

Bosque de Malinches. Notas sobre una videoinstalación performática de Patricia Henríquez



Sandra Jessica Cruz Ramírez
cana.jessicacruz@gmail.com

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente
Universidad de Guadalajara
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3645-8422>

ENSAYO ACADÉMICO

Resumen

Kuautlan (2021) es una videoinstalación performática de Patricia Henríquez realizada en condiciones de aislamiento debido a la pandemia del Covid-19 y transmitida en vivo por el Museo Universitario del Chopo como cierre del proyecto *Malinche, Malinches 2020/2021* de *La máquina del teatro*. La acción de la artista consistió en una intervención plástica sobre la proyección de un archivo audiovisual integrado por cientos de testimonios de mujeres que construían una biografía colectiva. El presente ensayo se deriva de una experiencia situada en la recepción diferida del acontecimiento que se pregunta, a la luz de los aportes de Fischer-Lichte, si la pieza de Henríquez puede ser considerada performática a pesar de su virtualidad.

Palabras clave: Patricia Henríquez, videoinstalación performática, cine liminal, archivo audiovisual, Malinche.

Abstract

Kuautlan (2021) is a performative video installation by Patricia Henríquez made in conditions of isolation due to the Covid-19 pandemic and broadcast live by the Museo Universitario del Chopo as a closure of the Malinche project, *Malinches 2020/2021* of *La máquina del teatro*. The artist's action consisted of a plastic intervention on the projection of an audiovisual archive composed of hundreds of testimonies of women who built a collective biography. The present essay derives from an experience situated in the deferred reception that asks, in the light of Fischer-Lichte's contributions, if the piece is performative despite its virtuality.

Keywords: Patricia Henríquez, Performative video installation, liminal cinema, audiovisual archive, Malinche.

¿Quiénes somos nosotras? fue la pregunta que congregó a cientos de mujeres en México en torno a la figura histórica de la Malinche, la intérprete capaz de vincular diversos mundos mediante la lengua; “mujer bulliciosa y entremetida”[1] como la nombra Margo Glantz, siguiendo las descripciones que Bernal Díaz del Castillo hizo sobre ella en sus crónicas, donde “la Malinche era considerada una faraute, casi como un personaje teatral, una persona que introduce a todos los demás en la realidad, porque ella es la que está en medio de todo”[2], y aunque desempeñara un papel tan fundamental y trastocara con su actividad los roles tradicionales de lo masculino y lo femenino -tanto así que al propio Cortés se le conocía como el Capitán Malinche- ella seguía siendo, en palabras de Glantz, un botín de guerra, una esclava, una concubina, una moledora de metate a quien era legítimo mantener en el lugar de la subordinación, un objeto para utilizar, desechar y olvidar, condición de la que ella constantemente escapaba al ejercer su voluntad insurrecta, al cuestionar a través de su vida los convencionalismos sociales presentes en su época y en los tiempos venideros, lo que le valió convertirse ante el juicio de la historia, erigida desde la visión patriarcal, en prostituta, traidora y vende patrias.

[1] Museo Universitario del Chopo, Charla Con Margo Glantz y Carla Faesler. MALINCHE – MALINCHES, 2020, 15:03.

[2] *Ibid.* 16:16.

Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior:
los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona.
(Paz, 2014, p. 36).

Malinche Malinches 2020/21 fue un proyecto impulsado por la compañía *La máquina del Teatro* y acogido por el Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México, perteneciente a una aspiración escénica mayor, titulada “La Trilogía Mexicana” en torno a Nezahualcóyotl, Moctezuma y La Malinche, que inició en 2007 y continuó hasta 2010 como un espacio de intercambio de “realidades históricas y ficciones culturales entre el universo *pretérito* y el *presente*”, según consigna la descripción del proyecto publicado en la página del Chopo (Biografía colectiva, 2021, párrafo 1), con la finalidad de “explorar la compleja red de texturas emocionales y sensoriales” que experimentamos las y los mexicanos ante los símbolos patrios que, supuestamente, deberían conferirnos identidad. En su iniciativa, las convocantes afirman que buscaron huir de la mirada solemne o mistificadora que impone un revisionismo ideologizado, en lugar de ello, abrieron un diálogo con el pasado desde un presente cotidiano que permitiera repensar la historia, mil veces contada y aún difusa, para iluminar los resquicios que aún hoy, en su fantasmagoría, nos interpelan e implican y para lograr, mediante ese intercambio de experiencias, una reflexión colectiva que ayude a mirarnos desde una perspectiva liberadora y afirmativa, a reconocernos en el aquí y ahora con todo lo que fuimos, seguimos siendo, hemos abandonado o combatido en el camino.

Diez años después, en conmemoración de los 500 años de la caída de Tenochtitlán y como una respuesta ante la urgencia de abordar el tema de la violencia ejercida contra las mujeres, que se recrudeció durante el confinamiento impuesto por la pandemia, Juliana Faesler, directora junto con Clarisa Malheiros de *La máquina del Teatro*, retomó el proyecto *Malinche Malinches* con la colaboración de más de 100 mujeres, y algunos hombres, dedicadas a diversas disciplinas culturales entre las que destacan las humanidades, las artes vivas y escénicas, el periodismo, la poesía y la literatura con un propósito común:

Repensar y reimaginar, de manera colectiva, la imagen de la Malinche como personaje histórico que se teje con la vida cotidiana de múltiples mujeres mexicanas contemporáneas de las más diversas culturas y grupos sociales. Es una aproximación que busca generar una perspectiva crítica sobre la situación del cuerpo / territorio femenino históricamente caracterizado, en gran medida, por la violencia, la conquista y el despojo. A través de la figura de la Malinche y las Malinches, encarnadas en centenares de testimonios, se hace una revisión de los discursos históricos hegemónicos que colocan a la mujer al margen de la historia. (Chopo, Biografía colectiva, 2021, párrafo 6).

La construcción constante de esta biografía colectiva se realizó durante el transcurso de un año que inició el 30 de octubre de 2020, con una presentación pública a cargo de Juliana Faesler, Hayde Lachino y Marcela Sánchez Mota desde la virtualidad, una condición obligada por las exigencias sanitarias de la pandemia, aunque no correspondería por definición a las artes vivas cuya realidad se traza a partir de la presencia física de los cuerpos. El proyecto fue planteado en tres etapas, la primera consistió en visitar el texto que dio origen al montaje de *Malinches en La Trilogía Mexicana*, escrito a partir de las crónicas históricas entreteljadas con múltiples relatos compartidos por mujeres. En su confluencia construían una especie de cuerpo colectivo o de biografía ficcional donde se hacían presentes las evocaciones y los imaginarios de su vida cotidiana y que ahora se reactualizaba con las narraciones de mujeres contemporáneas a través de conversatorios, cartografías, acciones y otras derivas. En la segunda fase, recibieron, mediante convocatoria e invitación directa, cientos de videograbaciones con testimonios breves de mujeres hablando sobre sí mismas, compartiendo sus vidas, sus preocupaciones, resistencias, recuerdos y anhelos como madres, hijas o hermanas, como trabajadoras, amigas, parejas, cuidadoras, cuestionando los estereotipos, las convenciones y las expectativas que la sociedad pretende imponerles. Los videos fueron transmitidos cada viernes desde que inició el proyecto, constituyéndose al final en un valioso archivo audiovisual, etnográfico o antropológico sobre lo que significa hoy ser mujer en México (Chopo, Biografía colectiva / archivo audiovisual, 2021). Finalmente, el proyecto colectivo inició el cierre de sus actividades el 12 de agosto de 2021 con una videoinstalación performática de cruces disciplinares entre las artes vivas, visuales y audiovisuales a cargo de la artista mexicana Patricia Henríquez, realizada en uno de los espacios del Chopo y transmitida en vivo a través de los canales de *Facebook* y *Youtube*[3] del propio museo universitario, en cuyo portal se describe la acción del modo que sigue:

[3] Museo Universitario del Chopo, Video Instalación Patricia Henríquez, 2021, 11:20.

En esta pieza, la artista visual Patricia Henríquez crea un bosque envolvente sobre un muro blanco, acompañada de la proyección de materiales audiovisuales que se generaron como archivo a lo largo del proyecto de creación, trastocando e invadiendo esos espacios. La integración entre lo individual y lo colectivo se pierde en nuestra cultura con la colonización, esta acción pretende recordar que somos parte de un universo más grande donde existe una simbiosis que pretendemos y buscamos olvidar. Vemos, pero no miramos, oímos, pero no escuchamos, tocamos sin sentir, vivimos sin percibir nuestro mundo. (Chopo, Final de temporada, 2021, párrafos 2-3).

Debido a la confluencia de medios que se articulan en su interior, resulta difícil caracterizar la pieza; en ella convergen elementos audiovisuales y performáticos que la ubicarían en una región liminal en donde tiene lugar lo que Fisher-Lichte (2011, p.34) denominó el *giro performativo* que pone en cuestión y redefine las relaciones dicotómicas de sujeto-objeto, materialidad-signicidad y significante-significado exigidas por la estética semiótica y hermenéutica, volveremos a este concepto más adelante. En la videoinstalación performática de Patricia, la frontera que separa al sujeto (creador o receptor) de la obra (acontecimiento abierto) se diluye apenas intentamos definir los presuntos polos de la ecuación ¿existe verdaderamente la obra como un objeto? Si fuera el caso ¿cuál sería? ¿la secuencia de videos que articulan las experiencias de las mujeres? ¿La intervención plástica de la artista sobre la proyección audiovisual? ¿su propia acción performática? ¿La transmisión del acontecimiento en tiempo real o diferido? ¿Es Patricia la obra o parte de ella cuando al realizar su acción se desdobra y se encarna en las imágenes de los muros?

El acontecimiento inicia con el trino solitario de un pájaro, semejante al que anticipa la primera luz de la mañana, una suerte de emisario de todo lo que podría estar a punto de suceder. Sobre negro, aparecen uno a uno los siguientes títulos: *Kuautlan*, palabra que remite al vocablo quauhtla, que se traduce como bosque de árboles en náhuatl[3]; *Malinches*; *Lugar de árboles*; para terminar con el nombre de la artista *Patricia Henríquez*. A los títulos se van sumando cantos de aves que continúan cuando la blancura de una sala desnuda irrumpe en la pantalla, vemos el ángulo que forman dos de sus paredes, bañadas por la luz de dos proyectores ocultos a nuestra mirada.

[4] Gran Diccionario Náhuatl [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref del 10-04-2023]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

Al centro del recinto Patricia, enfundada en ropa negra, posiblemente para no distraer a nuestros ojos de los muros blancos sobre los que comienza a proyectarse el cuerpo y el rostro de una mujer que aparece de cabeza limpiando una superficie especular, ella no está ahí, se hace presente a través del reflejo de su imagen, de su ausencia duplicada y puesta en abismo sobre el espejo, ¿es la imagen de su imagen un presagio de la paradoja que habremos de experimentar como presencialidad mediada? Acompaña sus acciones mediante la *voz en off* de su relato, “a mí no me dieron sentido común, yo lo compré, y por eso me quejo, porque me costó caro me quejo”, a su testimonio van siguiendo otros de contenido emocional diverso, todos entrañables. Son las biografías audiovisuales que compartieron las mujeres durante el año de encierro y que ahora Patricia interviene e hilvana con su acción plástica.

No corren los videos en ambas paredes de forma simultánea, parecen perseguirse, convertirse en una fuga, en un canon visual, hacerse un eco que intensifica en su temporalidad diferida el contenido de las imágenes y las vuelve un rastro que se alberga en la memoria y escudriña en ella. Patricia porta en su mano un pincel muy largo que semeja la batuta de una directora orquestal a punto de iniciar la conducción de una sinfonía, o la vara de una maestra con la que nos indica hacia dónde debemos mirar. Ambas analogías parecen realizarse en los gestos de la artista, quien apoya el pincel en el lienzo sólido y traza desde el suelo hasta casi alcanzar la bóveda una línea negra diagonal de contornos irregulares parecida a una grieta. Quizá sea la fractura decisiva en el sistema patriarcal para que termine de desplomarse, como las grietas que John Holloway (2010) anima a abrir en el capitalismo, o tal vez sea una especie de intersticio, un umbral que Patricia nos invita a atravesar para aproximarnos a las presencias femeninas que se transparentan en los muros y nos susurran sus experiencias, muchas de ellas dolorosas, por lo que el trazo también podría remitirnos a una herida abierta sobre la carne de las mujeres violentadas.

Son sus trazos huellas ¿de qué? y a la vez abre-caminos ¿hacia dónde conducen? Las estrías negras que dibuja comienzan a perfilar las siluetas de una multitud de árboles cuyas ramas y raíces se abrazan, revelando en sus imbricaciones el nacimiento gradual de un bosque donde también se entretejen los cuerpos femeninos que nos hablan desde sus cocinas, sus patios y jardines, sus azoteas o el campo que cultivan, desde los territorios urbanos y rurales que transitan, desde el cementerio donde acompañan con flores a sus muertos.

¿Es la pieza de Patricia Henríquez una acción performática? Según Fischer-Lichte (2012), para que un acto sea performativo debe cumplir con dos condiciones fundamentales: ser autoreferencial y constitutivo de realidad, apoyándose en la distinción que hace John L. Austin desde el campo de la lingüística sobre los enunciados constatativos y performativos, ambas condiciones aunque necesarias, son insuficientes, pues importa también quién es la persona que profiere las palabras, circunstancia que excede lo meramente lingüístico y se inserta en el terreno social de las instituciones, es decir, no es lo mismo que la enunciación “los declaro marido y mujer”, por ejemplo, sea hecha por una persona con la autoridad para encabezar el rito matrimonial o por una persona común. Así, aunque la acción performática se constata en la propia enunciación, en su materialidad fáctica, también se legitima por el contexto social.[5]

¿En qué sentido serían los actos de Henríquez autorreferenciales? Dicho de otro modo, ¿las acciones de Patricia realizan exactamente lo que significan tanto para ella como para los espectadores? No es una cuestión sencilla de determinar si juzgamos su acción de pintar independiente al trazo que se plasma e interviene las proyecciones de las mujeres. Aislados: gesto, trazo y testimonios, parecen vaciarse de contenido o al menos reducir su potencia expresiva, sobre todo los elementos que corresponden a la propia artista, es decir, sus gestos con el pincel y los rastros de pintura en el muro. Visto así, el acto de pintar significa justamente eso, no hay ningún significado al que pudiera remitirnos. Por lo que su acción es, sin duda, autorreferencial. Si a su gesto con el pincel añadimos los trazos y los videos, el acto de Patricia se transforma, y consiste ahora en dar nacimiento a un bosque, en cuya emergencia también van siendo imbricadas las imágenes de las mujeres, sus testimonios y nuestra aprehensión cognitiva, anímica y volitiva, constituyéndose en una nueva realidad, tanto para la artista como para los espectadores, cumpliéndose así la segunda condición postulada por Austin y Fischer-Lichte. ¿En qué consiste esa nueva realidad? El bosque se nos presenta como un espacio vinculante en donde la multiplicidad de lo diverso permite la expresión libre de las diferencias y al mismo tiempo hermana lo heterogéneo en la unidad de lo común.

[5] Me pregunto si, más allá del componente institucional, a la acción performática la fundamenta, más bien, la disposición ontológica de quienes participan en el acontecimiento, el modo en el que los participantes encarnan, mediante su comportamiento, los atributos simbólicos de la realidad que experimentan; de tal manera que la declaración matrimonial hecha por una persona común que vuelca su intención en ese acto y en un contexto que le atribuye la autoridad para hacerlo, pudiera ser más constitutiva de realidad que la proferida por un sacerdote, si este no creyera en el sacramento.

Aunque la apariencia de la urdimbre entre ramas y raíces parece ilustrar adecuadamente la condición relacional que guarda la ontología de lo comunitario, no se trata solo de una metáfora, sino de una realidad biológica, como lo ha hecho saber recientemente Suzanne Simard a través de la publicación de sus hallazgos científicos sobre la comunicación que mantienen los árboles entre sí con otros seres vivos y con el ecosistema circundante mediante una red subterránea de raíces y hongos que les permite intercambiar nutrientes e información sobre el entorno. “Los árboles no son individuos creciendo por su propia cuenta con el fin de ser el más exitoso. Más bien, son parte de una red que está en constante interacción, y en donde la colaboración es lo primordial” (Orrego, 2022, párrafo 3), del mismo modo que las prácticas de cuidado manifiestas en las acciones y relatos de las mujeres conforman un tejido que busca mantener su bosque vivo y fortalecido.

Ahora bien, ¿Es la pieza de Patricia Henríquez una acción performática a pesar de mediar entre ella y nosotros, los espectadores, la pantalla de un ordenador? Fischer-Lichte (2011) sostiene que la copresencia física de performadores y receptores congregados en un lugar concreto durante un tiempo determinado, propia de realizaciones escénicas «en vivo», es condición necesaria para que exista realmente performatividad. Advierte sobre la necesidad de mirar detenidamente, como si fuese amplificada con una lupa, la relación entre el sujeto y el objeto, que es el gozne liminal en donde sucede el desplazamiento e intercambio de roles entre la performadora y los espectadores, así como la correspondencia entre la materialidad de la obra y su signicidad. Para una epistemología dicotómica el artista sujeto crea la obra objeto independiente de sí, fijable y transmisible, mientras que el sujeto receptor la hace objeto de su percepción e interpretación; estas nociones, explica Fischer-Lichte, comenzaron a resultar obsoletas para la problematización del arte producido en occidente a partir de los años sesenta, cuando se produce un giro performativo, desde entonces, no sólo las fronteras entre disciplinas artísticas se vuelven difusas, sino que también las dicotomías conceptuales sujeto/objeto y significante/significado pierden su polaridad, oscilan hasta traslaparse. En ese dinamismo de superposiciones no solo se desestabiliza la relación dicotómica entre realidad y ficción, publicidad e intimidad, sino que el acontecimiento puede convertirse en un espacio lúdico donde las acciones y fenómenos se desarrollan en apertura y ambigüedad, favoreciendo que en su seno sobrevenga una experiencia activa de comunicación, que los interactores se influyan mutuamente a través del contacto y sea posible la creación de comunidad. Sin embargo, la autora también advierte sobre la posibilidad de que “la evolución de los medios electrónicos en busca de la interactividad pueda tomar elementos y aprender mucho del bucle de retroalimentación autopoético que se genera en las realizaciones escénicas «en vivo»” (2011, p.147) y cita un ejemplo:

El escenógrafo de Frank Castorf, Bert Neuman, creó para la realización escénica de *El idiota* en el Volksbühne una «Ciudad Nueva», un entorno que incluía todo el espacio del teatro. [...] La visibilidad era más o menos limitada desde todos los asientos [...] este perceptible déficit de presencia física de los actores lo compensaba el uso de la tecnología de reproducción: [...] se les impedía a los espectadores ver los cuerpos «reales» de los actores –sobre todo completos– [sin estar seguros de presenciar algo grabado o en directo,] se tenían que conformar con la imagen parcial del monitor. [...] la alternancia entre corporalidad y plasticidad, entre situación «en vivo» y retransmisión, pasó de ser un entretenido juego con los modos de percepción para convertirse en un juego más bien cruel entre concesión y privación. [...] Lo que en realidad hacía la interrupción era suscitar en el espectador un creciente deseo de que los actores aparecieran físicamente [...] terminó desembocando en una apoteosis de la copresencia física [...] La aparición convencional de los actores al final se vivía como su transfiguración, como celebración de la presencia física. (Fischer-Lichte, 2011, 149-153).

También la pandemia impuso una cruel privación de la copresencia física en todos los sectores de la vida incluyendo el cultural, de tal manera que quienes se dedican a las artes vivas debieron realizar sus acciones desde la virtualidad, convertirlas en experiencias tecnovivales, como las nombra Jorge Dubatti en contraste con las relaciones de convivio, por razones que excedían la experimentación escénica y se acercan más a la precarización laboral, y así como la «Ciudad Nueva» de *El idiota* suscitó en los espectadores el creciente deseo de presencia, “la experiencia del aislamiento social [permitió] observar la relevancia de los convivios en nuestras existencias cotidianas. Como la “carta robada” de Poe, antes teníamos su presencia ante los ojos pero no la veíamos.” (Dubatti, 2020, 14).

¿Puede *Kuautlan* convocarnos de un modo semejante al convivio a pesar de su mediación digital? ¿Cuál es la relación que establecemos con las mujeres que comparten su testimonio y se nos presentan como una imagen diferida al interior de otra imagen que, aunque transcurre en tiempo real, se convierte luego en un registro y re-presentación? El propósito de Juliana Faesler y de todas las involucradas en el desarrollo del proyecto era concluirlo de manera presencial, no advertían en su comienzo que la pandemia pudiera prolongarse más allá de un año, fueron las circunstancias de salud en el mundo las que las obligaron a recurrir al formato digital de la telepresencia, lo que tuvo al menos una repercusión deseable, puesto que la acción fue seguida en tiempo real por una mayor cantidad de personas, desde diferentes latitudes, sin embargo, nos privó de la co-presencia física.

Las mujeres que compartían sus relatos, a través de los videos pregrabados, estaban ahí como representación de sí mismas, como rastro de su memoria, como fragmento de su vida cotidiana, ¿estarían también presentes a la distancia durante la acción de Patricia en el bosque? Aún con la telepresencia ¿habría tenido lugar el borramiento de las dicotomías conceptuales sujeto/objeto, propio del giro performativo? Si siguieron la acción en tiempo real, ellas serían a su vez objeto de videncia y sujeto que percibe, quizás mantuvieron un diálogo simultáneo al acontecimiento mediante algún chat o foro ¿qué implicaciones tendría esta participación múltiple en el acontecimiento? Su presencia diferida, su presencia actual que es a la vez ausente o espacialmente distante, son sólo algunos de los desplazamientos emergentes a la relación tecnovivial que no sustituye a la experiencia vitalista del contacto real, con el que ni compite ni al que supera, dado que ambos, convivio y tecnovivio generan sus poéticas singulares y, según Dubatti, constituyen experiencias diferentes que “pueden y deben convivir y liminalizarse en la destotalización contemporánea, en el canon de multiplicidad” (2020, 24).

Por otro lado, tal vez no tendría sentido hablar de la dicotomía sujeto/objeto y otros dualismos derivados de ella si no fuera porque la ilusión de alteridad acompaña casi todas nuestras experiencias. Tenemos la impresión de que tocamos y vemos las cosas de un mundo que está allende de nosotros pero las cosas también nos tocan, nuestra consciencia está encarnada en el mundo, aunque nuestra manera de habérselas con él nos hace creer que es otra cosa que nosotros. La acción de Patricia, el bosque que emerge de su gestualidad es también una metáfora de ese ecosistema en el que inexorablemente estamos.

Y qué hay de nosotras, las y los espectadores ¿qué papel desempeñamos en el acontecimiento? Intentaré imaginar mi participación sincrónica en él echando mano de otras experiencias semejantes. Seguramente estaría sentada frente a la pantalla, expectante, absorba mi atención en el espacio blanco y la mujer diminuta al centro, con el asombro, difusamente advertido, de compartir algo que ocurre a cientos de kilómetros, pero que demanda de mí un compromiso que no alcanzo a discernir con plena claridad, aunque seguramente estará lastrado de mi haber biográfico siendo mujer en el contexto mexicano contemporáneo. Quiero saber quiénes somos nosotras, contribuir en la construcción colectiva de algo que me implica, al menos con una mirada que acompañe, que les haga saber que estoy ahí.

Desde mi posición receptiva no puedo alterar el curso de las cosas, o quizá podría hacerlo si escribiera en el chat algún texto amenazante que obligara a la artista a abandonar el recinto, o a las organizadoras a suspender la transmisión, en ese caso, también podría ser ignorada o merecidamente bloqueada sin que mi intervención malevolente tuviera ningún efecto en el acontecimiento. A pesar de la distancia y la aparente pasividad de mi recepción, reconozco que mi mirada se ha transformado, me convierto en una especie de *voyeur* que penetra la intimidad cotidiana de aquellas mujeres, aunque con una profunda distinción: no soy yo quien se acerca con sigilo para arrebatarnos sus secretos, son ellas las que los ofrecen. Malinches que en su autonomía imponen de algún modo su voluntad sobre la mía al retener mi atención ávida de ellas. Pese a que mi cuerpo no esté físicamente presente, mi participación no es pasiva ni del todo distante, pues mi mirada no es un simple receptáculo donde las cosas se imprimen, sino que con ella también palpo el mundo y lo aprehendo, “nuestra mirada permite acceder a las “cosas” como habitándolas y recorriéndolas en un acto de infinitud insospechada” (Ferrada, 2019, p.163), estoy, a través de mis sentidos, en las enunciaciones de las mujeres, en el canto de los pájaros y en las acciones de Patricia que hacen nacer un bosque.

Patricia Henríquez nos recuerda que no estamos solas, que compartimos las mismas violencias y aunque muchas de ellas se oculten en la familiaridad de lo cotidiano, es posible verlas ahora, amplificadas en el eco de los microrelatos, muchos de ellos depositarios de experiencias dolorosas donde la opresión patriarcal, capitalista y colonial se hace presente, pero también el amor, la ternura y la rebeldía. *Kuautlan*, su videoinstalación performática se inserta como una parte fundamental del proyecto global de “La Trilogía Mexicana”, nos abre la posibilidad de repensar y reimaginar quiénes somos para reinventarnos a nosotras mismas, pero no solo individualmente, sino también al bosque que somos, a “expropiar nuestros cuerpos” como dice una joven en su testimonio. Nos invita a replantear y resignificar las figuras femeninas que el discurso hegemónico ha marginado y devaluado, a reconstruir la historia de otro modo, lejos de las estructuras de dominación que impone el poder. Una historia que no excluya la inteligencia sentiente (Zubiri, 2006) de los cuerpos que se relacionan en la presencialidad de las experiencias vitales. Como advierte Erika Fischer-Lichte: “La historia no se construye como una acumulación de pasados, sino como una sucesión de presentes desde los que se proyectan esos pasados” (2011, p.14), es decir, como una reactualización continua de nuestra presencia situada en un espacio y lugar concreto.

Y por esta razón echamos de menos la presencia de nuestros cuerpos en la acción de Patricia, no podemos saber si las experiencias suscitadas por su pieza serían más significativas y su impronta más profunda en la conformación de nuestra realidad individual y comunitaria con nuestra implicación somática en el acontecimiento del bosque, en lugar de su videncia mediada y diferida, pero sospecho que sí. Sin embargo, visto el acontecimiento a la distancia, ahora que comenzamos progresivamente a abandonar la reclusión, me pregunto si la telepresencia que envolvió la videoinstalación de Patricia, más allá de atender una contingencia imperativa fundada en razones sanitarias, ¿no se imponía entonces como una condición necesaria y absolutamente legítima?

Es cierto, la performatividad exige la copresencia somática, pero el cuerpo, nuestro cuerpo vivido, no es una cosa aislada del mundo, sino que está encarnado en él con todas sus circunstancias. Durante la pandemia, nuestro cuerpo dejó de ser lo que solía para transformarse en un cuerpo sometido por el claustro con todas las implicaciones que eso conlleva; quizá no sólo no podía, sino que no debía ser de otro modo nuestra participación en la performance de Patricia. Era necesario encontrarnos así, mediadas por una interfaz. Para hablar de nosotras, para intentar construir una biografía colectiva desde la autenticidad de nuestras voces, miradas y experiencias cotidianas, estas debían estar necesariamente atravesadas por los afectos y materialidades engendrados en un horizonte de encierro pandémico, donde debimos aprender a mantener vivos nuestros vínculos a través de mediatizaciones tecnológicas y la condición de *ciborgs*, en la que nos ha ido colocando la modernidad, se nos reveló de manera acuciante aún en nuestras intenciones de entretajernos en comunidad, lo que también sería el propósito fundamental de lo performático.

Según Erika Fischer-Lichte es necesaria la co-presencia física de performadora y receptores porque solo así puede darse una experiencia intersubjetiva entre los participantes de la realización escénica que los lleva a constituirse en comunidad, a lo que ella denomina bucle de retroalimentación autopoietica.

Finalmente, ¿puede la videoinstalación performática de Patricia constituir una comunidad? La experiencia estética que suscita la intervención de la artista sobre las imágenes de las mujeres va más allá del goce desinteresado que pudiera producir la contemplación de formas bellas, es un acto de implicación política, un ritual de vinculación.

Una experiencia de umbral que puede llevar a cabo una transformación en quienes la experimentan, como la caracteriza Fischer-Lichte, quien explica que tanto la liminalidad como la transformación acontecen en los actos rituales, vinculados a una experiencia del límite y la transición con una gran carga simbólica[6] en los que Victor Turner identifica la influencia de dos mecanismos: “el primero es el aspecto de *communitas* generado en el ritual, que describe como un intenso sentimiento de comunidad [...] el segundo es un empleo específico de símbolos [...] que permite [...] establecer varios marcos de interpretación.” (2011, p. 347-349). La gestualidad del acto plástico de Henríquez va hilvanando relatos audiovisuales en un tejido liminal que lo convierte en acontecimiento, gradualmente van siendo indiscernibles las disciplinas que confluyen en la pieza y se convierten en la totalidad unitaria y envolvente de un bosque vivo y parlante. Igual desplazamiento parece ocurrir con la relación entre el artista sujeto y la obra que crea, ¿Es Patricia la autora de una obra o su función es la del agenciamiento? Como una chamana hace concurrir los espíritus de las mujeres, su intimidad, sus recuerdos, sus tristezas y gozos, aparentemente individuales o privativos, se ven entretejidos en intersubjetividad. ¿Es Patricia la autora de lo que ahí acontece y las protagonistas de los videos son una especie de objetos materiales en su pieza? O ¿serán las mujeres que comparten sus vidas quienes a través de sus narraciones le van indicando el decurso anímico de sus trazos? con el tono de su voz, sus gestos e inflexiones y, sobre todo, el contenido afectivo de sus relatos, van guiando la consistencia, dirección e intensidad necesarias a las impresiones que realiza la artista. Ahí hablan ellas, su memoria es múltiple, un archivo que contiene diversidades, cuerpos, pensamientos y afectos situados en conformación de una biografía colectiva. Un archivo que ¿contiene? Es un verbo inexacto si prestamos atención a la ambigüedad de los gestos de Patricia, a la aleatoriedad e indeterminación de los trazos sobre las imágenes en continuo movimiento. Hay un dinamismo cercano al acto de jugar que difícilmente puede ser contenido, se trata de un archivo y una gestualidad abiertos, un territorio de interseccionalidades en el que convergen ritmos, flujos y fuerzas.

Los árboles van creciendo poco a poco, poblándose de aves que Patricia pinta directamente con sus dedos, las escuchamos, sus trinos, graznidos y aleteos cada vez más presentes también se entrecruzan con las palabras de las mujeres, “como quisiera ser pájaro y volar, y cantar y cagarme de buena gana sobre alguno o algunas cosas”. ¿Por qué prescinde de la mediación del pincel para esbozar las aves? En la sensualidad de su gesto, la artista rompe momentáneamente con la virtualidad del acontecimiento.

[6] El concepto de «liminalidad» acuñado por Victor Turner proviene de los estudios sobre los ritos de paso, en los que distingue tres fases: 1. Fase de separación, en la que el sujeto que va a transformarse es apartado de su vida cotidiana y de su entorno social. 2. Fase del umbral o de liminalidad, en la que es llevado a un estado intersticial, lo que le proporciona experiencias completamente nuevas. Turner lo define como un estado de lábil existencia intermedia; los cambios que resultan de esta fase afectan tanto al sujeto que se somete al ritual, como a la sociedad en su conjunto. 3. Fase de incorporación, el sujeto ya transformado es reintegrado en la comunidad. (Fischer-Lichte, 2011, p.347-348).

La materialidad de la negrura pastosa en sus dedos nos acerca a su carne y a la carne de las mujeres que nos hablan, nos provoca el impulso de tocar nuestros propios dedos para patentizar en nuestra conciencia el hecho de ser un cuerpo situado ante ellas, testigo y cómplice de sus afectos. Las figuras que plasma no son realistas, sino manchas que se extienden y concentran en el espacio iluminado por las presencias femeninas de los videos, invocando lecturas polisémicas, connotaciones múltiples, algunas de ellas muy presentes en nuestra cultura como la fragilidad en resistencia, la rebeldía del aleteo, la vocación por el cielo abierto o la congregación de la bandada. Va sembrando aves con sus manos, o liberándolas, disponiéndolas al canto en comunidad y también al vuelo, en un ritual de emancipación, sin embargo, los pájaros continúan sobre las ramas, sus cuerpos se funden en ellas y se prolongan hasta las raíces, su figuración igualmente remite a una condición de pertenencia, de vuelta a la memoria donde habitan las presencias ancestrales, de arraigo a la tierra y vinculación con los orígenes.

Acontece el bucle de retroalimentación autopoietica Fischer-Lichteano al que yo llamaría retroalimentación auto-hetero-poiética pues en la experiencia de conformación personal siempre está implicada también la conformación de los otros, nuestra *poiésis* no puede darse en soledad, es imposible. Después de todo, es la intervención de las y los otros en mi vida la que me ha provisto de lo necesario para reflexionar sobre mí misma y constituirme en la persona que voy siendo, de igual modo, en todas mis acciones orientadas a la búsqueda de mi propia libertad, ineludiblemente niego o posibilito a las y los otros las cosas necesarias para su propia emancipación y conformación personal.

Para concluir, la videoinstalación de Patricia Henríquez es performática dado que su gestualidad autoreferencial es constitutiva de realidad: un bosque de Malinches. Tal realidad sólo puede urdirse desde la experiencia vital de los cuerpos convocados al acontecimiento, que en época de pandemia significaba una cruel privación de la co-presencia física impuesta por el encierro. Mediante su poética performática singular, necesariamente mediada, el bosque de Malinches actualizó la vulnerabilidad de los cuerpos solitarios y su deseo de constituirse en comunidad. Los trazos de Patricia vinculan, a la vez que figuran grietas, oquedades, llaman al misterio de la ambigüedad y la indeterminación. Su acción performática no admite clausuras, es un acontecer que no se define por ningún guion preexistente, salvo por la articulación de las imágenes y las voces femeninas. Resulta de un montaje cuyo criterio para convocar lo visible y lo invisible desconocemos. El *montaje desbordado*[7] no solamente articula audios e imágenes, sino además el espacio en donde se realiza el fenómeno performativo y audiovisual que es intervenido por Patricia a través de sus figuraciones. Ella también deviene imagen y se encarna en el bosque como sombra, como carne, como pantalla. Agita la virtualidad de los intervalos para hacer nacer lo íntimo que es siempre intersubjetivo aunque lo creamos privado, así va, atravesando umbrales en un ritual de religación.

[7] He definido desbordado a la modalidad del montaje que acontece en obras expandidas, su caracterización y análisis ocupa el centro de mi actual investigación doctoral.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento, São Paulo*, n. 12, p. 8-32.

Ferrada, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta moebio* 65, 159-166. doi: 10.4067/S0717-554X2019000200159.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

Holloway, J. (2010). *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Herramienta Ediciones.

Paz, Octavio (2014). *El Laberinto De La Soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Zubiri, Xavier (2006), *Inteligencia y realidad*, Madrid, Alianza.

En la web

Museo Universitario Del Chopo. (2021). Biografía colectiva.
<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/quienes.html>

Museo Universitario Del Chopo. (2021). Biografía colectiva / archivo audiovisual.
<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/videos2010.html>
y <https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/videos2021.html>

Museo Universitario del Chopo. (27 de noviembre de 2020). Charla Con Margo Glantz y Carla Faesler. MALINCHE – MALINCHES. [video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=bjGigABHwEI>

Museo Universitario del Chopo. (12 de agosto de 2021). Video Instalación Patricia Henríquez. [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GwhkqQUdjAk>

Museo Universitario Del Chopo. (2021). Final de temporada.
<https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/malinches/exposicion.html>

Orrego, G. (15 de septiembre de 2022). Cómo los árboles se comunican entre ellos. *Endémico*. <https://www.endemico.org/como-los-arboles-se-comunican-entre-ellos/>
Recuperado el 9 de abril de 2023.