y lengua y desde ambos puertos del océano Atlántico. México y España confabulan un viaje entre jartar y cantar, que espera generar relatos que alimenten contrahistorias entre-tenidas por dos universidades públicas. En este proceso, el *don* aparece como uno de los gestos generadores de significados.

El *itacate* tiene, como una de sus principales características, que es un alimento que se regala, que se *da*; un don que circula, de mano en mano, en el recreo, en el viaje y al terminar la fiesta. Al aparecer en forma de alimento, de sobra del fin de fiesta, el intercambio simbólico que causa

deuda se anula y aparece, en su lugar, uno signado por un objeto que se comparte bajo la lógica del don, sin que se entienda como deuda, ni como regalo, sino como algo que se *da y se recibe*: «el don como don debería no aparecer como don: ni para el donatario, ni para el donador. No puede ser ni haber don como don más que si no es/está presente como tal» (Derrida 1995: 22-23), ya que se reconocería como intercambio y generaría deuda. En el itacate hay un sentido intencional de dar que, al reconocerlo desde esta forma paradójica del intercambio, no genera deuda.

El itacate, como el don, no es objeto de un intercambio regular. Hace falta tiempo para entender la ruta y el ritual del don y sus efectos: «Por definición, ni siquiera una comida en común, una distribución de kawa, un talismán que uno se lleva, pueden ser devueltos de inmediato. Es necesario un “tiempo” para llevar a cabo cualquier contraprestación» (Derrida 1995: 45). Es ese *algo* lo que se devuelve con el tiempo, en esta lógica del *dar*, y que no es un objeto similar al que se recibió, sino uno –propio del itacate, continente y contenido– que contenga historias. El itacate que acompaña nuestro viaje –a la manera de Ursula K. Le Guin y su bolsa transportadora– contiene un conjunto de objetos, de propuestas y escenas que permiten contar las historias que, a mediano y largo plazo, fundan legados, más como proceso de construcción que como conflicto que se resuelve. Estos relatos heredados intervienen en la generación de conversaciones y convergencias capaces de contar otras historias que necesariamente viven en espacios y tiempos en convivencia heterogénea y de «ser posible apacible con lo que nos rodea, nos cobija y nos sostiene con una base de confianza de que sí, en efecto, hay un futuro común y posible» (Carbó, en prensa).

Porque es la historia lo que marca la diferencia: qué se cuenta, desde dónde, cómo se cuenta y con qué recursos:

La narración concebida como bolsa de transporte / barriga / caja / casa / paquete de medicamentos, pueden ser vistos como elementos necesarios de un todo que en sí mismo no puede caracterizarse como un conflicto o una armonía, ya que su propósito no es la resolución ni la éstasis, sino un proceso continuo (Le Guin 1989; Haraway 2020).

Es desde nuestras universidades, la UNAM y la Universidad Miguel Hernández, que emprendemos estos viajes, y esperamos producir ese tipo de intercambio que genere dones y, con ello, futuros y temporalidades heterogéneas y, de manera paradójica, con posibilidades de un *porvenir* común.

¿Qué contiene la universidad? ¿Qué clase de objetos, procesos, escenas podemos producir en su continente y con sus contenidos? Sara Ahmed (2019) marca críticamente los contenidos de la universidad moderna, con ello nos preguntamos: ¿cuáles son sus contenidos, continentes y quiénes son sujetos de la universidad pública, sus saberes y prácticas? ¿De qué debemos cargar la bolsa transformadora/transportadora –nuestro itacate– cuando se trata de una universidad pública enfocada en reflexionar, procesar y resolver urgencias sociales? (Ahmed 2019: 144). ¿Qué historias nos podemos contar a partir de estos procesos?, ¿y a qué temporalidades comunes, a qué suerte de *por venir* convergente nos conducen? Este proceso narrativo se *da* en un tiempo y un espacio que requieren percibir y producir –como recuerda Gloria Anzaldúa– historias y contrahistorias desde la materialidad del don y sus circuitos (Leyva 2018: 119-223).

Ahmed habla, en particular, de historias que se cuentan a partir de la repetición de palabras como *diversidad*, *equidad*, *igualdad* y de la fatiga que provoca esta constante reproducción: «Those terms had got tired and I think there's a bit of "if one gets tired, looks like you've got tired as well"» (2019: 149). Alguien tiene que decir(lo), pero ¿decir qué? y ¿decirlo cómo? Eso, lo que nuestro continente (España y México) y nuestros contenidos nuevos y alternativos –frontera con los saberes universitarios curriculares tan repetidos– tienen que procesar para activarse, para escuchar desde ámbitos distintos y provocadores de movimiento, para transformar y encontrar lo que debe ser dicho dentro de la lógica del don: «You're put in a position where you have to say things because nobody else will say them [...] You keep saying it because they are not saying it [...] The more words circulate, the less they seem to do» (Ahmed 2019: 149). La historiadora María Elena Martínez habla del papel de una imaginación que implique trabajar con secuencias narrativas que, al moverse entre fatigas, delimita los vacíos y los huecos en las vidas y las historias, creando ritmos que delatan contornos de lo in/visible y, así, avanzan objetos y personas ausentes.

Estas palabras/concepto, producidas desde los tiempos del don y en el espacio universitario, también constituyen imágenes, subraya Ahmed; nuestro itacate contiene aquellas que pueden afilar el contenido visual de los conceptos universitarios y de sus usos y prácticas. Ella habla de cambiar la imagen, «changing the image» (Ahmed 2019: 150), cuando la palabra se fatiga. «You can change the image but not change the organization. You can change the image in order not to change the organization» (2019: 149). Es en este circuito entre la palabra fatigada, los patrones repetitivos y la imagen

«nueva», pero también en sentido contrario, cuando la imagen se fatiga y es la palabra la que alerta y transforma, en que nos moveremos para *dar*. Los movimientos entre imagen y palabra, en fatigas alternadas, serán uno de nuestros ejes, y la cultura visual y la especulación narrativa, sus dos enfoques creativos y críticos.

Viajes así requieren alimentos que activen el conocimiento, elementos que *abran boca*, es decir que indaguen en *bocabularios* que provean de instrumentos conceptuales al viaje y su gesta/ingesta para modificar la percepción del futuro desde un presente, situado en universidades públicas, con el cometido principal de la producción de pensamiento crítico; que tengan la capacidad de activar la academia y conceptualizar el activismo. Este pensamiento es posible cuando la academia es capaz de trabajar con lo que sobra, lo que gravita en sus fronteras, lo que erra y deambula y se sitúa en sus fronteras. El viaje es posible cuando las aulas/bolsa/itacate de contenidos, en viajes precisos y errantes, pueden extenderse y ocupar patios de recreo, plazas, esquinas, monumentos que requieren intervención crítica.

El itacate como bolsa transportadora, como continente y contenido, como aula y, más allá, como conjunto de pro-visiones que apuestan a la construcción de nuevos horizontes y futuros conjuntos, contiene objetos, de alimentos y de pensamientos «para llevar», que nos acercan a ese escenario donde también se consume alimento, se interactúa y se dispone el cuerpo al juego: el recreo. Este espacio de juego, lugar donde las interacciones son libres, permite mayores y mejores arreglos espontáneos. Walter Kohan (2013) nos acerca a la definición del aula como espacio de recreación, de juego, imaginación y errancia al recordarnos la definición de *escuela*, como *schole*, que significa *tiempo libre*. Simón Rodríguez, maestro del prócer latinoamericano Simón Bolívar, recupera este origen lúdico y divertido de la enseñanza básica al salir a la calle a jugar como parte de los asuntos que se trataban en clase, o al multiplicar las aulas en proyectos escolares que cruzaron fronteras nacionales y pedagógicas.

Crear un aula expandida, un aula ambulante que funcione como plaza (Belausteguigoitia y Lozano 2012; Belausteguigoitia 2008; Lozano 2014) como lugar de toma de la palabra y de reunión, y crear a la vez una plaza como aula, como espacio del aprendizaje colectivo y crítico, es uno de nuestros cometidos: un encuentro que conjuga *bocabularios* (como aperturas de boca, de gesta e ingesta) con la acción, con el afuera, con la calle y con el exterior, marcado por urgencias sociales, desde los enfoques visual, de género, desde la

teoría crítica y decolonial. Un espacio áulico, errante, que sea capaz de activar el conocimiento y conceptualizar el activismo, con posibilidades de abandonar el espacio central académico hacia sus fronteras y hacia el recreo; ese viaje y ese fin de fiesta y que opere a partir de pedagogías ambulantes, que cuestionen el archivo y la disciplina desde los márgenes de los saberes universitarios. «La imaginación requiere de una docencia que esté dispuesta a practicar la errancia: un tipo de movimiento sin predeterminación que fije puntos de llegada» (Kohan 2013: 89, traducción propia). Fijar puntos de llegada, pero para abrir horizontes de temporalidades superpuestas de lo por-venir inanticipable.

Hablamos de un aula que, a decir de bell hooks (1994), ofrezca espacio para el cambio, la invención y los desplazamientos espontáneos; y que escape a las disciplinas, de su cometido académico entendido como único incentivo, y que logre, en cambio, crear un espacio capaz de errar, de deambular, de desplazarse y hacerse presente en los espacios más estratégicos y urgentes, aquellos que permitan modificar la forma y el fondo de lo que narramos: aquellos que permitan articular otra historia. Esta historia otra, no me cabe la menor duda, se articula también interrelacionando las sobras, lo que excede, lo que no cabe y ha quedado fuera o en los intersticios de disciplinas, memorias y archivos académicos.

Esta historia otra constituye una narración límite o, en palabras de Saidiya Hartman (2008), una historia imposible. Ursula K. Le Guin se plantea las preguntas: ¿Y cómo cuenta uno historias imposibles, esas que exceden o faltan y que no han sido integradas a los archivos? ¿Es posible negociar los límites constitutivos de los archivos? Y ofrece una respuesta: es a partir de la especulación, de lo que Hartman llama *fabulación crítica*, que logramos construir una historia que pueda representar justo lo que el archivo no ha podido almacenar –sus sobrantes– o que lo ha deformado hasta hacerlo irreconocible para aquellos cuerpos que lo originaron en su misión de conservación y conservadora.

La *fabulación crítica* intenta lo imposible (Hartman 2008), es decir, representar la vida de aquellos cautivos por el proceso improbable de la narración: un pensar de doble giro que, por un lado, busque vincular y representar los objetos y métodos presentes (lo documentado) y, por otro, busque contagiarse de la materia ausente y fuera del alcance justamente de estas propias pedagogías: «salvar como», proponía Diana Taylor (2010).



Esta historia al límite del archivo, o de lo enunciable, dice Hartman, se produce al ampliar y expandir los obstáculos que la hacen invisible, es decir, al dar cabida a los límites, lo que excede, en lo que radica su imposibilidad. El partir del condicionamiento temporal con-fabulatorio del «what could have happened» (lo que hubiera podido suceder), este subjuntivo –que hace posible que el olmo dé algunas peras– solo es factible si nos enfocamos en la producción de lo que no puede ser escuchado, deletreado y, así, «sometido» y conducido al archivo (Harman 2008: 12). Es posible percibir que lo que intentamos no es dar voz, sino, más bien, dar cabida a eso inenunciable e inverificable: lo que se resiste a ser dicho y que solo aparece en el momento de su extinción y al ser donado, re-presentado.

Pero, más que centrarnos en la falta como lo que no se articula, nosotras queremos producir contención desde el exceso, desde lo que se desborda y no cabe –lo que sobra– y hacerlo acudiendo a la especulación y sus ficciones como mecanismos de producción visual, escritural y oral y, así, de liberación. Los textos que presentamos constituyen la plataforma, las bases, de un grupo de investigación en artes con investigadorxs de ambos lados (México-España) que han viajado, (in)gestado y pensado juntxs en la historia/herida colonial y en las posibilidades de reimaginar, desde las artes (feministas, anticoloniales), otros pasados-presentes-futuros, acercándonos a estrategias como la ficción especulativa y la fabulación crítica, entre otras. Es, por tanto, un itacate que contiene los gestos y las tareas de la investigación artística, colectiva y trasatlántica.

Así, las *sobras trasatlánticas* se presentan como este libro-bolsa, que es continente y contenido a la vez, como aula que deambula y erra, que nos ofrece estos ensayos textuales, visuales y sonoros entre mano y lengua y «a pedir de boca».

El *Cancionero Patlache*, de Naomi Rincón Gallardo, atraviesa todo el libro y tiende puentes entre diferentes tiempos. En uno de estos se encuentra una genealogía bastarda de figuras femeninas inapropiadas, agresivas, boconas y lesbianas relacionadas con la Patlache, y con una legión de fuerzas/deidades femeninas mesoamericanas siniestras y devoradoras. Las letras que Rincón Gallardo escribe para sus canciones, videos e instalaciones reivindican la existencia Patlache insumisa, a contracorriente de la violencia heteropatriarcal, del expolio, de la colonialidad. En documentos coloniales, la Patlache es descrita como aquella que «usa una cosa amplia», como una mujer sucia, poseedora de pene y que «se lo hace a otra mujer». Sea lo que

fuere, esa «cosa amplia» queda en el campo de la especulación. A contrapelo de fuentes diversas desjerarquizadas (códices, fuentes coloniales, cultura popular contemporánea, archivos de movimientos sexogenéricos disidentes) y como recorrido trans-temporal, el *Cancionero Patlache* aborda la intersección de distintas subalternidades (colonialidad, raza e identidades sexogenéricas), en un ejercicio especulativo donde la figura de la Patlache resiste la asimilación y, en cambio, se compromete con la abyección, la monstruosidad y lo inasible.

El intercambio de cartas y dibujos entre Óscar González Gómez y javi moreno abre un «Bestiario para Otros Mundos». Este bestiario de «Alebrijecización epistolar más allá de las orillas del mar» revela mundos invisibles que precedieron a la taxonomía colonizadora que valoraba recursos, especies y territorios en favor de la acumulación originaria. El viaje trasatlántico inventó, en una red de afectos y agenciamientos, Otros Mundos que no eran ni Viejos ni Nuevos, sino más que eso. En la cuenca lacustre de México se concebía la división vertical del cosmos y sus flujos comunicantes entre realidades, a saber: el Inframundo, el plano terrestre y el celeste. Distintos seres habitaban y transitaban los ecosistemas mágicos y literales de aquellos reinos, una fauna que *deviene* en tanto que se revela. Conforme afloran esos Otros Mundos, los animales ya no pertenecen al orden de lo horizontal (o del horizonte), sino que se vuelven atemporales, inconclusos, quiméricos.

En «Los hilos que posibilitan la juntura: pedagogías feministas, de sutura, ambulantes, críticas y restaurativas», Eréndira Yadira Cruz Cruz, Nictexa Ytza Paéz, Patricia Piñones Vázquez, Mitzi Valeria Romero Morales, Tania Santiago Espinosa y Tania Gisela Tovar Cervantes también proponen la creación de un vocabulario. En este caso se trata de una recopilación de conceptos pedagógicos y activistas (a partir de su experiencia como pedagogas, maestras y estudiantes) para complementar este itacate colectivo desde el compromiso con lo que denominan «las urgencias sociales».

En un afán por el análisis y la interpretación crítica del lenguaje y de la historiografía, el colectivo artístico transfeminista O.R.G.I.A comparte «Boca·bulario Masticando el privilegio y escupiendo flæmas», un conjunto de palabras donde el lenguaje visual y el vocablo, significantes y significados, se entremezclan en un juego polisémico cargado de sentidos y de un humor particular. Este *boca·bulario* regurgita una serie de maniobras epistemológicas, estrategias hermenéuticas y metodologías críticas que

a O.R.G.I.A le ha servido para re-pensar ciertas cuestiones (dogmas, estigmas, etcétera) desde otras angulaciones disidentes e invertidas, desde los sures, desde el otro lado del océano. Algunas de sus entradas descriptivas-visuales incluyen «*J.Oda*», «metabolismo discursivo», «arQUEología de la SOSPECHA», «ajuar frankenstein», «disfrutador», «herboerizar» y «enciclo-pedismo».

Bibiana Sánchez Arenas y David Vila Moscardó, por su parte, comparten un ejercicio azaroso sobre las (im)posibilidades del uso de la inteligencia artificial en contextos de análisis descolonial. «LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL o los mecanismos coloniales del código» es un ensayo visual en el que lxs autorxs se preguntan por los resultados de los usos (¿coloniales?) de estas herramientas. Un primer acercamiento que, sin duda, deberá ser profundizado y analizado con detenimiento en futuros proyectos.

En la contribución «El BDSM como bálsamo que cure la herida colonial. Cantes de ida y vuelta en la obra de Lechedevirgen y en la mía», Daniel Tejero Olivares se pregunta sobre los dones, las heridas, los procesos de dominación y dolor como rastros posibles (también ficcionales) y como huellas especulativas que unen las herencias culturales de la Semana Santa mexicana y española (sus orígenes, pero, sobre todo, sus reescrituras) con la producción contemporánea de ciertas prácticas artísticas de ambas orillas del Atlántico. Para ello, recurre a un estudio comparado de su propia obra (centrada en el estudio de las prácticas BDSM) y el trabajo del performer mexicano cuir Lechedevirgen Trimegisto.

La entrevista performativa entre Rían Lozano, Alonso Alarcón y Lukas Avendaño, sobre prácticas artísticas descoloniales, parte metafóricamente de la imagen del *Teredo navalis*, mejor conocido como *gusano de barco*, el cual es una especie de almeja de agua salada a la que se atribuye la desaparición, en el mar Caribe, de los restos de las tres carabelas con las que Cristóbal Colón llegó a América en 1492. «La Niña, la Pinta y la Santa María: coreoescritura trasatlántica a seis manos sobre prácticas artísticas descoloniales» explora diversos oleajes/maniobras en imágenes efímeras desde el cuerpo, la historia del arte y el performance. ¿Dónde caben aquí los cuerpos, deseos y placeres disidentes, fuera de la normalización? ¿Las heridas coloniales? ¿Cómo incorporar de lo que no hay rastro, ni archivo, ni gemido?

En «[...] heridas, escotomas y suturas», Marcela Landazábal Mora sitúa su investigación en torno al itacate a partir de la imagen del «festín cultural»: un evento originado a partir del choque vertiginoso entre diferentes formas de violencia. Haciendo un recorrido por distintos dispositivos metafóricos como las heridas, las suturas y los escotomas o puntos ciegos, la autora se formula «preguntas impacientes»: «cuando acaba la fiesta y no es posible administrar todas esas “sobras” del arduo proceso de colonización, independencias, imperialismos y violencias actualizadas y continuadas en el neoliberalismo: ¿Qué hacemos con lo que queda?».

En la conversación «RE-RE-RE», Nina Hoechtl y Ariadna Solís dialogan acerca de diferentes significados y cuestiones de las teorías y prácticas de REchazo, REstitución y REctificación que han encontrado en sus proyectos académicos, artísticos y curatoriales. Sus posiciones geopolíticas (tanto en sus lugares de trabajo inmediatos como en los circuitos laborales internacionales e interculturales) ponen de manifiesto las complejas contradicciones existentes en sus posiciones encarnadas dentro de y entre la academia y las artes. Partiendo de una reflexión sobre el prefijo RE, señalan tanto su carácter productivo como complejo: desde su origen latín, puede significar «repetición»; «detrás de» o «hacia atrás», «intensificación»; «oposición», «resistencia» o «negación». En los tres casos, REchazo, REstitución y REctificación, el prefijo RE sirve para referirse a contextos particulares y *a priori*; en su combinación RE-RE-RE reúne la necesidad de no tomarse un RE a la ligera ni de manera inocente.

El libro empieza o acaba con otra introducción. Una introducción para iniciar o concluir un viaje de ida y vuelta. En ella, Nina Hoechtl y Rían Lozano presentan este volumen y el proyecto académico y artístico en el que se inscribe, y lo hacen reparando tanto en el contenido de las contribuciones que lo integran como en su forma.

#### Referencias

- Ahmed, Sara. 2019. *What's the Use? On the Uses of Use*, Durham, Duke University Press.
- Arendt, Hannah. 1969. *On Violence*, Florida, Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Belausteguigoitia, Marisa. 2008. *Plazas y aulas*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- Belaústeguigoitia, Marisa y Rían Lozano (eds.). 2012. «emPLAZAdas. Nuevas formas de hacer política», *Debate Feminista*, año 23, vol. 46.
- Carbó, Teresa. (en prensa). «Conversación/entrevista/diálogo», en Bernd Hausberger, Ricardo Pérez y Claudia Zamorano (eds.), *Temporalidades del futuro. Lo colonial, lo posible y lo político*, tomo 2, Berlín, CIG Freie Universität Berlin.
- Derrida, Jacques. 1995. *Dar (el) tiempo. 1. La moneda falsa*, trad. Cristina de Peretti, Barcelona, Paidós.
- Haraway, Donna. 2020. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, consomni.
- Hartman, Saidiya. 2008. «Venus in Two Acts», *Small Axe*, vol. 12, núm. 2, junio, pp. 1-14.
- hooks, bell. 1994. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Nueva York, Routledge.
- Kohan, Walter. 2013. *The Inventive Schoolteacher*, Rotterdam, Sense Publishers.
- Le Guin, Ursula. 1989. «The Carrier Bag Theory of Fiction», *Dancing at the Edge of the World*, Reino Unido, Grove Press.
- Leyva Solano, Xochitl. 2018. «¿Academia versus activismo? Repensarnos desde y para la práctica teórico-política», *Prácticas de otros conocimientos. Entre crisis entre guerras*, tomo II, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 199-223.
- Lozano, Rían. 2014. «Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes», *Investigación Teatral. Nueva época*, vol. 3, núm. 5, pp. 60-77.
- Lozano, Rían. 2022. «Itacate: Sobras trasatlánticas», programa del seminario, 12-14 de octubre, Grupo de Investigación en Artes de la Universidad Miguel Hernández/Centro de Investigaciones y Estudios de Género/Instituto de Investigaciones Estéticas/Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-7.
- Mauss, Marcel. 2009. *Ensayos sobre el Don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, trad. Julia Bucci, Buenos Aires, Kratz Editores.
- Rivera Garza, Cristina. 2022. «Ya siempre enrrabiadas», en Marisa Belaústeguigoitia (coord.), *GRRRRR: Género, Rabia, Rima, Risa, Ruido y Respons-habilidad*, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Taylor, Diana. 2010. «Save as... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies», *Imagining America*, núm. 7.





Este libro puede leerse de manera secuencial, de principio a fin. O se puede hacer una lectura en el orden inverso, como un viaje de regreso.

También, si se desea, se puede hacer de manera aleatoria, siguiendo un rumbo propio, quizás guiado por lo visual, las imágenes o los *stickers*. Otra opción es comenzar por el título que resulte más atractivo desde el índice, el cual se encuentra en el centro del libro.





—VUELTA—→

## —SOBRAS TRASATLÁNTICAS—

Cantos de ahora, cuentos del pasado y otros viajes al futuro

Coordinado por

Nina Hoechtl y Rían Lozano



INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS-UNAM

CASA-  
LAGO  
UNAM