

MATERIA:

Nombre estudiante:	
Título del trabajo*:	
<u>Modalidad:</u>	
<input type="checkbox"/> A (Aplicado)	
<hr/>	
<input type="checkbox"/> B (Teórico)	
<u>Palabras clave (entre 4 y 8):</u>	
<u>Resumen</u> (entre 200 y 300 palabras):	



* Los trabajos dentro de cualquier modalidad y tipología, deberán ajustarse a los estándares y guías facilitadas en el apartado "evaluación" de cada materia en el campus virtual:

- trabajos aplicados (A): proyecto (reproducción) o memoria (producción-posproducción)
- trabajos teóricos (B): artículo de revista (exposición-argumentación)

Êttupendô Deliriô.

Un ritual performativo para una vinculación rural disfórica a través de un mestizaje incorrecto entre herramientas cuir y curandería popular del sureste ibérico.



MUECA :S, 2024-25:
Trabajo Fin de Máster.
Iver Zapata Abellán.
Trabajo tutorizado por:
javi moreno.



*A María Arnao Gómez.
Abuela, gracias por acompañarme
gracias por sanarme.*

*A Isabel Cánovas Sanchez,
Antonia Cánovas Sánchez y
Celia Arcas Cánovas,
por hacerme sentir como en casa
otra vez.*

A todas las que se dedican a sanar.

Agradecimientos:

Quiero agradecer especialmente a javi moreno, por su siempre tan cuidada disposición y su mano suave para guiarme en este nuevo camino de magia y vinculación. Y a todo el equipo MUECA por hacer posible que les desviades vengamos a retorcer la academia, Tatiana, Carmen, Bea y Dani. También a Zony Gómez por acoger esta propuesta y confiar en ella antes incluso que yo misma, por ofrecerme su casa y escucha. También a todas aquellas personas que se acercaron a estas intimidades ahora expuestas y me ayudaron a entenderlas y darles forma: Malén Iturri, Estela Santos, Pau Gómez, Juan Carlos Lérida, Aimar Pérez Galí, Diana Millán, Susan Ríos, Fran Ros, Karlost Poi, Bea García y Lucía Navarro. A los espacios de creación constituidos por personas maravillosas que también han posibilitado esta investigación, Espai NyamNyam y La Caldera. Agradezco a mis compañeros de máster por haber sido soporte, amigues y gran fuente de inspiración y conocimiento, Marzia, Mar, Marcela, Ju, Cami, Arlo, Feña, Emma, Eva y Henrique.

Por último a mis confidentes de vida, a María Heredia y Tania Libertad Ávila por acompañarme tan de cerca todo este tiempo haciendo hogar. Y a mis hermanas de vida, por compartir el amor por nuestros delirios, Lulu Sauch, Lois Bua, Estel Juvanteny, María Luisa Tárraga y Gonzalo Gómez. Que nuestros abrazos sigan ungüentando nuestras heridas.



ÍNDICE .

INTRODUCCIÓN.	5
1. GENEALOGÍA DE ANTECEDENTES PROPIOS.	11
1.1. El sexilio: Violencias lentes y la herida de despertenencia.	14
1.2. Las culturas mágicas vernáculas. Una resistencia antihegemónica anormal.	18
1.3. María Arnao Gómez. Las herramientas de herencia.	21
1.3.1. Curanderas y danza.	22
1.3.2. Fauno. Disforia furri, ecosex y BDSM.	24
1.4. Delirios y espiritualidades disidentes.	26
MANIFIESTO.	28
2. MARCO TEÓRICO APLICADO.	30
2.1. Estado de fronteras.	31
2.2. La incorrección. Una tercera vía.	33
2.3. La materialidad abyecta de une cyborg disfórica.	35
2.4. La vinculación disfórica.	38
3. MARCO ESTÉTICO: LOS MUNDOS EN COLISIÓN.	39
4. EL PROCESO CREATIVO.	43
4.1. Una metodología de creación estrábica y disociada.	43
4.1.1. Una estética performativa y dramatçurgica.	45
4.2. La intención y los altares.	48
4.3. Las prácticas de vinculación.	49
a. La práctica de la cueva. El estado de gracia y el BDSM.	49
b. La práctica de la ladera. La danza como herramienta medium y la disforia furri.	57
c. La práctica del pantano. Abrir la imagen del relato.	66
4.4. La vinculación del público.	71
Resultados.	74
Conclusiones.	78
Índice de figuras.	82
Bibliografía.	84

INTRODUCCIÓN.

Delimitación de objeto de estudio y breves antecedentes.

El presente Trabajo Fin de Máster supone una práctica aplicada de creación artística. Desarrolla la fase de experimentación práctica de *Éttupendo Delirió*¹, un proyecto de investigación artístico teórico-práctico. Presentando una investigación teórica desde discursos cuir/queer, feministas y descoloniales, estos se ponen a disposición de una experimentación práctica. Así, nos dirigimos hacia la materialización de un ritual performativo mediado por le cuerpo y el pensamiento de la danza contemporánea y la mirada dramatúrgica.

Partiendo de las vivencias personales de le autore de este texto, se pretende encontrar formas cuir o desviadas de vinculación con su territorio de origen, la zona rural de Mula, Murcia. Esta intención se enmarca dentro del contexto del *sexilio*² vivido por las subjetividades disidentes sexo-género dentro de estos territorios rurales del sureste peninsular. Este exilio podría generar una herida de despertenencia que sitúa a las personas que lo sufren en un espacio y estado de frontera. Siguiendo los discursos de Gloria Anzaldúa y Silvia Rivera Cusicanqui, atendemos este espacio como un lugar de colisión entre influencias que pudieran parecer contradictorias. Pero al igual que estas autoras, también entendemos la frontera como un espacio prolífico para los mestizajes de supervivencia. Entendiendo las experiencias y culturas cuir como resistencias anormales ante las hegemonías de poder cisheteropatriarcales y coloniales, buscamos en la investigación otras culturas vernáculas situadas que nos ayuden a realizar ese gesto de vinculación que puedan atender estas perspectivas críticas hacia las formas de vinculación imperantes y de exclusión. Atendiendo la genealogía familiar de le autore, nos acercamos a la curandería popular como una cultura situada anormal de gran influencia en una forma de vinculación territorial crítica y resistente. El objetivo general de la investigación es, por lo tanto, el de realizar una alianza incorrecta en ese espacio fronterizo del sexilio mestizando la cultura popular de la curandería y las experiencias y culturas cuir.

Para ello, activamos una serie de herramientas prácticas que se movilizan en una experimentación artística. A través de ciertas miradas y técnicas de danza, entendemos le cuerpo perceptivo como una herramienta propia de esta disciplina compartida con la curandería, para la cual supone un elemento crucial para sus prácticas. A través de la

¹ Escrito según el *Éttandâ pal andalûh* (abreviado EPA): “estupendos delirios”. EPA es un sistema ortográfico no oficial creado por el colectivo *Er Príncipito Andalûh* (2018) para los dialectos andaluces del castellano. En este texto nos apropiamos de esta iniciativa para la escritura de los acentos del sur de la península ibérica, como el murciano. A lo largo del texto empleo esta propuesta ortográfica en los momentos que entiendo necesarios para poder expresarme con un acento que trae consigo otras informaciones, otras referencias e historias relevantes para este trabajo.

² El término *sexilio* fue acuñado por Manuel Guzmán, sociólogo y activista puertorriqueño, en su seminario *Pa' la escuelita con mucho cuida'o y por la orillita': A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation* (1997). Dicho término hace referencia a la migración forzada de personas LGTBIQ+ debido a la discriminación por orientación sexual o identidad de género. Hace referencia al exilio simbólico o físico que enfrentan estas personas al ser rechazadas en sus entornos familiares, sociales o nacionales.

propuesta de la coreógrafa Carme Torrent³ encontramos estrategias propias de la danza para poder acceder a estados perceptivos alternativos propios de la curandería y la mediumnidad tradicional. Encontramos maneras por las cuales activar un gesto de herencia de esos conocimientos ancestrales y familiares. Por otro lado, los conocimientos sobre el movimiento somático adquiridos a través de la danza contemporánea occidental, el butoh y el Body Weather, se ponen en relación con prácticas de brujería tradicional a través de la propuesta artística de javi moreno, *Los Misterios Fáunicos*. Estas herramientas son empleadas para encontrar una cuerpe en transición hacia lo animal, lo silvestre, capaz de invocar y canalizar energías y entidades propias del espacio rural de vinculación. La danza es mirada aquí como una una herramienta médium que pasa a ser una práctica trans⁴, transespecie, furri⁵ y disfórica. En todos estos procesos, las prácticas BDSM se desvelan como las herramientas útiles para acceder a dichos estados perceptivos y transcendidos de le cuerpe y la conciencia. Con todo ello, mediante la experimentación artística, dicho mestizaje incorrecto yuxtapone la curandería, la danza, la brujería tradicional fáunica (moreno, 2024-2025), el BDSM y un pensamiento *furri*. Es así que se pretende realizar una vinculación situada disfórica que pueda *deshacer* le cuerpe, las percepciones normativas, las formas impuestas y rígidas de relación con nuestras culturas populares, para proponer otras formas con las cuales volver a pertenecer a nuestros territorios rurales.

Hipótesis y objetivos

Una vez delimitado el objeto de estudio y teniendo en cuenta las cuestiones enunciadas como antecedentes a la presente investigación —y que serán desarrolladas más ampliamente en el capítulo 1—, partimos de la siguiente hipótesis:

A través de la experimentación artística podemos llevar a cabo un mestizaje de culturas mágicas populares y herramientas cuir con el cual realizar un gesto de vinculación territorial de identidades disidentes sexo-género.

Para poder acercarnos al objeto de estudio y dar respuesta a las preguntas hipotéticas, nos planteamos los siguientes objetivos a cumplir:

- ❖ Generar una relación con las culturas populares de la curandería del sureste de la península ibérica a través de la experimentación artística, haciendo servir herramientas de danza y performance.
- ❖ Buscar acciones de resistencia para interceder en la experiencia colectiva, para que nuestras experiencias como sujetos disidentes entren de nuevo en relación con esas culturas situadas de las que también formamos parte.
- ❖ Yuxtaponer culturas mágicas vernáculas y herramientas cuir en un mestizaje para una vinculación territorial de estas disidencias sexo-género.

³ Coreógrafa y bailarina catalana reconocida por trabajos como *eclipse*, *la imagen siempre llega tarde* (2015) o *Tocando visiones* (2024).

⁴ Término propuesto por Lucas Platero en *Trans*sexualidades* (2014). edicions bellaterra.

⁵ El término anglosajón original es *furry*, pero aquí, realizando un gesto de contextualización territorial castellanizamos el término resultando en *furri*.

- ❖ Proponer una vinculación disfórica con el territorio que permita que las experiencias y culturas cuir participen de una espiritualidad popular situada.
- ❖ Producir un ritual performativo mediante una metodología multifocal que relaciona estéticas ritualísticas y performativas con conocimientos propios de la danza y la dramaturgia escénica.
- ❖ Desarrollar una serie de prácticas experimentales sobre el movimiento danzado y le cuerpo perceptivo que reflejan el discurso crítico propuesto en el proyecto.
- ❖ Exponer en la obra los conflictos sociales de sexilio y despertenencia que movilizan el proyecto.

Asimismo, y para acotar el objeto de estudio a partir de las preguntas y los objetivos, también nos planteamos los siguientes límites de investigación que no se desarrollan en profundidad en este escrito:

- ❖ La *metodología de la bolsa compartida* y sus resultados no son tratados en profundidad en este escrito ya que han sido atendidos en *Metodología de la bolsa compartida: Investigación metodológica sobre la entrevista para el encuentro con los conocimientos vernaculares mágico-naturales del interior de la Región de Murcia*, desarrollado en el contexto de la Materia II del Máster MUECA. (2025).
- ❖ Por la misma razón no profundizamos en la *metodología del movimiento concreto*. Esta es desarrollada en *Prácticas sobre una masa celular: Un proyecto de investigación transdisciplinar entre danza y estudios de biología sobre el movimiento adaptativo del grupo*, dentro del contexto de la Materia IV del Máster MUECA. (2025).
- ❖ Aún siendo de nuestro interés y pudiendo ser nombradas en el texto, no profundizamos en prácticas espíritas, zahoríes y de cabañuelas propias del territorio que nos acontece. Por el momento hemos decidido profundizar en la curandería como cultura vernácula con la cual relacionarnos, aunque más adelante estas otras serán igualmente tratadas en profundidad.
- ❖ Tampoco realizamos una discusión entre antecedentes prácticos que hayan trabajado de alguna manera con nuestro tema de interés, ya que durante el proceso creativo no se ha encontrado hasta el final un discurso estético y poético propio por el cual iniciar este diálogo con otros.
- ❖ Por otro lado, se es consciente de la controversia y discusión que existe sobre el acto de tomar prácticas culturales populares e introducirlas dentro del contexto Arte, donde opera una rueda de mercado capitalista. Siendo conscientes de ello y habiendo atendido y aplicado en el proceso de materialización los pensamientos de autores que atienden este hecho, como Diana Taylor (2003), Silvia Rivera Cusicanqui (2010), Edouard Glissant (1990) bell hooks (1992) y María Lugones (2003), no entramos a realizar una discusión detallada sobre el asunto. Esta discusión podría ser de gran interés en nuestro proyecto para poder aportar una mirada situada en nuestro contexto sobre este asunto.

Metodología

El proyecto *Êttupendô Deliriô* es una investigación de creación artística aplicada. Es por ello que se trabaja desde el enfoque de la Investigación Basa en Artes (IBA), una metodología transdisciplinar que integra procesos creativos y rigor científico para la realización de investigaciones desde una mirada estética y crítica (Leavy, 2018; Navarro Moral, 2023). La IBA se sustenta en principios axiológicos —como la creatividad, la imaginación y la evocación—, y en bases epistemológicas que dan valor al conocimiento sensorial y a la intersubjetividad (Eisner, 2008). A diferencia de los paradigmas tradicionales, esta aproximación valida formas alternativas de construcción del saber, combinando herramientas artísticas con criterios de validez propios (Richardson, 1997), buscando un equilibrio entre rigor técnico y libertad expresiva. Así, el proyecto articula prácticas artísticas como dispositivos de indagación, cuestionamiento y difusión de resultados, situándose en el cruce entre lo académico y lo experiencial.

Esta investigación asume una condición situada (Haraway, 1995), donde el objeto de estudio se configura a partir de mi relación subjetiva y contextual con las variables que lo definen —territorio, cultura, linaje familiar y conocimientos prácticas—. Este trabajo, al igual que la IBA y el *conocimiento situado* propuesto por Haraway (1995), rechaza la neutralidad y reconoce que toda producción de saber está mediada por la situación corporal, política y afectiva de quien investiga. Así, asumimos esta investigación como una práctica encarnada donde la mirada, los afectos y las tensiones propias del contexto de creación intervienen en la construcción del conocimiento. Esta aproximación incorpora la reflexividad crítica como eje de validación, tal como propone Haraway (1995) al defender una objetividad parcial y relacional.

Esta investigación adopta una metodología cuir, siguiendo las propuestas de Sentamans y Tejero (2025) en su monográfico *Gestos torcidos, prácticas invertidas y metodologías raras*. En este texto proponen una metodología cuir como enfoque intencionalmente desviado, que rechaza las taxonomías rígidas del saber académico tradicional para abrazar la ambigüedad, lo afectivo y lo situado como ejes metodológicos. El presente trabajo también se articula desde una epistemología torcida: un modo de investigar que prioriza los gestos incómodos (como la mirada estrábica, el mestizaje incorrecto o los delirios cuir) como herramientas para interrogar críticamente los sistemas de normalización. Las metodologías desplegadas por esta investigación operan como un *bricolaje cuir* (Halberstam, 2008), combinando herramientas artísticas, experiencias autobiográficas y teorías críticas feministas y cuir/queer como dispositivos centrales de producción de conocimiento. En definitiva, se trata de una investigación que, como reclama ReCIA, no quiere aprender a comportarse como un ángulo recto, sino habitar la torsión metodológica como acto político (Sentamans & Tejero, 2025, p.1).

En el trabajo que aquí se desarrolla se propone una metodología propia para la experimentación y la creación correspondientes al proyecto *Êttupendô Deliriô*. Esta es una metodología que por un lado es estrábica (Gopinath, 2020). Cuenta con una mirada desviada que atiende tanto a estéticas performativas como a estrategias dramatúrgicas escénicas, a la vez que cruza materialidades propias tanto del ritual como de la danza. Para poder proceder en esta experimentación multifocal, se propone la disociación como la

capacidad de le cuerpe de le intérprete-creadore para discernir roles y tareas a llevar a cabo en cada momento del proceso creativo. De esta manera, la creación se dirige a la materialización de un ritual performativo que se desarrolla mediante tres prácticas de mestizaje y vinculación. Estas diseñan una partitura que atiende a un sentido ritualístico y dramatúrgico.

Esta línea de creación sigue los intereses de otros artistes de la danza y la performance coetáneas y pertenecientes al mismo contexto territorial, como Emilio Manzano, quien trabaja desde una perspectiva marica de pueblo; María Tamarit, quien investiga otras formas no binarias de relación con las fiestas tradicionales valencianas; Mourae, quien realiza una vinculación drag con las mitologías gallegas; Alberto Contér, que profundiza en el romanticismo marica andaluz; 3.III.III, quien despliega un imaginario trans medieval situado en la zona rural catalana; o Guiu Gimeno, quien investiga en la botánica y medicina tradicional para desarrollar un boticario para el tratamiento hormonal naturista. También a nivel internacional se relaciona y se influye de trabajos como los de Silvio Lang, Dana Michel, Ola Maciejewska, Volmir Cordeiro o Phasma Hammer.

Estructura del trabajo

El texto aquí presente está diseñado para mostrar el proceso, no solo teórico de esta investigación, sino también práctico y experimental. Es por ello que su formato se sitúa también en una frontera, donde la poética se entrometen en la teoría, donde esta última toma otros volúmenes performativos para hallar unas razones estéticas críticas para la creación, y donde el carácter oral propio de la curandería permite una forma personal de compartir la investigación según su realidad procesual y temporal. Es por ello, y de acuerdo a una metodología cuir/queer, que el trabajo se encuentra también en las fronteras del paradigma clásico científico para, dentro de la academia, acoger otras subjetividades y formas de relatar una investigación encuerpada. Con este formato, se empieza exponiendo un corpus de antecedentes propios (capítulo 1), tanto teóricos como prácticos, de la investigación realizada previa a comenzar la creación artística. Con ello se acota tanto el contexto como las preguntas de investigación. Dada la condición situada de la investigación, consideramos de importancia darle un espacio a dichos antecedentes ya que también son variables actualizadas y presentes en la investigación actual (más allá de un apartado de la introducción al trabajo). A continuación se propone un Manifiesto político-metodológico de trabajo, que supone una herramienta de utilidad para la experimentación artística realizada en este proyecto donde se recogen antecedentes e intenciones actuales. Después, pasamos un marco teórico (capítulo 2) con el que se realiza una delimitación amplia del contexto (que pasa por entender antecedentes que también son genealogía). Se desarrolla un discurso crítico que nos ayuda a entender aquello que nuestra propuesta está planteando sobre los contextos de sexilio, las formas incorrectas de herencia, hasta comprender el potencial de los delirios cuir, la disforia y la desrealización, como propuestas de vinculación. En este capítulo entramos en la teoría como creadores, otorgándole un valor plástico y utilitario para los procesos que se detonaran. Este repaso teórico nos brinda las herramientas idóneas para generar nuestro marco estético (capítulo 3). En él relacionamos las ideas teóricas desarrolladas en el capítulo anterior con imaginarios, memorias e historia del territorio rural que nos acontece. Así, se genera un mapa conceptual donde se definen

las particularidades de un choque entre mundos populares y cuir, y donde se propone un diseño que facilita el acceso al proceso creativo práctico del proyecto. Por último, pasamos a desarrollar este proceso de creación (capítulo 4), donde desplegamos las metodologías de experimentación y las prácticas desarrolladas que se convierten en los resultados de la investigación aplicada del proyecto *Éttupendô Deliriô*.



1. GENEALOGÍA DE ANTECEDENTES PROPIOS .

Tal y como planteamos en la introducción, este trabajo aplicado tiene un carácter situado. Es por ello que los antecedentes también son abordados como partes de una genealogía de vinculación a un territorio o dispositivos de afectación. Expandirnos con ello nos ayuda a delimitar más concienzudamente el objeto de estudio y los caminos por los que nos acercamos a él.

Comenzamos realizando un recorrido por aquellos campos de investigación en los que se ha investigado en otros trabajos del Máster MUECA :S. Estos conforman el corpus teórico y de estudio práctico previo a la experimentación artística y a la creación de la pieza performativa que se desarrolla en este Trabajo Final de Máster. Con ellos intento analizar el contexto y las posibles razones que me atraviesan de forma personal, pero que entiendo que pudieran, de alguna manera, hablar de aquella colectividad que pueda verse reflejada en estas experiencias marcadas por una disidencia sexo-género en el territorio rural de España.



Hay veces que las imágenes se te sobrevienen. Aparecen en tu mente, en tu cráneo o en tus párpados, como si estuvieran delante, o encima. Se pueden impregnar en tu cuerpo, encajar como si ya hubiera una huella esperándolas, o como si fueran un revelado de una información encriptada de la cuerpa.

En la danza estamos acostumbradas a hablar desde las metáforas y el juego de imágenes y figuras para poder explicar o describir aquello que nos atraviesa mientras nos movemos. Poner palabra sobre la cuerpa no es tarea fácil. Su lengua está lejos de la palabra. Nos empuja a la poesía. Y esto puede suponer otras formas de relación con la cuerpa. De discursos. Otra escucha atenta a esas huellas, a esos revelados. Esas metáforas e imágenes son profundamente importantes. Concentran esa información, esos discursos mediados u originados por/con la cuerpa. Las atendemos.

Desde hace ocho años lidio con dolor crónico tras una operación de hernia discal. A veces, cuando no quedan fuerzas de resistencia, el dolor te lleva a una corriente delirante de pensamiento. En una de estas veces me apareció una imagen, un revelado: una planta arrancada de la tierra donde había crecido. Arrancada del micelio que la alimentaba, nombraba y que le aportaba información para aprender. Puesta ahora en otra tierra que no le era propia. Raíces debilitadas, encogidas, sin fuerza para arraigarse o alimentarse, sin micelio con el que relacionarse o entenderse. Hojas enjutas y tallo... tallo seco... apunto de quebrarse... La información se reveló:

¿Cómo sanar mi cuerpa sanando mi relación con mi territorio?

Es esta pregunta la que comienza a movilizar este proyecto.

Pero, ¿qué necesito sanar en mi territorio?

¿Acaso hay otra herida?⁶

⁶ A lo largo de este trabajo escrito empleamos una diferencia tipográfica para diferenciar tipos de información o lugares de enunciación. Esta tipografía de máquina de escribir es usada para aportar textos con un lenguaje más poético, oral o que provenga de espacios más subjetivos. No por ello queremos restar importancia a esta información. Entendemos que esta forma de lenguaje accede a una forma de conocimiento y pensamiento que necesita de esta naturaleza.

En este caso nos encontramos ante un de los primeros textos escritos desarrollados durante la investigación teórica de *Êttupendô Deliriô* (13/11/2024, Barcelona).



Fig. 1: Cianotipia realizada durante el proceso de investigación. Producción propia.

1.1. El sexilio: Violencias lentas y la herida de despertenencia.

El pensamiento que moviliza este proyecto responde a mi experiencia como marica-no binarie (maricaNB desde ahora) oriunda del territorio murciano nacida en los 90. Murcia supone un territorio históricamente dedicado al cultivo, y la gran mayoría de su extensión es considerada como rural⁷. La modernización de sus ciudades comienza en los años 80 durante la transición, mediante políticas centralizadas desde el Estado⁸. Esto se traduce en el desarrollo y modernización parcial de unas pocas ciudades que adquieren características más cercanas a lo que podríamos denominar como *periurbanismo*⁹, ya que no llegan a desvincularse de esa relación con la ruralidad. Mientras, la vida en los pueblos entra en detrimento. Es así que la generación nacida en los 60, la de mis adres¹⁰, supone la primera gran ola de migración desde las zonas rurales a esas primeras pseudociudades tras la dictadura. La vida de gran número de murcianos se encuentra a caballo entre esas pequeñas ciudades y sus pueblos de origen.

Por otro lado, el medio rural español es un territorio con un tipo de violencias específicas que también recaen de formas específicas sobre los cuerpos disidentes sexo-género locales. Según el informe *LGBTIfobia en los pueblos de España* (FELGTB¹¹, 2021), el 62% de las personas LGTBI en municipios menores de 10.000 habitantes oculta su identidad por miedo al rechazo familiar o laboral, mientras que el 78% evita mostrar afecto en público por temor a agresiones. Destaca que la falta de anonimato en pueblos pequeños intensifica la vigilancia sobre cuerpos y sexualidades disidentes (FELGTB, 2021, p. 34). Estas cifras, significativas son en realidad la punta de un iceberg de violencias estructurales. La ausencia de referentes, de acciones educativas, redes públicas de apoyo, espacios de ocio, hasta toda una serie de comportamientos excluyentes y microviolencias más o menos evidentes y pocas veces reconocidas, produce que en estos espacios se naturalice la invisibilización y la exclusión de personas LGTBIQA+. Como señala el Colectivo GALACTYCO (2020), en regiones como Murcia estas dinámicas se agravan por el control social de la iglesia católica postfranquista, que sigue ejerciendo sus influencias a través de estructuras eclesiales (cofradías, escuelas parroquiales) y redes ciudadanas¹². No es casualidad por lo tanto que, como indica el Ministerio del Interior (2019-2023), el 35% de los delitos de odio por

⁷ Actualmente se estima que más del 75% del territorio de la Región de Murcia es rural, y que en los años 90 la extensión de suelo urbano creció aproximadamente un 50%. Datos extraídos de <https://econet.carm.es>

⁸ García Bonafé, M. (1992). *Despoblación y cambios sociales en el campo murciano (1950-1990)*. Universidad de Murcia.

⁹ Periurbano es un concepto que se emplea para nombrar a los espacios que se sitúan en los alrededores de una ciudad y que se conforman por rasgos y actividades tanto de zona rural como urbana.

¹⁰ El término *adres* es una adaptación no binaria del vocablo *padres*, utilizada en contextos de lenguaje inclusivo

¹¹ La FELGTB es la principal federación de asociaciones LGTBIQA+ en España, con más de 50 colectivos miembros. Su informe de 2021 recoge datos cualitativos y cuantitativos sobre discriminación en entornos rurales, basado en encuestas a 1.200 personas.

¹² GALACTYCO, *Informe sobre diversidad sexual y de género en contextos rurales de Murcia* (2020, p. 12). GALACTYCO es la Asociación de Gays, Lesbianas, Bisexuales y Trans Activistas de Cartagena y Comarca.

LGTBIIfobia ocurrían en zonas rurales o semiurbanas, aunque solo el 20% se denunció¹³ debido al estigma social, institucional y la desconfianza hacia cuerpos policiales. Estas violencias —a veces rápidas y explosivas, a veces lentas e invisibles— son las que terminan derivando en lo que Manuel Guzmán (1997) llamó *sexilio*.

En 2017 me mudé a Barcelona. El cambio en cuanto libertad de expresión, autodescubrimiento y posibilidad de generar relaciones entre iguales es significativa. Y algo de eso fue también lo que me hizo desplazarme a una gran ciudad, pero cuando mis amigues y conocides nombran el sexilio sobre mi experiencia, me pregunto qué tipo de violencia piensan que viví en mi territorio natal. Y la verdad, es que no tengo tan claro qué tipo de violencia es la que realmente estaba viviendo en mi lugar de origen.

Rob Nixon en *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, publicado en 2011 —justo el año en el que salgo del armario—, habla de lo que él denomina como *violencias lentas*. Las describe como los procesos graduales que degradan los ecosistemas y territorios, como la deforestación, el cambio climático o la contaminación. Los efectos de estos procesos no se perciben de forma inmediata, no suponen desgracias catastróficas puntuales. Pero, con el paso del tiempo, estos procesos lentos terminan despojando a las comunidades de sus medios de subsistencia, salud y bienestar. Para él, supone de gran importancia este hecho lento, ya que dificulta poder discernir los actos de violencia ejercidos sobre el medio y sus poblaciones. Las causas y culpables de esos exilios masivos de población vulnerable son difíciles de nombrar.

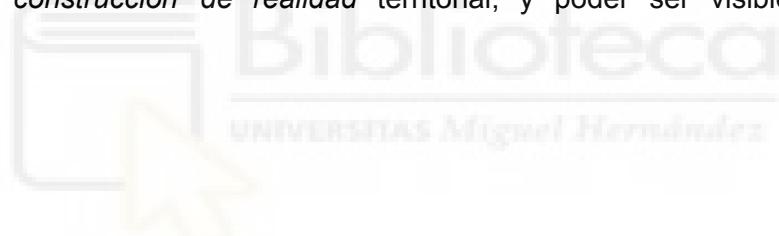
Es entonces que comienzo a explorar aquellos tipos de violencia que podrían denominarse lentos, sutiles o blandos, aquellos difíciles incluso de percibir. Chandra Talpade Mohanty defiende en *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2003), que los sistemas hegemónicos de poder ejercen sus violencias de opresión y marginalización mediante múltiples maquinarias sociales y culturales. Entre ellas, entiende fundamentales los sistemas de formación del conocimiento y la producción de subjetividad. Esto puede verse alineado con los pensamientos desarrollados por María Lugones en *Colonialidad y Género* (2008). En este texto, Lugones defiende cómo “la colonialidad del género impone una jerarquía racializada y binaria que deshumaniza a las cuerpos no blancas, negándoles agencia y reduciéndolas a meros territorios de conquista”. Gayatri Spivak aporta un enfoque atinado para este proyecto en *¿Pueden hablar los subalternos?* (1988). “El subalterno no tiene espacio para hablar porque su realidad es sistemáticamente borrada por los discursos coloniales y patriarcales”. Entiende a le subalterne no solo como aquelle cuerpo expulsado de los discursos hegemónicos, sino también de la construcción de la realidad de una comunidad. Le subalterne es un sujeto desprovisto de la *experiencia colectiva*, de ser partícipe de aquello que construye una comunidad de forma colectiva. En definitiva, les subalternos son sujetos a los que se les impide formar parte, pertenecer a una comunidad, un territorio y su construcción de realidad.

¹³ Ministerio del Interior (2023). *Estadísticas de delitos de odio en España (2019-2023)*. Gobierno de España. <https://www.interior.gob.es>

Desde estos referentes podemos entender cómo el terreno de lo cultural, en cuanto forma de pensamiento colectivo, de relación social, y de autopercepción y representación de una sociedad, puede suponer un territorio de violencias. ¿Qué sucede con esas formas, relaciones, identidades, subjetividades, que no son representadas? Este espacio intangible es capaz de ejercer la marginalización al impedir tanto la agencia de expresión como de representación y participación. Puede impedir que sean nombradas ciertas realidades y experiencias, llegando incluso a socavar en la percepción colectiva al hacerlas invisibles ante la comunidad.

No poder ser parte de estos gestos culturales, narrativas, relatos, imaginarios, supone una expulsión lenta del lugar de pertenencia. La herida, de esta manera, puede ser nombrada, vislumbrada, como una herida de des pertenencia. Y esta herida, esa violencia lenta, si que la reconozco desde mi contexto temporal y territorial.

Volviendo al proyecto de *Êttupendô Deliriô*, aparece de esta manera un objetivo más claro: buscar acciones de resistencia para interceder en la experiencia colectiva, para que nuestras experiencias como sujetos disidentes entren de nuevo en relación con esas culturas situadas de las que también formamos parte. De esta manera, se pretende que nuestras formas propias —nuestras formas de pensamiento, de relación, de expresión, de representación y de percepción— puedan vincularse con nuestros lugares de origen, contribuir a la *construcción de realidad territorial*, y poder ser visibles, nombradas, percibides.



Sobre aquella herida física que buscábamos, aparece un nuevo relieve, una nueva violencia que ejercía su acción pero que no era visible, nombrable. Nos disponemos pues, a cabalgar este nuevo paraje de lo intangible como si de un monte desconocido se tratara.

Para iniciar el camino nos planteamos las siguientes preguntas:

¿Cómo desde las disidencias no binarias podemos sanar nuestra herida de des pertenencia con nuestros lugares de origen marcada por el sexilio?

¿Cómo desde mi disidencia maricaNB puedo entrar en relación con el legado cultural territorial?

1.2. Las culturas mágicas vernáculas¹⁴. Una resistencia antihegemónica anormal¹⁵.

Con estas nuevas preguntas ahora nuestra atención se dirige hacia las culturas situadas del sureste peninsular. Dirijo el foco hacia aquellas culturas con las que me he relacionado, las que yo entiendo que me atraviesan, ya que serían estas las que me pueden ayudar en la producción artística que venimos a desarrollar para el proyecto *Êttupendô Deliriô*

Atiendo a las culturas populares que rodean al contexto rural de la huerta de Mula. Allí me crié rodeado de unas prácticas y creencias que atienden a los cultivos, el clima estacional, el monte y sus matas, las acequias, la sequía y las inundaciones, a las cabañuelas¹⁶, pero también, y no puedo separarlo, a los augurios, las predicciones, las maldiciones y la sanación, los muertos, cómo llamarlos y la protección de los ángeles, los santos, las santas y los rezos. Estas formas de ver y relacionarse con el mundo me permitieron crecer sin sentir una exigencia de género, me permitieron experimentar, lo que ahora entiendo como una relación no binaria con el mundo.

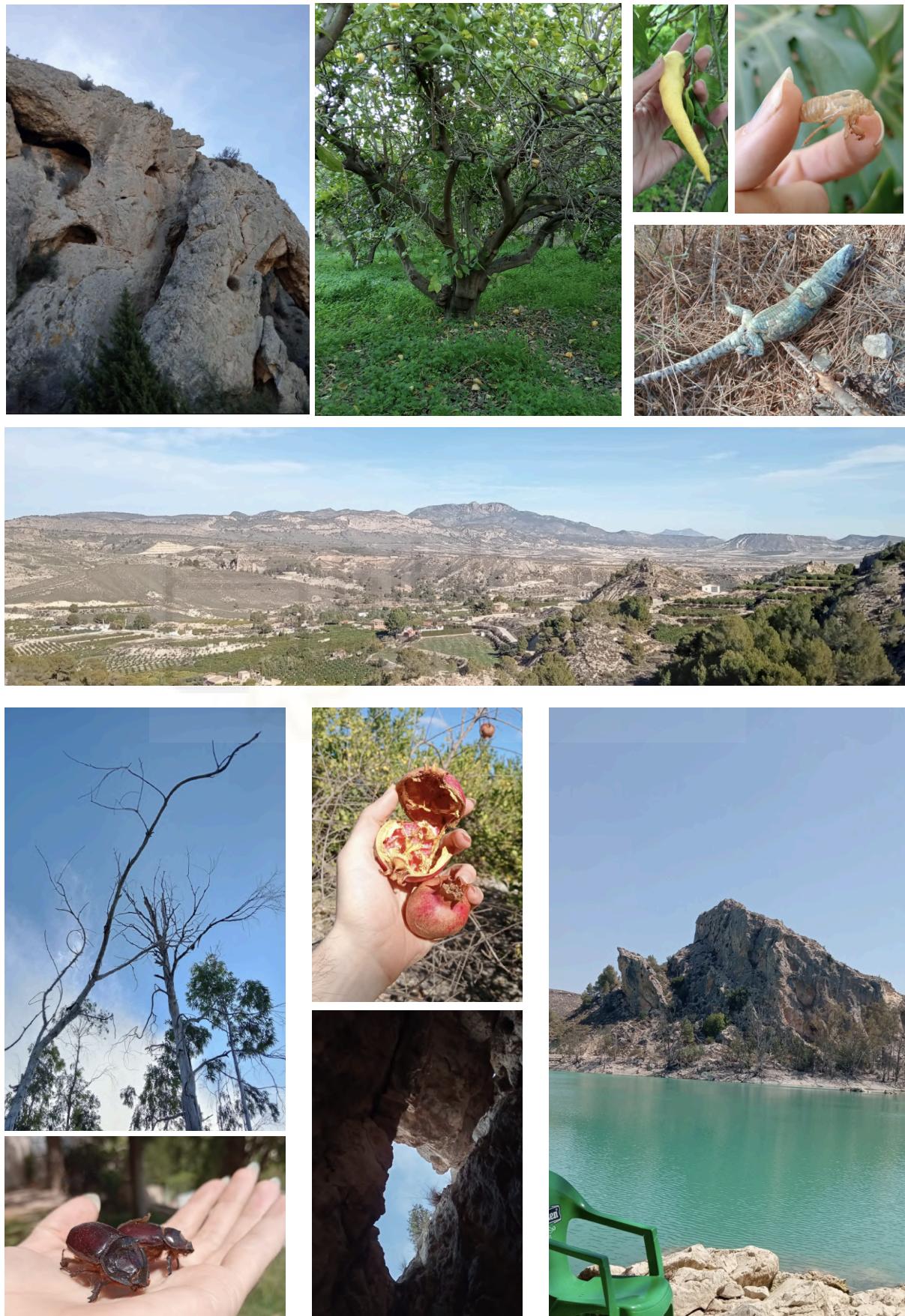
Lo que para mí suponía una convivencia con las plantas, los pájaros, el viento en los árboles, las hormigas y sus reacciones a la lluvia, encontrarme de cara con un zorro o una serpiente, dar de comer a los lagartos, era una forma de vinculación que me permitía ser, crecer y experimentar de la forma más libre que he vivido. Formaba parte de algo a mi manera, al contrario que en otros espacios sociales e íntimos, donde el pensamiento binario y la reproducción de una representación heterosexual me violentaba y excluían.

¹⁴ *Vernacular*: adj. Propio del lugar, región o país de que se trata. También dicho de prácticas y costumbres populares tradicionales de un lugar rural.

¹⁵ En este texto se aboga por el exceso de adjetivos. Se entiende como una forma ambigua de comunicación que corresponde a ciertas disciplinas donde nombrar las cosas es un gesto difícil, arriesgado o incluso imposible. Desde mi punto de vista, en los ámbitos de la danza sucede esto. Tratando con una materialidad inconcreta, con un lenguaje corporeizado, sensible,逼近arse a los fenómenos desde una sola palabra puede limitar las capas de información que subyacen en estas experiencias. Así, al igual que las metáforas, acercarse a un fenómeno con múltiples adjetivos puede ayudarnos a tratar las cosas con mayor profundidad y amabilidad. No es un gesto de arrogancia lingüística, sino de resistencia.

¹⁶ Forma de predicción de lluvias tradicional basada en la lectura de las nieblas de agosto, a través de las cuales se predicen las lluvias de todo el año. Actualmente, se suman conocimientos y se observa también a abejas y a el polen durante este mes.

Fig. 2: Composición de fotografías realizadas durante el proceso. Producción propia.



Como se ha planteado anteriormente, la cultura puede actuar como un campo de exclusión e invisibilización, pero algunas de las autoras mencionadas defienden también el potencial crítico y de resistencia que poseen otros usos u orígenes de la creación cultural. Al igual que las estructuras de poder dominantes se reproducen y manifiestan a través de la cultura, otras formas de producción cultural pueden generar espacios para el pensamiento y la representación de los subalternos, aportándoles ciertas capacidades de agencia y pertenencia (Mohanty, 2003). bell hooks, en *Black looks: race and representation* (1992) defiende que “las culturas marginales no son solo territorios de resistencia, sino también espacios donde lo subalterno se reinventa a sí mismo fuera de los códigos impuestos por el poder blanco heteropatriarcal”. Para hooks, las comunidades afroamericanas y queer utilizan las culturas populares —como el hip-hop— no solo como denuncia política, sino como herramientas de autoafirmación: “La música, el baile y el arte callejero se convierten en lenguajes de supervivencia, en formas de decir: ‘Estamos aquí, y nuestra voz no será borrada’”. En este sentido, hooks sostiene que estas prácticas culturales, además de cuestionar los discursos dominantes, construyen *contra-espacios* donde las identidades marginalizadas pueden redefinirse fuera de los marcos hegemónicos.

De este modo las culturas populares han supuesto históricamente unos espacios gestantes de formas de resistencia frente a las imposiciones de las clases dominantes y sus sistemas de control. Como Michel Foucault expone en *Vigilar y castigar* (1975), las formas alternativas a la norma establecida por los órdenes de poder, unas formas que entonces podemos llamar anormales, pueden ofrecernos contradiscursos que desafían esa verdad única impuesta. Da testigo de ello las numerosas persecuciones e intentos de exterminio de estas creencias, prácticas y formas de vida alternativas, que se han llevado a cabo en diferentes momentos de la historia y que tanta relación tenían con los subalternos: mujeres, disidentes sexo-género y pueblos originarios¹⁷.

Situándonos de nuevo en nuestro contexto de interés, la huerta muleña, estas culturas sobre la sanación, las predicciones, las muertes, augurios, rezos y demás, cuentan con una naturaleza que podemos llamar mágicas. En algunas de sus prácticas la cuerpa se pone en relación con lo invisible, o con fuerzas, entes y entidades intangibles. También se desarrollan intuiciones y otro tipo de percepciones atípicas, anormales o alternativas. Otras reconocen señales, imágenes o mensajes que se desenvuelven en el plano de lo subconsciente o no racional, se dejan guiar por sueños, sombras, luces, nieblas y animales. Y algunas están ligadas a oraciones, rezos o ciertas formas ritualísticas sincréticas. Es por ello que pasamos a hablar de culturas *mágicas*, ya que comparten una visión del mundo en la que lo invisible, lo simbólico y lo espiritual forman parte activa de la vida cotidiana. Estas prácticas ofrecen respuestas y soluciones a problemas tanto cotidianos como existenciales, sustituyendo al conocimiento lógico-racional. Suponen una resistencia al pensamiento modernista científico y colonial. Por otro, se basan en la transmisión oral, en el pago a voluntad —siendo muchas las que nunca relacionarán su práctica con el beneficio económico— y se refuerzan en la mezcla no legitimada de creencias, experiencias

¹⁷ Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de sueños; Evans, A. (2001); *Brujería y contracultura gay*. DESCONTROL; Lugones, M. (2008). *Colonialidad y Género*.

personales y elementos ritualísticos¹⁸. De esta forma, encuentran también unos mecanismos de subsistencia alternativos a las prácticas neoliberales¹⁹. Así, la *magia*, o *las magias* a las que hacemos referencia pueden ser entendidas como formas alternativas de comprender y actuar en el mundo. Y no solo ofrecen una alternativa, sino también unas resistencias a la maquinaria hegemónica de poder y control socio-cultural modernista, colonial y neoliberal.

Tras este repaso crítico sobre las culturas mágicas vernáculas que atraviesan nuestro territorio de estudio, podemos comprenderlas como formas de resistencia anormales a ojos del pensamiento modernista racional, cisgenderopatriarcal y colonial. Aparecen como unas potenciales aliadas con la cual poder entrar en relación con el territorio desde un espacio ya disidente y crítico de por sí.

¿Podemos entonces, generar una alianza con estas culturas vernáculas con el fin de encontrar formas alternativas y críticas de vinculación con el territorio?

1.3. María Arnao Gómez. Las herramientas de herencia.



Fig. 3: Retrato de María Arnao Gómez. Anónimo.

Desde hace ya casi dos años su imagen se me aparece. Como si alguien me llamara de repente desde atrás, lejos. Y se queda unos segundos conmigo. Al principio pensé que era mi memoria reactivándose por cualquier cosa, pero con la frecuencia de su presencia algo comenzó a inquietarme. O tal vez solo comencé a cuestionarme.

¹⁸ Extraído de los encuentros realizados con curanderas durante el estudio de campo de *Éttupendô Deliriô* mediante la *metodología de la bolsa compartida* (2024-25).

¹⁹ Aunque su motivación no sea de naturaleza política, ese un enfoque que desde esta investigación agregamos. Somos conscientes de la lectura interesada que hacemos y de las posibles *red flags* coloniales que podríamos estar cruzando al respecto. Es por ello que siempre estaremos hablando desde una lectura cuir y académica acerca de las espiritualidades populares.

María Arnao Gómez

María Arnao Gómez

María Arnao Gómez

Ella murió cuando yo tenía 15 años. A su muerte nadie heredó su gracia. Con ella desapareció un linaje de sanación mediante *lah pasáh*²⁰. *Lah pasáh*²¹ es como llamamos en el pueblo a esos masajes que dan estas mujeres. A ellas no las enseña nadie. Pero si se nombran en gracia de una a otra. Ellas tocan. Escuchan. Sienten e intuyen si pueden sanar o no. Cuando mi abuela podía ayudarte sacaba un tarro de manteca. A veces con aceites de hierbas que otra señora que vivía en el monte le daba. Cuando te dan el masaje aprietan. A veces mucho y a veces no tanto. Sus nudillos se deslizan de arriba abajo. En los tendones se detienen. Los hacen mover, como buscando su sitio. Y los aprietan. La manteca en tu cuerpo se calienta. Hasta que tienes una capa grasa caliente en la zona. Se queda contigo bastante rato. Si no era ná con una *pasá* era suficiente. Pero cuando era algo serio había que darle varias veces.

Abuela, ¿qué éh?

¿Por qué te aparecê?

¿O éh-que acaso te he yamao yo?

1.3.1. Curanderas y danza.

El trabajo pasa a abrir un campo de estudio periférico sobre genealogía familiar. Una herencia truncada de saberes ancestrales desvela una crisis territorial con estas culturas populares y alternativas. Una crisis que viene ya alimentada tiempo atrás por un contexto posdictadura muy concreto. Durante la dictadura franquista, en los años 50 ciertas formas folclóricas, culturales y tradicionales (mayoritariamente las del sur peninsular) fueron absorbidas y utilitarizadas para reforzar una identidad nacionalista²². Esto provocó que una parte de las jóvenes generaciones que vivieron la transición rechacen estas formas culturales como un posicionamiento político antifranquista. Y esta migración de los 80 en la Región de Murcia que ya hemos comentado, que movilizó a las jóvenes de las zonas rurales a las nuevas ciudades, facilitó esta desvinculación de unas formas propias de pensamiento, relación, autorepresentación y autopercepción²³. Es por ello que podemos decir que esta herencia está truncada, los puentes de transmisión intergeneracional se encuentran debilitados. El acceso de las generaciones nacidas en los 90 y 2000 a estas

²⁰ Escrito según el EPA: "las pasadas".

²¹ Escrito según el EPA: "las pasadas".

²² Ortiz, C. (2010). *Música y dictadura: El flamenco al servicio del nacionalcatolicismo*. Signatura.

²³ García Bonafé, M. (1992). *Despoblación y cambios sociales en el campo murciano (1950-1990)*. Universidad de Murcia.

culturas y prácticas depende, como en mi caso, de los abuelos que quedaron en los pueblos. Esta herencia tiene que lidiar con una barrera espacial y temporal donde apremia la muerte.

Durante el proceso de estos estudios de Máster realicé un estudio de campo donde, a través de unas metodologías de entrevista de perspectiva feminista y no extractivista, a la cual llamo "la metodología de la bolsa compartida", me encuentro con curanderas de la Región de Murcia²⁴. Esta ha sido puesta en práctica desde diciembre de 2024 hasta la actualidad, ya que sigue en activo. Por el momento se ha entrevistado a 6 personas y se prevé realizar un proceso de mediación cultural facilitado por el proyecto Nigredo y acompañado por AYE Cultura Social, donde se ampliará el rango de participantes. El objetivo inicial de estos encuentros es el de encontrar la voz de mi abuela en la voz colectiva de las curanderas de nuestra zona. Así, me lanza a una vinculación oral con esa herencia truncada.

El camino de pensamiento desplegado hasta ahora parece llevar a la investigación hasta el gesto de heredar. La cuestión ahora sería *¿cómo?*. ¿Cuáles son mis herramientas propias, mis conocimientos con los cuales poder hacerlo? Sin duda, es la danza, el proceso y la creación artística. Para mí, la danza supone mi lugar de aprendizaje, es un proceso experiencial que permite la transformación, transmutación e incorporación de conocimientos sensibles. Y durante estos encuentros con las curanderas he descubierto cómo, efectivamente, la danza tiene mucho que ver con todo esto de las prácticas mágicas, de la herencia y de la vinculación con la memoria situada.

Para la tarea a la que me dirijo en el presente trabajo de creación, recojo cierta información elaborada durante estos encuentros con curanderas, entre muchas otras cosas. Recojo tres ejes temáticos en los que reconozco un encuentro entre la danza, el pensamiento y prácticas curanderiles y una perspectiva crítica. Primero, el trabajo sobre las percepciones como el lugar que se cultiva en ambas disciplinas para avanzar en sus prácticas pero que también aporta una forma de pensamiento concreto. Por otro lado, recojo el hecho de la oralidad, de una transmisión donde cada una debe encontrar sus formas propias de usar las herramientas y donde, por parte de las curanderas, nunca se asumirá que solo hay una forma correcta de sanar. Por último, recogemos la importancia de la imagen en esta transmisión de conocimientos y a la hora de compartir historias y relatos, generando un imaginario con todo el potencial que describe Andrea Soto Calderón (2020) sobre la performatividad de las imágenes abiertas.

Todo ello nos conduce hacia el desarrollo de las prácticas que se desarrollan en esta fase de experimentación y creación de *Êttupendô Deliriô*. En el capítulo 4 del presente trabajo se exponen dichas prácticas profundizando en estos tres ejes. Con ello, se consigue encontrar una comunicación alternativa con esos saberes ancestrales de accesibilidad impedida por el contexto.

²⁴ Desarrollado en el trabajo *Metodología de la bolsa compartida: Investigación metodológica sobre la entrevista para el encuentro con los conocimientos vernaculares mágico-naturales del interior de la Región de Murcia*. de la Materia II del Máster MUECA. (2025)

1.3.2. Fauno. Disforia furri, ecosex y BDSM.

De esta forma, la danza parece un lenguaje práctico que me es propio con el cual poder aproximarme a ese linaje familiar perdido. Sin embargo, con el objetivo de encontrar también mis formas disidentes maricasNB de vinculación con el territorio, ampliamos el repertorio de herramientas con las cuales experimentar con las formas mágicas vernáculas. Para encontrarlas comienzo planteándome que supone para mí una vinculación con mi territorio, con esa huerta del noroeste murciano donde una vez sentí que pertenecía. Busco pues en esas experiencias descritas anteriormente, en las cuales la relación con plantas y animales, vientos y montañas, augurios y predicciones, sanación y maldición, suponían algo intenso para mí. Por la forma en la que se describe esta vivencia, podemos decir que esta forma sentida de vinculación manifiesta una experiencia espiritual. Describimos en este texto la espiritualidad como esas formas materiales²⁵ y relacionales²⁶ que permiten el acceso o contacto con aquello que se considera sagrado para una cultura, comunidad o individuo. Y entendemos lo sagrado como aquello a lo que se le da un valor trascendente por una comunidad o individuo por el hecho de aportar una dimensión que nos acerca a otras realidades superiores a lo cotidiano²⁷. Nos alineamos así, con las aportaciones de Bruno Latour (2010), quien propone que lo divino o lo sagrado no es una abstracción, sino una red de relaciones donde actores -humanos y no humanos (animales, ríos, objetos, montañas, deidades, ídolos)- tienen agencia para modificar la realidad o proponer otras diferentes.

A este planteamiento sobre una vinculación espiritual con el territorio desde una experiencia de red de actores, se suman unas experiencias prácticas que mezclan vivencias personales y la propuesta del artista visual, investigador, profesional de artes mágicas y tutor del presente TFM, javi moreno: *Los Misterios Fáunicos*. En su proyecto, moreno desarrolla unas prácticas iniciáticas en brujería tradicional en torno a la figura y entidad de Fauno, que comparte en forma de encuentros colectivos. En estos, realizados por el momento dentro del contexto de las residencias Nigredo (Cehegín, Murcia), se exploran diferentes vías prácticas para entrar en contacto con la entidad de Fauno y sus capacidades otorgadas. Es a través de estas vías que he podido explorar ciertas experiencias cruciales de esa subjetividad propia no binaria inscrita al territorio, esa que entra en contacto espiritual con los actores del paraje montañoso que le rodea. Se definen así, tres herramientas útiles para el acceso a lo sagrado en *Êttupendô Deliriô*: el ecosex, la disforia furri y el BDSM.

El término ecosex (o ecosexualidad) fue acuñado y desarrollado públicamente por las artistas y activistas estadounidenses Annie Sprinkle y Beth Stephens en el marco de su proyecto artístico *Love Art Laboratory* (2005-2011). Sprinkle y Stephens comenzaron a usar el término en performances, talleres y manifiestos²⁸ para fusionar el ecologismo radical con una sexualidad no antropocéntrica. Desde mi experiencia personal, describo el ecosex como una sensación que te sobreviene al encontrarte inmerso en un paraje silvestre o

²⁵ Birgit Meyer & Dick Houtman ("Things: Religion and the Question of Materiality", 2012)

²⁶ Bruno Latour (2010)

²⁷ Esta definición viene influenciada por Rudolf Otto y su texto *Los santos* (1917), pero no recogemos la totalidad de su pensamiento en torno a la "alteridad radical" de lo sagrado.

²⁸ Sprinkle, A., & Stephens, B. (2020). *Manifiesto Ecosexual*. Recuperado de

<https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/8/1076/files/2022/08/1.-Manifiesto-Ecosexual.pdf>

salvaje, donde la intervención humana es nula o se encuentra de alguna forma integrada con el ecosistema (como ruinas invadidas por las plantas). En esos espacios, y en ese momento inesperado, lo que te rodea se hace inmenso, coje un sentido de totalidad y completitud. La sensación crece y comienza a tener repercusiones físicas: hiperventilación, taquicardia, salivación y excitación. Los sentidos se agudizan y comienzas a sentir cómo esa totalidad te está tocando, entrando en tí, con o sin tu permiso.

Unas de las posibles derivas históricas de Fauno es el dios griego Pan²⁹. La palabra "pánico" deriva del adjetivo griego πανικός (*panikós*), que significa "perteneciente o relativo a Pan". A esta deidad se le atribuye esta experiencia de miedo irracional y paralizante. Pero se relacionaba de forma directa con esa sensación que aparece cuando alguien se encuentra en un paraje salvaje y abrumador, como una montaña o un bosque. Paralelamente, Pan es reconocido como una deidad lasciva que persigue a ninjas, campesinas y campesinos para literalmente violarles, inspirando un gran terror, una sensación de pánico. Es así, que el pánico tiene desde la antigua Grecia una connotación sexual de relación con los parajes salvajes, de una forma tan cercana como la ecosexualidad.

Durante *Los Misterios Fáunicos* la relación con el entorno es continua. El objetivo de alcanzar o llamar a Fauno media por el contacto material y espiritual con lo silvestre, con el terreno propio de esta entidad. "Para contactar con el campo, hay que devenir campo" (moreno, 2024). moreno propone una serie de Vías, de metodologías mágico-artísticas para acceder a dicho campo fáunico, como la vía del pastoreo o la vía de las sombras. Pero rescato las vías del acecho y del rapto como aquellas donde la relación con el entorno se fusiona con otras formas de sexualidad no normativas. Tras un proceso de animalización les participantes son guiados con los ojos vendados a un páramo del monte. Allí, son liberadas para acechar a otros, para provocarlos, para esconderse de ellos o para seducirles. Pero, en mi vivencia, tras los procesos llevados a cabo anteriormente, la cuerpa se encuentra tan abierta, la escucha afinada para poder atender a otras energías alejadas de lo cotidiano, que el contacto con el paraje también se hace acechante, seductor, provocador. La relación con el entorno trasciende, supera la realidad cotidiana. Experimentas un contacto con una completitud silvestre mediada por una compleja red de actores no humanos. Las relaciones con plantas, animales, y otras entidades invisibles a las que ahora te haces sensible, cobran un sentido de coherencia y cohesión.

Esta experiencia demuestra cómo una relación ecosexual con el entorno puede llevarnos a un contacto sagrado con las entidades y divinidades que lo pueblan, y construir una vinculación espiritual, transcendida. Y te poseen, formas parte de esa red de actores. Otras formas de vinculación significativas son desveladas, despiertan.

Por otro lado, en estas prácticas fáunicas encontramos la vía del látigo. Una práctica de spanking y azote con influencias BDSM, que tiene el objetivo de abrir la piel para permitir que aparezca tu propia cuerpa fáunica. Tras unas invocaciones y meditaciones guiadas, aparece todo un procedimiento propio del BDSM. Previo consentimiento firmado, acordado un lenguaje de seguridad y realizadas unas buenas prácticas que generan un entorno seguro para todos, aparece la vara de pino y más tarde la de olivo. Con estas azotas tu

²⁹ moreno, j. (2024). Compartido oralmente durante los encuentros de *Los Misterios Fáunicos*.

propia cuerpa, azotas las de otras y dejas que te azoten. El dolor aumenta progresivamente. En los puntos más altos experimentas unos primeros contactos con el *subespacio*³⁰. Hasta que un último golpe certero te hace cruzarlo. De nuevo los sentidos se abren, se agudizan y contactan con otras formas de percepción. La realidad se llena de nuevo de relaciones con otras energías, seres, sentidos y coherencias. Tras esta experiencia personal, el látigo, las prácticas BDSM, también pueden suponer unas herramientas disidentes de acceso a lo sagrado.

Por último, entramos a tratar la animalización que sucede en esta misma Vía del Látigo de *Los Misterios Fáunicos*. Como decía, esta vía está dirigida para encontrar una cuerpa fáunica, caprina. Se experimenta una transformación somática de la cuerpa hacia un ser híbrido entre humano y cabra, o entre cabra y lobo. Se experimenta un cuerpo en transición. Desde mi punto de vista, esta práctica contacta con las experiencias de disforia que he vivido, donde le cuerpe pasa a reconocer otros cuerpes cambiantes, alternativas, atemporales, inasibles y elusivas, pero totalmente reales. Estes cuerpes suponen realidades trascendidas y superiores. Esta animalización lleva la disforia a ese terreno de lo silvestre, a ese espacio con el que ahora podemos generar formas trans de vinculación. Y para une niña de los 90s, esto nos lleva directamente a la cultura *furry*³¹, que actualmente lidera una comunidad queer activista³².

El ecosex, el BDSM y una disforia furri son acogidas en este trabajo como formas materiales mediante las cuales acceder a una relación trascendida y sagrada con el territorio. Pueden ayudarnos a un diseño de prácticas espirituales disidentes, maricasNB, y ahora también disfóricas, para entrar en una red de actoris humanes y no humanes, para acceder a una red de pertenencia sagrada.

1.4. Delirios y espiritualidades disidentes.

Por último, y para cerrar este apartado de antecedentes, quiero entrar en el título del proyecto: *Êttupendô Deliriô*. Desde hace cuatro años, mi trabajo artístico se desenvuelve en torno a lo que llamo *delirios cuir*. A través de experiencias personales describo la desrealización, la despersonalización y la disforia como capacidades disidentes de visión encuerpada. Desde mi vivencia, estas experiencias típicas de personas que viven algún tipo de violencia mantenida en el tiempo, ya sea de represión, expulsión o marginalidad por cuestiones de sexo, género, sexualidad, etnia, cultura y/o nacionalidad, nos posibilitan experimentar otras realidades posibles. Pero no solo posibles, sino existentes. El distanciamiento vívido de la realidad impuesta como única, permite comprender y realmente sentir, otras realidades, otros cuerpes que están sucediendo a la vez, que están ahí, aunque

³⁰ Necro, A. (2024). Compartido oralmente durante un taller de iniciación al BDSM. Barcelona, 2024.

³¹ La cultura *furry* se basa en personajes antropomórficos, y tiene influencia en la animación, el cómic, el arte y el diseño. Aparece a finales de los 80 en EEUU en cómics como *Omaha the Cat Dancer* (1984) o *Redwall* (1986), pero es en los 90s donde tiene gran influencia en las infancias.

³² Un ejemplo de ello es SiegeSec, comúnmente autonombrales como *Gay Furry Hackers* («Hackers furrys y gay»). Fue un grupo *hacktivista* criminal que se formó a principios de 2022 y que cometió una serie de ciberataques de alto perfil, incluyendo ataques a la OTAN, el Laboratorio Nacional de Idaho, y Real America's Voice.

reprimidos, invisibilizados e impedidos. Coloco estos *delirios* en diálogo con la historia de los oráculos, la figura de los loques como visionaries³³, pero también de brujas, druidas y chamanes³⁴ que poseían la capacidad de acceder a otros planos de la realidad. Como acabamos de ver y nombrar, estos delirios pueden ser descritos como experiencias donde la realidad es trascendida.

Ahora, estos delirios aparecen en otros espacios, el de las curanderas, espiritistas y brujas fáunicas. Estas prácticas también pueden ser llamadas delirantes, al acceder a esos espacios prohibidos por una hegemonía modernista, cisgenderopatriarcal y colonial. Pero también se da un paso más allá. Por un lado, estos delirios disidentes han demostrado su capacidad para desarrollar unas formas de vinculación con el territorio resistentes y críticas. Pero por otro lado, si son nombrados como tal, estos delirios también permiten que las realidades disidentes, marica, NB, trans, bollo, ecosex, furri, sumises, dominatrix, puedan participar de una espiritualidad colectiva y situada. Los delirios pasan a poder proponer formas materiales de vinculación territorial.

En este repaso de antecedentes que son genealogía, hemos visto cómo el exilio puede estar causado por un tipo de violencia lenta (Nixon, 2011) donde el pensamiento y manifestaciones culturales hegemónicas ejercen una fuerza de marginalización sobre subjetividades disidentes. Frente a una herida de despertenencia que siento de forma personal como maricaNB del territorio rural del interior de Murcia, descubrimos que las culturas mágicas vernáculas —desde las prácticas de curandería de María Arnao Gómez, mi abuela— se ofrecen unas claves críticas para una reparación de vinculación territorial. Un mestizaje incorrecto entre estas culturas de sanación y herramientas cuir nos dirigimos a desarrollar unas prácticas artísticas que se vuelve puente entre memorias truncadas y futuros cuir posibles (Muñoz, 2020). Así, *Éttupendô Deliriô* pretende, en esta fase de creación, configurar acto de magia crítica, una performance ritual conjurada mediante la danza, los delirios cuir y la memoria territorial.

³³ Foucault, M. (1976); Labatut, B. (2023); Preciado, P. B. (2020).

³⁴ Federici, S. (2004); Hekma, G. (2020).

MANIFIESTO.

- Isa³⁵, y ¿qué estamos heredando?

De una forma rotunda, sin duda, sin dejar ni un segundo de espera, como si la respuesta le hubiera caído encima, dice:

- La posibilidad de que todo esto exista.³⁶

La posibilidad de vivir con un vínculo con lo invisible.

La posibilidad de una creencia alternativa.

La sensibilidad hacia lo intangible.

Literalmente, la posibilidad de que todo esto exista, de que todo lo que siento, sentí y se negó, exista.

La posibilidad de que mis delirios formen parte de nuestra cultura popular. La posibilidad de que mi territorio me acoja, acoja nuestras experiencias no binarias, traventis, mariconas, interespecie, furras y ecosex. La posibilidad de que hablar con las serpientes suponga algo, de que fundirnos con la montaña, con las hormigas, con los vinagrillos, suponga, efectivamente, eso que supone para mí.

Incorporar estas herencias delirantes supone una posibilidad de vivir nuestras experiencias anormales a nuestra manera. Y poder compartirlas. Poder ser sujetos con agencia de experiencia colectiva³⁷. Ser parte de nuestro lugar de origen.

Y escribo estas palabras como una especie de revelación. Acepto mi necesidad de formar parte del lugar en el que nací. La necesidad de que mi abuela, María Arnao Gómez María Arnao Gómez María Arnao Gómez, me hubiera visto salir de todos los armarios y me dijera que todo estaba bien. Que seguía formando parte de la familia, del pueblo, del monte, de las canciones e historia que lo envuelven y me envuelven, me atraviesan.

Entender cómo existen otras experiencias delirantes en casa y encontrar alianzas con ellas puede ser el camino para volver a vincularnos con nuestras abuelas curanderas, con aquellxs que ven, con aquellxs que predicen, con un lugar acostumbrado a los delirios y a ejercer una resistencia a las violencias ejercidas por los ejes del mal y los ojos de lo normal.

³⁵ Isabel Cánovas Sánchez es una de las curanderas participante de los encuentros realizados durante el proceso de estudio de campo desarrollado anteriormente para *Êttupendô Deliriô* mediado por una metodología propia: *la metodología de la bolsa compartida*.

³⁶ Conversación registrada durante los encuentros del estudio de campo de este proyecto.

³⁷ Mohanty, C. T. (2003).

La patologización sigue pesando. Seguimos siendo enfermos. Y no solo. Seguimos siendo una enfermedad innombrable, un virus que expulsar, cuyos síntomas hay que erradicar. Somos ese mal augurio que no se puede pronunciar, que hay que olvidar. Somos ese demonio desposeído de su nombre, al que arrebataron la capacidad de nombrarse, de ser quienes somos libres. Nuestras experiencias sensibles, espirituales, siguen siendo una enfermedad.

Creo que por ello acudo a las curanderas, esas que sanan todo tipo de males, físicos pero también espirituales, heridas heredadas, traumas de otras vidas y dolores colectivos. Ellas, las encargadas de mantener al pueblo sano, y, como me han demostrado, a cualquier buen alma que se lo pida, recibiendo como en casa.

Lo que estoy buscando a través de estas alianzas es que mi propia espiritualidad tenga sitio, sea posible y cuente con su contexto. Que tenga cabida en mi lugar de origen, aquel que me conforma y atraviesa. Es por todo ello que busco en las curanderas, videntes y brujas.

No busco hacer lo que elles hacen.

Busco hacerlo a mi manera.

Que es, literalmente, como elles lo hacen.³⁸

³⁸ Texto resultado del estudio de campo desarrollado mediante la *metodología de la bolsa compartica* (2024-2025) para el proyecto *Éttupendô Deliriô*.

2. MARCO TEÓRICO APLICADO.

Este proyecto desarrolla su fase práctica de experimentación artística —centro de este trabajo escrito— gracias a las residencias de creación de La Caldera (Barcelona, 2024-2025) y Nigredo (Cehegín, 2025). En el momento en el que se escribe este texto se ha realizado una muestra procesual en este último espacio. Con esta, se ha conseguido alcanzar un formato de muestra que podemos denominar como conferencia performativa danzada. En él se exponen las prácticas de cuerpo y movimiento desarrolladas y una serie de textos que aproximan de manera poética y conferencial los procesos de investigación teórica y estudio de campo. Esto supone una aproximación bastante cercana a lo que supondrá la performance final. Sin embargo, aún hay elementos pendientes de trabajar, como la capa técnica, la escenificación y la producción musical. De momento estos elementos están tratados de formas útiles para la práctica de cuerpo pero no suponen una propuesta por si misma. Por otro lado, estas prácticas de cuerpo y movimiento aún serán investigadas para su profundización y descubrimiento de potenciales por descubrir.

Este trabajo escrito responde a este momento procesual y a dicha muestra abierta al público en Nigredo. Se adjunta a continuación un enlace para acceder al vídeo de dicha muestra. Los comentarios realizados en este texto sobre la performance referencian esta muestra.



Fig. 4: Captura de pantalla del registro en vídeo de *Éttupendô Deliriô*. Muestra procesual en Nigredo. Cehegín, 2025.

Enlace al registro en video de la muestra procesual de *Éttupendô Deliriô* (Nigredo, 2025):
<https://youtu.be/auAZUh8CG6w>

A continuación desarrollamos un marco teórico que sitúa la experimentación y las prácticas artísticas desarrolladas hasta el momento en relación a unos discursos críticos adecuados para apoyar nuestra propuesta de creación. La teoría nos ayuda aquí a entender el gesto estético que se desenvuelve en el ritual performativo danzado que supone le cuerpo material que *Éttupendô Deliriô* ha tomado por el momento.

2.1. Estado de fronteras.

A partir de este recorrido de antecedentes y líneas de investigación ya desarrolladas, podemos concluir con un *por qué* busco un gesto de herencia transmarinaNB. A partir de la experiencia vivida por algunas subjetividades disidentes, en la cual se nos ha restringido el acceso a ciertas formas de vinculación territorial, mediada por unas culturas hegemónicas que nos invisibilizan y arrebatan la agencia de ser sujetos de la participación colectiva, hemos podido sufrir un exilio, a veces lento y a veces no tanto. Con ello, aparece una consecuente desvinculación forzada con nuestros territorios, culturas populares y memorias genealógicas y ancestrales. Como sujetos exiliados somos personas aberrantes³⁹, que erran en los márgenes de sus contextos, sin terminar de pertenecer a ellos o con el riesgo de no poder contar con ellos. Mi deseo es entonces, el de encontrar las maneras por las cuales las disidencias podamos hacer uso de nuestro contexto, de nuestra memoria cultural. Planteamos encontrar formas de herencia propias que nos permitan acceder a ello y nos ayuden a restablecer una vinculación situada y cuir con nuestros territorios. Para poder resolver este deseo y planteamiento pasamos primero a discutir cuál es la condición disidente específica que esta situación aberrante plantea.

Esta condición de exilio a los márgenes, de desplazamiento a los bordes de nuestros contextos, nos habla de una situación de frontera. Con el recorrido desarrollado hasta ahora, podemos observar cómo dos realidades diferentes influencian y colisionan en esos cuerpos fronterizos. A nivel conceptual, *Éttupendô Deliriô* trabaja con el encuentro de unas realidades populares situadas, y unas experiencias y culturas cuir. Para entender con profundidad qué supone una condición fronteriza y cómo tratarla a nivel formal, acudimos a Gloria Anzaldua. Escuchando su propuesta expuesta en *Borderlands / La Frontera. The new mestiza* (1987), la frontera es un término que alude a un espacio físico, cultural y existencial de contradicción, resistencia y transformación. Remarcamos que su enfoque se posiciona radicalmente en el cruce entre realidades políticas, culturales y espirituales desde su experiencia como chicana.

Para Anzaldua la frontera es una herida abierta —“1,950 mile-long open wound⁴⁰”—donde las violencias del colonialismo recaen directamente sobre los cuerpos, las creencias, religiones y prácticas culturales originarias del lugar colonizado. La frontera es un lugar de choque de realidades que se encuentran y que llegan a ser contradictorias. Las personas que habitan esa frontera —“los atravesados: los bizcos, los perversos, los queer, los

³⁹ Utilizo este término desde su etimología. Proviene del latín *aberrans, aberrantis*. Está compuesta por el prefijo *ab-* "fuera, lejos", más *-errare* "vagar". En su forma adjetival puede ser traducida como "quien, o lo que, erra por las afueras". También es el participio presente del verbo *aberrare*, que significa "desviarse", "errar" o "extraviarse".

⁴⁰ Anzaldúa, G. (1987, p.25).

problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo «normal»” (Anzaldua, 1987, p. 101)— reciben esas influencias desparentadas y deben desenvolverse desde una condición de supervivencia. Para la autora, esto genera un estado mental y emocional de lucha interior que desencadena una personalidad múltiple. A este estado lo denomina la *conciencia mestiza*. Esta conciencia es la que lidia con la contrariedad, entre la herida y la supervivencia, entre mundos con realidades diferentes que chocan. Esta *conciencia mestiza* supone una suerte de espacio donde se mezclan influencias, creencias, culturas e identidades: indígena, mestiza, chicana y anglo, en su caso. Es entonces cuando la autora encuentra una resistencia epistemológica en este estado fronterizo y mestizo, desde donde ciertas categorías fijas y binarias, como puro/impuro o sagrado/profano, son puestas en crisis. Ella propone el término *nepantla*, un término náhuatl que nombra un estado de *estar en medio*.

Nepantla es el lugar donde chocan y se mezclan culturas, lenguas, y sistemas de conocimiento. Es donde perdemos certezas y aprendemos a bailar en la incertidumbre (Anzaldua, 2015, p. 22).

Nepantla es un espacio entre mundos prolífico para la transformación, que viene a desestabilizar ideas fijas desde la puesta en práctica del mestizaje y el choque. Para la autora, la nueva mestiza es una mediadora entre mundos, la que es capaz de “ver con un ojo de serpiente y un ojo de águila” (Anzaldua, 1987, p. 123 en la versión traducida) y abrir una tercera vía para el diálogo y no para la confrontación. La nueva mestiza se desvela como una especie de médium capaz de canalizar realidades separadas y proponer una nueva forma de ver, de comprender y de crear mundos.

A esto, podemos sumar la mirada de Silvia Rivera Cusicanqui. Desde una perspectiva algo diferente a la de Gloria Anzaldua y desde la realidad andina, también profundiza en la condición mestiza para una propuesta decolonial antihegemónica. En *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010), Cusicanqui critica los procesos suaves que las élites políticas y económicas colombianas han llevado a cabo sobre la asimilación de una *multiculturalidad ornamental y simbólica* asumiendo lo indígena como una minoría *anclada en el pasado incapaz de conducir su propio destino*. Define así los gestos *light* de mezcla e hibridación *chhixi*⁴¹, donde las capacidades de las identidades indígenas pierden fuerza y agencia al asumir una conformidad con la dominación de la cultura contemporánea colonizadora. A este proceso contrapone el mestizaje, como una *mezcla abigarrada* que describe desde el término aymara *ch'ixi*. Acoge esta palabra desde su idea como una forma de obtener un *tercero incluido* sin llegar a mezclar del todo dos contrarios o complementarios que de yuxtaponen.

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 41-42).

⁴¹ Término de origen aymara.

Al igual que Anzaldua, Cusicanqui nos está proponiendo el mestizaje como un lugar donde reconocer el conflicto, pero ella nos propone un camino radical por el cual no suavizar la contrariedad que este choque puede traer. Y sobre todo, no permitir que la mezcla haga perder la fuerza de aquello que se encuentra, posibilitando que esta colisión haga emerger un tercero inesperado que reconozca su doble parentesco y no lo diluya en una disolución homogénea⁴². En este puntillismo bicolor propone un diálogo que asume las formas nuevas resultantes de *un intercambio de saberes, estéticas y éticas* (Rivera Cusicanqui, 2010).

Con la propuesta de estas dos autoras, podemos concluir que, en nuestra situación planteada de frontera, en el que una herida abierta separa dos mundos -la memoria territorial y familiar de una realidad disidente- el gesto de herencia que se quiere llevar a cabo puede acoger estas ideas mestizas para ofrecer una resistencia antihegemónica y no reproducir las violencias de borrado y sexilio que provocaron dicha herida. Ahora, podemos entender cómo una práctica *ch'ixi* nos permite entrelazar esa herencia curandera y mágica con prácticas disidentes, como el BDSM, el ecosex o las técnicas furris hasta que, aceptando su contrariedad, se genere un tercero con sentido propio.

2.2. La incorrección. Una tercera vía.

Viéndome en la práctica de experimentación de este proyecto empecé a encontrarme poco a poco con eso que, con las miradas recogidas de Gloria Anzaldua y Silvia Rivera Cusicanqui, podemos entender como una contrariedad que se encuentra, una contrariedad entre la curandería y las prácticas disidentes. Desde la mirada situada y sincrética del sureste peninsular, de la cual bebe el curanderismo, la mezcla entre estas prácticas se podría leer como una herejía o profanación de esas prácticas ancestrales. Estos términos cargan un peso cristiano heredado que no deseo soportar, por lo que emplearemos el término de incorrección.

Cuando utilice la cadena de mi cuello y una cuerda para ahorcarme a la vez que acudo a los estados de gracia de las curanderas, cuando introduzco un *plug* con cola de caballo por mi culo⁴³ mientras intento contactar con mi abuela, o cuando fustigo mi espalda con una rama de laurel para vincularme con la tierra de mis ancestros, la imagen que se genera pudiera ser leída como incorrecta. Se desvela como una forma, efectivamente, aberrante de relación con lo sagrado, una forma incorrecta con la que pretender sanar mi relación con la memoria familiar y cultural de mi territorio.

⁴² Disolución en ciencia...

⁴³ Utilizo la palabra *culo* y no *ano* para ser fiel a esta incorrección de una práctica sexual en cuya práctica utilizo el primer término y no el segundo, más correcto popular y académicamente.



Fig. 5: Captura de pantalla del registro en vídeo de *Êttupendô Deliriô*. Muestra procesual en Nigredo. Cehegín, 2025.

Y es incorrecto porque supone una colisión, supone una convivencia de mundos, de cosmovisiones que parecen producir formas contrarias de acercarse y tratar al cuerpo, de acercarse a lo divino. Se desvela un campo cruzado de prácticas que no se diluyen la una en la otra, trabajan de forma conjunta para alcanzar esa espiritualidad restringida a la que se quiere acceder. Es así, que lo incorrecto aparece como esa tercera vía por la cual deconstruir y construir otras formas mestizas de vinculación con la herencia y el territorio. La postura no es la de la confrontación, sino la de mediación mestiza (Anzaldua, 1987). De esta manera, la postura fenomenológica de nuestro caso de estudio, se alinea con la mirada de José Esteban Muñoz (2009) sobre lo cuir. Él defiende lo cuir, no como un gesto de confrontación en el presente contra la norma, sino como un acto de prefiguración política. La mirada cuir que propone nos ayuda a ver un horizonte lleno de futuros potenciales que aún no son posibles pero que, a través de *gestos marginales, afectos prohibidos y prácticas culturales desviadas* (Muñoz, 2009) apuntan a otras nuevas formas. Entiende en los gestos incorrectos una proposición para encontrar alternativas posibles. Es así, que esta práctica incorrecta, aberrante y desviada puede suponer una ventana hacia un futuro de posibilidades. Y, aunque demuestre la violencia del choque, su intención no es la de profanar unas prácticas ancestrales, si no la de proponer la posibilidad de un acercamiento o acceso cuir a esas espiritualidades restringidas para los seres exiliados a las fronteras, los aberrantes.

De esta manera lo que se cuiriza en esta propuesta es la forma con la que nos relacionamos con la espiritualidad de nuestros lugares de origen. A partir de ahora pasamos a hablar de la espiritualidad como la forma material que en cada territorio se construye para entender y entrar en contacto con lo divino, que sería ese conjunto de fuerzas o entidades sagradas o invisibles que lo habitan. Cada cultura venera a sus propias entidades, llama a unas energías concretas y para ello genera sus propias nomenclaturas, nombres, genealogías y, en definitiva, cosmovisiones espirituales. Con cada práctica, en cada ritual, estas energías y entes divinos se alimentan, al igual que lo hace la comunidad al re-energetizar esa cosmovisión compartida. Mi intención con esta práctica mestiza e incorrecta es la de poder acceder a ese mundo de lo invisible con la que mis ancestros han tratado y han alimentado. Pretendo no dejar en vano esa fuerza de relación territorial que han ejercido a lo largo del tiempo pero sin olvidar la herida, el desplazamiento a las fronteras, a los márgenes.

javi moreno, en *Los Misterios Fáunicos* (2024-2025), desarrolla la idea de *devenir campo*. Para él, para desarrollar un cuerpo fáunico, para acceder a sus potenciales, has de devenir campo, debes ser atravesado y formar parte de aquello que construye esa entidad a la que llamas, a la que pides. Tomando esta idea, mi tarea puede ser la de reconstruir el campo. O, si lo alineamos con la propuesta de José Esteban Muñoz que discutímos, la de abrir la posibilidad a otros campos potenciales. Al igual que las curanderas con las que me encuentro —Isabel Cánovas Sanchez, Antonia Cánovas Sánchez y Celia Arcas Cánovas— han rescatado aquello que les sirve y han cambiado aquello que no de las prácticas heredadas; de la misma manera que Santi Ramos como bruja disidente pone en práctica: las formas de acceso a lo divino pueden reordenarse, readaptarse, pero las fuerzas invisibles con las que se trata están ahí, nombradas de mil formas, veneradas mediante diversos rituales, pero, desde un punto de vista espiritista, ancladas en el territorio, bañando sus montes, bestias, plantas y casas. Mi gesto cuir es el entrelazamiento de esas herramientas con las que me encuentro en la frontera y con las que deseo contribuir a una reenergetización de las fuerzas invisibles y entidades divinas locales. La incorrección de un mestizaje que atiende a los pares antihegemonicos, culturas vernáculas - culturas disidentes, pasa a formar parte de una participación colectiva, contextual al territorio.

2.3. La materialidad abyecta de une cyborg disfórique.

Mi tarea de cuirización pasa a poder verse inscrita dentro del campo material y relacional de las espiritualidades. Desde esta mirada propongo atender a le cuerpo incorrecte y danzante que aparece en este ritual mestizo. En esta colisión de mundos y en este contacto con las entidades invocadas —fantasmas, bestias y plantas— emerge une cuerpo que podríamos ver como abyecto, en su movimiento excitado, alterado, impreciso, sacudido, agotado, animalizado, azotado.

Fig. 6: Composición de capturas de vídeos de ensayos procesuales. Cehegín, 2025.



Este cuerpo vive un estado de frontera, de *continua transición* (Anzaldua, 1987) entre mundos. Agotado por la *lucha interna* (Anzaldua, 1987) que encuerpa, confronta a le espectadore a una disolución o confrontación de binomios preestablecidos. Para entender ciertas capacidades que engendra en su performatividad me acerco a la figura de le cyborg propuesta en texto *Manifiesto Cyborg* (1995) de Donna Haraway.

Por un lado, le cyborg puede ser visto como un ser herético de sus orígenes. Para la autora, este ser rompe con la pureza de la nostalgia por los orígenes. Desromantiza sus parentescos con lo humano y lo cibernetico. Acoge estas materialidades pero hackea sus códigos proponiendo otro sistema operativo, otro sistema de pensamiento y de existencia. De este modo, el hackeo puede ser complementario a la incorrección, en su camino como propuesta de una tercera vía hacia un nuevo campo espiritual. Pero es importante entender la potencia de le cyborg en su existencia como cuerpo. Al igual que une mosntrue, es en su realidad material abyecta donde se desenvuelve la reconfiguración del sistema. Es la propia presencia de le cuerpo cyborg la que derrumba toda una lógica binaria. Dona Haraway desarrolla todo un listado de binomios que le cyborg confronta y desmonta. Le cuerpo danzante en continua transición que proponemos en *Êttupendô Deliriô* también parece reconfigurar los sistemas que se acoplan en un cruce material. Sin querer ser fiel al curanderismo, pero tampoco queriendo realizar una práctica pura de BDSM o *furri*, utiliza sus códigos para acceder a una ancestralidad restringida para les aberrantes y encontrar un nuevo campo espiritualidad, una nueva forma material. Como decíamos anteriormente, si la espiritualidad es la forma material de relacionarse con lo divino, nuestro cyborg performante se encuentra en la tarea de deshacer o agotar los códigos y reconstruir un nuevo sistema material de acceso a la ancestralidad situada.

Acogiendo el ejercicio de Haraway (1995) en su manifesto, podemos decir que la maquinaria cyborg que se propone en *Êsttupendô Deliriô*, reconfigura el campo deshaciendo los binomios de:

Territorial - Cuir
Correcto - Incorrecto
Puro - Impuro
Limpiar - Ensuciar
Sacro - Profano
Antiguo - Contemporáneo
Humano - Animal
Civilizado - Salvaje
Bello - Repulsivo
Visible - Invisible
Vivo - Muerto
Presente - Ausente
Poseído - Provocado
Sole - Acompañade
Real - Escenificado
Material - Inmaterial
Terrenal - Espiritual

La corporalidad de esta danza, la materialidad de este cyborg en movimiento se ocupa de abrir la materialidad de estos binomios. Con este verbo, abrir, le cyborg también ejerce esta acción sobre la materialidad de las formas espirituales heredadas. Tiene la capacidad de tomar aquello que le conforma, los relatos de las curanderas, el imaginario popular, los cuerpos animalizadas, las oraciones, los ritos de paso, para luego deshacerse en otros cuerpos y otras realidades vividas. Provoca una relación disfórica y desrealizada con sus orígenes y con la misma espiritualidad que genera en su danza. En su tarea de abrir no se preocupa de fijar, de cristalizar o establecer una forma concreta. Su tarea, como diría José Esteban Muñoz (2020), no es la de traer lo cuir al presente, sino ofrecer un horizonte de posibilidades. Nuestro cyborg es disfórico porque no tiene el objetivo de cerrar ningún ciclo, ninguna herida, ningún conflicto, está en continua transición, en continuo contacto con otros cuerpos, realidades, materialidades.

Abrir
abrir la imagen
abrir le cuerpo
abrir el relato
abrir el imaginario popular
abrir la montaña
abrir la memoria
abrir el hogar
abrir a las bestias
abrir al público
abrir la vinculación
abrir las formas de presencia
abrir la herida
abrir el conflicto⁴⁴

En la última parte del ritual, *El pantano*, le cuerpo que ha transitado la colisión, que ya ha abierto su cuerpo, la imagen, el relato, la forma, se zambulle en las aguas profundas. Y, como los seres protomorfos que la habitan, su tarea es la de deshacer las formas. Como una sirena trans deshace las formas que atraviesan su cuerpo para que la materia que se sumerge con elle puedan coger cualquier otra forma. Su capacidad también es desrealizada, ya que nunca terminará de fijar una realidad única y estática. Su poder es el de cargar el horizonte Marino de una potencialidad en continua transición.

Deshacer
deshacer la imagen
deshacer le cuerpo
deshacer el relato
deshacer el imaginario popular
deshacer la montaña
deshacer la memoria
deshacer el hogar
deshacer a las bestias

⁴⁴ Texto compartido durante la performance resultante de *Éttupendō Deliriō* (Cehegín, 2025). En capítulo de *Resultados*.

deshacer al público
deshacer la vinculación
deshacer las formas de presencia

¿deshacer la herida?
¿deshacer el conflicto?⁴⁵

2.4. La vinculación disfórica.

La forma material con la que propongo una vinculación disidente con mi territorio atraviesa la capacidad mestiza de entrelazar sus influencias desde la carga potencial del choque de lo que puede ser visto como incompatible o contrario. Desde un cruce entre prácticas heredadas populares y herramientas cuir adquiridas acudimos a la radicalidad de la incorrección para atravesar ese campo de batalla que supone la frontera y proponer una tercera vía. En la materialidad de este cuerpo abyecto que es atrevesade por el cruce, la maquinaria de recodificación cyborg nos ayuda a entender su capacidad de abrir y poner en crisis los sistemas hegemónicos que pierden su sentido, sus formas. Finalmente, la sirena nos ofrece la visión desdibujada del agua, esa que permite la transformación de las criaturas y de las realidades fijas. El camino que esto propone es el de la disforia como una forma de vinculación, como medio por la cual abrir la posibilidad a otras formas de contactar con las fuerza invisibles heredadas, con nuestra memoria cultural.

Creo que la disforia puede ser una forma de vinculación territorial

Creo que la desrealización es una forma de vinculación con la que volver a casa

Una vinculación que se deshace en su aparición

Una vinculación que no para de abrirse a otra,
a otras formas - imágenes - relatos - presencias - cuerpos

Quiero que nuestros delirios,
nuestros estupendos delirios,
formen parte de las formas de producción del pensamiento y
espiritualidad popular
que les loques, desviades, invertides, trans, marikas, bollo,
no-binaries, asex, ecosex, furris, sumises, bratz, dominatrix
formemos parte de una participación y experiencia colectiva
invoco a La Mestiza y Le Cyborg para encontramos formas
incorrectas de contacto con nuestros ancestres
invoco a La Sirena para deshacer los caminos rectos y firmes que
nos llevan a nuestra memoria territorial
acudo a la disforia para poder volver a casa a nuestra manera⁴⁶

⁴⁵ Texto compartido durante la performance resultante de *Éttupendô Deliriô* (Cehegín, 2025). En capítulo de *Resultados*.

⁴⁶ Ibid.

3. MARCO ESTÉTICO: LOS MUNDOS EN COLISIÓN.

Tras haber definido las redes de referentes que alimentan este estudio, así como el marco teórico que se aplica a la práctica, ahora nos dirigimos ya a comentar el proceso de creación artística de esta propuesta. Para poder comprender y ordenar dicho proceso es necesario comentar cómo se estructuran esta performance y sus experimentaciones a nivel dramatúrgico⁴⁷. Tras estos antecedentes de prácticas, investigaciones y estudios de campo realizados, y con el anterior marco teórico aplicado a la práctica performativa, observamos seis estructuras que se encaran en pares de colisión en nuestro cuerpo fronterizo:

Generación de María Arnao Gómez	-	Generación de Iver Zapata
Identidad cultural territorial	-	Identidades disidentes
Culturas vernáculas mágicas	-	Culturas y delirios cuir

A la izquierda se plantea el frente e influencias de la herencia familiar y el contexto situado. A la derecha encontramos la situación personal, las condición de sexilio y las herramientas adquiridas. Siguiendo los pensamientos ya discutidos de Anzaldua (1987), entendemos esta situación como una situación de frontera. Si nos detenemos en cada par podemos dibujar el siguiente mapa conceptual:

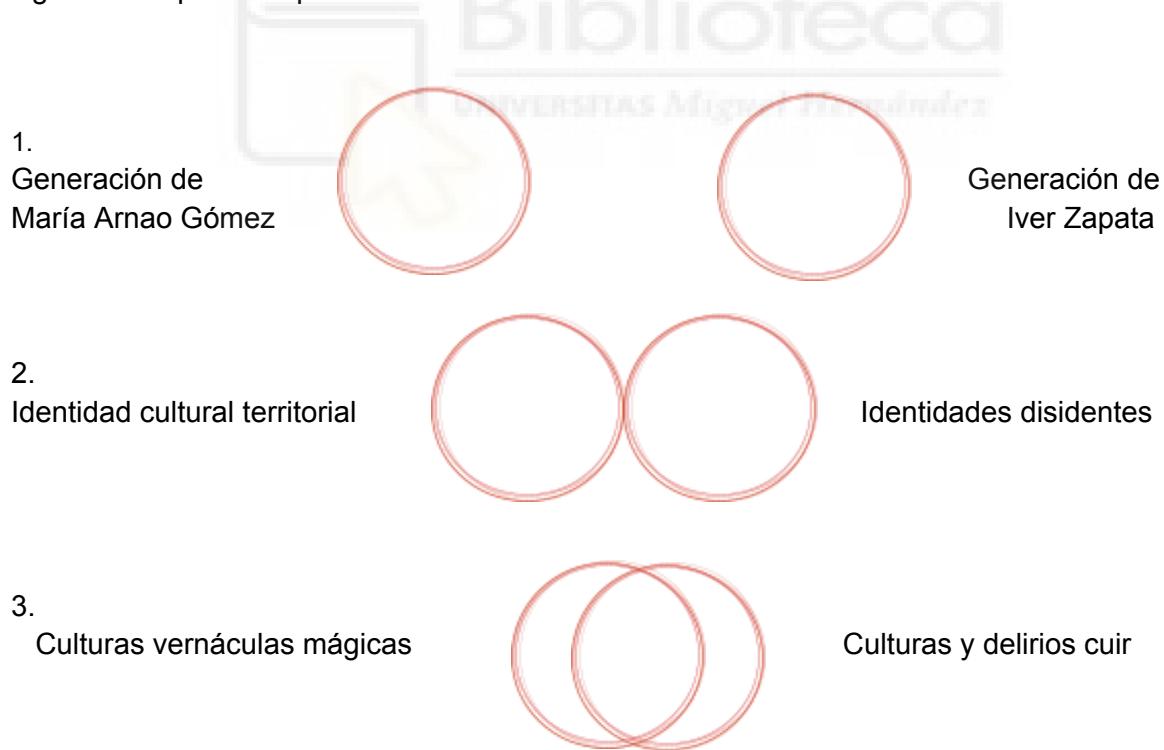


Fig. 7: Mapa conceptual extraido de la libreta de notas durante el proceso de investigación-creación. Autoría propia.

⁴⁷ Aunque hablamos de una performance utilizamos el término *dramaturgia* ya que es desde mis conocimientos en las artes escénicas que afronto la creación artística de esta. Más adelante (capítulo 4) se discute esta confluencia de miradas.

En el primer encaramiento encontramos una separación profunda, mediada por el tiempo. Los puentes de comunicación entre generaciones están debilitados. Incluso la muerte abre esta separación con su afilada guadaña. Se habla de una relación con un pasado con el que se quiere contactar.

En la segunda situación son las identidades las que entran en colisión. Sigue el roce violento, causante del exilio y la herida de despertenencia. Quien media aquí es el espacio. Aparece el deseo de recontextualizar, de volver al hogar desde una realidad marginalizada, a la vez que se quiere establecer relación con las culturas territoriales. Se desea una transformación de las formas de relación para hacer sitio a las disidencias en una participación colectiva que las invisibiliza. Nos situamos en el presente.

Por último, sucede el cruce, una yuxtaposición de culturas que postulamos como posibles aliadas. Quien media es la materia, que, en una danza entre mundos, desea encontrar otras formas posibles de lidiar con el conflicto. Como hemos visto anteriormente, las culturas vernáculas y las disforias cuir comparten una postura antihegemónica y delirante gracias a la cual pueden hermanarse. La tarea en este encuentro es la de imaginar otras posibilidades de vinculación. Nos habla de la visión de un futuro, de “un horizonte lleno de potencialidad” (Muñoz, 2020).

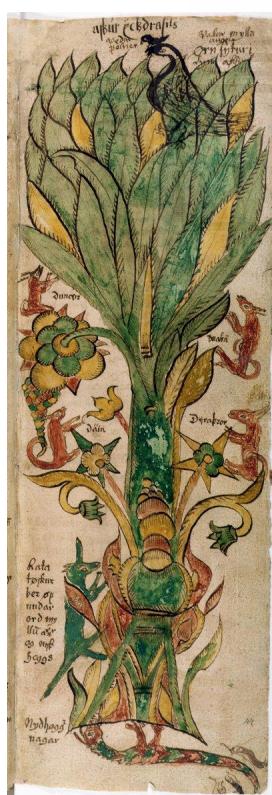


Fig. 8: Representación original del Yggdrasil.

Esta representación de mundos que entran en diferentes formas de relación y que parecen pertenecer a diferentes planos dimensionales -tiempo, espacio y materia-, nos lleva a pensar en el mito del Yggdrasil. Proviene de la mitología nórdica, específicamente de las tradiciones paganas de los pueblos escandinavos. Este árbol cósmico aparece en varias fuentes medievales islandesas, principalmente en *La Edda Poética* del siglo XIII, y *La Edda en Prosa*, escrita por Snorri Sturluson en el siglo XIII. Yggdrasil significa “caballo de Odín” y representa el árbol del mundo, un árbol que conecta los nueve reinos o nueve mundos. Este árbol, o caballo, conecta tres planos diferentes. En sus raíces 3 mundos pertenecen al inframundo, al mundo de los orígenes y los ancestros. En su tronco, 4 reinos pertenecen al mundo de los humanos y demás “seres intermedios”. Y por último, en su copa los dos reinos restantes pertenecen a lo divino⁴⁸.

Este referente mitológico, aunque descon-textualizado de los referentes culturales a los que nos queremos acercar, nos brinda una visión muy clara y estudiada sobre esta imagen que conecta los tres mundos. Sin embargo, en culturas peninsulares prerromanas también existen evidencias, aunque menos desarrolladas que las nórdicas, de la compresión del árbol como un conector de mundos. Las estelas tartésicas de Solana de Cabañas que muestran

⁴⁸ Lindow, J. (2001). *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford University Press.

árboles estilizados junto a guerreros y animales, sugiriendo un eje cósmico, un guía que permite acceder a lo divino⁴⁹. O los exvotos íberos encontrados en el Cerro de los Santos (Albacete), que representan sacerdotisas oferentes junto a árboles, posiblemente como mediadores entre mundos, entre lo elevado y lo profundo⁵⁰. Sin embargo, no hay evidencias suficientes para desarrollar más estas especulaciones arqueológicas.

Desde estos estudios, acogemos la idea de los tres planos de mundos para nuestro proceso creativo. Así el primer encuentro sucede en el inframundo, allí donde podemos entrar en contacto con María Arnao Gómez, nuestra ancestra poseedora de esos conocimientos con los que queremos contactar. El segundo plano de choque se encontraría en la resolución terrenal, humana, en el conflicto carnal. Pero en el último paso generamos un cambio de dirección. No nos dirigimos al cielo, a lo elevado. Decidimos caer en las aguas capaces de borrar los límites de las formas y permitir la mutación entre cuerpos, entre esos dos mundos que queremos yuxtaponer.



Fig. 10: Grabado de Proteo.

Para nombrar este viaje y alimentar el imaginario de la propuesta situada acudo a una poética territorial en los cerros del interior de la Región de Murcia. El inframundo se sitúa en la cueva, como el camino capaz de entrar en la montaña, de acceder a los sustratos, a los huesos enterrados por el tiempo. En el imaginario regional también es un lugar de bestias pero también de demonios. Es una puerta al inframundo, a la oscuridad, a lo que no se



Fig. 9: Estela tartésica del yacimiento Solana de Cabañas. Badajoz.

Según la mitología griega antigua los seres de las profundidades del mar eran capaces de cambiar de forma, de convertirse en seres quiméricos que tomaban partes de diferentes seres. Proteo, dios marino que cambia continuamente de forma, representa el caos primordial de las aguas, de allí de donde cualquier ser puede nacer. La palabra proteiforme, "lo que tiene forma de Proteo", indica aquello que puede acoger cualquier forma. La palabra proteína también comparte su raíz en Proteo, por su versatilidad estructural. El agua nos brinda la posibilidad de deshacer las formas y construir nuevos seres quiméricos, que es lo que sucede en ese punto de encuentro entre mundos mágicos y delirantes que desarrollamos como conclusión de nuestra obra.

⁴⁹ Almagro-Gorbea, M., & Torres, M. (2010). *El simbolismo del árbol en las estelas del Suroeste: una conexión cósmica en la Tartessos prerromana*. *Trabajos de Prehistoria*, 67(2), 323-342.

⁵⁰ Ruiz Bremón, M. (1990). Religión y sociedad en el mundo ibérico: Los exvotos del Cerro de los Santos. *Archive of Prehistoric Religion*, 23, 78-95.

debe acceder, que no se debe ver. Es el territorio de los huesos, de la muerte, del subconsciente. El verbo que nos dirige en esta relación es *conectar*.

El segundo plano es la ladera, el exterior empinado, de terreno inestable, peligroso. Te obliga a correr sin control ladera abajo o a usar tus manos para escalar ladera arriba. Es el espacio habitado por los animales de pezuña y garra, las cabras, zorros, lobos y conejos. El movimiento es imprevisible e inseguro. La colisión con la roca o con el animal es incierto. El verbo de esta colisión es *transformar*.

Por último acudimos al pantano, a sus aguas borrosas, donde ves el movimiento de las criaturas pero no sus curpes. Desconoces lo que lo habita. Solo lo puedes imaginar. Los seres que lo habitan parecen tan antiguas como venidas del futuro, aún desconocidas. Y si sumerges tu cuerpo en esas aguas también dejarás de ver su forma, solo podrás sentirlo, con el contacto repentino de otros seres que desean fusionarse contigo, crear otra forma de ser. En esta última etapa nuestro verbo es *imaginar*.

Completabamos así nuestro mapa conceptual:

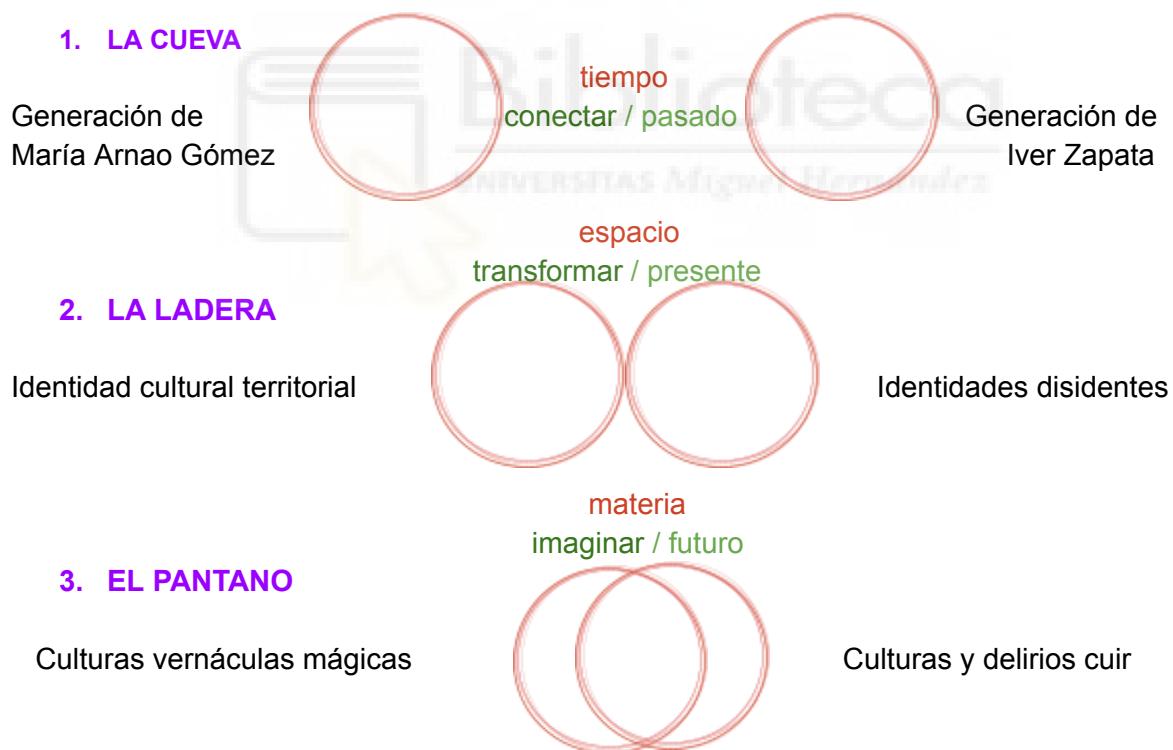


Fig. 11: Mapa conceptual final extraido de la libreta de notas durante el proceso de investigación-creación. Autoría propia.

Este mapa nos permite entender el recorrido dramatúrgico que transitamos con las prácticas que se desarrollan a continuación. También ayuda a acotar un mapa estético que nos ayuda a alimentar y dirigir dichas prácticas y la obra a desarrollar.

4 . EL PROCESO CREATIVO .

4 .1 . UNA METODOLOGÍA DE CREACIÓN ESTRÁBICA Y DISOCIADA .

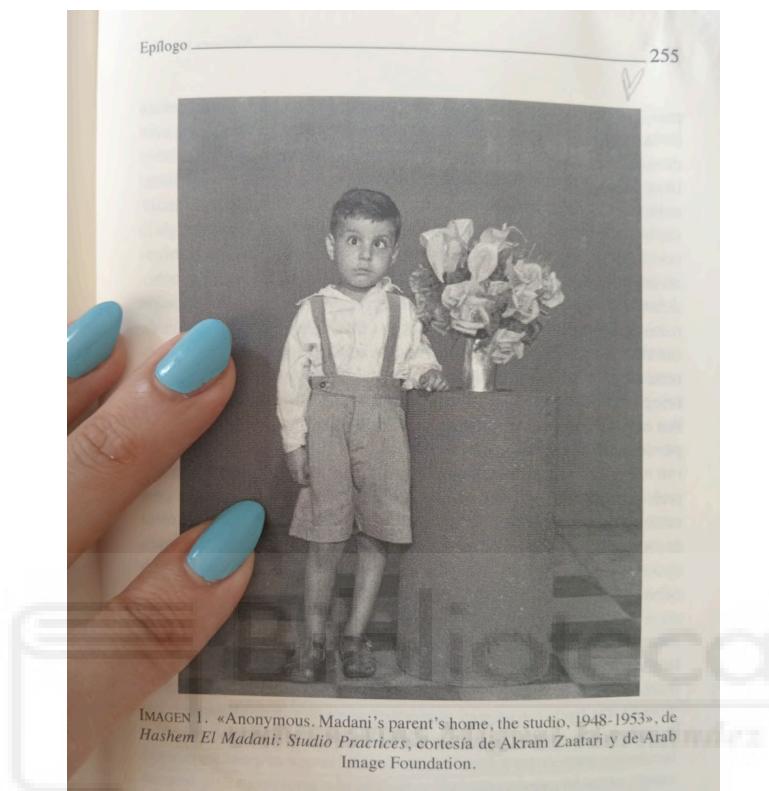


Fig. 12: *Anonymous. Madani's Parent's home, the studio, 1948-1953.* De Hashem El Madani.

Para la realización práctica de esta performance se plantean tres tareas diferentes las cuales se desarrollan desde una mirada estrábica⁵¹. De hecho, podemos proponer una mirada conformada por dos pares de ojos estrábicos. En el primer par observa las materias de trabajo, un ojo atiende a una investigación de movimiento a través de conocimientos de danza, su pareja observa una exploración espiritual, mágica, centrada en los estados alternativos de conciencia y conexión, y el influjo de las herramientas ritualísticas para acceder a ellos. El segundo par de ojos mira hacia la estructura de la propuesta. Uno de ellos tiene un punto de vista dramatúrgico, mientras que el otro performativo.

Esta acumulación de formas de mirar ha sido lidiada en los ensayos tomando la decisión consciente de qué ojo iba a trabajar, teniendo que cerrar y acallar el resto. Trasladando esto a la cuerpa de le intérprete-creadore, quien cumple todos los roles a la vez: bailaríne, médium, performer y directore, se debió de adjudicar a cada uno de estos roles unas tareas concretas. Así, cuando se acordaba profundizar desde uno de estos roles las otras personalidades se alejaban, se disociaban momentáneamente de la cuerpa de nustre

⁵¹ Gopinath, G. (2020). *Visiones rebeldes. Las prácticas estéticas de la diáspora queer.* bella terra.

intérprete-creadore para evitar que comentaran las decisiones y acciones por detrás. Así, se hizo útil a nivel práctico esta metodología estrábica y de la disociación.

Las tareas a cargo de cada ojo y personalidad fueron:

❖ Ojo de danza / Rol de bailaríne:

Su objetivo es explorar y reconocer los campos de movimiento que se desarrollan poniendo en marcha los conocimientos que se tienen como intérprete. Su pensamiento es totalmente encuerpado y analiza el movimiento a través de su experiencia. Desde este lugar experimental propone posibilidades de le cuerpe en movimiento puede tener. En este espacio de acción, le bailaríne también accede a espacios alternativos de la percepción o de la conciencia, ya que desde la danza reconoce la posibilidad de hacerlo. Puede acceder a ellos pero para que el movimiento se desarrolle, y no para explorar estos estados en sí.

❖ Ojo de ritual / Rol de médium:

Su tarea es la de explorar y profundizar tanto los estados alternativos de percepción y conciencia, como experimental con el hecho ritualístico. Este médium se encarga de acceder a dichos estados para experimentar desde ellos. Todo lo que acciona —altares, gestos, utensilios, sonidos, hierbas, danza, meditaciones, textos, músicas— lo hace con el objetivo de descubrir cómo le afectan. Una vez afectade se permite el juego brujo, realizando otras invocaciones, explorando la danza como movimiento médium, etc.

❖ Ojo de dramatúrgia / Rol de director:

Este se encarga de tomar decisiones de cara a que las acciones cobren un sentido entre ellas. Ordena las prácticas, los textos y decide hacia donde hay que seguir explorando descartando aquello que parece desviarse de nuestro camino. Es así que lee los procedimientos según sentidos teóricos y estéticos para alcanzar una propuesta práctica con coherencia propia y que consiga alcanzar nuestros objetivos para con el público. Por otro lado, también analiza el conjunto de la propuesta como un viaje en el que debe facilitar que los espectadores se sumen. Así, analiza ritmos y energías de las acciones por separado y construye transiciones entre estas.

❖ Ojo de performance / Rol de performer:

Le performer, por un lado, analiza la situación como una posibilidad de acciones. Su determinación es la de atender al momento, a lo que es necesario en cada situación, escuchando la posibilidad de estas acciones. Tiene todo a su disposición, tanto las prácticas como los objetos y partituras para accionarlas, para tomar decisiones coherentes con lo que sucede en el presente. Así, le performer entiende tanto el evento como el espacio como un dispositivo del que puede entrar y salir. Rompe con la tensión con el público que le dramaturgue puede pretender mantener en la pieza o el viaje. Atiende a la posibilidad del fracaso, como por ejemplo, el de no conseguir contactar con los estados alternativos buscados. En definitiva, la intervención de le performer aterriza la acción en lo real, en el no artificio, en el presente.

Estos roles se iban intercambiando a necesidad del proceso pero también mezclando. La combinación de algunos de ellos nos ayudaron a ir comprendiendo cómo podría ser un momento de muestra a público donde a ratos debes atender al momento performativo, seguidamente debe tomar las riendas le director para redirigir la situación y acompañar al público, mientra que otras veces, por ejemplo, le médium y le performer debían colaborar para poder profundizar en los estados a la vez que se atiende a la situación externa, a la situación que se estaba dando, para tomar decisiones *in-situ*.

4.1.1. Una estética performativa y dramatúrgica.

La intención artística en este proceso es la de crear un ritual de vinculación, donde se pretende conectar con entidades y ancestros en el momento de su realización. Es así, que nuestro ritual coge un fuerte carácter performativo. Acerándose al discurso de Erika Fischer-Lichte (2008), el ritual también se basa en la *eventividad*, como la performance. Ambos son *autopoéticos*, se generan a sí mismos en un flujo impredecible de acciones, reacciones y condiciones materiales. Esto se hace visible en nuestro caso en el momento en el que no podemos controlar del todo con qué entidades se contactará. Aunque está bastante dirigido, siempre está la posibilidad de que no suceda, como efectivamente ha sucedido durante el proceso de creación. Al igual que otras veces estas aparecen pero en diferentes grados de intensidad. Por otro lado, también queremos que este evento se base en la co-presencia y la transformación mutua entre actores y espectadores⁵². Como Diana Taylor señala en *The Archive and the Repertoire* (2003), un ritual, aunque se desplace al plano del arte, no puede perder esta característica de ser un evento en comunidad. Más adelante se entra en detalle de cómo se realiza esta involucración del público en este ritual (capítulo 4).

Aclarado el carácter performativo que demuestra la propuesta, veamos también su relación con ese ojo que observa desde una dramaturgia escénica. Esta mirada se alimenta del trabajo y conocimiento escénico propio de la danza occidental en la cual me he formado como coreógrafe. Tal y como yo entiendo la dramaturgia⁵³, su tarea es la de atender a los ritmos, a las tensiones que los diferentes materiales generan, para que el *cómo* se muestra también coja una dimensión significativa. Construye una coherencia estética donde la estructura también responde a los conceptos con los que se juega. En lo escénico, el *cómo* coge gran importancia y valor de comunicación. Y quiero que estos conocimientos puedan apoyar y sumar a una propuesta que también toma la potencia estética de lo performativo.

En este aspecto, podemos encontrar en la partitura un espacio compartido y útil para esta relación estructural entre lo escénico y lo performativo. Ambas disciplinas han usado partituras donde se reflejan los cuerpos, los materiales y las acciones para ordenarlas a lo

⁵² Fischer-Lichter, E. (2003). *Estética de lo performativo*.

⁵³ La tarea de la dramaturgia en la danza es un tema controversial aún hoy día, sobre el que la discusión sigue abierta. Este trabajo es propio del teatro, trabaja con texto y tiene un lugar concreto y predeterminado en las creaciones. El rol del dramaturgo (y lo escribo en masculino porque solían ser hombres cisgénero los que tomaban estos roles en un mundo mayoritariamente de mujeres y maricones) aparece en la danza a finales del siglo XX y con una mirada, aún hoy en algunos casos, poco adaptada a la realidad creativa de la danza.

largo del tiempo del evento. Para ello me acerco desde la danza a la partitura como se entiende en la improvisación. En las improvisaciones llamadas pautadas, se puede hacer uso de partituras para hacer un pacto previo a la acción de aquellos materiales por donde se quiere transitar o para marcar el flujo energético que se quiere generar, entre otras utilidades específicas de cada proyecto.

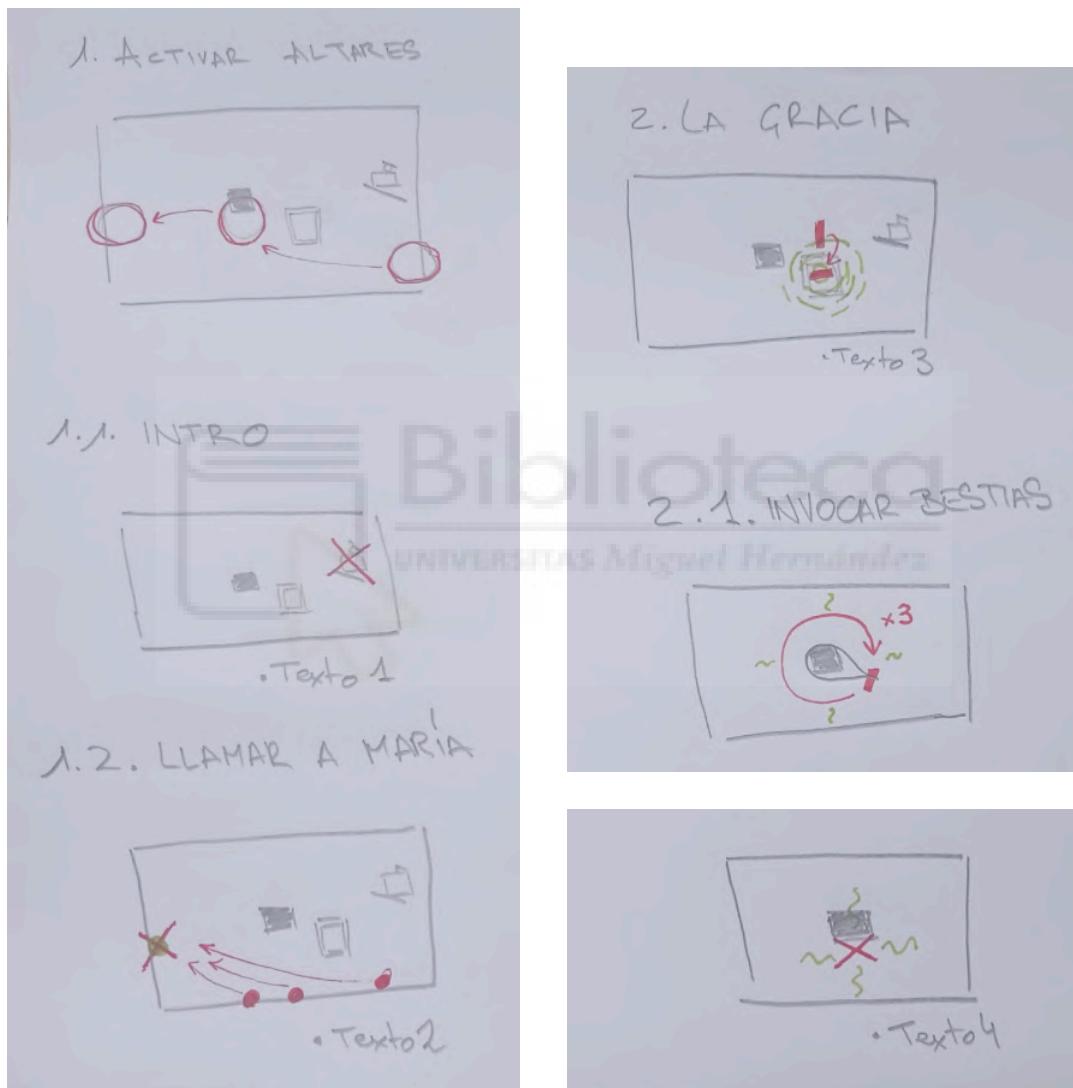


Fig. 13: Composición fotográfica sobre libreta de notas. Partituras (I).

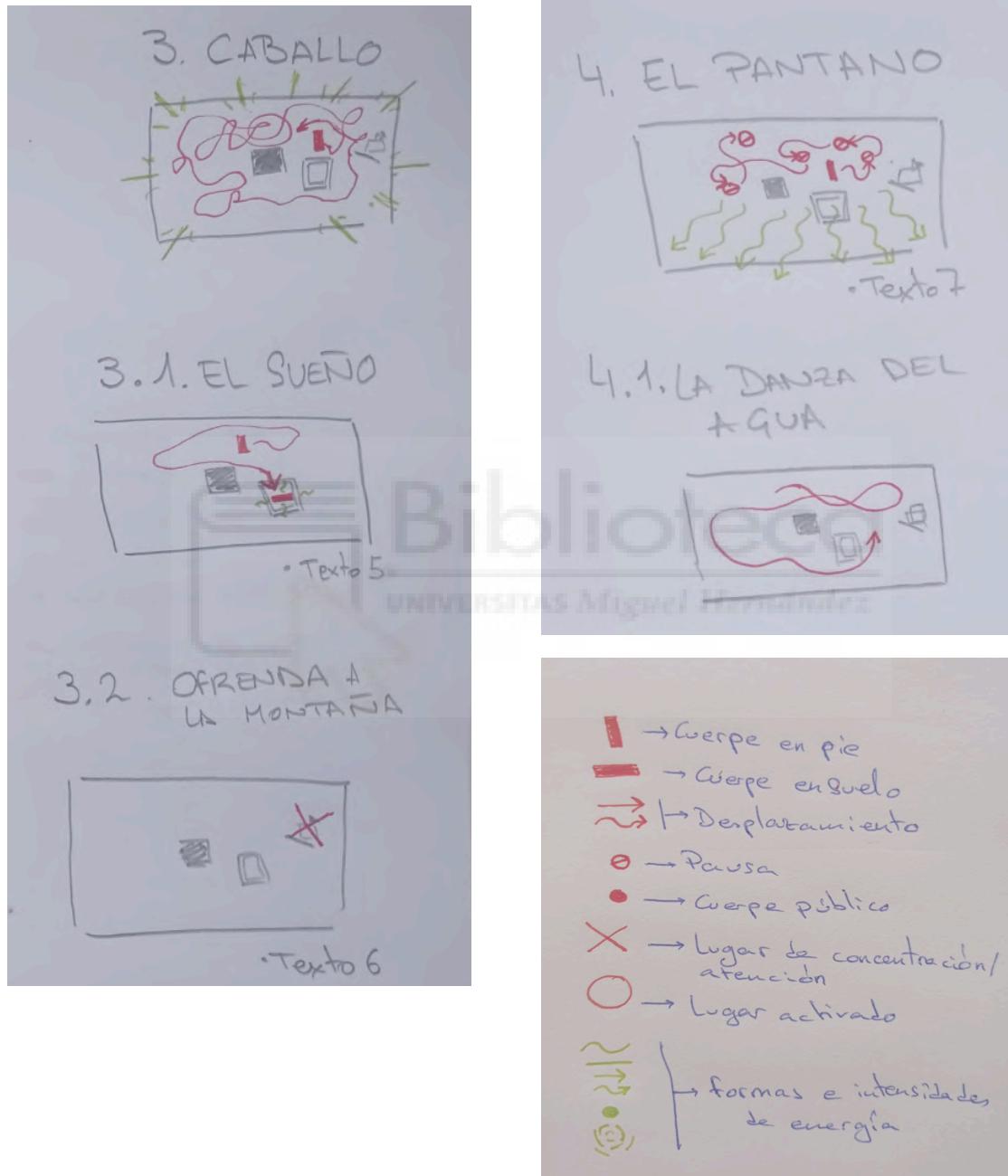


Fig. 14: Composición fotográfica sobre libreta de notas. Partituras (II).

Además, es con la improvisación pautada como cerramos esta relación entre nuestros ojos y personalidades. El ritual también coge ese carácter de improvisación pautada: cuenta con una estructura coreografiada, establecida previamente, pero con la naturaleza incierta de invocación que le damos, está acogida a lo inesperado, como veíamos en su relación con lo performativo. Es así, que podemos entender este juego, esta propuesta metodológica, de miradas estrábicas y de formas por las cuales la danza, el ritual, la performance y la dramaturgia escénica pueden coparticipar de un evento coherente donde no se contradicen.

4.2. LA INTENCIÓN Y LOS ALTARES.

Para esta performance, las acciones pasan a formar parte de un ritual de vinculación. Es por ello que a cada una de las tres prácticas a realizar se les atribuye una intención, con el fin de otorgarles un sentido y dirección a los gestos materiales. En varias prácticas mágicas de sanación la intención es reconocida como parte fundamental de la práctica. Con ella se dirige el gesto realizado —rezo, limpieza, masaje— hacia un objetivo concreto. Da un significado a los gestos que pueden ser más o menos abstractos. También es entendida como una manera de canalizar las energías, de dirigirlas a la sanación, bendición o protección, por ejemplo. En otras ocasiones, se emplea la petición. Las curanderas con las que me he reunido entienden que en el gesto de pedir —a los ángeles, a familiares fallecidos o a otras entidades— moviliza todo un campo energético para poder infundir ciertas influencias.

De esta manera, encontrando una intención o petición concreta en cada una de las tareas realizadas, el campo mágico otorga un sentido para estas. A la vez, permite realizar un ejercicio de conciencia mágica a través del cual ya estamos accediendo a esa herencia con la que queremos relacionarnos.

Para generar un gesto más profundo de intencionamiento se ha trabajado con los altares. En un altar un conjunto de objetos recoge aquello que ayuda a contactar y reflejar una entidad, una deidad o toda una creencia. La relación con estos objetos supone una activación o invocación de dichas entidades. En nuestro caso, cada altar va dirigido a entidades concretas, pero también a una intención o petición que se le hacía a estas. Más adelante se entra en detalle de estos altares, de sus intenciones y peticiones, y de las maneras de activarlos.

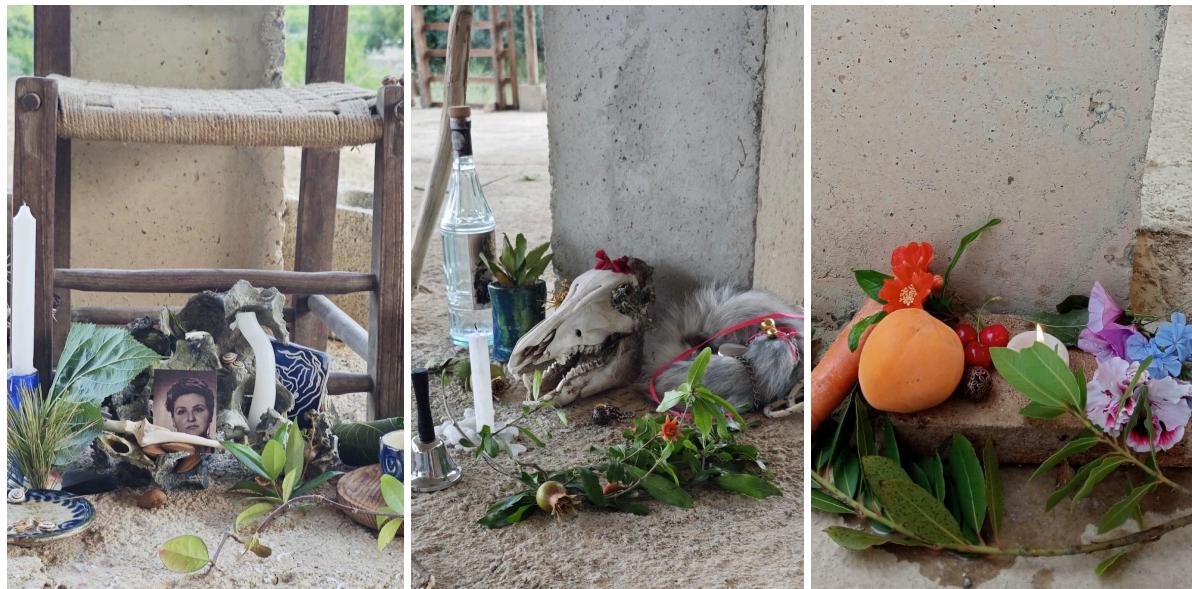


Fig. 15: Composición fotográfica sobre los altares empleados durante el ritual performativo.

4.3. LAS PRÁCTICAS DE VINCULACIÓN.

Pasamos ahora a describir las tres tareas o prácticas que se han desarrollado en la investigación práctica de *Êttupendô Deliriô*. Estas corresponden a las tres fronteras, las tres partes de la performance y a tres aproximaciones incorrectas y mestizas a la curandería.

a. LA PRÁCTICA DE LA CUEVA. El estado de gracia y el BDSM.

i) Intención:

En estas *prácticas de la cueva* la intención es la de contactar con los ancestros. A través de las percepciones alternativas que propone la curandería, la danza y el BDSM se intenciona una invocación médium con la que escuchar a María Arnao Gómez y recibir la información que quiera entregar. Se pide poder acceder bajo tierra, al inframundo, al mundo de los muertos, a su oscuridad y silencio.

Es por esto que uno de los primeros gestos de la performance es una llamada a esta curandera, realizando un brindis con vino ricoteño, un vino dulce de la Región de Murcia que siempre tomaba los días de fiesta. El altar al que nos acercamos es el que está dedicado a ella.



Fig. 16: Composición fotográfica sobre el altar dedicado a María Arnao Gómez, detalles y activación con público durante la muestra procesual realizada en Nigrado. Cehegín, 2025.

ii) Planteamiento:

Estas prácticas inician con el planteamiento de que la curandería y la danza comparten el trabajo con el cuerpo perceptivo como parte fundamental de sus prácticas.

Durante los encuentros con las curanderas iniciados a lo largo de estos estudios de Máster, encontramos que las capacidades perceptivas tienen una gran importancia durante las prácticas de sanación. Mediante la *metodología de la bolsa compartida* se encontró, de manera colectiva y consensuada, la manera de poder describir ciertas capacidades perceptivas como la *intuición*, la *intención* y los *estados de gracia*, términos clave en estas culturas vernáculas. Cada persona vive las experiencias de maneras muy particulares, pero sí que se encontró aquello que parecía compartido en ellas

Por ejemplo, con lo que respecta a experiencias de protección en momentos de accidente espontáneo, algunos describen que en ese momento a su alrededor apareció una burbuja protectora, otras sintieron un abrazo de algún ser querido que les protegía, y otras

que el viento giraba a su alrededor protegiéndoles. Estos ejemplos suponen la experiencia particular, pero durante la conversación encontramos que compartían un mismo punto: la sensación o percepción de que algo externo les protegía envolviéndoles, a la vez que se conectaba fuertemente con un centro energético.⁵⁴

De esta forma, se consigue nombrar ciertas percepciones que les practicantes comparten en relación a estos conceptos y términos clave del vocabulario curanderil.

Por otro lado, en la curandería las percepciones también pueden ser entendidas como la primera herramienta que las sanadoras ponen en marcha en sus prácticas.

Ellas se dedican, en primer lugar, a percibir. Mediante una afinación de ciertas capacidades perceptivas sienten cargas energéticas, estados animicos u otras fuerzas invisibles como protecciones, bendiciones o maldiciones, como el mismo mal de ojo. Posteriormente, durante sus limpiezas, rezos, masajes o rituales, continúan con esas capacidades perceptivas atendidas para reconocer qué está sucediendo durante su intervención o por donde deben continuar en su labor.⁵⁵

Las curanderas desarrollan una capacidad extracotidiana de relación y manejo de sus capacidades sensibles y perceptivas, suponiendo una herramienta clave en la sanación.

Estas percepciones pasan desde los sentidos hapticos, como temperaturas localizadas, escalofríos, contactos y densidad o movimientos del aire; sensaciones más internas en relación a órganos, como cambios en la respiración o en la frecuencia cardiaca, arritmias, retortijones, pesadez en diferentes órganos o partes del cuerpo; del sistema locomotor, como dolor en articulaciones, contracturas o relajaciones espontáneas, espasmos musculares; o del sistema propioceptivo, como la sensación de estar en otra posición, de tener articulaciones giradas, vértigos, desequilibrios o pendulaciones⁵⁶.

Estas sensaciones físicas son muy precisas y complejas, y ellas son capaces de nombrarlas, de desarrollar un vocabulario específico para ello. Y esto puede suponer un terreno común para la curandería y la danza, ambas disciplinas se desenvuelven en le cuerpo perceptivo y en una atención y aprendizaje extracotidianos de esta.

Gran parte de corrientes de danza que he practicado desarrollan una forma concreta de relación con el cuerpo perceptivo para alcanzar una comprensión determinada de le cuerpo y del movimiento.

⁵⁴ (Isabel Cánovas Sánchez, Antonia Cánovas Sánchez y Celia Arcas Cánovas. Compartido oralmente durante los encuentros mediados por la *metodología de la bolsa compartida*, 2024-2025)

⁵⁵ Recogido durante los encuentros de la *metodología de la bolsa compartida*. (2024-2025)

⁵⁶ *Ibid.*

En las corrientes occidentales, desde la danza clásica, donde la propiocepción es altamente afinada, donde los músculos no solo se contraen si no que empujan, se abren, las extremidades se perciben desde la espalda, y la respiración llega a la cada articulación; hasta la danza contemporánea, donde se entra en la descripción de cualidades de movimiento a través de la construcción de texturas hápticas o musculares, donde en el trabajo de suelo los huesos se deben sentir curvos, o donde la experiencia emocional es inseparable de la experiencia física en movimiento. En otras danzas no occidentales que he trabajado, como butoh o body weather, el trabajo somático de la imagen es fundamental para transformarla en experiencia vívida y no representacional. El cuerpo es capaz de atravesar diferentes experiencias y estados, y entrar en la manifestación física de la imagen y las sensaciones gracias a la profunda conciencia y control de la cuerpa perceptiva.

Actualmente, las llamadas técnicas o prácticas somáticas están cogiendo gran peso en la danza contemporánea. De hecho, es correcto afirmar que muchas de estas prácticas somáticas surgieron con el objetivo de sanar, mejorar o cuidar la salud física y el bienestar integral del cuerpo. Gracias a las técnicas Alexander y Feldenkrais Method® hasta el Body-Mind Centering®, la Biodinámica Craneosacral o la Fascioterapia, el estudio práctico de las somáticas está generando un importante impacto en la forma actual de cómo nos podemos relacionar y trabajar con el cuerpo y el movimiento, no solo desde el aspecto de la salud, sino también desde aspectos formales y técnicos.

Estas prácticas somáticas operan como sistemas de atención perceptiva. Enfatizan una escucha interna interoceptiva, captando señales fisiológicas como el tono muscular, la respiración o los ritmos fasciales, junto con una propiocepción afinada, creando mapas corporales muy precisos. El Body-Mind Centering®, por ejemplo, emplea imágenes anatómicas para reconfigurar patrones de movimiento. La Biodinámica Craneosacral utiliza el tacto como herramienta de relación somatosensorial, desencadenando respuestas neuromusculares adaptativas.

Es así que pueden hacerse servir para ponernos en comunicación con las culturas mágicas vernáculas de sanación. Es así que, desde la experimentación práctica queremos explorar de qué maneras, a través del trabajo de las percepciones, podemos hacer uso de los conocimientos de danza para acceder a prácticas y saberes propios de la curandería.

iii) Herramientas: Mestizaje incorrecto entre curandería, danza, brujería fáunica y BDSM

Exponemos ahora las herramientas a través de las cuales ponemos en práctica el planteamiento expuesto. En esta ocasión utilizamos los estados meditativos de las

curanderas, el trabajo somático del Body Weather⁵⁷ propuesto por Carme Torrent y un acercamiento al BDSM desde las prácticas de brujería tradicional y happening fáunico desarrolladas por javi moreno⁵⁸.

Para esta tarea de acceso a los conocimientos ancestrales de la curandería se parte de un estado perceptivo base que Isabel Cánovas Sánchez y Antonia Cánovas Sánchez, curanderas del pueblo de Totana, compartieron durante los encuentros de la *metodología de la bolsa compartida*. Ellas, para entrar en relación con el *estado de gracia* y poder proceder a sus lecturas y limpiezas, modifican su cuerpo perceptivo *abriéndolo* y *expandiéndolo* a través de ejercicios introspectivos y meditativos.

Abrir y expandir

Abrir y expandir

Así describimos de forma colectiva en estos encuentros la manera de acceder al estado de gracia.

Un estado donde percibir y recibir.

Percibir y recibir.⁵⁹

Esta forma de describir una modificación perceptiva la relaciono con las maneras por las cuales Carme Torrent accede a un *cuerpo vacío* desde donde genera una propuesta desde donde trabajar la danza⁶⁰. Desde sus conocimientos en Body Weather, esta coreógrafa propone el estado del *cuerpo vacío* para permitir que otras formas desconocidas aparezcan, para que las vibraciones internas —sensibles y perceptivas— puedan manifestarse en le cuerpo physique. Esto lleva a un estado de no previsión, de no anticipación y no representación. Tal y como estas técnicas orientales —Body Weather y butoh— proponen:

desde la atención sensible y sostenida de le cuerpe en el presente hay que encontrar, o dejar aparecer⁶¹, continuamente la forma que deviene de la experiencia⁶².

⁵⁷ La técnica *Body Weather* (天候体, *tenkō tai* en japonés) fue desarrollada en Japón durante la década de 1970 por el bailarín y coreógrafo Min Tanaka, pionero del butoh y referente de la vanguardia escénica japonesa (Hoffman, 2003).

⁵⁸ Las epistemologías fáunicas fueron presentadas por primera vez en el Congreso POST-SEXUALIDADES en la Facultad de Bellas Artes de la UCM y en el Congreso SECR 2023. *Ad loca santa: lugares, espacios y presencias*, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela (ambos en mayo de 2023). Por el momento no existen publicaciones al respecto y toda la praxis fáunica se desarrolla en encuentros enfocados a la brujería, al arte o a ambos.

⁵⁹ Texto compartido durante la performance procesual de *Êttupendô Deliriô*. Cehegín, 2025.

⁶⁰ Torrent, C. (2025). Compartido oralmente durante unos talleres prácticos realizados en FONDO, espacio autogestionado en Barcelona dentro del proyecto y espacio de artes FOC.

⁶¹ En los estados de escucha corporal que se practican en éstas técnicas, aparece la experiencia de que las formas o movimientos emergen, no son provocadas o forzadas por le bailarina. Es una vivencia donde la escucha agudizada permite que el movimiento emerja de un lugar intermedio entre un estado activo y la no decisión.

⁶² Interpretación propia sobre las técnicas de butoh y Body Weather atravesada por la experiencia propia.

Otra imagen que hace servir Carme Torrent es la de sentirse recipiente, sentir literalmente cómo le cuerpo internamente está vacío, hueque. Pone un ejemplo, del cual no se muestra del todo conforme por las referencias a las que hace alusión, pero que afirma ser útil.

Un cuenco tibetano suena por el hecho de estar vacío, hueco. Es su condición de espacio disponible la que permite que las ondas sonoras se sumen, multipliquen y produzcan esos ecos y espectros ampliados del gesto inicial.⁶³

Este punto de vista de la danza propuesto por Carme Torrent, sobre el *cuerpo vacío*, en cierta forma, también nos habla de maneras concretas por las cuales abrirse y poder recibir, percibir, y canalizar.

Por último, aparece ese mestizaje incorrecto con prácticas disidentes. En este caso con el BDSM desde la mirada de *Los Misterios Fáunicos* (moreno, 2024-2025). Como hemos visto anteriormente, la Vía del Látigo ayuda a alcanzar estados alternativos de percepción. A través del dolor le cuerpo se abre a una escucha agudizada y extracotidiana. Esta vez, durante la experimentación práctica del presente proyecto apareció la cuerda.

Durante un ensayo en el que dirigía el rol del médium, con la conciencia ya alterada por las prácticas que se estaban llevando a cabo, até una cuerda que rodeaba un granado a mi cuello. La uní a una cadena que uso habitualmente como collar. Empecé a tirar en contra dirección poco a poco. La cadena de doble vuelta se ceñía cada vez más a mi cuello. Me empezó a asfixiar dulcemente. Mi piel se dilata, pudiendo sentir cada milímetro de mi piel. El calor aumenta. La respiración, inevitablemente, se altera. Mi oído escucha cada insecto de la ladera en la que me encuentro. Percibo mi alrededor como volúmenes de aire, con carácter, con intenciones sutiles. Siento que me atraviesan.

Esta acción abrió mis sentidos y me ayudó a acceder a esos estados de gracia y de *cuerpo vacío* que andaba buscando. El ahorcamiento aparece como otra forma material de acceder a estados alternativos, a un cuerpo capaz de percibir y recibir.

Por último, añadir que durante la experimentación de estos estados y herramientas aparecen recuerdos corporales de las experiencias de visión vividas durante *Los Misterios Fáunicos*⁶⁴ en su Vía del Pastoreo y la Vía Umbræ. Desde tradiciones de videncia grecolatinas reconstruidas, en estos encuentros se practica la visión en agua o con ojos cerrados ante la luz del sol. En esta tarea de visión la atención perceptiva se agudiza fuertemente y aparecen esos estados alternativos sensibles y capaces de recibir información. Para la propuesta que aquí se plantea, este hecho vidente responde a las intenciones de contactar con María Arnao Gómez, de poder recibir aquellos mensajes que quiera entregar. De esta forma, sin poder aún entrar a desarrollar unas herramientas

⁶³ Torrent, C. (2025). Compartido oralmente durante unos talleres prácticos realizados en FONDO, espacio autogestionado en Barcelona dentro del proyecto y espacio de artes FOC.

⁶⁴ moreno, j. (2024-2025). No publicado.

concretas para la videncia, se permite que las herramientas anteriores faciliten estos estados de la visión.

En conclusión, las herramientas de la danza, el BDSM y la brujería fáunica, nos acompañan en la búsqueda del *estado de gracia* y de mediumnidad. Nos ayudan a encontrar formas propias con las que activar un gesto de herencia de esos saberes ancestrales.

iv) La práctica:

La propuesta práctica para esta *cueva* es, en primer lugar, la de una meditación⁶⁵ a través del *estado de gracia*, el *cuerpo vacío*⁶⁶ y el ahorcamiento. Esta meditación se dirige por lo tanto a: abrir y expandir le cuerpo perceptivo, y a vaciar le cuerpo físico. Acogemos la idea de oración como un texto que se repite internamente y ayuda a entrar en estados meditativos para el rezo, la sanación o la intencionalización.

1. Meditación

Durante esta práctica internamente se repite:

- “Me abro. Me expando. Me vacío.”
- Cuando es necesario se añade: “Mi cuerpo es un recipiente.”

La posición que toma le cuerpo es en el suelo o en una silla. Nunca tumbade del todo. Se permite que le cuerpo cambie de posición a demanda. Los motivos se discuten más adelante.

2. El ahorcamiento

Durante esta meditación, el ahorcamiento con la cuerda se suma cuando se considera necesario para profundizar en estar percepciones y estados agudizados.

Se hace servir una cadena en el cuello con dos vueltas y unida mediante un mosquetón para que sea cual sea la dirección de la cuerda, todo el diámetro del cuello se encuentre recogido por la cadena que aprieta. La cuerda se hace pasar en esta ocasión por una columna permitiendo el ahorcarse de forma autónoma y cómoda.

⁶⁵ Tomamos la meditación aquí, como una práctica que cultiva la atención consciente en el presente, agudiza el cuerpo perceptivo y profundiza en estados elevados de conciencia. La entendemos como una herramienta utilizada en diversas prácticas espirituales para conectar con otras dimensiones, cuerpos energéticos, entidades o con la intuición.

⁶⁶ Torrent, C. (2025). Compartido oralmente durante unos talleres prácticos realizados en FONDO, espacio autogestionado en Barcelona dentro del proyecto y espacio de artes FOC.



Fig. 17: Captura de pantalla sobre el registro en video del ritual performativo realizado durante la muestra procesual realizada en Nigredo. Cehegín, 2025.

3. La visión.

Cuando aparece una capacidad vidente, la intención de seguir las imágenes o mensajes ayuda a profundizar en los estados con los que se trabaja. Cuando ha sido posible, la meditación se ha llevado a cabo a oscuras para facilitar esta videncia, pero finalmente se opta por tapar los ojos.

4. Tiempo y espacio.

En los primeros ensayos la propuesta de esta práctica se realiza durante un tiempo indeterminado que oscila entre los 30 y los 50 minutos, para permitir que suceda el cambio perceptivo buscado. Conforme se practica más el tiempo es menor. El ejercicio es acompañado por la música de Éliane Radigue, artista musical de los 70 que produce música minimalista y cuyos intereses se dirigen a la meditación budista.

v) Resultados:

En estas prácticas dirigidas a la meditación introspectiva encontramos que estas herramientas son útiles para alcanzar estados perceptivos y de conciencia alternativos cercanos a los de la curandería. Sin embargo, sus variables son aún poco controlables:

- Los estados alcanzados no son siempre iguales, variando su intensidad y los lugares perceptivos donde se llega.
- El tiempo requerido para alcanzarlos tampoco es siempre el mismo.
- A veces aparece mareo y dolor de cabeza⁶⁷.

Por otro lado, aparecen los siguientes efectos incontrolables y visibles desde el ojo de le expectadore:

- Un vaivén o pendulación del cuerpo. Este aparece cuando se entra en estados alternativos más profundos. Su intensidad varía por causas aún desconocidas. La

⁶⁷ A partir de las conversaciones con las curanderas mediante la *metodología de la bolsa compartida*, estos efectos parecen ser normales cuando quien realiza la práctica es principiante, no se encuentra bien o entra en procesos muy intensos de sanación.

posición del cuerpo es importante para que este gesto suceda. Se encuentran ciertas posiciones sentadas en silla o suelo, manteniendo siempre la espalda sin apoyar en ninguna superficie. Las prácticas somáticas quizás pueden arrojar luz sobre la posibilidad de un movimiento de carácter fascial.

- A veces se abre la boca o se bosteza⁶⁸.
- Con menor frecuencia sucede el eructo⁶⁹ o el espasmo muscular.
- La saliva se produce en exceso y muy líquida.

Este hecho de variables y efectos no controlados lleva a tener que responder a una estética de lo performativo durante la práctica, que como veíamos, es autopoético y se basa en lo imprevisible de la eventividad. Durante el ritual performativo el tiempo supone la coordenada variable, ya que se dilatará lo necesario para acceder a estos estados perceptivos.

b. LA PRÁCTICA DE LA LADERA. La danza como herramienta medium y la disforia furri.

i) Intención:

Con esta práctica deseamos contactar con las entidades propias del monte del campo de Mula: el jabalí, sus plantas sagradas y medicinales, y en especial con el caballo, ese animal sagrado con el que los ancestros íberos del territorio establecieron una fuerte relación espiritual. Le cuerpo en movimiento, en danza, se manifiesta como un cuerpo médium que se pone a disposición de estas entidades, permitiendo ser poseído por estas. Buscamos un cuerpo en transición hacia lo inter especie, hacia lo furri. La petición es la de tomar las fuerzas de estos animales para subir y bajar la ladera, para atravesar la herida al galope, a golpe de coz, y acoger las capacidades de las plantas para poder sanar.

⁶⁸ Síntoma que las curanderas reconocen cuando se está contactando o gestionando una energía. Compartido oralmente durante los encuentros mediados por la *metodología de la bolse compartida* (2024-2025)

⁶⁹ *Ibid.*



Fig. 18: Composición fotográfica sobre el altar dedicado a las bestias y a Caballo.

ii) Planteamiento:

Se parte de la idea de que la danza supone una herramienta de mediumnidad. Contactar con una entidad concreta supone transformar le cuerpo en el de otre, permitir que otras corporalidades, mecánicas y cualidades le posean. Con nuestro objetivo de dirigirnos hacia une cuerpe furri, la danza puede ayudarnos a realizar esta transición corpórea.

Comenzamos tomando como referencia uno de los aspectos sobre la curandería que se obtienen de la metodología de la bolsa compartida.

Celia Arcas Cánovas, hija de Isabel Cánovas Sánchez, se encuentra en un proceso de aprendizaje de curandería durante nuestros encuentros. Desde su testimonio, el cual hace recordar los procesos de aprendizaje de las demás sanadoras, explica cómo sus maestras le enseñan sus oraciones, le cuentan cómo perciben las energías y los procesos de sanación, qué herramientas o utensilios sirven para según que tareas, pero nunca le "enseñan" cómo hacerlo, no le dicen un "cómo hay que hacer". Ante estas declaraciones, Isabel y Antonia Cánovas Sánchez, señalan que es ella quien debe descubrirlo.

Con esto se está manifestando una forma de transmisión, mediada por la oralidad, que no impone una única forma posible o correcta de cómo hacerlo, de cómo sanar. La transmisión, la herencia de esas capacidades ancestrales, es algo que se activa desde la experimentación de las formas. Cada une debe descubrir las formas que le son propias para sanar. Cada une genera sus propias prácticas con aquello que les es útil. Con estos

conocimientos situados en estas *prácticas de la ladera*, se buscan esas formas que me son propias para sanar esa herida de vinculación.

Volviendo a esas formas sentidas por las cuales me encontraba formando parte del entorno, en comunicación con plantas, animales y otros entes del monte, me dirijo a invocarlas.

En este proceso entrego mi cuerpo, mis formas y mi danza a ellas. Deseo que entren en mí y me ayuden a la sanación y la vinculación.

Para ello me acerco de nuevo a los procesos de animalización o faunificación de *Los Misterios Fáunicos* (moreno, 2024-2025). Pero esta vez, recurro a la danza para contactar con esas energías. Vuelvo al *cuerpo vacío* de Carme Torrent, solo que esta vez no solo desde la meditación, sino también desde el movimiento. Recordemos la capacidad que la coreógrafa entiende en este estado de le cuerpo, donde, al igual que en un cuenco tibetano, el vacío se pone a disposición para que otras formas lo ocupen o se manifiesten. La danza pasa a mostrar una capacidad de mediumnidad con la que contactar con esas energías y entidades situadas.

En cuanto a las entidades invocadas, durante los primeros ensayos ritualizados de este proyecto, en los cuales aún esta práctica no se dirigía al contacto de ninguna entidad concreta, apareció une cuerpe equino, une cuerpe salvaje de pezuña.

Los zapatos me aprietan, me ayudan a sentir mis pezuñas. Mis piernas se alargan. De puntillas se predisponen a la coz, a subir la ladera a brincos. Relincho, siento las crines salir de mi cabeza endurecida dispuesta a chocar. Mi cuello fuerte podría arrastrar un yugo. Siento mis nuevas extremidades como un potro reconoce por primera vez las suyas. Y mis zarpas a ratos patas, a ratos garras, se sacuden, alargan, agarran, desgarran, golpean. Quieren explorar mi nueve cuerpe interespecie.⁷⁰

Es desde ese momento que se pasa a profundizar en este espíritu del caballo para conocerle e invocarle. Desde nuestro contexto territorial, los equinos eran animales adorados por los pueblos íberos que habitaban el territorio de Mula. En el asentamiento íbero del Cigarralejo, situado en el mismo valle de cultivo que se nombra en este trabajo, se encuentra un templo dedicado a estos animales, encontrando cientos de figuritas talladas en piedra. También se descubren tumbas donde las personas eran enterradas junto a caballos, manifestando nuevamente una atribución sagrada a este animal. El caballo supone un espíritu con el que se ha tratado en el territorio desde tiempos protohistóricos, apareciendo como una entidad más que idónea con la que entrar en contacto para realizar una vinculación territorial.

⁷⁰ Texto extraído del cuaderno de trabajo de *Êttupendô Deliriô*.



Fig. 19: Exvoto en forma de caballo hallado en el yacimiento íbero del Cigarralejo, Mula.

iii) Herramientas:

Empleamos la idea de *aspectación* de la brujería tradicional heredada del espiritismo afrolatino (moreno, 2024-2025) para desarrollar unas herramientas que nos ayuden en esta práctica de invocación. Aplicamos sobre la danza esta capacidad y hacemos uso de metodologías propias de danza para desarrollarla. También encontramos otros elementos ritualísticos que facilitan a la aparición y contacto con la entidad Caballo.

Desde *Los Misterios Fáunicos* (moreno, 2024-2025) y el espiritismo afrolatino, se entiende que para contactar con una entidad concreta, hay que preparar le cuerpo colocándole en una situación idónea y coherente para llamar o hacer aparecer dicha energía. Supone la realización de un conjunto de rituales, acciones sobre le cuerpo, uso de objetos, ropas, aromas, abalorios u ofrendas que le sean propios a esa entidad para llamarla, para que encuentre su medio idóneo. Y a través de la danza se plantea encontrar el medio físico y corpóreo idóneo para facilitar un contacto con Caballo. Desde estas formas de espiritualidad disidente, se establecen grados de contacto de la entidad con el periespíritu del *médium* (Kardec, 2007), un cuerpo intermedio entre el físico y el espiritual.

Según me fue transmitido por fuente oral (moreno, 2025), primero se produce lo que se llama *encostamiento* o *estar enconstade*, dónde le *médium* se muestra afectade por la influencia espiritual: mareo, sudor frío, vahidos, disociación, percepción extrasensorial, peso sobre la parte alta de le cuerpo, etc. Si continúa dicho acople espiritual, se pasa al denominado estado de *aspectación*: se adoptan posturas, gestos, acciones o incluso modulaciones de la voz que toman el aspecto de la entidad con la que se contacta. El último estado en este proceso es la famosa *incorporación* o mal llamada posesión: en ella le *médium* cede en gran medida el control de su cuerpo, su voz y sus movimientos a la entidad contactada. Dependiente del grado de inmersión del trance, de las capacidades del *médium* y de otras muchas variables, la experiencia es vivida desde una total despersonalización, quedando retazos como de un

sueño o incluso demostrando una total amnesia de lo ocurrido. En ese proceso es habitual que se den pruebas de fe, dónde le médium se corta, se apaga cigarros en la lengua o bebe ingentes cantidades de alcohol, demostrando una afectación mínima sobre su cuerpo. En ese sentido, se observan tres grados de intensidad mediúnica o tres mesetas de trance. Si bien las fronteras entre ellos es difusa, se puede profundizar en la *aspectación*⁷¹ sin llegar a la incorporación.

Para ello, durante las experimentaciones ritualizadas donde se consigue contactar con la entidad Caballo, se cede nuestra mirada estrábica al ojo de la danza y al rol de la bailarina; buscando un estado de *aspectación* más o menos profunda. Desde los conocimientos de esta disciplina se analiza cómo es el cuerpo interespecie en movimiento que aparece. Empleamos la *metodología del movimiento concreto* desarrollada en otros proyectos anteriores⁷² —la cual toman influencias de la práctica DATA⁷³—. En esta el movimiento es analizado atendiendo a los siguientes elementos que lo componen:

- **Mecánicas:** Estructuras de el cuerpo que se ponen en marcha a nivel locomotor. Como las cadenas musculares que se activan, las estructuras que toman protagonismo en el movimiento, o las relaciones entre articulares que aparecen.
- **Dinámicas:** Supone cómo esas mecánicas generan una propuesta de movimiento concreta. Responde al dibujo que genera el cuerpo en movimiento, los ritmos, niveles, trato especial y tensiones musculares que conforman dicho movimiento concreto.
- **Recursos somáticos:** Atienden a señales fisiológicas como el tono muscular, la respiración o los ritmos fasciales, junto con una propiocepción afinada, creando mapas corporales muy precisos.
- **Carácter del movimiento:** Hace referencia a una propiedad más sensible de el cuerpo en movimiento. Es la forma con la cual recurrimos a las percepciones emocionales para definir el movimiento. Se describe mediante cualidades de movimiento.

En esta metodología se activan una serie de preguntas a modo de guía de atención.

1. *¿Estoy en un lugar estable?* Con esta pregunta buscamos reconocer si el movimiento que se está desarrollando pertenece a un sistema de elementos

⁷¹ Existen numerosos tabúes en las formas de espiritismo afrolatino —el cruzado cubano o la Umbanda brasileña— sobre quién puede o no ser incorporado. La preparación de un médium para la incorporación puede conllevar años de práctica, de familiarización con sus guías espirituales a través de oficios religiosos, ofrendas, uso de oráculos, viendo a otros médiums incorporar, y sobre todo a través de la cuidadosa guía de su maestro, quien le proporciona a menudo el llamado desarrollo (fortalecimiento de sus capacidades a través de fluidificación espiritual, ron o el humo del tabaco). En ese sentido, y evitando un sentido extractivista, se indaga en las posibilidades performativas de la *aspectación* fuera de un contexto religioso reglado.

⁷² Tomamos las *metodologías del movimiento concreto* que se desarrolla en el proyecto *Prácticas sobre una masa celular* (Zapata, I. 2024-2025). No publicado. Esta metodología analiza de manera precisa el movimiento individual que se desarrolla durante la improvisación en danza.

⁷³ DATA es una propuesta práctica y pedagógica de danza de Lipi Hernandez que es atravesada por el estudio de la cábala y la osteopatía tibetana.

coherentes que podemos mantener en el tiempo. Una vez reconocemos un lugar estable podemos pasar a la siguiente pregunta.

2. *¿En qué estoy?* La atención se dirige a encontrar esa mecánica, dinámica, somáticas o caracteres que para mí están tomando el protagonismo del movimiento. Al intentar contestar a esta pregunta se obliga a tener que describirla, a ponerle palabra y así definirla.
3. *¿Cómo afecta a _____?* Ahora se intenta descifrar cómo ese primer elemento descrito está afectando o provocando otros elementos del movimiento. Aparecen relaciones corporales que dibujan un mapa completo del movimiento.
4. *Veo que _____ ha cambiado ¿En qué estás ahora?*. Una vez el lugar estable ha sido definido se pasa a observar los errores o elementos que aparecen y no parecen pertenecer a ese lugar estable. Eso que ha cambiado se nombra y se permite que vaya apareciendo. Esto provoca una inestabilidad que empuja el cuerpo al cambio de movimiento y tener que volver a definirlo.

Hemos observado que esta metodología parece útil para conocer y construir lugares estables de movimiento y poder volver a ellos, profundizar y/o encontrar nuevas posibilidades.

Con esta herramienta entramos a conocer cada vez más le cuerpo interespecie cuando se contacta con Caballo. Así, cuando queramos contactar con él podemos recurrir a este como un llamado. Con la activación de su propio movimiento facilitamos el medio corpóreo que puede tomar. Proponemos la danza como una herramienta de *aspectación* con la que invocar entidades concretas.

Para ampliar el campo de *aspectación* en esta invocación también recurrimos a elementos más típicos de la brujería tradicional. Por un lado, trabajamos con el laurel, una planta de fuego, el mismo elemento que se le atribuye al caballo. Las plantas de fuego tienen varios grados de acceso según el nivel de relación que se tengan con ellas y los usos que se les quieran dar (Mabit, 2015). En un primer grado se muerden, activando sus propiedades para acceder a estados suaves de clarividencia y abrir las percepciones. En un segundo nivel de relación este se puede infusionar, activando poderes más relacionados a la sanación y los sueños proféticos. Y por último, se fuman sus vapores para acceder a visiones y estados de mediumnidad (Cunningham, 2008). Tomando también las prácticas de javi moreno, proponemos otra forma de relación con el laurel, usando su rama para latigar le cuerpo. De estas diferentes maneras se desarrolla una relación con el laurel durante las prácticas ritualizadas para generar una aspectación específica para la entidad Caballo.

Por otro lado, empleamos la cuerda como un elemento típico con el cual se captura a los caballos salvajes. Con lazos se les ata el cuello y hocico, y usando la cuerda como látigo se les dirige. También, en los procesos de doma se sacude el suelo y sus pies con la cuerda para educar sus pasos. Es así, que el sonido, tanto de la cuerda contra el suelo o los pies, o de la fusta de laurel contra el aire, también son elementos que ayudan a la *aspectación*.



Fig. 20: Fotografía de la tradición *A Rapa das bestas* de Sabucedo, Galicia. Joven capturando a un caballo salvaje con cuerda.

Otro elemento que pudiera parecer menor pero que ha supuesto ser de gran utilidad para la aspectación, es el uso de zapatillas deportivas. Estas aprietan el pie, permite que los dedos se junten y poder subir sobre sus puntas. Esto da una sensación de pezuña dura que durante los procesos de invocación es útil para sentir ese cuerpo interespecie.

iv) La práctica:

Esta *práctica de la ladera* emplea conocimientos de danza y brujería tradicional para el contacto médium interespecie con entidades de la montaña, en particular con el caballo.

1. Oración.

Sobre el altar dedicado a las bestias de montaña se realiza unas ofrendas y se pronuncia una invocación. En esta se llama al jabalí —ya que el cráneo presente en este altar y con el cual se ha generado una vinculación espiritual es de este animal—, al caballo y a las plantas del laurel y aquellas que rodean el paraje de la acción.

Se decide no redactar una forma cerrada de oración para permitir que las peticiones puedan cambiar según las necesidades que realmente acontezcan y para que las palabras deban ser encontradas en el momento, intensificando la relación con estas y con la invocación.

2. Aspectar desde el movimiento.

Primero se contacta con un *cuerpo vacío* (Torrent, 2025) que se describe como:

- Articulaciones blandas y flácidas sin dirección lineal concreta. Provocan un movimiento ondulado y curvo. No se proyecta lejos del centro corporal.
- El peso de la gravedad es uno de los motores de movimiento de este cuerpo.
- El sistema óseo coge protagonismo como percepción somática que supone el segundo motor de movimiento.
- Le cuerpo tiende a caer en su verticalidad aunque algunas veces lo hace en un ligero fuera de eje que desplaza al cuerpo en el espacio.

- La percepción de vacío se genera entre el hueso y la piel, como si no hubiera músculo, lo que no permite la aparición de grandes o prolongadas tensiones musculares.

Después, desde la *metodología del movimiento concreto*⁷⁴ se analiza el movimiento de un cuerpo en contacto con la entidad caballo. Se usa el grabado en video y la escritura tras las experimentaciones para ayudar a este análisis. Este cuerpo se describe de la siguiente manera:

a. Mecánicas empleadas:

- Las articulaciones transitan entre la máxima relajación y la tensión de flexión y extensión. Esto ayuda a la sensación de cuerpo vacío.
- Los hombros se elevan dirigiendo los brazos hacia direcciones lineales.
- Los codos se pliegan dirigiendo los brazos hacia el pecho. Esto provoca una flexión de columna que activa la cadena muscular posterior conectada occipital con la fosa poplítea en una flexión anterior del cuerpo.
- Las rodillas tienden a elevarse flexionándose. Esto provoca, o una elevación del diafragma que empuja también los hombros hacia arriba, o de nuevo esa flexión del torso.
- A veces el peso de los brazos hace caer el torso invirtiendo su verticalidad mientras los pies empujan el suelo dirigiendo las piernas hacia arriba.
- La flexión de codos pone en relación los brazos con la cabeza erizando en las formas de encaje, roce y caricia.
- Las manos pliegan sus falanges y extienden sus muñecas generando un gesto de tracción, pareciendo pezuñas que arrastran la arena bajo ellas.

b. Dinámicas:

- Le cuerpo vacío y las mecánicas que elevan le cuerpo generan una dinámica de elevación suspendida y caída cedida al peso de todo el cuerpo marcando un ritmo que fluctúa entre la suspensión y la aceleración.
- Otros gestos más pequeños como el de brazos codos y rodillas provocan movimientos ligeros, rápidos y de una espacialidad muy próxima a la cuerpo.
- Cuando el cuerpo ocupa niveles próximos al cuerpo o lo emplea para propulsarse hacia arriba o permanece en una dinámica más lenta y desarrolla una relación con el suelo.
- Las coces y relinchos provocan sacudidas en las extremidades, incluyendo la cabeza, donde el pelo y las extensiones ayudan a definir dicho movimiento.
- Existe una predeterminación a los gestos de agarrar y arrastrar, generando una relación de acercar o alejar las extremidades del pecho y centro corporal.

c. Somáticas:

- Hay una gran importancia de la relación de la respiración con el movimiento. La apnea en inspiración genera suspensiones y pausas. El relincho provoca alojamiento articular y sacudidas. Y es la respiración la que provoca el tipo de

⁷⁴ Zapata, I. (2024-2025). *Prácticas sobre una masa celular*. Materia IV, Master MUECA. No publicado.

- movimiento que responde al ritmo que propone, y no a la inversa como suele pasar en la danza.
- El diafragma es una cúpula que sostiene el peso hacia arriba.
 - Desde le *cuerpe vacíe*, el sistema óseo coge gran relevancia provocando esos movimientos angulosos pero flácidos. Es desde este sistema de movimiento que se encuentra la relación entre articulaciones y cadenas musculares.
 - La atención interna hacia le cuerpo se centra principalmente en esta provocación en cadena de movimientos. Estos no son premeditados ni anticipados. Cada movimiento o respiración es quien decide lo que acontecerá.

d. Carácter:

- El carácter del movimiento está bastante determinado por la coz y el relincho, gestos que los caballos realizan ante una incomodidad o peligro para marcar territorio, imponerse, aunque también para jugar. Así, es importante la intención de atravesar una incomodidad o imponerse o revelarse ante una violencia.
- Hay una motivación por movilizar le cuerpo en forma de sacudida profunda para expulsar los males y poder sanar, limpiar la piel de polvo y costra.
- Le cuerpo se pliega para encontrarse consigo mismo, con la herida y el dolor. A la vez que se abre para expandirse y llegar o alcanzar algo lejano, elevado o enterrado.
- Hay momentos de desboque donde el movimiento es impulsivo pero también momentos de concentración introspectiva o elevada que permiten al caballo exhibirse, dejarse ver y mostrar su cuerpo particular.

La activación de este cuerpo permite una herramienta con la que acceder a la entidad caballo. En un momento el movimiento comienza a ser menos provocado, menos meditado y más espontáneo.

3. El uso del laurel.

Se llevan a cabo diferentes formas de relación con el laurel: infusionado, masticado, fumado o latigado sobre el cuerpo. Se acude a estas a demanda con el objetivo de empujar el contacto con esta entidad equina.

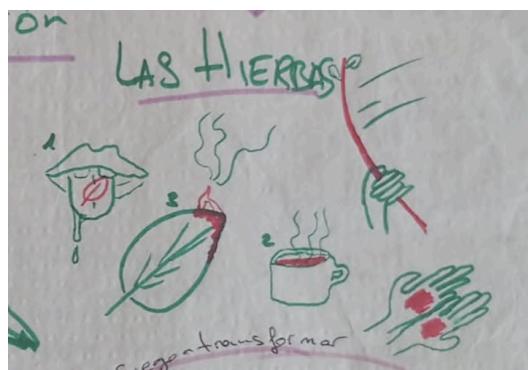


Fig. 21: Posibles relaciones con el plural. Recorte de notas tomadas sobre la libreta de trabajo.

4. Uso de la cuerda:

La cuerda es empleada atada al cuello o no, a forma de látigo. Se usa sobre le propio cuerpo, sobre el suelo o sobre los zapatos para animar la aparición del caballo.

Durante la realización de esta práctica los estados de conciencia son alterados.

v) Resultados:

- Con esta práctica la danza propone una herramienta metodológica con la cual poner le cuerpo a disposición de una invocación de la entidad salvaje del caballo. La activación de su movimiento concreto, los diferentes usos del laurel, el zapato apretado y la cuerda como látigo, producen un medio de aspectación útil para acceder a un estado alternativo de conciencia interespecie.
- El laurel, finalmente, se emplea durante toda el ritual performativo y no solo en esta práctica. Por un lado, debe ser consumida con anterioridad para que sus efectos vayan apareciendo gradualmente, y por otro, su sabor y aroma han pasado a impregnar todo el ritual, ayudando a cada una de sus fases. En un futuro se experimentará con otras hierbas y formas de aplicación como el ungüento.
- El movimiento resultante, por el momento, supone una especie de éxtasis que lleva al exceso, a un caballo desbocado que se sacude con violencia. Esto parece correcto y oportuno tanto para el ritual como para el momento dramatúrgico que ocupa. Sin embargo, se desea explorar otras capacidades o posibilidades de tratar este cuerpo interespecie, como algo más controlado que pueda desenvolver otras dinámicas o discursos.
- Siendo una experiencia agitada, energética e incluso violenta, desde la experiencia interna supone el momento del ritual donde sucede la sanación. Esa manera de sacudirse, de marcar territorio, de expresión salvaje del caballo, parece hacer frente a las violencias y a los demonios que se quiere espantar.

c. LA PRÁCTICA DEL PANTANO. Abrir la imagen del relato.

i) Intención:

En esta *práctica del pantano* queremos proponer una herramienta práctica que suponga una forma resistente de generar narrativas, con el objetivo de que otras formas, cuerpos y experiencias puedan participar de una forma de producción cultural. Así, nuestra intención es la de abrir las imágenes y los relatos para encontrar otras formas narrativas y estéticas desviadas. Invocamos a una mirada disfórica para poner a le cuerpo a disposición de una aparición inesperada de imágenes, de otras formas y cuerpos que se toman para a continuación deshacerlas antes de que construyan algún tipo se narrativa cerrada o interpretación fija. La petición es la de deshacer las formas rígidas de relación con la memoria territorial y el legado cultural.



Fig. 22: Composición fotográfica sobre el tercer altar empleados durante el ritual performativo.

ii) Planteamiento:

Para desarrollar esta *práctica del pantano* nos centramos en las formas de producción de imágenes tanto de la oralidad curanderil como de la materialidad corpórea de la danza. Entendemos que ambas disciplinas convergen en el hecho de que permiten un carácter performativo y abierto de las imágenes, como nombre Andrea Soto Calderón en *La performatividad de las imágenes* (2020). Entendemos esta mirada como una herramienta disfórica capaz de ayudarnos con nuestra intención de permitir que otras imágenes y experiencias disidentes puedan tener cabida en narrativas desviadas.

Durante los encuentros con las curanderas del territorio descubrimos cómo las imágenes, figuras y metáforas son de gran ayuda para la construcción de conocimiento que desenvuelven estas prácticas. Desde su naturaleza oral esta producción de imágenes les ayuda a acercarse, entender y compartir sus experiencias pertenecientes al mundo de lo invisible, lo sensible y las percepciones. Pero cada vez que comparten estas experiencias, en su oralidad, las imágenes cambian, no son exactamente iguales o no se enfatizan de la misma manera, hacen hincapié en uno u otro detalle, o necesitan de nuevos soportes figurativos para acceder percepciones que en el momento se recuerdan. De igual manera, cada vez que se escuchan estos relatos se produce un reencuentro con sus imágenes, produciendo nuevos efectos en su recepción. Y es que, estas imágenes te intentan acercar cada vez a lo invisible, a lo intangible. La imagen no es un fin en sí mismo, y por ello, su experiencia siempre te lleva a revivir las experiencias, a reactivar la relación con ellas. Cada encuentro supone volver a encontrarse con eso que te provocan, que te sugieren.

En la danza, la misma relación con las sensaciones corpóreas y experiencias perceptivas provoca también, en el campo de la oralidad, una producción de imágenes que ayuda a los bailarines a relacionarse con ello o nombrarlo. Pero en su materialidad la danza ya supone un campo de producción de imágenes generadas por el cuerpo en movimiento.

En la danza, en su ejecución, las imágenes aparecen y desaparecen. Algunas se quedan grabadas en las pupilas y otras reaparecen al cabo de las horas, de días o incluso años. Como un azote en la mente, las imágenes que se sobrevienen reactivan cada vez la relación con ellas, provocando de nuevo efectos sobre nosotros.

Las imágenes de la danza pertenecen al ámbito de lo efímero y pretenden provocar efectos sobre los observadores. De nuevo, al igual que la imagen oral de la curandería, el objetivo de las imágenes no es simplemente mostrarse, aportar un campo limitado de significado o representación, si no que actúan sobre los receptoris provocando relaciones dinámicas que se actualizan en cada encuentro. Es así, que podemos afirmar que ambas prácticas suponen un campo de producción de imágenes donde se activa el carácter performativo que Andrea Soto Caldeón (2020) atribuye a estas. Ella acude a la idea de performatividad para nombrar el hecho de que las imágenes tienen la capacidad de intervenir en la realidad, modificar percepciones y generar acciones.

Las imágenes no son meros reflejos de lo real, sino prácticas performativas que lo transforman. Su potencia radica en su capacidad para interrumpir los órdenes establecidos, reconfigurar percepciones y movilizar cuerpos. La performatividad de la imagen, entonces, no es representación, sino un hacer que desborda el marco de lo visible y activa respuestas materiales (Soto Calderón, 2020, p. 56).

Acogemos el término de *imagen abierta* que Soto Calderón aporta en su texto *La performatividad de las imágenes* (2020) ya que, por un lado, parece responder a la peculiaridad propia de las imágenes de nuestro interés -las producidas por una oralidad curandera y una materialidad efímera de la danza- y porque por otro lado, aporta una mirada hacia la imagen que nos puede servir en nuestra tarea práctica del pantano.

En este texto la autora incita a una producción de imágenes que no responda a los órdenes establecidos del orden visual capitalista patriarcal y colonial. Encuentra en la imagen una posibilidad de disruptión y cuestionamiento de lo establecido que puede ayudarnos a incidir en la realidad. Es cuando propone el término de *imagen abierta* como una imagen capaz de ofrecer otros usos disruptivos de estas. Define este tipo de imágenes como esas que no se cierran o limitan en su representación, no tienen un significado fijo, se abren a una continua resignificación. Así, suponen un campo de posibilidades, donde pueden aparecer otras imágenes y realidades por venir. Estas son unas imágenes cargadas de otras imágenes.

A parte de que estas potencialidades se liguen con nuestras imágenes de curandería y danza, también recoge una mirada disfórica. Una imagen abierta también es una imagen disfórica en cuanto contiene la potencialidad de ser muchas otras, de transicionar libremente entre otras, y porque permite la aparición de otras realidades por venir, tal y como José Esteban Muñoz describe lo queer, como ese “horizonte lleno de posibilidades” (2020). De esta forma, las experiencias de la disforia pasan a aportar sus estrategias de resistencia para una producción crítica de imágenes y realidades.

Esta forma de tratar la imagen parece la idónea para acceder a nuestra petición en esta *práctica del pantano*. Entendiendo y tratando las imágenes que producen la curandería y la danza como imágenes performativas y abiertas, podemos encontrar cómo otras formas, imágenes y experiencias puedan aparecer en unas narrativas disruptivas y disfóricas.

iii) Herramientas:

Para esta práctica recurrimos a herramientas de danza para explorar la construcción de imágenes pero también para deshacerla, para impedir que se genere un significado cerrado sobre aquello que aparece. Volvemos a la improvisación y los estados alternativos de conciencia para colocar a le cuerpo en un estado médium que atiende a esas formas que emergen sin anticipación o previsión.

Tomamos de nuevo una propuesta de la coreógrafa Carme Torrent. Ella entiende que la producción de una imagen concreta en une cuerpe que danza es producida por la aparición de una tensión particular. Desde los trabajos del Body Weather -y sus influencias con la técnica butoh- las imágenes, o estas tensiones corporales, están acompañadas de una multiplicidad de capas sensoriales, perceptivas y emocionales. De esta forma, su trabajo con la imagen es la de encuerparla, encontrar todos los volúmenes que la conforman para transformarla en experiencia vívida y no en representación. La bailarina no "actúa" la imagen, sino que se convierte en un medio para que la imagen se manifieste a través de ella, deformando su postura, su respiración y su energía. En definitiva, entra en un estado y campo perceptivo concreto para ello. De nuevo la danza es un campo *médium* con el que, esta vez, dejar que aparezcan imágenes o tensiones vívidas.

Hablando de tener que dejar aparecer tensiones, vuelve a ser útil el *cuerpo vacío* de Torrent. Desde este estado en la que la tensión corporal es mínima se puede atender más fácilmente a cualquier tensión que aparezca y qué imagen se está proponiendo, está emergiendo. Además, este mismo *cuerpo vacío*, puede servirnos para deshacer las tensiones, para deshacer la imagen cuando lo deseemos.

Esta práctica propone una segunda fase. En esta, la danza toma su naturaleza de movimiento efímero que no permite al ojo que observa asir ningún significado concreto, debido a la efemiridad y la cantidad de imágenes que se suceden. Se propone por lo tanto, una segunda fase en la cual ese *cuerpo vacío* y ese cuerpe imagen en tensión comienzan a bailar en un dinámica mayoral para ofrecer un torrente de imágenes que se esfuman, que desaparecen antes de aparecer.

iv) La práctica:

1. *Cuerpo Vacío*:

Se contacta con el estado de *cuerpo vacío* (Torrent, 2025):

- Articulaciones blandas y flácidas sin dirección lineal concreta. Provocan un movimiento ondulado y curvo. No se proyecta lejos del centro corporal.
- El peso de la gravedad es uno de los motores de movimiento de este cuerpo.



Fig. 23: Kazuo Ohno durante una performance bailando butoh. 1949.

- El sistema óseo coge protagonismo como percepción somática que supone el segundo motor de movimiento.
- Le cuerpo tiende a caer en su verticalidad aunque algunas veces lo hace en un ligero fuera de eje que desplaza al cuerpo en el espacio.
- La percepción de vacío se genera entre el hueso y la piel, como si no hubiera músculo, lo que no permite la aparición de grandes o prolongadas tensiones musculares.

Partiendo desde una dinámica mucho más baja que en la *práctica de la ladera*, ya que nuestra intención aquí no es un éxtasis, le cuerpo resultante es uno cuerpo que disocia⁷⁵ sus partes en movimientos independientes.

2. La aparición de la tensión como imagen:

Mientras le cuerpo experimenta su estado vacío se escuchan las microtensiones que van apareciendo en estas partes disociadas. Sobre estas tensiones se ejercen acciones de:

- Sostener.
- Agrandar.

Estas tensiones van apareciendo y haciéndose más visibles de esta manera hasta que una toma protagonismo. Cuando esto sucede el resto de le cuerpo se va organizando alrededor de esta. Todo le cuerpo entra en una única tensión y es cuando aparece la imagen. Ante esta situación se propone la pausa para permitir que la imagen se haga visible.

3. Deshacer la imagen:

Tras esta pausa, le cuerpo disociado vuelve a conectando parte por parte con el *cuerpo vacío*, lo que provoca esa experiencia de deshacer la imagen que apareció.

4. El movimiento de imágenes inasibles:

Cuando ya se ha realizado repetidas veces esa aparición y deshacer de imágenes, le cuerpo eleva su dinamismo y progresivamente disminuye la frecuencia y el tiempo de las pausas. Finalmente, le cuerpo danza en un movimiento continuo y desaparece la disociación permitiendo una mayor fluidez. Las imágenes son atravesadas por un movimiento que no se detiene.

v) Resultados:

Estas prácticas suponen un ejercicio conceptual más que temático. Siendo nuestra finalidad la de abrir las imágenes para que otras sean capaces de aparecer y participar en una narrativa situada, no estamos directamente abriendo imágenes populares concretas del territorio. Realizamos un ejercicio de abstracción con el que mostramos las vías por las cuales esto puede suceder. Se exhibe una herramienta estética que demuestra el poder que un pensamiento disfórico materializado por le cuerpo de la danza puede ejercer sobre la narrativa, demostrándola mutable, inasible, siempre disponible al cambio y a que cualquier

⁷⁵ En este momento *disociar* o *disociadx* no hace referencia a un estado psíquico como anteriormente en este mismo texto. En la danza se entiende por *disociación* a la capacidad de que las diferentes partes del cuerpo se muevan de forma independiente sin influir las unas sobre las otras.

forma pueda formar parte de esta. Efectivamente, se desarrolla una práctica encuerpada que emplea los potenciales de los delirios cuir para ofrecer un discurso crítico.

Ahora podemos observar la diferencia que presentan estas dos partes propuestas y cómo cada una puede ofrecer diferentes caminos práctico-discursivos si nos dedicamos a explorar sus potencialidades. Por ejemplo, en la segunda parte, durante su ejecución aparece una sensación de estar *agotando la danza* (Lepeki, 2008). Cuando previamente se ha mostrado la imagen que puede aparecer, ahora, en una dinámica imparable pero suave, las imágenes se acumulan, se invocan unas a otras sin llegar realmente a aparecer. Entrega al ojo de quien mira la capacidad de generar sus propias imágenes, sus propias narrativas, a la vez que se hace imposible. La danza podría seguir infinitamente sin producir nada, agotada. Es cuando podríamos atender las propuestas críticas del dramaturgo experto en danza André Lepeki (2008): “la danza puede ser un acto de resistencia cuando agota las expectativas de lo que un cuerpo debe hacer” (Lepeki, 2008, p. 32). Esto será atendido en las siguientes etapas del proyecto.

4.4. LA VINCULACIÓN DEL PÚBLICO.

A continuación desarrollamos una serie de acciones y tareas propuestas durante la performance ritual para producir un evento comunitario y colaborativo, involucrando al público a participar y ayudándole a transitar también por este ritual.

Desplazar una práctica cultural al ámbito del arte movilizado por una maquinaria capitalista eurocéntrica es un debate ampliamente discutido. Durante el proceso de creación artística de este proyecto hemos atendido a diversas autoras que señalan sus problemáticas. Muchas de ellas marcan límites que no se pueden cruzar o incluso proponen formas para un buen proceder en este gesto sin caer en el extractivismo, borrado o apropiacionismo. Por ejemplo, como ya hemos nombrado en nuestro marco teórico (capítulo 2), Rivera Cusicanqui denuncia el extractivismo epistemológico que puede haber en un proceso *light* de folclorización (Rivera Cusicanqui, 2010). Para evitar esto nos propone no esconder las controversias, conflictos y violencias que esto contrae y que existen en los mismos contextos de origen de dichas culturas. Édouard Glissant (1990) reclama el *derecho a la opacidad* de estas culturas, rechazando la obligación de transparentarse para ser legibles en circuitos hegemónicos. bell hooks (1992) nos advierte sobre los problemas de fetichización de culturas originarias, a la vez que María Lugones (2003) nos demuestra cómo en estos gestos la colonialidad actúa imponiendo narrativas de normalización sobre estas culturas.

Escuchando de cerca a Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire* (2003), advierte sobre cómo el archivo y el museo neutralizan la performatividad viva de las memorias comunitarias: “los rituales, danzas y otras performances no son simplemente “arte”, sino prácticas que sostienen la identidad y memoria comunitaria. Cuando entran en el archivo o el museo, corren el riesgo de volverse representaciones estáticas” (p. 54). El acto ritual no debe perder su carácter comunitario. Es así que nos planteamos las maneras por las cuales, este ritual performativo desarrollado en la intimidad individual puede suponer un

evento que involucre de forma activa a los observadores, a partir de ahora participantes del ritual.

Así, desarrollamos cuatro acciones y tareas para este fin: una conversación abierta mediada por una ofrenda, una petición de tareas voluntarias de participación, la asignación de unos roles clave dentro del ritual y el acompañamiento a lo largo de la performance mediante el texto. Queda pendiente una quinta acción por diseñar para las siguientes etapas del proyecto.

1. La conversación:

Fuera del espacio de muestra entablo una relación cercana y cotidiana con los participantes. Les ofrezco una taza con infusión de laurel y mediante una conversación abierta donde incluyo preguntas dirigidas a personas concretas para que aporten sus experiencias o conocimientos, hablamos sobre:

- El laurel, sus propiedades medicinales y mágicas.
- La curandería, María Arnao Gómez, los fantasmas y la herencia.
- El exilio, el territorio y el caballo.

No despliego todos los conocimientos adquiridos en la investigación sobre estos temas, pero si sirve para plantear un terreno común y el tipo de situación ritual al que van a acceder.

2. La tarea voluntaria:

De camino al espacio donde sucederá el evento les pido que cojan flores, plantas o restos de animales —plumas, huesos, caracolas, pieles secas de insectos— que les llamen la atención o que para ellos supongan algo especial. Cuando llegamos al espacio de muestra les muestro los altares e indico en cuál pueden añadir aquello que han recolectado según su naturaleza. De esta forma pueden acercarse a estos y observarlos. Establecen un vínculo particular con cada uno de estos otros que pasan a producir colectivamente.

3. Asignación de roles:

Igual que en muchos rituales, la persona que tiene un cargo central —cura, médium, curadora— suele contar con otras personas que le ayudan en su práctica o que están aprendiendo —monaguillos, asistentes, músicos—. Siguiendo estas lógicas decidimos hacer lo mismo.

- Primero, a alguien se le entrega una rama de laurel y se le dice que la pase y que cada uno vaya cogiendo una hora. Comienza a generarse un susurro en el espacio y ellos comienzan a relacionarse, a conocerse y ser de cierta manera confidentes. Además, cada uno acabará con una hoja de laurel, ese elemento que se muestra en todo el ritual como herramienta para lanzarse a la animalización y la disforia.

- Se le pide a alguien que vierta agua sobre mis manos y cada altar. En susurros le cuento algún secreto sobre los altares o la importancia de regar en la brujería tradicional (moreno, 2024-2025).
- Por último, pido a alguien que escojo con meticulosidad que brinde junto a mi abuela y a mí. En el altar dedicada a ella servimos tres copas de ricoteño, la invocamos y brindamos. Abro el brindis a quien quiera acercarse y pasan de une en une. Término vertiendo algo de vino sobre el suelo para María Arnao Gómez.

De esta manera se genera una vinculación entre ellos y conmigo que ayuda a sentir una cierta cercanía e involucración en el proceso.

4. Textos de la performance:

Durante la performance aparecen textos en pantalla que develan cierta información sobre esas tareas mágicas que se realizan o sobre esas intenciones que se piden a ancestros y entidades. De esta forma, los participantes siguen de cerca el ritual y no se sienten abandonados fuera de lo que sucede.

Estos textos se encuentran recogidos en el apartado de *Resultados*.

5. Cierre:

Aún no está diseñado pero podría ser interesante diseñar algún tipo de cierre colectivo y ritualizado para poder acompañar a los participantes de nuevo al contacto con la cotidianidad.

Con estas acciones se consigue que el público participe de la performance y que el ritual pueda producir una microcomunidad espontánea involucrada y confidente. El ritual adquiere un volumen colaborativo.

Resultados .

A continuación se realiza un recogido de registros y otros resultados obtenidos durante el proceso de investigación y realización del proyecto *Êttupendô Deliriô*.

1. Ritual performativo danzado: *Êttupendô Deliriô*. Muestra procesual durante las residencias Nigredo. Cehegín, Murcia, junio de 2025.

<https://youtu.be/auAZUh8CG6w>



Fig. 24: Composición de captura de pantalla del registro en vídeo de *Êttupendô Deliriô*. Muestra procesual en Nigredo. Cehegín, 2025.

2. Presentación del proyecto *Êttupendô Deliriô* en La Peseta. Madrid, junio de 2025. Charla y visionado performativo.

<https://youtu.be/YhAM5IpfJnY>

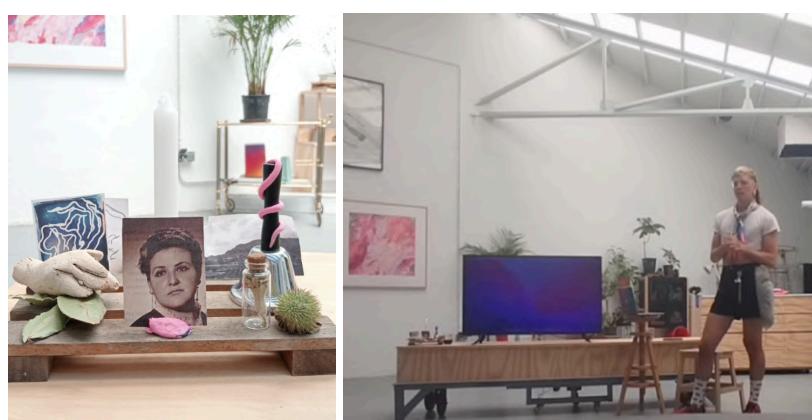


Fig. 25: Composición fotográfica de la presentación de proyecto en Madrid.

3. Textos mostrados durante el ritual performativo:

1. leído

Esta performance es un ritual de sanación y vinculación.

Este es un ritual para sanar una herida de despertenencia que como persona marika no binaria he sentido con mi lugar de origen.

A través de nuestras herramientas disidentes, desviadas, incorrectas, busco a mi abuela, a lo invisible, a los espíritus del monte en el que crecí, los saberes ancestrales, sus relatos. Quiero poder vincularme con todo ello a mi manera. Una manera marika, desviada e incorrecta.

Quiero que todos podamos volver a nuestras casas a nuestra manera.

2. ritual

Maria Arnao Gómez

Maria Arnao Gómez

Maria Arnao Gómez

Curandera del pueblo de Mula, ¿estás aquí? ¿me escuchas?

Te quiero preguntar algo, abuela,

necesito tu ayuda para sanar.

3. proyectado

Durante el proceso de investigación de este proyecto me he reunido con curanderas de mi zona para encontrar la voz de mi abuela, para entender cómo las generaciones más jóvenes, y en particular las subjetividades disidentes, podemos realizar un gesto de herencia de estos saberes y prácticas populares.

A ellas nadie les enseña.

Ellas escuchan. Intuyen. Tocan. Perciben.

Se cuentan historias, experiencias, sensaciones.

Se comparten oraciones, rezos, herramientas entre ellas para transmitir sus conocimientos.

Así, cada una encuentra sus maneras propias de sanar.

Abrir, expandir y vaciar

Abrir, expandir y vaciar

Así describimos de forma colectiva en estos encuentros la manera de acceder al estado de gracia.

Un estado donde percibir y recibir.

Percibir y recibir.

Ahora mismo mi tarea es buscar ese estado perceptivo.

4. ritual (improvizado)

Caballo negro...

Jabalí y las bestias...

Plantas sagradas y sanadoras...

5. hablado

Anoche soñé con una carta
Los perros y los lobos se están ahogando
Esta vez el agua supura de la tierra
La riada va a venir sin que haya caído ni una gota

Los perros aúllan y los lobos ladran
corren cerro arriba
y tú detrás
hincando tus zarpas en la roca viva

sssaht ssaht
las cabras juegan con vosotros
no las veis
sssaht ssaht
te silvan
te giras
no las ves
sssaht ssaht
te giras
y el sol entre los cuernos te ciega

tu cuerpo se cae en la cima aplastado por la luz
tu sudor riega la roca
como leche a un ternero

tus ojos se dan la vuelta
tu boca se abre
bostezas
la saliva en exceso
líquida como el agua

sabes lo que eso significa

la roca se te clava en la espalda
La montaña ha empezao a atravesarte
y tú cada vez más ella y menos tú

Ahora sientes las pezuñas czcz czcz czcz
las cabras saltando por todo el cabezo czcz czcz czcz
a cada coz la montaña más alta más clavada en tí czcz
a cada coz
más alta más clavada czcz
czcz czcz czcz
hasta que se te parte el esternón

Salen las culebras hablando mil lenguas
hacen vibrar la luz en tus ojos blancos

Mi abuela estaba sentada en su silla de madera
junto al sofá donde me tumbaba
sus manos lanzaban con fuerza el aire hacia mí
sus ojos sobre mi cuerpo
sus manos alrededor
sacudiéndome
saht saht saht saht
quería que cogiera el poder del saht saht saht saht

6. escrito

ABRO MI CUERPE
AL MONTE
A SUS MATAS
A SUS BESTIAS
A TODO LO QUE LO HABITE

MONTAÑA SOY TUYE
BESTIA SOY TUYE
LAUREL, ESTRAMONIO, ÁLAMO, PINO SOY VUESTRE
ANCESTRAS QUE YACEIS EN ESTE CERRO, SOY VUESTRE

Mi presencia es vuestra
Mis formas son vuestras
Mi danza es vuestra

7. proyectado

Abrir
abrir la imagen
abrir le cuerpo
abrir el relato
abrir el imaginario popular
abrir la vinculación
abrir las formas de presencia
abrir la herida
abrir el conflicto

Deshacer
deshacer la imagen
deshacer le cuerpo
deshacer el relato
deshacer el imaginario popular
deshacer la vinculación
deshacer las formas de presencia

¿deshacer la herida?
¿deshacer el conflicto?

8. leído

Busco que la disforia pueda ser una forma de vinculación territorial
Creo que la desrealización es una forma de vinculación con la que volver a casa
Una vinculación que se deshace en su aparición
Una vinculación que no para de abrirse a otras
a otras formas, imágenes, relatos, presencias, cuerpos

Quiero que nuestros delirios, nuestros estupendos delirios,
formen parte de las formas de producción del pensamiento y espiritualidad popular
que les loques, desviades, invertides, trans, marikas, bollo, no-binaries, asex, ecosex, furris, sumises,
bratz, dominatrix (x3)
formemos parte de una participación y experiencia colectiva
encontremos formas disfóricas de alianza con nuestros ancestros
de relación con la memoria territorial
para poder volver a casa a nuestra manera

Conclusiones .

Partiendo de la hipótesis inicial de si *a través de la experimentación artística es posible llevar a cabo un mestizaje de culturas mágicas populares y herramientas cuir con el cual realizar un gesto de vinculación territorial de identidades disidentes sexo-género*, en primer lugar hemos revisado la genealogía de referentes que nos llevaron a definir el objeto de estudio. A continuación desarrollamos un marco teórico donde antecedentes que también son genealogía nos ayudaron a definir nuestras aportaciones al campo de investigación, y también un marco estético que contextualiza el estudio para la experimentación artística. Finalmente se han puesto en funcionamiento las *prácticas artísticas de la cueva, la ladera y el pantano* con la intención de poner en relación conocimientos de curandería con prácticas de danza, de brujería tradicional y herramientas cuir disidentes, para desarrollar un ritual de vinculación crítica.

En ese sentido, y de acuerdo a los objetivos del trabajo, se detalla a continuación el grado de cumplimiento de los mismos.

1. *Generar una relación con las culturas populares de la curandería del sureste de la península ibérica a través de la experimentación artística, haciendo servir herramientas de danza y performance.*

A la hora de producir las prácticas de este proyecto hemos podido encontrar formas adecuadas por las cuales, conocimientos y herramientas propias de la disciplina de la danza se han puesto al servicio para un contacto con los saberes y prácticas ancestrales de la curandería situada. En la *práctica de la cueva* el estado de gracia se hace accesible gracias a las propuestas meditativas de Carme Torrent a partir de sus conocimientos en la técnica japonesa de danza contemporánea Body Weather. En la *práctica de la ladera* la danza se desvela como una capacidad *médium* por la cual realizar una vinculación mágica *furri* con el territorio. Siendo cierto que en esta no accedemos directamente a prácticas curanderas, si nos hemos inspirado de sus formas de aprendizaje para encontrar una forma propia de sanación. En ese sentido, siempre nos hemos preguntado hasta qué punto nuestras fórmulas académico-artísticas resultaban extractivistas o no, siendo un debate abierto y planteado con los agentes que comunicaron dichas informaciones. Por último, en la *práctica del pantano*, unimos las formas de producción de imágenes que propone la oralidad de la curandería en su práctica con la que lleva a cabo la danza en su materialidad, para elaborar una herramienta disforia para una vinculación cuir.

Una estética performativa nos ha servido, por su parte, para movilizar estas prácticas dentro de un ritual performativo danzado y permitir que las prácticas respondan a una lógica propia del ritual y la magia y no de la representación.

Habiéndose cumplido este objetivo, es cierto que se plantea poder profundizar en los conocimientos y prácticas de curandería situada para descubrir nuevas formas más complejas de relación. Por el momento hemos podido acceder a conceptos y prácticas muy básicas e iniciáticas dejando fuera gran cantidad de estas. Gracias a la *metodología de la bolsa compartida*, cuyos encuentros siguen en activo, y a las mediaciones que están por venir junto a Nigredo y AYE Cultura Social, podrá profundizarse en estos.

2. *Buscar acciones de resistencia para interceder en la experiencia colectiva, para que nuestras experiencias como sujetos disidentes entren de nuevo en relación con esas culturas situadas de las que también formamos parte.*

Consideramos que se ha cumplido en cuanto a la relación con las culturas situadas, entrando a utilizar conocimientos de curandería, mediumnidad y brujería tradicional propias del territorio. Al igual que hemos realizado un gesto por el cual estas han pasado a ser apropiadas por un pensamiento y acción cuir. Pero aún falta descubrir cómo esta propuesta puede interceder en una experiencia colectiva significativa. La exhibición de la performance sí supone una forma de mostrar la posibilidad de llevar a cabo vinculaciones disidentes, y durante la investigación, tanto por el estudio de campo como por los agentes secundarios que van formando parte o por los cuales pasan las reflexiones del proyecto, este permite ir colectivizando una participación disidente con la cultura situada. Sin embargo, el impacto es pequeño como para poder afirmar que se *intercede en la experiencia colectiva*.

Para ello, podría ser interesante el desarrollo de talleres colectivos en los cuales los participantes desarrollen sus propias maneras de relacionarse con las culturas situadas desde miradas y prácticas cuir. De este modo se podrían recoger resultados tangibles y contrastables con diferentes agentes participantes. Este supone un planteamiento para activar en un futuro próximo.

3. *Yuxtaponer culturas mágicas vernáculas y herramientas cuir en un mestizaje para una vinculación territorial de estas disidencias sexo-género.*

Las prácticas desarrolladas han girado sobre este centro. Atendiendo las propuestas de Silvia Rivera Cusicanqui y Gloria Anzaldua, hemos desarrollado una performance ritual donde se cumplen con las expectativas que ellas facilitan para los gestos de mestizaje. Se reconocen y nombran los orígenes de ambas influencias, se exponen las violencias y heridas abiertas, y no se produce un gesto folclorizante *light*.

Por otro lado, los gestos mágicos dirigen y nombran las intenciones hacia la vinculación territorial, proponiendo la disforia como una forma adecuada para ello. También se establecen contactos con ancestrales y entidades propias del territorio, lo que es determinante en el desarrollo de las prácticas y sus planteamientos. De esta manera, este objetivo ha supuesto un centro movilizador de esta fase práctica pudiendo cumplir con él.

4. *Proponer una vinculación disfórica con el territorio que permita que las experiencias y culturas cuir participen de una espiritualidad popular situada.*

En esta investigación hemos desarrollado cómo la disforia puede ser una propuesta para la vinculación territorial. Pero además hemos descubierto como su experiencia puede ser entendida como una relación trascendida con el territorio, al igual que el BDSM y la ecosexualidad. Hemos podido encontrar así, cómo estas formas espirituales disidentes pueden ser contextualizadas dentro de los imaginarios y culturas situadas, al ayudarnos a contactar con entidades propias del monte muleño, o haciendo servir sus herramientas, como el látigo y el ahorcamiento BDSM —herramientas a su vez tradicionales en prácticas

mágicas iniciáticas y facilitadoras del trance ritual—, para acceder a estos estados espirituales de vinculación situada.

Siendo este objetivo cumplido, sentimos el deseo de profundizar en la práctica ecosex, ya que se ha descubierto como una gran herramienta para realizar esta vinculación espiritual con la que poder volver a vincularnos con nuestros territorios desde nuestras formas propias formas cuir. Además observamos como esta práctica sexodisidente ofrece una gran potencialidad plástica y escénica para la relación de le cuerpo con el territorio en diferentes formatos performativos.

5. *Producir un ritual performativo mediante una metodología multifocal que relaciona estéticas ritualísticas y performativas con conocimientos propios de la danza y la dramaturgia escénica.*

Durante este proceso de creación hemos desarrollado una metodología estrábica y disociativa con la cual hemos podido poner en comunicación y cooperación una estética performativa con una mirada dramatúrgica, y la práctica de la danza al servicio de un evento ritualístico. Esta metodología supone unos de los resultados centrales de la investigación, y puede ser aplicada en sucesivas prácticas.

En cuanto a la producción de la performance, en el momento del proceso que nos encontramos, pudimos realizar una muestra procesual donde conseguimos alcanzar un formato y estructura adecuados, que nos acercan a la conferencia performativa. Esto nos permite exponer el proceso de investigación a la vez que las prácticas artísticas desarrolladas mediante una expresión poética. También nos ha permitido encontrar y trabajar con altares y en interacción con el público. Estos elementos suponen elementos clave que se mantendrán para continuar con el proceso creativo futuro. Pero deseamos profundizar en otros elementos como: los potenciales que aún están por descubrir en las propuestas de movimiento iniciadas, las formas de uso e involucración de hierbas en nuestra performance, mejoras las condiciones técnicas de proyección de texto y de sonido, y trabajar con un equipo artístico con el cual desarrollar un espacio sonoro propio, así como un vestuario y escenificación específicos.

6. *Desarrollar una serie de prácticas experimentales sobre el movimiento danzado y le cuerpo perceptivo que reflejan el discurso crítico propuesto en el proyecto.*

Las prácticas desarrolladas en este proceso han respondido a unas premisas construidas tras un largo periodo de investigación teórica y un estudio de campo. Las maneras por las cuales se han construido y las herramientas que usan para ello movilizan dicha investigación previa suponiendo una suerte de discusión encuerpada de esta. Por ello este objetivo se ha cumplido y también se convierte en una constante a tener en cuenta para una continuación del proyecto o de proyectos futuros.

7. *Exponer en la obra los conflictos sociales de sexilio y despertenencia que movilizan el proyecto.*

Durante la performance realizada se emplea el uso de texto de diversas maneras —proyectada, escrita y hablada— para poder contextualizar a los espectadores en los planteamientos que moviliza esta obra. Para ello, se han empleado textos de la investigación teórica, el estudio de campo de *La bolsa compartida* y textos poéticos resultado de las experimentaciones prácticas. De esta manera se ha podido exponer los puntos cruciales y centrales de esta investigación. Sin embargo, deseamos realizar una revisión sobre esta información entregada durante la performance para ser más certeros en esta tarea.

Por todo ello, se concluye que hemos cumplido satisfactoriamente con los objetivos propuestos para esta fase del proyecto *Éttupendô Deliriô*. También, podemos nombrar aquellos aspectos en los que poder profundizar en futuras fases de la investigación. Por lo tanto, de esta manera hemos podido responder a la hipótesis inicial que moviliza esta investigación. *Mediante la experimentación artística —desde el movimiento danzado y lo perceptivo— se ha podido desarrollar un mestizaje entre las culturas mágicas populares vernáculas del sur murciano y algunas herramientas de pensamiento y acción cuir. Todo ello ha detonado una vinculación de las identidades disidentes, en este caso propia, con el territorio.* Cuestión que hemos podido constatar a través de los siguientes hechos y evidencias: se ha accedido a conocimientos y prácticas situadas de curandería, los cuales movilizan la performance y se activan en la misma; se ha establecido una relación espiritual con una planta sagrada empleada por ancestros del territorio; se ha establecido una relación de contacto médium con una entidad adorada y considerada sagrada también por los ancestros del territorio; y se ha desarrollado una creación propia vehiculada por una producción poética y estética que reúne identidades cuir e imaginario situado.

A continuación se enumeran ciertas tareas y deseos que quedan pendientes para desarrollar en fases futuras del proyecto:

- Seguir profundizando y desarrollando una visión situada —y dentro de los contextos mágicos— sobre el estado de la cuestión de lo que supone desplazar o utilizar prácticas y culturas populares en una producción artística, proponiendo una mirada crítica que continúe las discusiones de Taylor (2003), Rivera Cusicanqui (2010), Glissant (1990), hooks (1992) y Lugones (2003).
- Profundizar en prácticas espíritas, zahoríes y de cabañuelas propias del territorio que nos acontece y nos apela. Suponen prácticas de interés para las formas de vinculación con el entorno que nos interesan.
- Realizar una discusión con otros artistas cohetanies que elaboran obra en torno a nuestro tema de interés, pudiendo encontrar las particularidades y relaciones entre nuestros trabajos.
- Continuar con las labores de campo que se han activado como dinámicas de encuentros, discusiones, mediaciones y obras participativas.
- Profundizar en los aspectos técnicos de la danza que se proponen en estas prácticas para encontrar sus potenciales y otras derivas formales y discursivas que puedan sumar a nuestra propuesta.
- Descubrir qué relación está apareciendo entre nuestra propuesta con las aportaciones sobre la danza que André Lepeki expone en *Agotar la danza* (2008)
- Desarrollar y profundizar los aspectos, prácticas y aportaciones en torno a la ecosexualidad que se tratan en el trabajo.

Índice de figuras.

Fig. 1: Cianotipia realizada durante el proceso de investigación. Desarrollada por el autor.

Fig. 2: Composición de fotografías realizadas durante el proceso. Producción propia.

Fig. 3: Retrato de María Arnao Gómez. Anónimo.

Fig. 4: Captura de pantalla del registro en vídeo de *Êttupendô Deliriô*. Muestra procesual en Nigredo. Cehegín, 2025. Por Diana Millán.

Fig. 5: Captura de pantalla del registro en vídeo de *Êttupendô Deliriô*. Muestra procesual en Nigredo. Cehegín, 2025. Por Diana Millán.

Fig. 6: Composición de capturas de vídeos de ensayos procesuales. Cehegín, 2025.

Fig. 7: Mapa conceptual extraido de la libreta de notas durante el proceso de investigación-creación. Autoría propia.

Fig. 8: Representación original del Yggdrasil. Detalle del manuscrito AM 738 4to, del siglo XVII, guardado en el Instituto Árni Magnússon, en Islandia. Imagen extraída de <https://vaventura.com/divulgacion/religion/yggdrasil-y-los-nueve-mundos-de-la-mitologia-nor-dica>

Fig. 9: Fig. 9: Estela tartésica del yacimiento Solana de Cabañas. Badajoz. Imagen extraída de <https://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/prehistoria/estela-solana.html>

Fig. 10: Grabado de Proteo. Por Cornelius Nicolas Schurtz. 1692. Imagen extraída de <https://ensondeluz.com/2016/02/07/breverias-erasmianas-xxv-proteo-mutabilior-mas-cambante-que-proteo/>

Fig. 11: Mapa conceptual final extraido de la libreta de notas durante el proceso de investigación-creación. Autoría propia.

Fig. 12: *Anonymous. Madani's Parent's home, the studio, 1948-1953.* De Hashem El Madani, cortesía de Akram Zaatari y de Arab Image Foundation. Imagen fotografiada sobre el libro *Visiones rebeldes*, de Gayatri Gopinath (2020).

Fig. 13: Composición fotográfica sobre libreta de notas. Partituras (I).

Fig. 14: Composición fotográfica sobre libreta de notas. Partituras (II).

Fig. 15: Composición fotográfica sobre los altares empleados durante el ritual performativo. Creación propia.

Fig. 16: Composición fotográfica sobre el altar dedicado a María Arnao Gómez, detalles y activación con público durante la muestra procesual realizada en Nigrado. Cehegín, 2025. Por Diana Millán.

Fig. 17: Captura de pantalla sobre el registro en video del ritual performativo realizado durante la muestra procesual realizada en Nigredo. Cehegín, 2025. Por Diana Millán.

Fig. 18: Composición fotográfica sobre el altar dedicado a las bestias y a Caballo. Autoría propia.

Fig. 19: Exvoto en forma de caballo hallado en el yacimiento íbero del Cigarralejo, Mula. Museo de Arte Ibérico el Cigarralejo.<https://www.museosregiondemurcia.es/museo-de-arte-iberico-el-cigarralejo-de-mula/el-edificio/santuario/santuario-sala-iii>

Fig. 20: Fotografía de la tradición *A Rapa das bestas* de Sabucedo, Galicia. Joven capturando a un caballo con cuerda. Imagen encontrada en: <https://www.20minutos.es/fotos/actualidad/rapa-das-bestas-en-galicia-2604/>

Fig. 21: Posibles relaciones con el plural. Recorte de notas tomadas sobre la libreta de trabajo.

Fig. 22: Composición fotográfica sobre el tercer altar empleados durante el ritual performativo. Creación propia.

Fig. 23: Kazuo Ohno durante una performance bailando butoh. 1949. Imagen rescatada de <https://www.facebook.com/100059966027411/posts/danza-butoh-kazuo-ohno-fue-el-creador-junto-a-tatsumi-hijikata-de-la-danza-butoh/1041969311145260/>

Fig. 24: Composición de captura de pantalla del registro en vídeo de *Éttupendô Deliriô*. Muestra procesual en Nigredo. Cehegín, 2025. Por Diana Millán.

Fig. 25: Composición fotográfica de la presentación de proyecto en La Peseta. Madrid, junio de 2025. Charla y visionado performativo. Creación propia.

Bibliografía.

Almagro-Gorbea, M., & Torres, M. (2010). *El simbolismo del árbol en las estelas del Suroeste: una conexión cósmica en la Tartessos prerromana*. *Trabajos de Prehistoria*, *67*(2), 323-342. <https://doi.org/10.3989/tp.2010.10048>

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.

Anzaldúa, G. (2015). *Light in the dark/Luz en lo oscuro: Rewriting identity, spirituality, reality*. Duke University Press.

Bardet, M. (2025). De tu epidermis surgen esporas: Mirando tocando, tocando mirando. *ReCIA. Revista del Centro de Investigación en Artes*, *1*(1).
<https://doi.org/10.21134/znkqzk60>

Cunningham, S. (2008). *Enciclopedia de las hierbas mágicas*. Ediciones Obelisco.

Eisner, E. (2008). Art and knowledge. En G. Knowles & A. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research* (pp. 3-12). Sage.

Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.

FELGTB. (2021). *Informe LGTBIofobia en los pueblos de España*. Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y más. <https://felgtb.org>

Fischer-Lichte, E. (2008). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica* (J. J. Utrilla, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1964).

GALACTYCO. (2020). *Informe sobre diversidad sexual y de género en contextos rurales de Murcia*. Colectivo GALACTYCO. <https://galactyco.org>

García Bonafé, M. (1992). *Despoblación y cambios sociales en el campo murciano (1950-1990)*. Universidad de Murcia.

Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. Éditions Gallimard.

Gopinath, G. (2020). *Visiones rebeldes: Las prácticas estéticas de la diáspora queer*. Bellaterra.

Guzmán, M. (1997). 'Pa' la escuelita con mucho cuida'o y por la orillita': A journey through the contested terrains of the nation and sexual orientation. En F. Negrón-Muntaner & R. Grosfoguel (Eds.), *Puerto Rican jam: Rethinking colonialism and nationalism* (pp. 209-228). University of Minnesota Press.

Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso* (J. Sáez, Trad.). Egales. (Obra original publicada en 2011).

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.

Haraway, D. (1995). Manifiesto Cyborg: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. En *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza* (pp. 251–311). Cátedra.

Hekma, G. (2020). *Brujería y contracultura gay: Una historia de emancipación*. Bellaterra.

Hoffman, E. (2003). Min Tanaka's Body Weather: Dancing in the Rain. *TDR/The Drama Review*, *47*(1), 85-100. <https://doi.org/10.1162/105420403321249998>

hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.

Kardec, A. (2007). *El libro de los médiums*. Editorial Humanitas. (Obra original publicada en 1861).

Labatut, B. (2023). *La piedra de la locura*. Anagrama.

Latour, B. (2010). *On the modern cult of the factish gods*. Duke University Press.

Leavy, P. (2018). *Handbook of arts-based research*. Guilford Press.

Lemebel, P. (2001). *Tengo miedo torero*. Planeta.

Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Traficantes de Sueños.

Lévi, É. (1856). *Dogme et Rituel de la Haute Magie*. Germer Baillièvre.

Lindow, J. (2001). *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford University Press.

Lugones, M. (2003). *Peregrinajes/Pilgrimages: Theorizing coalition against multiple oppressions*. Rowman & Littlefield.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, *9*, 73-102.
<https://doi.org/10.25058/20112742.340>

Mabit, J. (2017). Plantas de fuego y su simbología. En *Foros Internacionales Espiritualidad Indígena y Mundo Occidental Perú 2015* (pp. 157-181). Takiwasi.

Ministerio del Interior. (2023). *Estadísticas de delitos de odio en España (2019-2023)*. Gobierno de España. <https://www.interior.gob.es>

Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing solidarity.* Duke University Press.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity.* New York University Press.

Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinformativa* (E. Alabao, Trad.). Caja Negra Editora.

Navarro Moral, C. (2023). Naturaleza de la investigación basada en arte: Bases y fundamentos para su desarrollo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, *54*, 255-269. <https://doi.org/10.30827/caug.v54i0.26587>

Nixon, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor.* Harvard University Press.

Ortiz, C. (2010). *Música y dictadura: El flamenco al servicio del nacionalcatolicismo.* Signatura.

Platero Méndez, L. R. (2014). *Transexualidades: Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos**. Bellaterra.

Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas.* Anagrama.

Richardson, L. (1997). *Fields of play: Constructing an academic life.* Rutgers University Press.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Tinta Limón.

Ruiz Bremón, M. (1990). Religión y sociedad en el mundo ibérico: Los exvotos del Cerro de los Santos. *Archive of Prehistoric Religion*, *23*, 78-95.

Sentamans, T., & Tejero, D. (2025). Gestos torcidos, prácticas invertidas y metodologías raras [para la investigación en artes]. *ReCIA. Revista del Centro de Investigación en Artes*, *1*(1), I-X. <https://revistas.innovacionumh.es/index.php/recia/article/view/3210>

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes.* Metales Pesados.

Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.

Sprinkle, A., & Stephens, B. (2020). *Manifiesto ecosocial.* <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/8/1076/files/2022/08/1.-Manifiesto-Ecosocial.pdf>

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

