

ARTE IMAGEN Y SONIDO

REVISTA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

Número 5, enero - junio 2023

ALC
CENTRO DE LAS
ARTES Y LA
CULTURA

UA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

ARTE IMAGEN Y SONIDO, Volumen 3, Número 5, enero-junio 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes a través del Centro de las Artes y la Cultura. Avenida Universidad No. 940, Edificio 214, piso 2, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. México, Tel. (449)9107400, ext. 58205, <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais/issue/archive>, raquel.mercado@edu.uaa.mx Editora responsable: Raquel Mercado Salas. e-ISSN: 2954-4017 , otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Raquel Mercado Salas, Avenida Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación 30 de enero, 2023.

Imagen de Portada: Olga Terán, *Lago Ventanilla*

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Dra. en Admón. Sandra Yesenia Pinzón Castro, *Rectora*

Mtro. en M.E. Juan José Shaadi Rodríguez, *Secretario General*

Dra. Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín, *Decana del Centro de las Artes y la Cultura.*

Dra. en Fil. Raquel Mercado Salas, *Responsable del Cuerpo Académico en Estudios y
Producción de Arte, Imagen y Sonido UAA-CA-120*

Comité Editorial

Dra. Raquel Mercado Salas
Editora General

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez
Rodríguez
Editora Auxiliar

Dr. Armando Andrade Zamarripa
Editor de sección

Dra. María Isabel Cabrera Manuel
Editora de Sección

Dr. Luis Álvarez Azcárraga
Editor de sección

Dra. Lourdes Caliope Martínez González
Editora de sección

Mtro. Juan Manuel Vizcaíno Martínez
Editor de sección

Diseño de portada:

Mtra. Gubisha Morán Ruiz

Imagen de Portada:

María Olga Terán Cortés
Fotografía: Lago Ventanilla

Índice

Dossier

Sofía Carrillo, una apuesta por lo fantástico (1-11)
Liliana García Rodríguez

Cuerpos, textiles y saberes de las mujeres wixaritari (12-27)
Lourdes Consuelo Pacheco Ladrón de Guevara

De vegetaciones salvajes y brujas visionarias: la organicidad como crítica al capitalismo en Cometierra de Dolores Reyes (28-37)
Marcela Gándara Rodríguez

Ensayo creativo

Accionar desde Laboratoria Performativa: Una propuesta de artivismo (38-46)
Mónica Ornelas

La risa entre Rosi Braidotti y Un útero es del tamaño de un puño de Angélica Freitas: apuntes desde una lectura cruzada (47-59)
Adriana Rodríguez Ruiz

Artículo

Paisaje sonoro como archivo documental alternativo. Los casos de Griselda Sánchez y Elena Castillo (60-74)
Luis Álvarez Azcárraga

Reseña

Reseña: Teresa Margolles. Un ensayo biopolítico, de Isabel Cabrera Manuel (75-80)
Raquel Mercado Salas

Sofía Carrillo, una apuesta por lo fantástico



Liliana García Rodríguez
l.garcia@ugto.mx

Universidad de Guanajuato

CRÍTICA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1382-3474>

Resumen

El presente escrito es un diálogo abierto con los cortometrajes dirigidos por Sofía Carrillo. No es un estudio erudito de la obra ni intenta demostrar alguna teoría a través de las imágenes fantásticas. Se propone tan solo anotar la experiencia de la obra, siguiendo el sentido intimista que despliega cada uno de estos cortometrajes. Son ellos quienes señalan la mirada y proponen el camino a recorrer y compartir.

Palabras clave:

cinematografía, fantástico, cine de horror

Abstract

This writing is an open dialogue with the short films directed by Sofía Carrillo. It is not an erudite study of the work nor does it attempt to demonstrate any theory through fantastic images. It is proposed only to write down the experience of the art work, following the intimate sense that each of these short films displays. They are the ones who point out the gaze and propose the path to travel and share.

Keywords:

cinematography, fantastic, horror film

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara
J.L. Borges

El encuentro con una obra de arte es, siempre, un encuentro con una misma. El sentido que despliega el lienzo, la página, el acorde o la pantalla alcanza fibras sensibles que se conmueven porque se reconocen. Cuando algo nos estremece tiene lugar una comunión. La obra de arte, cuando nos habla, lo hace en primera persona, con un lenguaje íntimo y familiar, cercano a la infancia. Acontece, así, un diálogo detenido y sincero que descubre el sentido colectivo de aquello que pensábamos y vivíamos como personalísimo, único. Al reconocernos en el mundo construido por la obra se rompe la soledad y acontece la comunión con los demás. Esto me sucede al encontrarme con los cortometrajes dirigidos por Sofía Carrillo. Cuando se ilumina la pantalla por esos mundos fantásticos, sucede casi una reconciliación con aspectos de la propia vida que resulta inquietante por específica. Y es que lo fantástico no es un escape de la realidad, más bien propone resignificarla o acaso expresarla en términos más precisos.

Para la artista, sin embargo, no ha debido ser fácil volcarse a la creación fantástica. Sofía Carrillo se ha preguntado si su obra más bien debería abordar alguno de los muchos problemas sociales de este país, tal como confiesa en la *master class* que ofrece el 5 de marzo del 2020 durante el Festival Internacional de Cine de Horror, Aurora, en la ciudad de Guanajuato. Pero un diálogo interior y sincero le reafirma que su expresión tiene la forma de lo fantástico, onírico y familiar. Hija de artistas, Sofía recorre su genealogía y recuerda la pintura oscura y expresiva de su madre, quien congela en un lienzo el sentimiento que la abraza mientras, siendo una niña, ve como se llevan a su padre. Esa nostalgia materna, a su vez, abraza a la obra de la directora. Cuando nos encontramos con los cortometrajes dirigidos por Sofía Carrillo, nada sabemos de los detalles y datos que llevaron a la artista a construir *puppets* sin ojos, danzas que son deslizamiento vacilante, personajes objeto que se encuentran en un *secreter*, etc.

Cuando estamos frente a la pantalla entramos en ese mundo configurado con gran profundidad, y lo hacemos con las herramientas propias, nuestra historia de vida, las tristezas que nos abrazan y la fascinación con olor a césped de infancia que encuentra allí un lugar que parecía perdido. Y quizá por ello, quienes gustamos del género, admiramos tanto a las almas que se consagran a lo fantástico, pues ellas nunca renuncian a lo que de niñas les atemorizaba. No dan vuelta a la página y se mantienen fieles a su imaginación, con ella escriben y crean, reviviendo un poco las fantasías que no son acalladas ni desplazadas por el peso de la realidad concreta. Estas almas creativas construyen un mundo de resistencia: el hogar de la ficción, de lo fantástico. Entablar una relación con esas obras es reencontrar la propia historia nutrida y expandida por una comunidad. Acontece allí una ampliación del horizonte, tal como estudia el hermeneuta Hans-Georg Gadamer.

Así, para las personas que no dedicamos nuestra vida a lo fantástico, dichas obras son un regazo donde acicalamos nuestros temores de infancia. Al entrar en contacto con el cine fantástico que nos habla con tanta intimidad, resarcimos un poco el momento en que decidimos dar vuelta a la página y habitar un mundo mayormente concreto. Los cortometrajes de Sofía Carrillo, en particular, están habitados por motivos que evocan la melancolía de una infancia que se desvanece en despedidas. Tal como sucede el día que nos despedimos de aquellas amigas y amigos imaginarios que poblaron nuestra niñez. Esas amistades que son desterradas los días de luz meridiana, cuando alguien del mundo concreto nos dice que habitan solo en nuestra imaginación, o que no existen, o simplemente les ordena que se vayan. Esas compañías entrañables huyen asustadas y se mudan a un pequeño espacio de la memoria, alguna vez son visitadas con extrañeza, muchas preguntas y casi siempre con prisa. Cuando las recordamos, salimos con rapidez de esos rincones de la memoria porque siguen siendo seductores, pero terminan por espantar un poco.

Las almas entregadas a la imaginación y la fantasía, en cambio, conservan a sus amistades más íntimas y construyen un mundo donde pueden vivir sin que nadie las expulse. Seguramente tuvieron un día meridiano que les hizo ver que ese mundo es distinto de este, pero apostaron por aquél. Guillermo del Toro cuenta un recuerdo de infancia que es definitorio para su creación artística.

Tras su multipremiado largometraje *La forma del agua* (*The Shape of Water*, Estados Unidos, 2017), el director regresa a su ciudad natal y ofrece una serie de clases magistrales que podrían entenderse como una invitación a no renunciar a expresar aquello que se quiere decir mediante el cine. Allí recuerda a sus amistades imaginarias de la infancia, rememora la noche en que su vejiga está a punto de reventar, pero no se atreve a cruzar el pasillo para ir al baño porque allí están todos, les teme. Entonces hace un pacto, les promete que, si no lo lastiman, él será su amigo siempre. Todos allí cumplen sus promesas, ellos lo dejan retornar a la cama intacto y desde entonces lo han salvado una y otra vez; él, por su parte, construye mundos fantásticos en donde habitan. Algunas veces nos invita a esos lugares íntimos, solo nos pide un acto de respeto al entrar a la sala de cine: firmar el pacto ficcional. Consagrarse a lo fantástico requiere valentía, abrazar los propios temores, amarlos y mostrarlos como quien desnuda una herida que alguna vez fue vergonzosa.

Guillermo del Toro edifica santuarios como una ofrenda de agradecimiento a los monstruos que lo acompañan y lo salvan de la soledad. A través de ellos, una comunidad entera se congrega para hacerse compañía en la oscuridad de las salas cinematográficas y enriquecer los mundos personales que son más bien un colectivo vital que se expande y renueva en cada visionado. Poco sabemos de las vacilaciones o la genealogía del cineasta, quien ofrece al gran público mundos depuradísimos. El caso de Sofía Carrillo es un poco diferente. Aunque cercano al mundo de Del Toro en el arrojito a lo fantástico, la cineasta recorre con sus cortometrajes cada una de las vacilaciones y dificultades de quien participa de una imaginación imposible de acallar. En sus cortometrajes, atisbamos a las propias dudas, renunciadas, despedidas y a las imágenes de la memoria que parecen revelados de cámaras viejas.

Su ópera prima, *Fuera de control* (México, 2008), abre las pequeñísimas puertas por las que se entra a un mundo que se resiste a la adultez. Los personajes que lo habitan chocan entre sí en la espesura de una atmósfera que entorpece el caminar, hace ininteligibles las palabras y truena como un papel viejo en el que queremos seguir leyendo, a pesar de las grietas y los borrones. Allí, los *puppets* se desliza, van de un lado a otro entre las penumbras, chocan, se alinean, cantan y lloran.

El cortometraje se parece en todo a un pecho inquieto sobre el que no se tiene control, que se agita de frente a una vida que nos empieza a exigir que actuemos con efectividad y nos grita que aún podemos aferrarnos un poco a los juegos de la niñez y a las canciones de ronda, aunque el tiempo las haya ralentizado. *Fuera de control* expresa ese momento, puede ser incluso un instante, en el que nos asusta saber que hemos de hacernos cargo de la propia vida. Un pecho de cuerpo joven que se paraliza un poco frente a la adultez.

Ese mismo sentir se extiende en el segundo cortometraje, *Prita Noire* (México, 2011), pero ahora parece hablar de una herida singular. Allí está cicatrizando la despedida de aquella amiga imaginaria que, de vivir tan cerca, se convirtió en una hermana que nunca creció. La protagonista de este cortometraje es la pequeña Prita, una niña sin brazos que canta cuando siente sed y vive en el interior de una mujer abatida por el mundo exterior que le exige comportamientos de adulta. Esa mujer adulta sufre, como lo indica la referencia al óleo *La columna rota*, de Frida Kalho.



Still. Sofía Carrillo, *Prita Noire* (México, 2011)

El cuerpo roto apenas sostenido por un corsé ortopédico es extraño al mundo circundante y también parece alejarse de su propio mundo interior. Ya no juega ni habla con Prita. Y ella, la pequeña, se aburre de jugar sola; curiosa del mundo exterior, le crecen sus brazos y simplemente se va: no mira atrás. Mientras que la hermana mayor, mujer adulta con el deber ser a cuestas, observa como en cada paso andado por la niña, se ensancha su distancia frente al mundo. Convertirse en una mujer adulta, sin juegos ni escondites, vuelve al mundo extraño, hostil. Y una es siempre torpe en espacios violentos. La pequeña Prita se va dejando todos los rastros, su memoria revolotea en la mente como mariposas que se estrellan contra los cristales. *Prita Noire* es inquietante, toca fibras difíciles de sentir. El desconcierto de ser vista, tratada, sentida como mujer es siempre un arrojo a la soledad y la angustia. Nos recuerda cuando, tras nuestro primer periodo menstrual, nos dijeron que “ya no éramos unas niñas” y la incertidumbre se apoderó de nosotras. ¿Cómo nos despedimos de nuestra niñez así de repente, en un día marcado, además, por la sangre? La filmografía de Sofía Carrillo deja discretamente estas cartas de despedida que escribe a mano, como viajeras de otros tiempos, con las que es posible internarnos en los espacios consagrados a un vasto mundo íntimo cifrado en términos fantásticos.



Still. Sofía Carrillo, *La casa triste* (México, 2013)

La directora, como Guillermo del Toro, también solicita el acto de respeto. Pero, además de firmar el pacto ficcional, debemos entrar con cuidado porque la fragilidad de esos lugares y sus personajes se espanta con facilidad. Al menos los de *Fuera de control* y *Prita Noire*, pues son mundos amenazados con caerse en pedazos, porque hay algo allí con sabor a despedida, a recapitulación.

La casa triste (México, 2013), su tercer largometraje, abandona un poco el mundo de soledad para expresar un abrazo de funeral familiar. Es un cuento autobiográfico sobre la historia de enfermedades de la familia que, al tiempo, narra la historia de la guerra cristera en Los Altos de Jalisco. Los personajes están anclados en su tiempo y guardados en la memoria, como objetos reposando en los cajones de un *secreter* antiguo y casi olvidado: son cajetillas de cerillos, muñequitas de sololoy, fotografías, cartas. La verdad de lo fantástico invade y da vida a cada objeto, desentraña su vida interior. La enfermedad de la que han muerto los integrantes de esa familia tiene el signo de otro siglo, son presas de la enfermedad de la melancolía que toma forma de demencia, guerra, depresión y muerte. En este cortometraje, la realidad de la concreción se mira a través de la misma fragilidad que abraza a la vida interior de la pequeña Prita o de los sentimientos fuera de control oprimiendo el pecho. La tristeza o angustia de la intimidad no se despliega solo en un sentido particular e individual, la melancolía es una pasión compartida, familiar, histórica, respira con dificultad en álbumes familiares y archivos históricos, en documentos como recetas médicas, actas de nacimiento, de matrimonio y de defunción, o en las fotografías de soldados luchando por la cruz.

El grado de intimidad del mundo edificado en los cortometrajes de Sofía Carrillo es tal que exige ser construido con las manos: son pequeños, difíciles de manejar, demandan paciencia. La técnica del *stop motion* obedece al sentido profundo de lo narrado. La pericia de la directora es también una consciencia de que lo dicho es la forma de decir. Construir un universo en una caja de no más de 90 cm., elaborar personajes que se mueven solo si los toca, trabajar al lado de las hermanas, son actividades que se parecen en todo a los juegos de la infancia.

Solo que ahora requiere mucho trabajo escuchar la voz de los personajes, observar sus movimientos. Los cortometrajes dan testimonio de esa vitalidad, su recepción casi siempre está acompañada por una fascinación que nos salva un poco de las reglas impuestas por la objetividad, esas mismas que ponen límites a la imaginación. Los cortometrajes de Sofía Carrillo remiendan la ruptura con la niñez, son como el sastre de su cuarto cortometraje, *El corazón del sastre* (México, 2014), aquél que ella misma define como un oasis emocional que le dio respiro después de *La casa triste*. Pero lo cierto es que aun cuando expresan una profunda melancolía, estos cortometrajes viajan por el mundo zurciendo las roturas por donde se cuele la soledad de las despedidas contenidas, atan hilos de colores entre los públicos minoritarios, los que gustan de lo fantástico, de la animación, de los cortometrajes, del cine hecho por mujeres. Ofrecen historias que viven en objetos olvidados como telas o pianos desafinados y encuentran la perspectiva precisa desde la que se les puede ver con toda su vitalidad. En el encuentro con estos mundos se extiende el horizonte de sentido cifrado en vivencias propias que conectan con la melancolía por un tiempo que se quiere recuperar.

Este mundo cinematográfico que ha zurcido capas como la resistencia a la vida adulta, la partida de las amistades imaginarias y la enfermedad que invade a la familia llega en 2017 a un gran abrazo. La perturbación propia de las experiencias recorridas se afirma en una apuesta por el mundo de lo fantástico. Recapitula con la convicción de que estar en el mundo valdrá la pena siempre que la existencia sea tocada por algo más que la realidad de lo concreto y asuma las hondonadas de la fantasía, despertando ecos en los demás. Hay golpes en la vida que sólo pueden ser afrontados con la compañía de una amistad específica, la amistad de la infancia que conoce nuestro interior como nadie. *Cerulia* (México, 2017) despliega ese momento. Cuenta otra gran despedida, la muerte de los abuelos y, específicamente, el momento en que cerramos para siempre la puerta de la casa en la que crecimos. Entrar por última vez al hogar que albergó juegos de niñez, temores, abrazos de la abuela y tardes con olor a jacarandas, debe ser un momento de gran conciencia.

La muerte de los abuelos es un poco la confirmación de que tendremos que hacernos cargo de nuestra propia historia con las herramientas de la memoria, objetos rescatados como un tesoro de aquellas casas que ya no volveremos a pisar, de narraciones de otras personas. La anécdota del cortometraje es la venta la casa de los abuelos, tras su muerte. Cerulia es la encargada de entregar la llave, cerrar la puerta y ahora ser ella quien se retire.

Pero quién da vuelta a las páginas de su vida sin asideros. Alguien toma la mano de la protagonista al despejar la casa: su antigua amiga de juegos, la otra Cerulia. Una amiga imaginaria de la infancia, con quien le dijeron que ya no jugara, pero no le importó. Abrazar a las amistades imaginarias después de años de no verlas, de recordarlas apenas algunas tardes meditabundas, es un acontecimiento que requiere cierto perfeccionamiento en la técnica. Hace falta vacilar antes, dudar, llorar las tristezas. Así es el cortometraje *Cerulia*, un momento definitorio del *stop motion* de Sofía Carrillo, la directora se mueve tan natural que la vida de los *puppets* parece derramarse un poco por las orillas, sus personajes le exigen explorar nuevas veredas.

Cerulia es el último cortometraje en *stop motion*. En 2018 realiza su primer *live action* con *La bruja del fósforo paseante* y el vasto mundo interior explora otras rutas. Ya no la angustia o la melancolía, se coloca a un lado, como quien escucha con atención historias fantásticas que animan el alma, sobre todo si la historia contiene brujas, peleas de gatos y bolas de fuego. Este cortometraje recupera la memoria ya no de una vida interior o de una familia, sino de toda una comunidad, la de los Altos de Jalisco y sus famosas historias de brujas. La apuesta por lo fantástico es una resistencia, es saber que el mundo no se configura solo de datos concretos, de verdades demostrables. El misterio del mundo se expresa en mitos, leyendas, filmes fantásticos. La bruja del fósforo paseante va en busca de una genealogía específica, la de las mujeres que cuidan de sus hijas, mujeres que hacen daño y son enfrentadas. El cortometraje propone una premisa arriesgada: tomarse con toda seriedad y ternura las historias de brujas. Una premisa que suele fracasar en el cine de terror pues cae constantemente en la sexualización de la mujer y su pacto con el diablo, en la maldad sobrenatural sin que toque la vida, o en la caricaturización de la figura brujo.

La bruja del fósforo paseante se sobrepone a todos esos riesgos y revela un mundo en el que las mujeres llevan un diario en el que anotan los nombres de las personas de las que se quieren vengar (allí también guardan mechones de cabello, trozos de vestidos), mujeres que sienten que el amor erótico les arrebató del pecho a sus hijos, madres que son una memoria que cuida de su hija siempre, incluso y quizá sobre todo, más allá de la muerte.

El cortometraje coloca en el centro al reconocimiento de la dignidad de las brujas, las afirma en gestos cotidianos pero contundentes, como los celos frente a las nueras o la ternura con que una madre zurce el vestido de la hija por las noches y lo deja colgado en un gancho para que no se arrugue. Tampoco se propone romantizar a la figura. Esas brujas son temibles porque envenenan, desatan peleas afuera de los cementerios y observan amenazantes desde los tejados en las noches sin luna. El misterio que envuelve a las figuras maternas no está desprovisto de arrojo y cierta oscuridad; pocas veces atestigüamos historias de madres con tantos claroscuros, son también pocas las ocasiones cinematográficas para ver a brujas convertirse en gatos y bolas de fuego. Las posibilidades de lo fantástico adquieren, en manos de la directora, imágenes que se parecen en todo a imaginaciones de la niñez, esas que nos paralizaban un poco de temor.

La melancolía que la directora rememora a propósito del óleo de su madre se hace manifiesta en este último cortometraje. La familia materna es oriunda de Los Altos de Jalisco, en estas tierras, su madre observa cómo se llevan al abuelo y la melancolía se instaura y se hereda para transformarse, tal como se transforma esta leyenda hasta llegar al cine a través del talento de Sofía Carrillo. Y es que el temor y la vacilación de esta filmografía realiza, en la forma de la expresión artística, una apuesta que alcanza otras soledades que se inquietan frente a la pantalla y que comulgan de este sentido que es abierto y colectivo de tan íntimo. La confianza en la comunión con los demás está presente también en su vocación genealógica pues esta soledad es habitada por danzantes sin ojos, amigas con sed y sin brazos, certificados de matrimonio, sastres, casas como cajas de música, gatos y brujas.

La bruja del fósforo paseante corona los trabajos anteriores porque confirma que lo sobrenatural que parecía estar solo en el pecho de las protagonistas se encuentra en los árboles, tejados de adobes y mechones de cabello. Hace falta abrir los ojos sin miedo por las noches para que esa vastedad fantástica se vuelva a revelar como cuando imaginábamos a los monstruos de la infancia. Esta bruja del último cortometraje pasea hasta Fuera de control y se desliza en el suelo liso con habilidad de escoba.

El primer *live action* de la directora es contundente, parece también derramarse un poco y exigir nuevas exploraciones. Acaso se urde ahora en el pecho de la directora en forma de su primer largometraje. Allí está la semilla que germinará en algo aún insospechado. Sin duda, es uno de los largometrajes más esperados en los festivales de cine de horror, que preparan el momento en que la pantalla vuelva a brillar con ese mundo fantástico.



Still. Sofía Carrillo, *La bruja del fósforo paseante* (México, 2018)

Cuerpos, textiles y saberes de las mujeres *wixaritari*



Lourdes Consuelo Pacheco Ladrón de Guevara
lpacheco@uan.edu.mx
Universidad Autónoma de Nayarit
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7663-2747>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Resumen

En el presente texto me propongo abordar los textiles de las mujeres *wixaritari*[1] como saberes de las mujeres indígenas, dentro de una concepción que considera los textiles como expresión de la experiencia de las mujeres, en los que capturan/rehacen formas de la naturaleza en trazos, formas, dimensiones y colores.

El texto se centra en dos aspectos: el primero se refiere a problematizar lo que se entiende por arte/artesanía y el segundo, a abordar la creación de textiles como una forma de expresión textilizada del entorno vivido y simbolizado, que no es ficcional en el sentido de narrar, desde la imaginación o la utopía, sino desde maneras decantadas de estar en el mundo y que surgen en el acontecer de la experiencia de vida de las mujeres *wixaritari*. Lo que propongo es comprender los textiles como una escritura de saberes donde las mujeres participan con sus cuerpos y sus experiencias de vida dentro de las comunidades.

Palabras clave: saberes, mujeres *wixaritari*, telar de cintura

[1] El pueblo *wixaritari* o huicholes, habitan una extensa zona comprendida en los Estados de Nayarit, Jalisco y Zacatecas. Además de tener presencia en algunas zonas urbanas.

Abstract

In this text I intend to address the textiles of *Wixaritari* women as knowledge of indigenous women, within a conception that considers textiles as an expression of women's experience, in which they capture/remake forms of nature in strokes, shapes, dimensions and colors.

The text focuses on two aspects: the first refers to problematizing what is understood by art/craft and the second, to discuss the creation of textiles as a form of textileized expression of the lived and symbolized environment, which is not fictional in the sense of narrating, from the imagination or utopia, but from decanted ways of being in the world and that arise in the events of the life experience of *Wixaritari* women. What I propose is to understand textiles as a writing of knowledge where women participate with their bodies and their life experiences within the communities.

Keywords: knowledge, *Wixaritari* women, backstrap loom.

Introducción

Iniciaré cuestionando qué es lo que se considera arte en la concepción occidental, entendiendo como tal, las artes plásticas y dentro de ello, las obras pictóricas. Sobre ellas, no existe una única e irrefutable definición, puesto que, a través de diversas épocas, se ha configurado lo que hoy se entiende por artes plásticas. Para la cultura griega y latina, las palabras *techné* y *ars* se relacionaban con realizar algo con destreza, mientras que la palabra arte se entendía como lo diferente a lo natural.

Las producciones que se consideran arte griego, poseían una función social destinadas a educar, adornar o a ser utilizado en acontecimientos como rituales o ceremonias, por lo cual, tenían un fin de uso. . En otras sociedades, diversos objetos eran creados con fines de uso ritual y considerados como instrumentos especiales, por lo que eran guardados en lugares específicos puesto que se les asociaba con la invocación de fuerzas extrahumanas. En estos casos, se trataba de producciones colectivas, sin que su elaboración fuese diferente de otras producciones sociales. Los objetos no se creaban por sí mismos, sino por la función que tendrían.

El moderno sistema del arte ha creado la figura del artista y de la obra de arte. Ello ha pasado por diversas transiciones para lograr consolidar la obra artística como resultado de la genialidad de un artista. Se considera el Renacimiento como el momento donde las obras de determinadas personas pueden considerarse como obras aisladas. Sin embargo, en esa época no se contaba con la idea del artista autónomo, puesto que los artistas realizaban su obra a partir de pedidos de las monarquías, la iglesia o de quienes podían pagarlas. Actualmente, las obras de arte se consideran producto del intelecto, lo que deja en segundo plano su elaboración como producto manual.

Por su parte, la discusión de lo que se entiende por artesanía se encuentra anclada en concepciones relacionada con una labor tradicional, manual, utilitaria, que cualquier miembro del grupo puede realizar, ya que es imposible destacar la “obra de autor” en las piezas artesanales. No obstante, la persona artesana es poseedora de un complejo entramado de conocimientos, heredados colectivamente que pone en juego al realizar una pieza artesanal. Por ello, la obra artesanal es la síntesis de conocimientos heredados puestas de nuevo en valor por cada generación de artesanos y validada colectivamente. Las obras de los pueblos originarios son trabajos que pueden ser repetitivos (aunque no son copias exactas), la autoría es colectiva, en cuanto memoria del grupo y tienen un fin determinado por el contexto; quienes las realizan, no se dedican exclusivamente a ello, sino que tienen otras ocupaciones en la comunidad.

En el presente documento propongo abordar los textiles de telar de cintura en tanto escritura de la experiencia y saberes de las mujeres a partir de su participación con sus cuerpos y su subjetividad como mujeres comunitarias, ya que la subjetividad de las mujeres *wixaritari* ha sido invisibilizado históricamente, puesto que habitualmente cuando se estudia los pueblos indígenas, se refieren los hombres adultos. Aquí quisiera recordar uno de los problemas señalados por Butler (2000) cuando marca las lógicas diferenciales de inclusión de las normas, lo que se puede aplicar al concepto de arte: “el problema no es meramente cómo incluir a más personas dentro de las normas ya existentes, sino considerar cómo las normas ya existentes asignan reconocimiento de manera diferencial a las personas” (Butler, 2000:20). De ahí que en el presente texto se consideran las producciones artesanales indígenas como formas de lo humano, más allá de los discursos construidos históricamente sobre el arte; discursos dominantes y hegemónicos que minorizan la producción de la artesanía.

La producción de textiles en telar de cintura

Las mujeres de las comunidades *wixaritari* realizan morrales con la técnica de telar de cintura, actividad que, de acuerdo a las narraciones orales, fue instaurada en los primeros tiempos por *Takutsi Nakawe*, la Abuela/Madre de la creación. La Abuela/Madre hiló su memoria en el oriente y creó la vida; aprendió de la araña que permanentemente urde su red frente al sol. Enseñó a tejer a la Madre de la tierra *Utüanaka*. Ambas, con los hilos del tejido, enseñaron a los Padres a encontrar el camino a *Wirikuta*, lugar donde se encuentra el peyote (Benítez, 1995). Con ello se estableció la costumbre de realizar peregrinación a *Wirikuta*. En esta tradición quedó establecida la realización del tejido de cintura como un mandato para las mujeres y con ello, su participación en las peregrinaciones hacia el lugar donde se relacionan el peyote, el maíz y el venado como los elementos centrales del pueblo *wixaritar*.

Realicé diversos trabajos de campo en las comunidades *wixaritari* de Pochotitán, Salvador Allende y *Zitakua*, todas del municipio de Tepic, Nayarit, durante diversas temporadas. Una de las más largas fue durante la década de los noventa del siglo XX, en la cual establecimos un taller de producción textil junto con mujeres de esas comunidades en las cuales se creaban textiles con telar de cintura y de punto de cruz. Una de esas producciones fueron 20 lienzos destinados a ser morrales, que se mencionan en el presente documento.

Las producciones consistían en que las mujeres realizaran los textiles como si fueran morrales, pero en la última etapa, les pedía que *no las cosieran como morrales*, sino que las telas quedaran abiertas. Al principio, la petición les pareció descabellada; Entre las expresiones de ellas estaban *se te van a caer las cosas, así no te va a servir, tú no sabes hacer morral*, y otras. Les contesté que la finalidad no era utilizar las telas como morrales, sino apreciar los dibujos que plasmaban en cada una. Siguieron riendo de mi propuesta, pero al final de cuentas, aceptaron dejarlas como lienzos.

Intenté aprender telar de cintura para registrar los diversos procesos de la creación, estar en la tertulia en que tarde con tarde nos sentábamos a tejer y asignarle valor económico justo a la producción de textiles. Por esa época, mis hijas eran pequeñas y a veces las llevaba conmigo a la comunidad. Para la tarea de aprender a hacer morral, decidimos que Teresa, de la comunidad de *Zitakua*, me enseñaría a tejer. *Zitakua* era una colonia *wixaritari*, que se estableció a las orillas de Tepic a fines de la década de los ochenta y que, por la cercanía, facilitaba ir y venir con todo y mis tres niñas.

Teresa fue la maestra en ese aprendizaje ya que ella era considerada una de las mujeres con mayor destreza en el telar. Al principio era paciente al mostrarme la elaboración de la urdimbre, el orden de la trama, el manejo de la batea y demás instrumentos con que se separan los hijos, pero, muy pronto, ante mi torpeza, cortó una rama de fresno, la limpio cuidadosamente y con ella, me daba en los nudillos de las manos cuando me equivocaba. Llegamos a la conclusión de que avanzaba muy lento porque como ella dijo *tenías que haber venido desde nonutzi (niña), ahora no vas a saber*. Con ello, me decía que el aprendizaje del telar ocurre desde niña ya que, de grande, es imposible.

En este intento de aprender telar de cintura, tanto Teresa como yo partíamos de lugares diferentes del enseñar/aprender: mientras yo intentaba que ella me *explicara* con palabras, cada uno de los procesos, ella me *mostraba* la manera de hacerlo sin verbalizar. Mi escolaridad impedía la enseñanza implícita, participativa, dentro de una pedagogía de la inmersión, pedagogía del silencio, en la que ella aprendió y con la cual enseñó a sus hijas.

La subjetividad de las mujeres *wixaritari*

Si la formación de subjetividades es, ante todo, una experiencia estética (Farina, 2006) la pregunta es cómo ocurre la experiencia estética de las mujeres tejedoras. Se puede considerar la comunidad, la principal institución para la formación de subjetividades, sobre todo, a partir de la enseñanza de la lengua y la celebración de las ceremonias de la costumbre. Las pedagogías comunitarias tienen como propósito el ideal de formar y moldear a los miembros a partir de la inmersión en la cultura.

¿Cómo participa el cuerpo de las mujeres en la creación de morrales? Cuando vemos un morral *wixarika* no vemos las personas ni los procesos en que se produjeron, Le Breton (2017) en *Maneras Discretas de Desaparecerse de Si: Una tentación contemporánea*, refiere que los cuerpos contemporáneos existen, pero esa existencia deriva en una desaparición como seres pensantes. Este pensamiento provocador puede ser aplicado para pensar la producción de textiles como una cuestión de formación de subjetividades, de una determinada estética y, por lo tanto, formativa, desde lo que los cuerpos son capaces de experimentar, capturar: colores, formas, extensiones, procesos, en contextos específicos y, por tanto, productores de subjetividad. Lo cual propicia conocer la multiplicidad de condiciones de lo que se entiende como producción de subjetividades (Deleuze, 1996).

Desde luego, no pude llevar a cabo mi intento de tejer en telar de cintura, puesto que el aprendizaje ocurre al mismo tiempo que el crecimiento corporal y socialización comunitaria. Lo que sin duda se produjo fue el registro que como investigadora realicé desde la experimentación del aprendizaje de telar de cintura en mi propio cuerpo. En este sentido, la investigación sobre la producción artesanal tiene que ver con una manera de comprender lo humano en relación con la formación de subjetividades en los cuerpos de las mujeres a partir de su inmersión en el telar de cintura, el tejido mismo, la textualidad y los propios materiales que se utilizan.

¿Qué es lo colectivo y qué lo individual en la producción de textiles? Los dibujos, trazos, dimensiones, elección de colores, se realizan como una escritura que se reinventa desde lo colectivo aprendido y reelaborado desde la singularidad de las experiencias. Por ello, ningún textil es idéntico a otro, aun cuando compartan los mismos colores, dibujos y extensiones puesto que es la subjetividad y pericia individual lo que otorga las características a cada pieza. Esto supone reconocer y nombrar las sensibilidades de las mujeres invisibilizadas desde un juicio sobre su producción como no arte.

Subjetividad y socialización de las niñas/mujeres

Tanto niñas como niños, desde su nacimiento, son socializados dentro de las claves de su cultura. Las ceremonias con que son introducidos al grupo y *marcados* como parte de la comunidad, son diversas y ocurren a lo largo de su crecimiento. En este espacio, solo me referiré, sintéticamente, a la ceremonia de reconocimiento de niñas/os, que se celebra anualmente. Se trata de una fiesta familiar denominada *Tatey Neyra*, Fiesta de los *primeros frutos*, también llamada *Fiesta del Tambor y del Elote* (Anguiano, 1987), o *Fiesta de las calabacitas tiernas* (Pacheco, 1995) entre los nombres que ha recibido desde la mirada mestiza.

En la ceremonia de *Tatey Neyra*, el primer año de vida, cada criatura porta *un ojo de dios*[2] o *Nierikate* con sólo un rombo. El segundo año, el *ojo de dios*, tiene dos rombos y así, consecutivamente, hasta completar los cinco rombos que conocemos como ojo de dios. *El ojo de dios* completo es la señal de que “haz cumplido con los dioses, éstos te reconocerán cuando vayas a Wirikuta en tu edad adulta, estás protegido contra piquetes de alacrán, contra las caídas graves, contra las enfermedades que te pueden matar”(Benitez, 1995).

[2] El Ojo de Dios es un rombo de estambre de cinco colores entre dos soportes de madera.

Durante todo el año, las comunidades *wixaritari* celebran distintas fiestas de la costumbre, en gran parte, alrededor del ciclo de siembra: Judea (antes de la siembra), *Fiesta del maíz tostado* (ceremonia propiciatoria de la siembra); *Fiesta del pollo* (limpia de la parcela); *Fiesta de la niña maíz* (final de la siembra); *Peregrinación a lugares sagrados: Wirikuta, Ha'ramara*, etc., en diversas épocas del año. Además de ello, se tienen ceremonias de la vida particular, por así decirlo, como la asignación del nombre, el matrimonio, ceremonia al momento de morir una persona, invocación de los antepasados; entre las más importantes.

En todas las ceremonias, el morral *Kutsiuri*, elaborado en telar de cintura tiene un lugar protagónico dentro de la vestimenta de los ceremoniantes puesto que en ellos se guardan ofrendas como jícaras, velas, mazorcas de maíz o pequeños animales como iguanas. Los dibujos, a su vez, representan los poderes de lo que está plasmado en el textil. El morral se convirtió en un elemento de la cultura material que al portarlo como vestimenta del cuerpo ya que encarna símbolos como códigos comunicativos. En las ceremonias, los morrales son colocados junto al fuego, generalmente porque han sido portadores de objetos sagrados.

La comunidad es la principal productora de subjetividades, en tanto la multiplicidad de devenires en el propio cuerpo de las mujeres: niñas/mujeres/tejedoras/esposas//madres/abuelas. Se trata de la agencia del cuerpo que se hace en la comunidad, en los paisajes específicos de la de la tradición y su volcamiento en la escritura en textiles a partir de los materiales con que cuentan. La comunidad es el lugar donde se despliega lo diseñado posible: la centralidad del peyote, el venado, el maíz; lo formativo como algo que acontece allí. La potencia de creación de diseños experimentados a partir de los modos de existencia comunitarios, pero que no se agota ahí, sino que propicia apropiaciones singulares en la colectividad.

Tejer telar de cintura

La infancia de niñas y niños *wixaritari*, transcurre en el patio familiar donde las mujeres cocinan los alimentos, separan semillas, lavan y secan la ropa, muelen el nixtamal, secan chiles, como parte de las actividades relacionadas con la reproducción de la vida. En ese mismo patio familiar realizan el telar de cintura, generalmente durante las horas de la tarde cuando han terminado de preparar los alimentos del día, en tanto llega el momento de preparar los alimentos de la tarde-noche.

Sentarse a tejer significa un descanso para las mujeres, puesto que se trata de una actividad que realizan sentadas. Al menos, así lo refieren: un espacio sin el apuro de realizar comida u otros menesteres. Tejer se convierte en una actividad colectiva toda vez que casi siempre viven varias mujeres en las casas: suegras y nueras; hermanas; madres e hijas quienes se sienten a tejer durante la tarde. En ese espacio conversan, se ríen con las ocurrencias de los niños y socializan lo que está ocurriendo en ese momento.

Sentarse a tejer, también es estar dentro de los olores del fogón, percibir lo que pasa en la comunidad, puesto que los patios carecen de bardas, de tal manera que se encuentran en una posición donde ven a quienes transitan y a su vez, son vistas. Se trata de un espacio dentro/fuera que les permite sentirse dentro de sus viviendas, al mismo tiempo que participan en lo que ocurre en la comunidad.

Las niñas, desde temprana edad son socializadas en esta actividad. Son llamadas a ayudar a enredar los hilos que serán utilizados en la trama. Un poco más grandes, colaboran elaborando los palos que podrán ser utilizados como palos tejedores. Para ello, seleccionan ramas de árboles que son limpiados y pulidos para que puedan ser utilizados como lanzaderas, sostenes, etc. Las mujeres participantes en el taller reconocían que alrededor de los 8 o 10 años, ya eran capaces de tejer cinturones. Ello se convierte en el primer aprendizaje antes de realizar un morral completo. Las actividades alrededor del telar se van dosificando de acuerdo a la edad, la dedicación de las niñas/jóvenes y a su disposición de aprender. Debe decirse que, aunque tejer es un mandato para las mujeres, no todas aprenden a tejer en telar de cintura ya que prefieren el bordado de punto de cruz.

¿De dónde provienen los dibujos que van plasmando en los telares? Zenaida dijo que *baja por el palo del árbol*, ya que desde allá lo mandan las madres; otras dijeron que ya lo tienen en la cabeza y solo va saliendo al avanzar la elaboración del tejido. Debe decirse que el telar de cintura es doble, por lo que la urdimbre se prepara con hilos de dos colores. De esta manera, se va creando un dibujo positivo por un lado y negativo por el otro. El ancho de cada tejido va a depender del tamaño de los *palos*, los cuales, generalmente pueden ser desde cuatro o cinco centímetros para realizar las bandas para la cabeza o un poco más anchas, alrededor de diez centímetros para los fajos ceñidores; hasta 45 o 50 centímetros que es el tamaño estándar de los morrales. Más allá de estas medidas, se convierte en un instrumento muy pesado para las mujeres.

Aunque los morrales son de dos hilos, una de las mujeres más ancianas de la comunidad de Pochotitán, realizó un telar de cintura de tres hilos. Se trataba de Otilia, una mujer *wixaritari*, monolingüe, con quien me comunicaba a través de las mujeres bilingües. Dijo que las jóvenes ya no querían aprender de tres hilos, porque tenían que *tener atención*. Entendí que la anciana, habitante de un solo idioma, *su idioma*, comprende, de otra manera, la trama del telar porque piensa desde el lenguaje de las antepasadas que lo hacían posible.

El textil depende del cuerpo de la mujer ya que se ata un extremo a su cintura. En el otro, el telar es atado a un árbol puesto que, a través de él, las Madres *Nakawé* y *Otiánaka envían los trazos* (Torres, 1997). En *Zitakua*, el barrio *wixarika* de Tepic, el telar de cintura es atado a un palo de madera en el patio de las viviendas. Las mujeres permanecen sentadas en el suelo a cuyo alrededor, juegan las niñas, niños, pasan las gallinas, pollos y perros. También vendedores ambulantes, hombres que regresan a la comunidad después del trabajo y jóvenes que pasan, bajan a la ciudad o van a la tienda cercana.

Las mujeres realizan una tensión con su propio cuerpo, lo que les permite realizar el tejido; el estiramiento que realizan permite que la urdimbre actúe como bastidor donde van plasmando los dibujos. El esfuerzo que realizan, además del corporal, es también mental y manual. Se trata de una de las actividades de mayor complejidad donde las mujeres ponen en juego su propia corporeidad.

Si la araña secreta un hilo de su propio cuerpo con el cual teje una tela sumamente flexible y resistente que se convierte en su casa y en su medio de subsistencia, el telar de cintura depende del cuerpo de las mujeres, como si ellas secretaran los hilos en los que atrapan los conocimientos del grupo. Los hilos, además, representan los lazos familiares y las conexiones con los antepasados y los descendientes (Aguilera, 2012).

Naturaleza y textiles[3]

Los textiles capturan la naturaleza deificada donde el grupo *wixarika* se reconoce a través de la experiencia de cada tejedora. Se trata de conocimientos colectivos que se encarnan en el cuerpo de las mujeres.

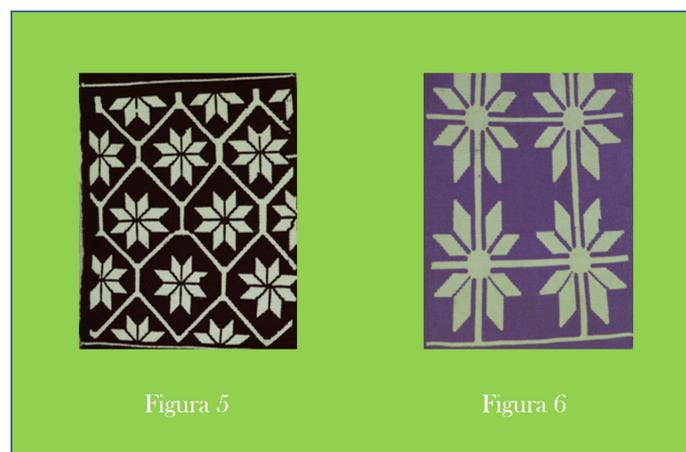
Veamos los siguientes ejemplos:

[3] Las fotografías de los textiles son originales. Fueron tomadas por José Félix Olivares Martínez.

Textiles de Flor de Peyote



1. López Emilia, *Flor de peyote circundado por Ojo de Dios*, Pochotitán, Nayarit.
2. De la Cruz Zenaida, *Flor de Peyote con horadaciones de larva*, Salvador Allende, Nayarit
3. López Emilia, *Flor de Peyote con horadaciones de larva en medio de los cuatro rumbos del viento*, Pochotitán, Nayarit
4. De la Rosa Guadalupe, *Mariposa en Flor de Peyote*, Pochotitán, Nayarit.



5. De la Cruz, Felicitas (1997). *Flor de Peyote variante en forma de estrella con marco de los cuatro rumbos de viento*, Pochotitán, Nayarit.
6. Sánchez, Petra (1997). *Flor de Peyote en tallos de fresno*, Pochotitán, Nayarit.

Los diseños anteriores corresponden a la flor del peyote, que como se ha mencionado, corresponde al corazón y a las huellas del venado. Es una plata alucinógena que permite la comunicación con las diosas y dioses de la cosmogonía. La recolección del peyote, en *Wirikuta*, en el desierto de San Luis Potosí, se realiza como si se tratara de la cacería del venado, con flechas cruzadas. La apropiación del diseño es singularizada por cada tejedora, quien le otorga características particulares.

Textiles con motivos animales



7. De la Cruz Ángela, *Cangrejo de Agua Dulce*, Pochotitán, Nayarit.
8. De la Cruz Ángela, *Hueso de Marra (Venado)*, Pochotitán, Nayarit.
9. Murillo María Luisa, *Cabezas de serpiente con el borde de palo con muesca*, Pochotitán, Nayarit.
10. Álvarez Ángela, *Ojo de serpientes encuadrados con bordes de fresno*, Pochotitán, Nayarit.

En estos diseños se pueden apreciar las apropiaciones de animales participantes de la vida cotidiana y de la simbología sagrada de la comunidad, tales como cangrejos, venado, serpientes. El cangrejo simboliza la vida acuática; el venado es un héroe cultural, ya que guía al grupo al peyote y al maíz y él mismo se convierte en peyote. La serpiente, por su parte, es reconocida por los poderes de muerte y de vida que posee; poderes de muerte a través del veneno y de vida por la labor que realiza al remover la tierra y con ello, propiciar la aireación y fertilidad.

Textiles con motivos animales

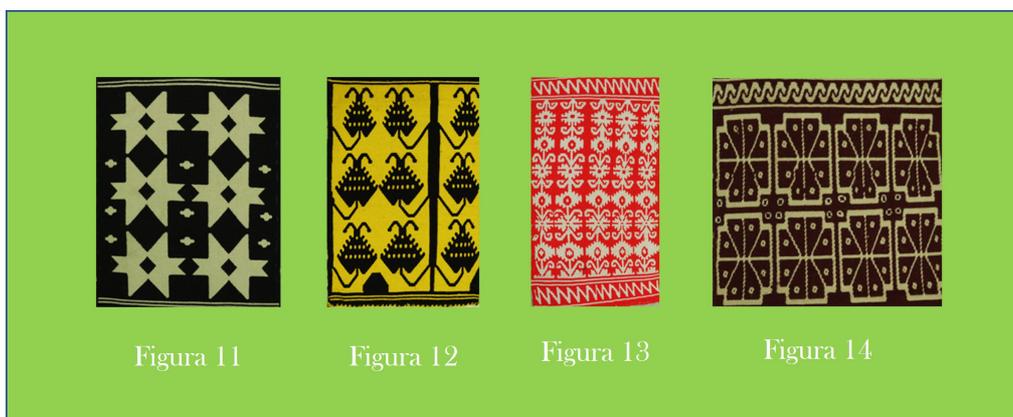


Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

11. Meza Virginia, *Flor de calabaza con nubes*, Pochotitán, Nayarit.

12. De la Rosa Guadalupe, *Corazón de la Flor de Toto colgada de Rama de Higuera perforada por larva barrenadora*, Pochotitán, Nayarit.

13. De la Cruz Zenaida, *Trepadora cuyas raíces envuelven un jículi*, Salvador Allende, Nayarit.

14. De la Cruz, Zenaida, *Flor de Urataga bordada con los puntos cardinales y greca de hueso de Marra (Venado)*, Salvador Allende, Nayarit.

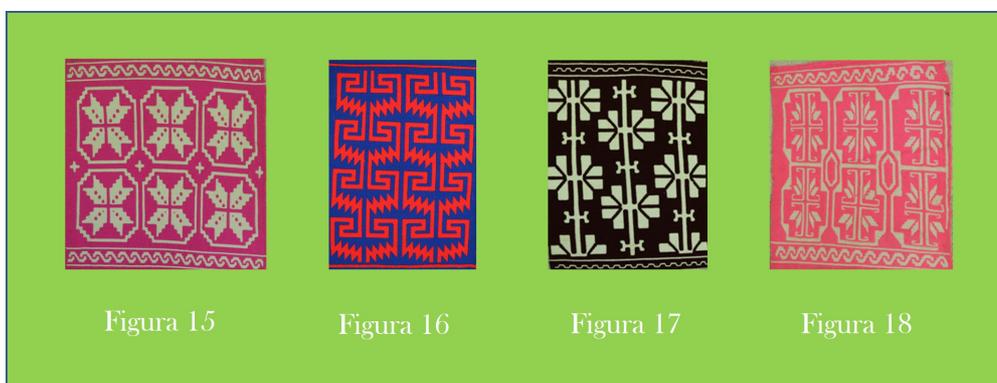


Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

15. Álvarez Ángela, *Flor de Higuera con horadaciones de larva en medio de nubes con greca de fresno*, Pochotitán, Nayarit

16. Meza Virginia, *Flor Ha'pani, enredadera que crece en laderas de la montaña* y produce un fruto rojo comestible, parecido a la tuna, Pochotitán, Nayarit.

17. De la Cruz Celia, *Flor y hojas de flor lirio, remata en greca de serpiente*, Pochotitán, Nayarit.

18. De la Rosa Guadalupe, *Flor H'pani con higuera de serpientes*, Pochotitán, Nayarit.

Los diseños anteriores refieren diversos elementos florísticos y de la naturaleza habituales en los territorios donde viven las mujeres. Algunos diseños incluyen nubes, greca de fresno y elementos de animales que sirven de adorno.

Textiles con motivos celestes



- 19.Álvarez Ángela, Tao, *el Padre Sol con sus rayos*, Pochotitán, Nayarit.
20.De la Cruz Ángela, *Diseño de las Pléyades*, Pochotitán, Nayarit.

Los dos últimos textiles dan cuenta de elementos centrales en la cosmogonía wixaritari como es el Padre Sol y las pléyades. El Sol, surgió en el Cerro Quemado, el cual se encuentra en *Wirikuta*, una vez que venció a los animales nocturnos; es el principal dios protector. Las pléyades se asocian con el agua puesto que otorgan resplandor.

Conocimientos a través de los textiles

Si una mujer monolingüe y analfabeta tejió un textil de tres colores, sería un sinsentido pensar que es ignorante porque no habla español ni escribe con grafías occidentales. Al contrario, se puede afirmar que las mujeres tejedoras de telar de cintura poseen conocimientos matemáticos y espaciales. Ello es así debido a que la destreza de formar patrones que se plasman en los textiles, implica una relación con formas y conceptos de pensamiento abstracto, además de observar reglas de simetría.

El textil hace posible unir categorías cognitivas para aprehender y darle sentido al entorno. Lejos de considerar tener un control sobre la naturaleza, la apropiación que realizan las tejedoras ocurre en el plano de lo próximo, con lo que conviven, con lo que les permite existir; mediante su apropiación destacan esas formas como una forma de agradecimiento. Por ello, el textil se considera vivo: en él se plasma la percepción del mundo en las relaciones del grupo con la naturaleza.

Tejer es el resultado del proceso técnico, la experiencia, los conocimientos sobre los colores, los hilos; todo ello se puede sintetizar en un conocimiento práctico dentro de un sistema de creencias a partir de la relación de ser con la naturaleza y no separada de ella. En palabras de Stacy Schaefer: “El telar, entonces, integra muchos símbolos y sintetiza su significado en un símbolo único multifocal que provee una estructura al orden general de la existencia” (Schaefer, 2012:275)

Sobre la pedagogía del enseñar a tejer, se puede decir que se trata de una transmisión no verbal del saber donde la participación e imitación son las formas de aprender. Ni las palabras ni las explicaciones que estas conllevan en discursos lógicos, son necesarios en esta pedagogía de la transmisión no verbal, puesto que en el hacer se encuentra acumulado el saber. Se trata de pedagogías del silencio que se materializan.

Reflexiones finales

Los *marakates* (plural de *marakame*), son los depositarios de los saberes sagrados-místicos del grupo *wixaritari*; ellos son quienes rehacen el significado de los distintos elementos de las ceremonias; son hombres adultos, generalmente. Las mujeres de la comunidad, si bien están excluidas de los saberes especializados de la religiosidad, no viven en el vacío sagrado, sino que, por el contrario, al rehacer lo sagrado sobre los textiles, los traen al mundo, puesto que son ellas quienes les dan materialidad simbólica al plasmarlos en los textiles de una manera artística, que, por este medio, se convierten en la representación colectiva en que se reconoce el grupo.

La creación de textiles a partir del telar de cintura se puede considerar la materialización de la experiencia en trazos, diseños, formas, colores, extensiones de lo habitable sagrado. Las mujeres realizan una apropiación de los elementos que existen para plasmarlos de manera artística. Vemos la abstracción que realizan de huesos de venado, ojos de serpientes, nubes, flores de peyote, calabazas, higueras, etc. Las tejedoras les otorgan dimensiones en combinaciones de colores, que, en conjunto, forman la experiencia sagrada/estética.

La comunidad es el lugar de formación de subjetividades como un continuo e ininterrumpido trabajo sobre el cuerpo de las niñas y mujeres, de sus ciclos vitales y de las maneras como son socializadas en la comunidad en tanto pertenecientes al colectivo mujeres. Éstas se encuentran atrapadas en la comunidad, pero también la comunidad está contenida en ellas; desaparecen y reaparecen en los textiles en tanto escritura, lenguaje con que ellas hablan y permanecen.

Los hábitos para tejer, la relación cuerpo-telares y las posiciones aprendidas a lo largo del aprendizaje son parte de las prácticas culturales que inciden en la corporeidad de las niñas, lo cual crea una especialización del cuerpo para dedicarse al telar por largos espacios. El moldeamiento del cuerpo de las mujeres ocurre a través del aprendizaje del telar.

Problematizar la creación de textiles desde la formación de subjetividades en los cuerpos de las mujeres, implicó destacar las relaciones del cuerpo de las mujeres y captar con él, la experimentación de la vida a través de la creación de textiles, puesto que, al transformar los hilos en textiles, al darle forma, las mujeres incorporan conocimiento que comunican al resto de quienes integran la comunidad.

Bibliografía

Aguilera Sabina, “Tejiendo conocimiento y recreando el mundo. Un análisis comparativo de los textiles tarahumaras” *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, ed. Arturo Gutiérrez del Ángel (México: El Colegio de San Luis, 2012), 47-88.

Anguiano Marina y Peter T. Furst, *La endoculturación entre los huicholes* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1987), 116.

Benítez José, *Entrevista de Lourdes Pacheco a marakame*, (México: Zitakua, 1995).

Butler Judith, *Marcos de Guerra. Las vidas Lloradas*, (Madrid: Espasa, 2000), 254.

De la Cruz Zenaida, *Comunicación personal, tejedora* (Salvador Allende, Nayarit, 1997)

Deleuze Gilles, *Crítica y Clínica* (Barcelona:Anagrama, 1996), 240.

Farina, Cynthia. *Arte, Cuerpo y Subjetividad. Estética de la Formación y Pedagogía de las Afecciones*. [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2006], https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2899/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf?s

Le Breton David, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, (España: Siruela, 2018), 24.

Pacheco Lourdes, "Tatei Neyra: La Fiesta de los niños", *Álica*, no. 12 (abril-junio de 1995): 19-23.

Shaefer Stacy, “El telar y el tiempo en el mundo huichol”, *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, ed. Arturo Gutiérrez del Ángel (México: El Colegio de San Luis, 2012), 257-281.

Torres Teresa, *Entrevista de Lourdes Pacheco a tejedora* (Zitakua, Nayarit, 1997)

De vegetaciones salvajes y brujas visionarias: la organicidad como crítica al capitalismo en *Cometierra* de Dolores Reyes



Marcela Gándara Rodríguez

margandhara@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma de Zacatecas

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9647-7003>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Resumen

Dolores Reyes en *Cometierra* (2019) recrea una de las problemáticas más complejas que viven las sociedades latinoamericanas, el feminicidio. El término, desarrollado primero por Diana Russell y después por Marcela Lagarde, alude a una serie de características que distinguen este tipo de asesinato de un homicidio común, relacionadas con la opresión de género. Sin embargo, es la definición de Rita Segato la que se toma para este trabajo, el feminicidio entendido como un crimen estructural, una consecuencia del sistema capitalista en su fase apocalíptica. En la novela, la violencia responde a la precarización que viven los personajes que habitan las zonas periféricas y se percibe en la imagen de un Estado que no puede articular esfuerzos porque se ampara en el mito del progreso. Capitalismo y patriarcado se vinculan en lo que Rita Segato denomina “la pedagogía de la crueldad”, expresión que nos permite comprender los mecanismos de violencia y que remite a la normalización de la misma en una sociedad carente de empatía. Ante este contexto, Reyes responde con el trazado de imágenes de lo orgánico, presentes en la práctica adivinatoria de la protagonista que consiste en comer tierra: la tierra que restituye una suerte de justicia a través de la voz de las mujeres asesinadas y de los desaparecidos, y en la naturaleza que invade la casa de Cometierra, la joven narradora.

Palabras clave: Cometierra, naturaleza, violencia, capitalismo, modernidad.

Abstract

Dolores Reyes in *Cometierra* (2019) recreates one of the most complex problems that Latin American societies experience, femicide. Such term, developed first by Diana Russell and later by Marcela Lagarde, alludes to a series of characteristics that distinguish this type of murder from a common homicide, related to gender oppression. Non the less, it is the definition of Rita Segato the one chosen for this work, femicide understood as a structural crime, a consequence of the capitalist system in its apocalyptic phase. In the novel, violence responds to the precariousness experienced by the characters who live in peripheral areas, and is perceived in the image of a State that cannot articulate efforts because it takes refuge in the myth of progress. Capitalism and patriarchy are linked in what Rita Segato calls “the pedagogy of cruelty”, an expression that allows us to understand the mechanisms of violence and that refers to its normalization in a society lacking of empathy. Given this context, Reyes responds with the tracing of images of the organic, present in the protagonist's divinatory practice that consists of eating soil; the dirt that restores a kind of justice through the voice of the murdered women and the disappeared, and in the nature that invades the house of Cometierra, the young narrator.

Keywords: Cometierra, nature, violence, capitalism, modernity.

El origen

Dolores Reyes nace en el conurbano bonaerense en 1978. El lugar de la escritura, en este caso, es doblemente significativo porque la autora escribe situada como profesora, madre de siete hijos y feminista. La docencia la vincula con las y los personajes jóvenes de su primera novela, *Cometierra*, un texto que creció en el trabajo de los talleres literarios y en relación con escritoras de su generación como Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara o Camila Sosa Villada. De forma explícita, estas autoras han asumido una función, más allá de la promoción personal de sus textos, dirigida a construir un programa político de lectura y de cuestionamiento al canon, que consiste en visibilizar la trayectoria colectiva de las mujeres, dar a conocer su literatura a través de talleres, charlas o conferencias, luego de reconocer las notables ausencias en los programas de estudio conformados casi exclusivamente por autores hombres. En entrevista con Isabel Molina, Reyes declara: “Entre nosotras fuimos descubriendo infinidad de narradoras, poetisas excelentes que tenemos y que son nuestro legado y que hacemos circular en principio entre nosotras y a quien quiera acercarse por supuesto, pero que están muchísimas veces relegadas [...] Me parece que nosotras venimos a entrar a la historia, si se quiere a la literatura como un colectivo”. [1]

[1] Isabel Molina, “Dolores Reyes”, entrevista a Dolores Reyes, *Diálogos*, 19 de julio de 2019, 24:25, <https://www.youtube.com/watch?v=g-E1BVNKck0&t=7s>

Un contexto en torno al cual se aglutinaron estas escritoras es el de las violencias estructurales que viven las mujeres, particularmente el feminicidio, y en la lucha por el aborto legal en Argentina. A la par, Reyes da continuidad a una vertiente de la narrativa argentina, más cercana a la experimentada por Roberto Arlt, por su potencia verbal, y a Libertad Demitrópulos, Juan José Saer o Sara Gallardo, en el carácter poético de su escritura.

La politización de la violencia doméstica: el feminicidio

En *Cometierra* resuenan los ecos de la dictadura, esta máquina de generar terror real y ficcional, porque sigue latente no sólo en las imágenes de las y los desaparecidos sino en las políticas de expolio que trajo consigo el periodo. La violencia hacia las mujeres se vincula con la tierra, con los desaparecidos. Son las madres de la Plaza de Mayo, recuerda Rita Segato, quienes le restituyen el carácter político a la maternidad, saliendo así del espacio de lo privado.[1] En Dolores Reyes, como en algunas de sus compañeras de generación, la violencia de la desaparición forzada se representa por medio del fantasma, la fantasma que busca justicia, como lo analiza Adriana Goicochea en su estudio sobre Mariana Enriquez.[2]

En la novela de Reyes se presentan tres feminicidios: el de la madre de la narradora-protagonista, el de su compañera de escuela (Florensia) y el de su profesora (la seño Ana), además de otras desapariciones como la de una joven, María, con quien se identifica la pequeña Cometierra. El crimen de la madre en manos del padre es el que da motivo al relato, descrito en un apartado inicial e independiente de las dos partes que constituyen el texto. Y si este evento desencadena las acciones, es la mirada de la protagonista por cuyo filtro conocemos ese mundo. Por su estructura (narrada en primera persona, por una protagonista que va transitando del fin de la infancia al inicio de la adolescencia), la novela puede leerse como un relato de formación. La muerte de la madre es el acontecimiento que da término a ese periodo de inocencia, no obstante, la mirada de asombro persiste a lo largo del texto.

[2] Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016), 105, https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

[3] Adriana Lía Goicochea, *La narrativa oscura. Mariana Enriquez y la cadena infinita* (Buenos Aires: Dunken, 2021), 34.

Esta primera tragedia le revela a la joven el poder de percibir más allá de la muerte, a través de la ingesta de tierra, de ahí su nombre, una nominación figurativa que describe la acción más dominante de la chica. Para sí misma y para los otros, ella es Cometierra. En este proceso de construcción de identidad, ella deja de ser quien era (una chica pobre, huérfana, vulnerable, sin nombre, anónima) para convertirse en Cometierra, la que puede hablar con las y los muertos, con una función social, incluso más allá de su voluntad o de su bienestar. Debido a ello, la narradora se define por su relación con la tierra y con la voz de las/los otros.

La muerte de la madre deja a la joven y a su hermano Walter en un casi absoluto abandono (la hermana de su padre se hace cargo de ellos durante un tiempo, para luego abandonarles). Son los pensamientos de Cometierra, la enunciación en una segunda persona que nos delata el diálogo de la chica con su madre, y que revelan la orfandad de la protagonista: “Cierro los ojos para apoyar las manos sobre la tierra que acaba de taparte, mamá, y se me hace de noche”. [1]

Sin embargo, esta muerte está lejos de ser la única que vivirá la protagonista, después vendrán la de Florencia y la señora Ana, por un lado; y luego la de Ian y Hernán, asesinados debido a la crueldad de su contexto, por otros hombres que replican en sus actos las luchas por el poder, más las numerosas desapariciones que se ven contenidas en la tierra dentro de las botellas que le van dejando apiladas en el jardín. Estos últimos desaparecidos permanecen en este estadio indeterminado, entre la muerte y la incertidumbre sobre la ubicación de sus cuerpos, mientras la protagonista no se alimenta con el contenido de los recipientes.

Una violencia sistémica está en el fondo de las muertes y las desapariciones, a veces cometidas por familiares, como en el caso del padre de Cometierra, pero ejecutadas de manera impersonal. Hay un imaginario, compartido en la sociedad, que cosifica la vida humana, particularmente la de las mujeres, va de la mano con la afirmación de una estructura de poder y dominación. El feminicidio, además, deja un mensaje de disciplinamiento a través del cuerpo de las mujeres, a la vez que significa la corroboración de masculinidad, como lo describe Rita Segato:

[1] Dolores Reyes, *Cometierra* (Madrid: Sigilo, 2020), 13.

Si al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia porque puede hacerlo, es decir, porque estas ya forman parte del territorio que controla, el agresor que se apropia del cuerpo femenino en un espacio abierto, público, lo hace porque debe hacerlo para demostrar que puede. En un caso, se trata de una constatación de un dominio ya existente; en el otro, de una exhibición de capacidad de dominio que debe ser reeditada con cierta regularidad y puede ser asociada a los gestos rituales de renovación de los votos de virilidad. [5]

El asesinato de la madre de Cometierra, si bien se padece de forma íntima y profunda, forma parte de una estructura donde se articulan otras tantas violencias (la económica, la racial, la social, la política) y que tocan, por ello, a las mujeres de ese entorno precarizado, donde las oportunidades parecen acotarse desde el nacimiento. Ellas mueren por ser mujeres, niñas y pobres. Aun cuando Florencia se distinga del resto de los habitantes del barrio por su color de cabello (“Se creía la más de todas porque en el barrio los únicos rubios eran el pelo de Florencia y en el templo, de yeso, el Jesús bebé”, [6]) y la seño Ana sea una de las pocas personas escolarizadas, son las víctimas sacrificiales, la carne de cañón expuesta a esta “pedagogía de la crueldad”, cuya función es reproducir el sistema. [7]

Cuerpos indisciplinados: las brujas

Dolores Reyes expresa una nueva sensibilidad y por ello otra lengua narrativa que propone el relato de la violencia hacia las mujeres desde un registro alejado del realismo, inoperante en este caso porque la violencia se vive y se percibe desde el punto de vista de una mujer muy joven, cuyo pensamiento mágico le da sentido a la experiencia que ha vivido. El gótico puede ser visto como una marca generacional que invierte la dicotomía civilización y barbarie; el gótico, que solía ubicarse en los espacios rurales, tal como se presenta en las obras de William Faulkner o Carson McCullers, ahora habita en las ciudades. Reyes reescribe “la experiencia social de lo ominoso”, lo reprimido que retorna, en este caso, a la dictadura y a la violencia capitalista, en el mapa urbano, sobre todo, en las zonas donde el mito del desarrollo se refuta en la experiencia de la desigualdad.

[5] Segato, *La guerra contra las mujeres*, 43.

[6] Reyes, *Cometierra*, 55.

[7] Segato, *La guerra contra las mujeres*, 61-62.

Para Barei: “En un mundo en el que no hay armonía con la naturaleza sino contaminación y destrucción, la tierra revela despiadadamente la vulnerabilidad de lo viviente en un estado de la cultura: los sistemas de exclusión, la supremacía machista, la población descartable, la destrucción del mundo natural”. [8]

El espacio es una de las categorías narrativas que dan sentido al género. El conurbano y la casa de Cometierra reconfiguran al modo gótico. Tras la muerte de la madre y el abandono de los adultos, la morada y la protagonista experimentan una serie de transformaciones. La casa emula al castillo gótico, a la cueva o la gruta de las brujas que habitan en el bosque: “parecía la cueva de un bicho”, [9] dice la narradora. Los atributos de la civilización van desapareciendo y con ellos el universo adulto: se anula la regularidad de las rutinas (que remite al mundo del trabajo), los chicos se quedan sin teléfono y en ocasiones prefieren permanecer a oscuras. En esta casa no hay espacios privados, los amigos de Walter entran espontáneamente, lo mismo que quienes buscan la ayuda de la joven, una referencia cercana a ese ámbito de lo común, del que habla Silvia Federici, que en otro contexto remitía al bosque, los lagos, los pastos, la naturaleza misma. [10]

La casa es un cementerio de botellas de gente desconocida, cuyos familiares esperan la respuesta de la joven. La vegetación salvaje comienza a invadir hasta que el edificio pierde su configuración original:

El pasto andaba invadido de yuyos. El laurel, desbordado, crecía por donde le daba la gana. Tenía mil hijos que, a medida que les pegaba el sol, echaban cuerpo y doblaban el alambre de mi terreno como si fuera cartón.

Una planta de no sabía qué se había pegado a la chapa del costado, pudriéndola hasta hacerse mancha en la pared de la casa. La pasionaria arriba, como en los terrenos que rodeaban la vía muerta. Cuando abría su flor se llenaba de abejas que iban hipnotizadas a la cruz del medio, a los pelos pegajosos, a su humedad.

“Si el pelo me sigue creciendo –pensé-, voy a ser yo también planta salvaje de pierna fuerte, hija del laurel”. [11]

[8] Silvia N. Barei, “Dolores Reyes, Cometierra. La novela argentina y su vulnerabilidad de lo viviente”, en *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, comp. Adriana Goicochea (Viedma: Etiqueta Negra, 2021), 43, <https://admin.curza.uncoma.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/19/2021/04/Miradas-goticas-1.pdf>

[9] Reyes, *Cometierra*, 26.

[10] Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 54.

[11] Reyes, *Cometierra*, 53.

La casa visibiliza la naturaleza de la narradora, guiada ahora por el instinto y su recién descubierta vocación de vidente y bruja. Las madres no quieren que sus hijas se acerquen a Cometierra, la excluyen de la escuela por considerarla siniestra desde la vez que la vieron comer tierra en pleno trance adivinatorio, lo que recuerda a ese miedo ancestral a las mujeres cuyo poder es incomprensible, aun cuando pertenecieran a un nivel económico y social inferior. Cometierra es una vidente social, a la espera de sus pequeños trabajos y de la recuperación de la experiencia adivinatoria. Para Federici: “El sustrato mágico formaba parte de una concepción animista de la naturaleza que no admitía ninguna separación entre la materia y el espíritu, e imaginaba el cosmos como un organismo viviente, poblado de fuerzas ocultas, donde cada elemento estaba en relación ‘favorable’ con el resto”.^[12]

La magia remite a un mundo orgánico, vivo, no pensado sólo desde la razón y por ello devaluado, o visto como subordinado. Este binarismo implícito en la modernidad es parte de la minorización de lo femenino que “[...] minorizar alude aquí a tratar a la mujer como ‘menor’ y también a arrinconar sus temas al ámbito de lo íntimo, de lo privado [...] Los elementos que determinan la minorización de las mujeres están relacionados con la transición de la vida comunal a la sociedad moderna y, en América Latina, al tránsito de los pueblos que habitan los territorios nacionales de nuestro continente a la colonial modernidad”.^[13] De forma paralela, Rosi Braidotti explica por qué la laicidad, desde el proyecto moderno, funcionó como otra forma de opresión para las mujeres en tanto relega las creencias, por el carácter emotivo e irracional, a la esfera de lo privado y con ello las excluye de participar en el universo público y político.^[14]

La indisciplina estética y social de Cometierra la aleja de los mandatos culturales: su cabello crece sin límites, su cuerpo que corre al lado de la naturaleza, de ahí que no use pantalones largos o que disfrutara andar descalza; en su vida cotidiana no hay ningún tipo de estructura, ni horarios de comidas ni de descanso. Es la bruja que subvierte el orden, una reminiscencia del símbolo del “mundo al revés” en la Edad Media.

[12] Federici, Calibán y la bruja, 235.

[13] Federici, Calibán y la bruja, 191.

[14] Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale (Barcelona: Gedisa, 2015), 38.

Como novela de aprendizaje, la experiencia amorosa y sexual tiene la función de recrear la libertad por medio de la relación con su cuerpo y el derecho al placer, sin el vínculo del matrimonio o la función de la procreación, una libertad que nos recuerda, de nuevo, a uno de los motivos de las condenas que padecían las brujas.[15]

Cometierra deviene en naturaleza, en no-humana, idea que remite al posthumanismo de Braidotti. El sujeto posthumano participa de un proceso vital inacabado, junto con los “otros de la tierra”. Devenir animal o devenir tierra, para la filósofa, implica trascender la especie, un “desplazamiento del antropocentrismo”, y con ello la crítica a la estructura jerárquica y masculina del mismo.[16] Así, cuando la narradora come tierra, la panza se le hincha como un sapo y la tía dice que parece un bicho, en las noches prefiere dormir en el piso y debajo de la cama, si imagina su muerte, se ve a sí misma como una perra. Su vínculo con la sociedad es a partir de su función adivinatoria, por eso deja la escuela (el espacio institucional) y rechaza el mandato de la maternidad que constantemente se les recuerda a las mujeres.[17] A la vez, el cuerpo de la joven, aún andrógino por una delgadez debida a su desarrollo biológico, recrea la distancia con el supuesto destino femenino de la reproducción o la sensualidad, de ahí que cuando juega con Hernán, le guste usar el avatar de un varón: “Lucha contra Shiva. Su cuerpo era oscuro y tenía seis brazos musculosos con los que me podía hacer mierda. Su corpiño, como el de todos los personajes femeninos del *Mortal Kombat*, hacía que casi se le vieran las tetas. En el juego yo había elegido ser Sub-Zero, que era un varón. Me gustaba no tener que preocuparme por tener un par de tetas enormes aunque fuese en los videojuegos”.[18]

[15] Federici, *Calibán y la bruja*, 294-305. En las últimas semanas una polémica se ha desatado a partir de la descontextualización de la escena en que Cometierra tiene su iniciación sexual. La novela circula en las escuelas secundarias, en gran medida porque relata la vida de una adolescente y por ello profesores han impulsado su lectura. Sin embargo, en Neuquén un grupo de padres y madres de familia, respaldados por la concejal Nadia Márquez de Democracia Cristiana, ha hecho manifiesta su preocupación por considerar la obra como “material de lectura pornográfico”. Liliانا Vera Ibáñez, “Intento de censura, Grupo de conservadores contra la novela de Dolores Reyes: *Cometierra* ‘porno’”, en *La izquierda diario*, 6 de julio de 2022, <https://www.laizquierdadiario.com/Grupos-conservadores-contra-la-novela-de-Dolores-Reyes-Cometierra-porno>. A partir de la manifestación pública surgieron voces, la mayoría en apoyo a Reyes, y denuncias a través de las redes sociales de la censura que los docentes, que han recomendado la lectura de la novela en clases, han padecido en muchas instituciones, incluyendo los despidos. Ante esta controversia, la autora respondió en una carta: “La lengua de la bronca y del dolor de los pibes por las violencias que reciben es la que habla en la voz de Cometierra. Pero también la de la época más vital de la vida, la relación de hermanos, los amigos que nos van a marcar de por vida, los juegos compartidos, la música, las primeras relaciones sexo-afectivas. ¿Por qué no contar todas estas experiencias trabajando desde sus formas de habla?”. Dolores Reyes, “Japi”, en *El diario Ar*, 6 de julio de 2022, https://www.eldiarioar.com/opinion/japi_129_9150303.html

[16] Braidotti, *Lo posthumano*, 84.

[17] Reyes, *Cometierra*, 11, 43, 17, 40 y 58.

[18] Reyes, *Cometierra*, 41-42.

Silvia Federici ubica el cuestionamiento al talante progresista de la revolución científica en Carolyn Merchant “al sostener que el advenimiento del racionalismo científico produjo un desplazamiento cultural de un paradigma orgánico hacia uno mecánico que legitimó la explotación de las mujeres y de la naturaleza”. [19] Cometierra, a través de su cuerpo, expresa su resistencia a la lógica capitalista, en tanto no busca superar ese “estado natural” ni adaptarse al mundo civilizado y patriarcal. La naturaleza en Cometierra refuta ese orden y sus instituciones, porque la violencia en ellas es inherente. El Estado regula desde la distancia y dosifica la violencia, de ahí que ante la orfandad Cometierra y Walter no recurran a ninguno de los brazos del mismo. Ezequiel, el chico del que se enamora, finalmente es un policía y actúa como tal ante la muerte de Hernán, quien sí pertenece al barrio. Cometierra no olvida que Ezequiel está en la sociedad para ejercer el control, no es como ellos, es la yuta, un cana, un ratis, juega con las diversas expresiones que nombran al enemigo lógico de su entorno. Al inicio y al final de la relación, en la joven se despierta esa intuitiva conciencia de clase, de la violencia en las estructuras jerárquicas de las que no puede escapar su amigo.

En ese mismo sentido se construye la imagen de la familia convencional, ella no era parte de una familia, sólo tenía a Walter, porque la institución como tal está fragmentada y replica las formas de poder. Ese mundo adulto imprime violencia a través del abandono estructural. En la fiesta final, los chicos alcoholizados parecen fantasmas, en medio de la oscuridad, una escena que avizora una riña donde de nuevo se imponen los valores de la masculinidad y la destrucción. Sin embargo, el mundo sin adultos, en el hogar, está lejos de ser la pesadilla de *El señor de las moscas*, en este caso, significa la posibilidad de escapar al orden social que constriñe y violenta. De ahí que haya un final abierto, una posible salida para Cometierra y Walter que, según la misma autora, podría completarse en una segunda parte de la novela.

A manera de conclusiones

La publicación de Cometierra cumple una doble función para las y los lectores. Por un lado, reivindica a la escritora que viene de la militancia y que escribe desde ciertas marginalidades que si bien no están ausentes de la literatura argentina, resulta necesario su reconocimiento. Por otro lado, y articulado con el anterior punto, la novela le habla a una generación de adolescentes excluidos en la sociedad por la pobreza, por el discurso centralista y, en el caso de las mujeres, por su género.

[19] Federici, *Calibán y la bruja*, 28.

Junto a ello, Reyes da continuidad a ese legado colectivo en una operación simultánea: primero, en la representación literaria de las brujas, vista como un proyecto político. A la vez, prolonga este programa que sus contemporáneas latinoamericanas han mantenido, desde Silvina Ocampo hasta Mariana Enriquez o Mónica Ojeda. Ese legado va de la mano con el relato del feminicidio en diferentes registros, ampliamente desarrollado desde la no-ficción por Selva Almada, tanto en el texto breve de “Chicas lindas”, incluido en *El desapego* es una forma de querernos como en *Chicas muertas*. Para Dolores Reyes, en cambio, la expresión de lo fantástico, a través de la imagen de la bruja, es una manera de subvertir en lo simbólico un sistema donde si bien desde el cuerpo se impone el orden dominante, con sus prácticas de explotación y control, es también a través del mismo donde se aprende a resistir.

Bibliografía

- Barei N., Silvia. “Dolores Reyes, Cometierra. La novela argentina y su vulnerabilidad de lo viviente”. En *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, comp. Adriana Goicochea. Viedma: Etiqueta Negra, 2021, 39-44. <https://admin.curza.uncoma.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/19/2021/04/Miradas-goticas-1.pdf>
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Goicochea, Adriana Lía. *La narrativa oscura. Mariana Enriquez y la cadena infinita*. Buenos Aires: Dunken, 2021.
- Molina, Isabel. “Dolores Reyes”. Entrevista a Dolores Reyes. *Diálogos*. 19 de julio de 2019. 24:25. <https://www.youtube.com/watch?v=g-E1BVNKCK0&t=7s>
- Reyes, Dolores. *Cometierra*. Madrid: Sigilo, 2020.
- Reyes, Dolores. “Japi”. *El diario Ar*, 6 de julio de 2022. https://www.eldiarioar.com/opinion/japi_129_9150303.html
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- Vera Ibáñez, Liliana. “Intento de censura. Grupos de conservadores contra la novela de Dolores Reyes: Cometierra ‘porno’.” *La izquierda diario*, 6 de julio de 2022. <https://www.laizquierdadiario.com/Grupos-conservadores-contra-la-novela-de-Dolores-Reyes-Cometierra-porno>

Accionar desde *Laboratoria* *Performativa*: Una propuesta de artivismo



Mónica Ornelas

monica.ludica.l@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8568-9067>

ENSAYO CREATIVO

Resumen

La presente propuesta se desprende de mi participación como ponente en la emisión 2021 del Coloquio *Arte, Imagen y Sonido* realizado por el Centro de las Artes y la Cultura, y la Universidad Autónoma de Aguascalientes, particularmente en dos de las líneas temáticas entonces inscritas: *Arte, Memoria(s) y Feminismos*, y *Cuerpo(s), afectividad y telepresencia*, mismos que se corresponden con el aliento que dio origen al espacio autogestivo de creación – investigación – pedagogía denominado *Laboratoria Performativa*. Compartir pues, los propósitos fomentados en este espacio de encuentro sentipensante ligado al arte, es el objetivo de la propuesta, enfatizando para tal efecto los trabajos más recientes desprendidos del programa *Corazonar desde la incertidumbre* con el anhelo también, de dar a conocer el afán de contribución social que se persigue al asumir la responsabilidad que implica nuestra cooperación en el bienestar colectivo; de aquí la noción de artivismo acuñada para acompañarle. Debido a la diversidad de proyectos realizados bajo el sello de *Laboratoria Performativa* y la imposibilidad de atenderlos dadas las características del actual texto, se invita a consultarlos en la página web: <https://www.monicaornelas.com.mx/laboratoria-performativa.html>

Palabras clave: arte, artivismo, performance, encuentro sentipensante

Abstract

This proposal comes from my participation as speaker in the 2021 broadcast of the Arte Imagen y Sonido Colloquium conducted by the Centro de las Artes y la Cultura and the Autonomous University of Aguascalientes, specifically within the two thematic lines then registered: *Arte, Memoria(s) y Feminismos, y Cuerpo(s), afectividad y telepresencia* (*Art, Memor(ies), Feminisms, and Bod(ies), affectivity and telepresence*), which correspond to the very breath that originated the self-managed creation-research-pedagogy space called *Laboratoria Performativa*. To share the goals promoted in this thinking-feeling common space linked to art is the objective of this proposal, emphasizing the most recent oeuvres which came from the *Corazonar desde la incertidumbre* program, in hopes of making known the desire for social contribution pursued by assuming the responsibility our cooperation toward collective wellbeing implies. Herein comes the notion of Artivism coined for this matter. Given the diversity of projects carried out under the signature of *Laboratoria Performativa* and the impossibility of tending to them due to the characteristics of this text, I extend an invitation to refer to them at the website: <https://www.monicaornelas.com.mx/laboratoria-performativa.html>

Keywords: art, activism, performance, thinking-feeling common space

I. Esbozo de iniciación

Laboratoria Performativa es un espacio de creación, investigación y pedagogía en el que se promueve el desarrollo individual y colectivo cual evento conjunto que tiene como eje fundante a la experiencia del arte. Desde su conjugación en femenino como franco apego al aliento feminista, *Laboratoria Performativa* es vivida como una zona discreta de activismo, entendiendo por la adjetivación discreta a una actitud disidente de las pretensiones hegemónicas propias del *establishment* y *mainstream* de El Arte.

Por otro lado, la idea de *artivismo* se acuña debido al afán de contribución a la construcción de ciudadanía que se promueve en la naturaleza de los proyectos aquí realizados, bajo el pacto de comprender por ciudadanía a “un conjunto de derechos y obligaciones que convierten a los individuos en iguales dentro de una comunidad política”[1]. Y de esta aproximación definitoria al semblante político, que no demagógico del arte, hay apenas si un guiño.

[1] Irene Martín Cortés, *Una propuesta para la enseñanza de la ciudadanía democrática en España* (España: Fundación Alternativas, 2006), 9.

Es, de tal suerte, como se entrecruzan arte y activismo: por la posibilidad en potencia de transformación social que se engendra y abrazamos con nuestro proceder. De aquí también la idea de asumir las actividades diversas de producción, investigación y docencia como gestos de micropolítica a la manera en que las concibe Suely Rolnik[2], esto es, cual acontecimientos que permiten una activación anímica para vincular alianzas afectivas de encuentro “hacia la afirmación del derecho de existir”. Nos cautiva pues, por encima de la esfera institucional y legitimadora de El Arte, las acciones y movilización emancipatorias del arte en lo social.

Así, convencida de la responsabilidad que en el bienestar colectivo pende de nuestra colaboración, la práctica artística contiene aquí el talante particular que le identifica como agente de socialización más que de demostración propia de la Alta Cultura, visibilizando a la vez el hecho de que participar en ella, en la práctica artística ya desde la producción, ya desde la percepción, nos pone en convivencia con el vigor de sus posibilidades para difundir y reconfigurar valores compartidos que afectan nuestra vida en común. Procurar, entonces, que dicha afectación auxilie al beneficio colectivo de la dignidad humana, es uno de los propósitos de *Laboratoria Performativa*.

Con tono celebratorio comparto la apreciación del privilegio vivido en esta región de fomento al conocimiento sentipensante, a ese que se origina desde un saber-del-cuerpo y afectivo, ya que en ella se busca el abordaje y tratamiento de ciertas problemáticas sociales que nos atañen y en las que, de manera libre, decidimos accionar por cuanto nos convocan. Al mismo tiempo, en ese accionar, en este modo de hacer que le es peculiar al arte, se ensaya entre los públicos y las – los participantes, una activación anímica y crítica de su – nuestro posicionamiento en el mundo. De igual manera, en medio de las diversas violencias[3] que configuran al androcentrismo[4] que nos contextualiza, mantener la cautela lo mismo ante las violencias epistémicas que ante el maniobrar de nuestros privilegios más generales, se ha vuelto una tarea constante.

[2] Suely Rolnik, *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2019).

[3] La Organización Mundial de la Salud (OMS) define la violencia como “El uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones”. Para ahondar en los tipos de violencia, así como en la naturaleza de los mismos y su prevención, se sugiere acudir al artículo Violencia y salud mental, disponible en <https://www.uv.mx/psicologia/files/2014/11/Violencia-y-Salud-Mental-OMS.pdf>

[4] El androcentrismo es la visión del mundo que sitúa al hombre como centro de todas las cosas. Esta concepción de la realidad parte de la idea de que la mirada masculina es la única posible y universal, por lo que se generaliza para toda la humanidad, sean hombres o mujeres. El androcentrismo conlleva la invisibilidad de las mujeres y de su mundo, la negación de una mirada femenina y la ocultación de las aportaciones realizadas por las mujeres, Mujeres en Red. El PeriódicoFeminista, <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1600#:~:text=El%20androcentrismo%20es%20la%20visi%C3%B3n,humanidad%2C%20sean%20hombres%20o%20mujeres>

Ahora bien, los orígenes de *Laboratoria Performativa* se remontan a la necesidad de desprender del ala universitaria institucional, mis propias dinámicas vinculadas con el arte en el afán de asumir y exponer francamente mi posicionamiento en el mundo desde la perspectiva más personal que acuño. Identifico pues, los inicios del aliento que configuró al espacio, hacia noviembre del año 2011, en un primer proyecto donde procedimos a diseñar y ejecutar la performance colaborativa *No hay minuto de silencio*.

Efectuada en el patio de la Escuela de Artes de la Universidad de Guadalajara, esta acción comprendió la participación de lxs[5] estudiantes de *Performance* de aquel ciclo escolar junto a la de tres cadetes militares de la 15va. Zona Militar de Zapopan, quienes presentaron el toque luctuoso que se expresa con trompetas en la institución a la que pertenecen, cuando cae uno de sus miembros en batalla. La performance estaba dedicada a las muertes y desapariciones forzadas de civiles que en nuestro país, venían intensificándose en el calderonato a raíz de la llamada “guerra contra el narcotráfico”, y concluía con el edificio rodeado de listón negro colocado por lxs performantes durante la marcha en la que recorrimos la manzana urbana, haciendo el retorno al patio de la escuela sellando simbólicamente la entrada con un moño del mismo listón negro en señal de luto y quedando, de esta manera, frente a los militares, quienes emitieron nuevamente su protocolario toque luctuoso.

En faenas subsiguientes nos aproximamos lo mismo a la exploración identitaria de las representaciones del cuerpo, que al acompañamiento de denuncias ligadas a la violencia ejercida, por ejemplo, contra lxs periodistas, pasando por las que atañen a la mujer en su modalidad más extrema de feminicidio. Vale decir que estos trabajos se engendraron de forma intermitente debido a que mis esfuerzos y concentración de producción dispersaron sus impulsos al asumir el cargo de gestión educativa de la coordinación de las Licenciaturas en Artes Visuales de la universidad citada, durante un periodo de seis años.

[5] En ocasiones se hará uso de la conjugación de pronombres y adjetivos con la “x” en el esfuerzo de evocar a las, los y les entidades a partir de una neutralidad, quizá mejor aún, de una inclusión que no privilegie, desde el lenguaje y por ende desde el imaginario, al sujeto masculino blanco y que en su lugar aluda, en cambio, a la diversidad de identidades genéricas, identidades hacia las que nos inclinamos empáticamente y por las que en la actualidad se aboga de manera incluso indisciplinada y de formas particulares que llegan a quedar fuera de los permisos autorizados por las instituciones que gestionan dicha inclusión, como lo es la Real Academia de la Lengua Española. En esta “x” pretendemos invocar a la conjugación simultánea de los géneros femenina y masculino, así como también a aquellxs que no se circunscriben en dicha dicotomía, a quienes se identifican en la comunidad LGBTQ+, destacando incluso que las siglas anteriormente prescritas, que enuncian la diversidad de género, no son una nomenclatura fijamente establecida.

Pero sucedió que, tras mi disposición a poner fin a la dinámica burocrática laboral y recuperar con esto los ánimos de producción reflexiva tanto a título individual como colectivo, se presentó el fenómeno de la pandemia, acrecentando la necesidad de reactivación de los esfuerzos colaborativamente colectivos. Fue así como surgió *Corazonar desde la incertidumbre*, al retomar de Silvia Rivera Cusicanqui la conjugación infinitiva de una corazonada[6].

II. El llamado más reciente

Con motivo del encierro de los cuerpos y las existencias al que nos arrojó el acontecimiento de la pandemia en el 2020, quise lanzar un guiño que desde un nosotrxs colaborativo permitiera vincular alianzas de cuidado y salvaguardia colectivos. Exiliadxs del espacio común y bajo el anhelo de encuentro afectivo, lancé una convocatoria a jóvenes que, habiendo sido mis compañeras y compañeros estudiantes en diversos ciclos universitarios previos[7], me atraían por su personalidad responsable y entusiasta para hacernos andar el reto al que la anómala vereda obligaba. Hilvané para ello, una invitación a sumarse a la aventura experiencial. *Corazonar desde la incertidumbre* fue el título que dio nombre al programa suscitado para atender al llamado, bordeando en tal designio la corazonada de que podríamos subvertir la incertidumbre hacia una labor gozosa con aliento de vida, al transitarla acompañadxs.

El propósito abrazado era por demás sencillo: forjar un tratamiento – sublimación del miedo y la incertidumbre que impuso el virus SARS–CoV–2, con la intensión de que activarnos colaborativamente fortaleciera en todxs y cada unx de lxs asistentes al convite, la experiencia culminante de vigorizarnos sabiéndonos acompañadxs en este trance, a la vez de procurar dicho contagio mediante el gesto de compartir el resultado logrado. Había pues, en los indicios de dicha convocatoria y cual consigna primigenia, un anhelo de serenar emocionalmente el impacto del fenómeno acontecido, contribuyendo simultáneamente al cuidado cariñoso ante el riesgo eminente; es decir, había un afán de procesar, a través del intercambio y la realización conjunta de labores estético – artísticas, los estados anímicos que promovió este episodio tan insólitamente ligado a la muerte.

[6] Rivera, Silvia, *Un mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018).

[7] He sido docente de asignatura desde el año 2009, de las materias Performance, Laboratorio de Experimentación Visual, Laboratorio de Experimentación Conceptual, Teorías Contemporáneas del Arte y Proyectos Artísticos, en las licenciaturas diversas de arte del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, la universidad pública del Estado de Jalisco, México.

Resistiendo frontalmente la pretensión de un arribo preciso a productos determinados, menos aún regidxs por la premura de colocar o legitimar tales productos en el escenario público institucionalizado e igualmente desterrada la prisa que caracteriza a todo el engranaje de productividad que nos ha cooptado, y sin bocetar tampoco alcances o límites de impacto a comunidades específicas en aras de complacer las demandas de la gestión cultural, el esfuerzo esperanzador comprendía más bien un perfil de corte feminista por cuanto "el feminismo –como indica Rita Segato– es una política de la amistad"[8]. De tal forma, y por cuanto ha sido pronunciado con anterioridad respecto a la procuración de los afectos, el cuidado, la búsqueda de una salvaguardia colectiva, así como el acompañamiento anímicamente cariñoso, es que conectamos el soplo que anima a *Laboratoria Performativa* con esta política feminista de la amistad, cobijándonos con dicho posicionamiento para reestablecer –nos en el tejido social: “Es muy difícil –continúa Segato– cambiar el mundo desde una ley, desde una acción del Estado: el mundo cambia en la transformación de las tramas, del tejido, (...) vamos tejiendo la red de relaciones a nuestro alrededor. Y esta pandemia está transformando las maneras en que tejemos nuestro alrededor inmediato”(Segato,2020).

Atravesando cambios en lxs participantes, conseguimos permanecer a través de las sesiones virtuales comprendidas de junio a diciembre de 2020, al final del primer proyecto del programa: Shalli Salamán, Isaí Moreno y quien aquí suscribe, de México; Valeria Martínez de España, Nicolás Fernández de Colombia y Randoll Sosa de Puerto Rico.

Irremediablemente replegadxs al confinamiento dada la cancelación de “el afuera”, revisar “los adentros” había irrumpido no sólo como una práctica obligada sino como una bondad disponible. Partimos entonces, de una primera consigna que arrojé para tantear los alientos: atender, y grabar, el entorno sonoro más inmediato, el corporal y el doméstico, es decir, rendirnos a la sonoridad cotidiana que históricamente ha transcurrido menospreciada por su condición ajena a las labores “trascendentales”. Y, de forma por demás orgánica, agudizamos la escucha; desde ahí se fueron desvaneciendo entre nosotrxs las ambiciosas discursividades que apuntalaban en aquellos momentos de forma frenética, a las especulaciones sanitarias y a las ansias aspiracionales de concretar los panoramas por venir en materia sanitaria.

[[8] Rita Segato, “Es un equívoco pensar que la distancia física no es una distancia Social”, La Nación, 2 de marzo de 2020, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografiarita-segato-es-un-equivoco-pensar-que-la-distancia-fisica-no-es-una-distancia-social-nid2360208>.

Primero de los trabajos logrados, *Melodías de onírico trayecto* se consolidó como una pieza de arte sonoro que terminó de componerse poniendo a disposición de todxs lxs integrantes los rasgos del universo sonoro provenientes de las distintas realidades por nosotrxs vividas para, después, alterarlas mediante programas digitales de audio. En la siguiente liga se puede conocer la pieza sonora, cuya duración es de 25” 28’; se sugiere el uso de audífonos para una mejor escucha: <https://soundcloud.com/user-792804252/melodias-de-onirico-trayecto>. Aconteció, en medio del ejercicio de escucha, que entre aquellas cacofonías grabadas irrumpió un soplo, el del mar asomado en una ventana de España, llevándonos a converger en un mismo deseo: viajar ficticiamente a una región de recreación festiva donde hacer posible la convivencia erradicada con el aislamiento. Atravesadxs por la prohibición, propiciarnos un trayecto fantástico brotó así, como la senda anhelante que marcaría la ruta por seguir, aún a sabiendas de que podríamos perdernos en el camino, de que encallar se vislumbraba en potencia.

Gracias al entramado de la vorágine pandémica con nuestras sonoridades anhelantes y festivas, fue que abandonamos aquella realidad omnipresente y aplastante, como si un halo entusiasta de vida se destilara para resguardarnos. Pero sucede en nuestras *Melodías ...* que, advirtiendo su final, entre la fuga gozosa que se asoma sonoramente como si de un trance se tratara, la condición de este mundo estremecido irrumpe en la narrativa trayéndonos de regreso, a co-creadores y público expectante, a la parálisis indicada por el filósofo Enrique Dussel: “Esta es la primera vez que una pandemia (...) está siendo vivida con una conciencia de universalidad”[9]. Y sigue Dussel, ahora a propósito de la manera orgullosamente libre del operar humano, tan elogiada en los siglos de historia moderna por su dominio del universo natural, sigue indicando que continuar por esa vía podría llevarnos “a destruir las condiciones de posibilidad de la reproducción de la vida misma en la tierra”(Dussel, 2020). Esa voz se hace escuchar en la pieza sonora en medio del sonido de las últimas gotas prístinas que nos mantenían conectadxs con la ilusión del vagabundeo, desarraigándonos del regazo plácido de la húmeda naturaleza celebrada tímbricamente. Finalmente, la meditación colosal del ciclo que atravesamos se despliega ante nosotrxs con toda su contingencia: estamos ante la tremenda posibilidad de dar continuidad, o cerrar, estilos de vida y procesos; estamos ante la apremiante e histórica posibilidad de rectificar los caminos andados puesto el mecanismo de dominación – discriminación humana en rotunda evidencia y crudamente abierta la confirmación de su tremendo deterioro dada la destrucción demostrada.

[9] Enrique Dussel, “2020: La Pandemia con Enrique Dussel. Ética y política”, Aristegui noticias, 23 de abril de 2020, <https://aristeguinoticias.com/2304/kiosko/2020-la-pandemia-con-enrique-dussel-etica-y-politica-en-vivo-3/>

Cabe señalar que tras su circulación en distintos escenarios[10], estamos promoviendo la exhibición de *Melodías ...* en un espacio físico expositivo.

Aun bajo el abrigo del programa *Corazonar desde la incertidumbre*, nos concentramos recientemente en efectuar ajustes para dos proyectos intitutados aun, con dos equipos de trabajo: el primero es una videoperformance cuyo avance se vio mermado significativamente debido a dificultades técnicas en la grabación, y de acompasamiento entre las integrantes. En ella se aborda la conducta delirante de protección ante el virus y cómo nos obstinamos en sostener ante la naturaleza, con un afán absurdo, el estatus de superioridad humana, suponiéndola el enemigo. Esta pieza está en su fase de edición sonora. El segundo proyecto, que ha sido una bella continuidad con algunos de las integrantes de *Melodías de onírico trayecto*, se desprendió de un juego de derivas generadas durante meses; se encuentra en su faceta de reorganización de los materiales foto y videográficos producidos y apuntala a una salida multimedia que se antoja instalación presencial.

De tal suerte, a través del intercambio colaborativo que reorganizó lo que nos era, nos es común, comunitario, este programa *Corazonar desde la incertidumbre* arribó para actualizar los principios que definen a *Laboratoria Performativa*: ensayar un rumbo hacia *otros posibles* que disienten del modelo impositivamente construido, de ese sostenido durante siglos como único e inamovible, el mismo que, a todas luces para quienes no ostentamos sus privilegios, pareciera verificar su agonía ... o quizá, tal vez y con mayor contundencia, la nuestra propia.

[10] Entre el 2020 y el 2021: libro *El género en tiempos de pandemia*, Colección Género y Corporalidades, Universidad Autónoma de Querétaro; 17 edición del Micro Festival de Performance Online; IX Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas – Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México; Simposio Archivo de voces: poéticas de confinamiento, en el XVI Congreso Internacional del Departamento de Arte: Diversidad y cruces del arte. Límites y fronteras, Universidad Iberoamericana; IV Encuentro Latinoamericano de Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, Facultad de Ciencias Sociales – Universidad Mayor de San Marcos, Perú; Congreso Internacional Arte – Decodificación – Desocialización – Activación – Territorio – Arte y Espacio Social en tiempos de control, descontrol y aislamiento (ADD + ART 2021), España; blog virtual La comunidad y la pandemia – Observatorio, Consejo Mexicano de Ciencias Sociales (COMECOSO); Exploratorio Prácticas de resistencia y decolonialidad en artes y educación, Facultad de Artes – Universidad Nacional de Colombia; VIII Congreso Virtual Tendencias Digitales_Escénicas_Audiovisuales, Universidad de Palermo, Argentina; Cátedra de Arte, Literatura y Poesía Fernando del Paso y de la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, México.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Dussel, Enrique. “2020: La Pandemia con Enrique Dussel. Ética y política”. *Aristegui noticias*, 23 de abril de 2020. <https://aristeguinoticias.com/2304/kiosko/2020-la-pandemia-con-enrique-dussel-etica-y-politica-en-vivo-3/>.

Martín Cortés, Irene. *Una propuesta para la enseñanza de la ciudadanía democrática en España*. España: Fundación Alternativas, 2006.

Rivera, Silvia. *Un mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

Rolnik, Suely. *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

Segato, Rita. “Es un equívoco pensar que la distancia física no es una distancia Social”. *La Nación*, 2 de marzo de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografiarita-segato-es-un-equivoco-pensar-que-la-distancia-fisica-no-es-una-distancia-social-nid2360208>.

La risa entre Rosi Braidotti y *Un útero es del tamaño de un puño* de Angélica Freitas: apuntes desde una lectura cruzada



Adriana Rodríguez Ruiz

adi.rdzr@gmail.com

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8991-0590>

ENSAYO CREATIVO

Resumen

El presente ensayo pretende realizar un ejercicio de lectura cruzada entre el poemario *Un útero es del tamaño de un puño* de la poeta brasileña Angélica Freitas, y la filósofa italo-australiana Rosi Braidotti, particularmente de fragmentos que aparecen en su libro *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*; haciendo énfasis en las nociones de *cuerpo y sujeto*, pero, sobre todo, el papel que juega la *risa* según Braidotti y su uso y efectos en la literatura de Freitas.

Para este acercamiento lector se pretende como metodología el uso de la literatura comparada, buscando puntos comunes, de convergencia o asociación. Más que un análisis literario, este trabajo tiene como objetivo la relectura de *Un útero es del tamaño de un puño*, mediante la aproximación a los procesos en que se construyen o deconstruyen en la poesía de Angélica Freitas aspectos materiales y simbólicos desde la corporalidad, tales como la representación de la feminidad, la clase, la raza o el estándar de belleza, para identificar puentes posibles entre el texto poético y el texto teórico.

Principalmente, hace referencia al humor y a la risa como recursos escriturales subversivos para el pensamiento crítico y el agenciamiento de sujetos políticos, así como a la necesidad de un ejercicio de autocritica que incluya al humor en el pensamiento feminista, como hace hincapié Rosi Braidotti. Es importante mencionar que el conjunto de apreciaciones que se generan a partir de la comparación tiene que ver con las rutas lectoras de la propia autora de este ensayo, por lo que el carácter subjetivo, aunque no por ello menos riguroso, está presente.

Se trata de un trabajo no conclusivo, sino detonador del diálogo para ir formando, a través de dichos puentes, una serie de conexiones que nos permitan relacionar las interrogantes entre diversas pensadoras y su abordaje en la escritura desde sus propios géneros literarios.

Palabras clave: Feminismos, diferencia sexual, género, literatura, poesía, humor, risa

Abstract

This essay aims to carry out a cross-reading exercise between the book *Un útero es del tamaño de un puño* by the Brazilian poet Angélica Freitas, and the Italian-Australian philosopher Rosi Braidotti, particularly fragments that appear in her book *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*; emphasizing the notions of *body* and *subject*, but above all, the role that laughter plays according Braidotti's statements and its use and effects in Freitas' literature.

For this approach, the use of comparative literature is intended as a methodology, seeking common points, convergence or association. More than a literary analysis, this work aims to do second readings of *Un útero es del tamaño de un puño*, by looking to the processes in which material and symbolic aspects of corporality are constructed or deconstructed in Angélica Freitas' poetry, such as the representation of femininity, class, race or the standard of beauty, to identify possible bridges between the poetic text and the theoretical text. Mainly, it refers to *humor* and *laughter* as subversive writing resources for critical thinking and the agency of political subjects, as well as the need for an exercise in self-criticism that includes *humor* in feminist thought, as emphasized by Rosi Braidotti. It is important to mention that appreciations generated here from the comparison has to do with the reading routes of the author of this essay, so the subjective character, not less rigorous for that, is present.

It is a non-conclusive work, but rather a trigger for dialogue to form, through these bridges, a series of connections that allow us to relate the questions between these different thinkers and their approach through the writing from their own literary genres.

Keywords: Feminisms, sexual difference, gender, literature, poetry, humour, laughter, laugh

*Resulta crucial en el feminismo, al igual que en otros ámbitos,
escapar de los juiciosos y mortalmente aburridos catequistas del fervor
revolucionario y revalorizar el aspecto jocoso del proceso de transformación social.*

Rosi Braidotti, *Metamorfosis*

i piri qui

Angélica Freitas, *Un útero es del tamaño de un puño*

Yo llegué a la obra de Angélica Freitas a través de un afortunado hilo de lecturas en torno a las maternidades, los duelos por interrupción del embarazo y la literatura contemporánea escrita por mujeres. Quizá, el denominador común de estos tópicos es el cuestionamiento que desde el movimiento feminista se ha hecho a los roles asignados al sujeto femenino, así en su ejercicio de materner, como en la agencia sobre su propio cuerpo, y en la invisibilización por la tradición canónica de los creadores culturales. Con dichas interrogantes al reverso de las pupilas, la lectora que ahora escribe este ensayo se encontró con la escritora brasileña y el poemario que hace posible esta reflexión.

Angélica Freitas[1], poeta y traductora, publicó en Brasil *Un útero es del tamaño de un puño* en el año 2012 en una editorial ahora extinta. Tres años después la obra fue traducida al español por Paula Abramo y publicada bajo el sello Kriller71 en Barcelona[2]. Actualmente esa misma traducción se encuentra en México editada y en descarga gratuita a través de la iniciativa de promoción de la lectura Brigada Para Leer en Libertad[3]. En su país, *Un útero es del tamaño de un puño* es una obra ampliamente conocida y con abundantes críticas y reseñas. Su reacción también ha generado malestar entre los grupos conservadores y de ultraderecha, la acción más evidente de ello fue la moción de repudio que un diputado evangélico presentó en septiembre de 2019, por tratarse de una de las lecturas obligatorias para el proceso de admisión a nivel universitario el mismo año.

[1] "Nació en Brasil en 1973. Es poeta y traductora, autora de los libros *Rilke shake* (2017), *Un útero es del tamaño de un puño* (2013), *Canções de atormentar* (2020) y de la novela gráfica *Guadalupe* (2019, con ilustraciones de Odyr Bernardi), cuya acción transcurre en México. *Un útero es del tamaño de un puño*, finalista del premio Portugal Telecom, es ya un clásico contemporáneo de la literatura brasileña y marcó un antes y un después en la escritura de poesía feminista y LGBT en Brasil. En 2019, el libro fue objeto de una moción de censura por parte de la asamblea legislativa del estado de Santa Catarina, dominada por la extrema derecha, por desafiar la moral conservadora de manera frontal y humorística." Freitas, Angélica; Abramo, Paula (traducción) *Un útero es del tamaño de un puño* (México; Brigada Para Leer en Libertad, 2020) pág. 99

[2] Otras traducciones de la poesía de Angélica Freitas al español fueron realizadas por el poeta y traductor mexicano Sergio Ernesto Ríos y publicadas en revistas académicas y culturales. Algunos de estos poemas pueden consultarse en: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5206>. Se hace mención al respecto con el fin de situar la recepción que ha tenido la poeta brasileña en nuestro país y en la lengua hegemónica aquí hablada.

[3] El archivo puede descargarse desde el catálogo de la iniciativa, colgado en el siguiente enlace: <http://www.brigadaparaleerenlibertad.com/libro/un-uterio-es-del-tamano-de-un-puno>

Rosi Braidotti[4], por su parte, se sumó a mi historia lectora a partir de la construcción de un marco teórico no monotemático, geográficamente diverso y contemporáneo que conjugara un registro amplio de preguntas y posicionamientos enmarcados en el pensamiento feminista de los últimos años para un proyecto específico. Así, de entre los muchísimos aspectos que pueden desentrañarse del trabajo de esta filósofa, hay una cosa que llama la atención y en la que se sustenta este texto: el llamado al júbilo dentro de la militancia.

Entonces, este ensayo pretende compartir un ejercicio de asociaciones, de hilado entre estas dos autoras con contextos geográficos y políticos distintos, pero cuya escritura sugiere el manejo y aplicación de conceptos en común. Entendiendo, a muy grandes y superficiales rasgos, la metodología de la literatura comparada como aquella rama de los estudios literarios que atiende a las relaciones transculturales y/o transnacionales entre uno o más textos, incluso entre productos culturales de otros soportes y formatos artísticos; este trabajo se ampara en las consignas que dicha disciplina y metodología propone.

Quizá para dar comienzo a la lectura cruzada entre Angélica Freitas y Rosi Braidotti, es pertinente destacar el título del poemario: *Un útero es del tamaño de un puño*; así como la enunciación de la filósofa en la corriente de pensamiento que reconoce a la diferencia sexual como punto de partida para la reflexión en torno a los estudios de género y los feminismos. Desde nuestra lectura de Braidotti, el útero representaría la materialidad de una construcción política y simbólica que modela la subjetividad y representación de las mujeres. Por su parte, el poemario de Freitas explora las relaciones semánticas, culturales y políticas entre la palabra útero y mujer. Es decir, explicaría las formas en que se encarnan o incardinan[5] dichos mandatos simbólicos de la representación en los cuerpos de las mujeres. Dicho de otra manera, los personajes que aparecen en los poemas narran la naturaleza simbólica que se ha desprendido de la diferencia sexual que caracteriza al cuerpo-otro de las mujeres.

[4] “Rosi Braidotti, nacida en Italia, creció en Australia, se formó en Francia y vive en Holanda, donde es catedrática del Departamento de Estudios de la Mujer de la Universidad de Utrecht. Fiel a sí misma, practica lo que afirma y vive como un sujeto verdaderamente nómada. Apasionadamente dedicada a la filosofía como disciplina crítica y basándose en la teoría y la práctica feministas, la autora añade creatividad e innovación a la arriesgada tarea de comprender las complejidades del mundo actual. Entre sus libros más recientes cabe mencionar *Patterns of Dissonance*, *Sujetos nómades* y *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*” Braidotti, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (Barcelona: Gedisa, 2015)

[5] En su traducción al español por Amalia Fischer, la palabra “embodiment” como originalmente la propone Braidotti, se ve traducida por “incardinamiento” (moldear o dar forma al cuerpo), con el fin de marcar una postura de diferencia al respecto de “encarnación” que lleva implantada en sí la connotación cristiana. *Ibíd.* Pág. 187

Pero antes de ahondar en ello, en un primer acercamiento general, es posible decir que *Un útero es del tamaño de un puño* elabora críticas en torno al clasismo, el racismo, el sexismo, el capitalismo. Hace una radiografía particular sobre el movimiento feminista, las referencias culturales de los estados nación, las nociones de identidad, los sujetos migrantes, entre otros temas. Se vale del recurso, cotidianamente usado, de la animalización de las mujeres para hacer juicios estéticos en torno a sus cuerpos, las acciones y movimientos de éstos, para degradarlas desde una lógica especista. Reflexiona sobre la arbitrariedad de las políticas identitarias que vinculan nuestro devenir con la carne que habitamos. Entre muchas otras ideas, Freitas escribe sobre esto, casi siempre desde el lenguaje de la *ironía* y el *humor*.

Dicho esto, abramos el poemario de Freitas y dispongámoslo como un atlas de pistas a rastrear para discutir el cuerpo de las mujeres. *Útero* aparece un total de 30 veces.[6] Por su parte, la palabra *mujer* se presenta 178 veces a lo largo del poemario. El énfasis que pone Angélica Freitas en el cuerpo, particularmente en lo que reconocemos como los cuerpos de las mujeres, recae en la palabra *útero*. A su vez, *útero* es circundada por otras palabras que evocan al cuerpo y lo traen a discusión, por ejemplo: *pelo, manos, sexo, uñas, orejas, barriga, papada, meñiques, tobillos, cola, patas*, por mencionar algunas. Partes del cuerpo que nos hacen imaginar a hombres, mujeres y animales no humanos. Pero sobre todo mujeres, mujeres animalizadas[7], bestializadas, deshumanizadas, un amplio abanico de mujeres que por sus cualidades corporales una sociedad antropocéntrica y patriarcal situaría en los escalones más bajos de la jerarquización humana.

Recojamos uno más, de entre aquel cúmulo de vocablos que nombran al cuerpo. La mano, contraída, sus falanges forman un ovillo al que llamamos *puño*. El poema que da título al poemario alude al *puño* como símbolo de lucha. En una lectura personal, el puño se recuerda como medida proporcional para otras partes del cuerpo; por ejemplo, cuando se dice que “el corazón es del tamaño de un puño”.

[6] Las 30 veces que la palabra útero aparece, se dan en el poema que da título a la obra: *Un útero es del tamaño de un puño*.

[7] Sobre la relación entre lo femenino y lo animal, Rosi Braidotti encuentra el espectro de la otredad como aquel en que las mujeres y los animales se encuentran, ambos constituidos por la negación de la representación de lo humano que equivale al sujeto masculino. Quién no es el hombre, no cualquier tipo de hombre, quién no es el hombre blanco heterosexual, no es humano, es el otro, y en la otredad caben muchas subjetividades marcadas por la negación de este hegemónico. En este sentido, se explican las razones de porqué en la ficción literaria, artística y cultural, la figura del monstruo se ve representada o asociada a las mujeres, a personas racializadas, discapacitadas, enfermas o a animales no humanos. Son todas subjetividades liminales que aparecen como amenaza. Braidotti, Rosi, Op. Cit. (Barcelona; Gedisa, 2015) pág. 152

Si es así, y si el útero es del tamaño de un puño, entonces el útero es del tamaño del corazón. Como este caso, se teje un mapa de alusiones corporales que suceden en el plano del lenguaje poético. Pero ¿qué significa, en este estudio anatómico-simbólico de las mujeres como sujetos políticos, especialmente el *puño*?

Este texto se centra en el cuerpo. En la potencia del cuerpo a través de sus órganos, de sus viajes y de la carcajada de su carne. Al escribir este texto quiero centrarme en el *cuerpo*, particularmente en el *útero*, en el *puño* y, más adelante veremos, en la risa que se asoma del poema. ¿Qué relación tienen el puño femenino y la risa femenina?

La “i” o del humor y la risa como recursos de resistencia

En una revisión superficial acerca de los símbolos que han representado de manera general al ejercicio de resistencia, no sería aventurado decir que el *puño* aparece en nuestra mente por acuerdo común. El cruce de lecturas que alimenta este ensayo encuentra en la *risa* un acto de resistencia. Existen múltiples e incontables actos de resistencia. La lectura es un acto de resistencia. La lectura de la poesía viva, no legitimada, es un acto de resistencia. Regresar al cuerpo es un acto de resistencia.

No obstante, la *risa*, una respuesta corporal cuya experiencia hemos experimentado desde la infancia y que naturalizamos, podría parecer insospechadamente rebelde.

Para encontrarla, revisemos el poema que nombra al libro de Angélica Freitas:

un útero es del tamaño de un puño
en un útero caben sillas
todos los médicos cupieron en un útero
y eso no es poca cosa
una persona cupo alguna vez en un útero
no cabe en un puño
es decir, cabe
si la mano está abierta
y eso no implica género
degeneración o generosidad

(...)

in ítiri is dil timiñi di in piñi
quién puede decir tengo un útero
(el médico) quién puede decir que funciona
(el médico)
il mídiqui
miedo de que no funcione
para qué sirve un útero cuando no se hacen hijos
para qué
piri qui
si tengo un pecho tengo dos
lo mismo con los riñones
tengo dos orejas
minis vincint vin gigh
piri qui

(...)

un útero expulsa los óvulos
obvios
rojo =
itodo bien!
tidi istá biin
ni istís imbirizidi
un útero es del tamaño de un puño
en un útero caben capillas
cabén bancos hostias crucifijo
cabén curas de pitos marchitos
cabén monjas de senos quietos
cabén las señoras católicas
que no usan anticonceptivos
cabén las señoras católicas
que militan frente a las clínicas
a las 6 am en la ciudad de México
y cabén sus maridos
en casa durmiendo
cabén cabén
sí cabén
y luego van
a comprar pan
repite conmigo: yo tengo un útero
está aquí
es del tamaño de un puño
nunca le ha dado el sol
un útero es del tamaño de un puño
no puede dar golpes[8]

[8] Freitas, Angélica, Op. Cit. pág. 59-62

¿Nos reímos? Hay elementos irónicos en el poema de Angélica Freitas, también hay señalamientos contundentes al conservadurismo médico, religioso y social que caracteriza a nuestros países latinoamericanos.

Por su parte, en una entrevista que Judith Butler hizo a Rosi Braidotti, ésta reafirma el poder de la risa como recurso subversivo, además de alentar al ejercicio de autocritica del propio movimiento.

Este espíritu jubiloso se manifestó claramente en la primera época del movimiento de las mujeres, cuando nadie ponía en duda que la alegría y la risa eran emociones y declaraciones profundamente políticas. Ese ritmo alegre apenas si sobrevive en estos tiempos de pesimismo posmodernista; sin embargo, no nos vendría mal recordar la fuerza subversiva de la risa dionisiaca. Una saludable dosis de hermenéutica de la sospecha respecto de las propias creencias políticas no es una forma de cinismo o nihilismo, sino, más bien, una manera de restituir la política a la plenitud, a la corporeidad y consecuentemente a la parcialidad de la experiencia vivida. Deseo, pues, que el feminismo se despoje de su modalidad dogmática y entristecida y redescubra la alegría de un movimiento que apunta a cambiar la forma de vida.[9]

Desde este lugar, entre otros, es que el trabajo poético de Angélica Freitas se vuelve relevante. En el ejercicio de observar críticamente las construcciones impuestas, pero también aquellas que buscan liberarnos a partir de la ruptura con lo hegemónico. A esto, sumemos la capacidad crítica de llevar a cabo las reflexiones con el humor de nuestro lado. Reivindicando la risa. Apropiándonos de ella. Recalibrando las posiciones de poder en la burla.

En el texto “No te rías, mujer. Detente, eras tan bella”[10], Raquel Mercado recoge e hila algunas reflexiones en torno a la risa de las mujeres como acto de rebeldía, y nos trae a cuento la historia de las 180 esposas del rey cuya carcajada colectiva representó el desacato.

Traigo este caso, como una historia paralela que se replica en la vida personal de la poeta brasileña y que deliberadamente posiciona al humor y sus expresiones (por ejemplo: la ironía, el sarcasmo, la burla y/o la broma) como una herramienta de desobediencia. Así, desde este lugar, Angélica Freitas ejerce la rebelión al patriarca, a su padre, en su primera escritura, a través del poder de la risa:

[9] Braidotti, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (Barcelona: Gedisa, 2015), pág. 84

[10] Mercado, Raquel, “No te rías, mujer. Detente, eras tan bella”, en: <https://aeefa.org.mx/2019/06/page/3/>

La gente se reía de lo que escribía y eso me pareció bien. Entonces me puse a escribir poemas dirigidos a algunas personas, en los que me burlaba de mi familia, de mi papá. Mi papá era mi víctima favorita. Un día encontré una cosa que escribí cuando tenía unos 16 años [...]: mi padre y yo nos peleamos porque yo estaba oyendo música muy fuerte [...] Entonces escribí la letra de una canción que decía: “mi mamá no nació”, de la banda imaginaria Renato & Sus Hemorroides. Renato era mi papá. La letra dice así: “Mi mamá no nació / soy un espermatozoide autosuficiente / Mi mamá no nació / soy un debiloide demandante”, y así. Luego luego me di cuenta del poder de aquello. Fue mi primera víctima. Mis primeras lectoras fueron mi mamá, mis hermanas y mis maestras.[11]

Angélica y sus lectoras son las 150 esposas que se ríen desobedeciendo al rey. La red de lectura que se trama en el núcleo próximo de Freitas conjuga el verbo reír en plural. Reír entre mujeres como una de las características que menciona Hélène Cixous y a la que Raquel Mercado refiere, nos habla del carácter social, relacional, de la risa; lo cual a su vez nos puede llevar a pensar también en el acuerdo colectivo de la resistencia. Es en la organización política que se da a partir del diálogo entre subjetividades que se resiste. En el reconocimiento mutuo de las condiciones, necesidades y deseos que habitan los cuerpos como sujetos y como comunidad se resiste. En este caso, la desobediencia a través del humor se le mostró a la poeta como un arma poderosa. La risa es potencia.

Ahora, ¿qué recursos en el caso de *Un útero es del tamaño de un puño* encontramos para provocar la risa? Una de las primeras reflexiones que se desprendió de mi lectura fue la siguiente. Si tuviéramos que elegir una, ¿cuál sería la vocal más alegre? Tendría que tratarse de una vocal infantil, una letra amarilla, aguda, estridente y brillante. Volvamos a Freitas: In ítiri is dil timiñi di in piñi. Ahora pronunciemos en voz alta: jijiji, iiii, ñiñiñi. El poder de colocar la “i” en la poesía de Freitas reside en la desautorización. La “i” desactiva los mecanismos de poder que se establecen a través de la gravedad de la voz. Desautoriza, no sólo el discurso que sale de las bocas de la heteronormatividad, sino que desarticula también la formalidad con que se lee la poesía. El lenguaje de los pájaros. Pensemos en el canto de los pájaros. ¿No nos recuerda también un poco al sonido de la “i”? El absurdo viene de la transformación de la voz en timbres agudos, infantiles, chistosos. A este tono se le suma el juego de las canciones que resuenan en las infancias para aprender los códigos sociales y morales correspondientes.

[11] Reiners, Joca, “Poesía en los puños: Entrevista con los puños” en: <https://www.revistadelauiversidad.mx/articles/85c5deeb-ab30-4647-9fe2-bafc08979df0/entrevista-con-angelica-freitas>

El “lero, lero”, palabras sin sentido trascendental aparente, pero que están ahí para columpiarse en los juegos fonéticos. El absurdo viene de la repetición de palabras, vaciando de significado a las mismas, como cuando decimos una y otra vez la misma palabra hasta que nos parece extraña y ajena. Para desnaturalizar lo cotidiano[12], desnaturalizar lo natural.

Freitas usa las voces de las infancias con la intención de infantilizar el discurso heteronormado, para vaciarlo de su significado, de su grandilocuencia moral. No obstante, lo hace sin perder el tono lúdico, de la experiencia gozosa y divertida de reírse como una niña, porque hacerlo sin esa característica sería reafirmar la idea de que las infancias, estadio por el que todas y todos transitamos, no tienen agencia ni capacidad de discernir, de aprender y reconocerse[13]. Jugando se introyectan los discursos que en el futuro asumimos como verdaderos.

¿Qué otros matices políticos se esconden tras la *risa*? Una mujer que ríe es dueña de su boca y de su vulva. Dueña de los espasmos de su cuerpo y aquí acudimos a la asociación entre la risa y el ejercicio de la libre sexualidad de las mujeres como actos censurados. Porque para ser importante, para alcanzar la completitud de la subjetividad esperada, “una mujer tiene que ser limpia”, limpia y sobria, seria.[14] Como si pensar desde el humor fuera corriente, vulgar o menos digno.

Dicho ya lo subversivo de la risa de la mujer, se añade el factor de que Angélica Freitas no solo ríe, sino que es la fuente de la risa: su poesía provoca la carcajada. Tiene la capacidad creativa de activar nuestros músculos faciales y provocar una respuesta corporal que tiene su manifestación en el estallido sonoro y gestual de la risa.

[12] Abramo, Paula, “Notas sobre el distanciamiento en dos poetas contemporáneos: Angélica Freitas y Sergio Loo” en: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/209-especiales-articulos/especiales-articulos/4341-no-092-especiales-mexico-brasil-angelica-freitas-y-sergio-loo>

[13] En un ejercicio similar, la escritora argentina Belén García Abia, recurre a la memoria de la infancia para repensar las canciones infantiles en que se aprendían los mandatos de maternidad para las niñas. “Piensa: / Una letra, un color, un número del uno al diez, un lugar. / Una letra, la inicial de tu futuro marido. / Un color, el de tu vestido de novia. / El número de hijos que vais a tener. / Un lugar, en donde viviréis. / Te vas a casar con Valentín, de verde, vais a tener tres hijos y vais a vivir en Venecia. / Te vas a casar con Ramón de rosa, vais a tener dos hijos y vais a vivir en Roma. / Te vas a casar con Nacho, de negro, vais a tener un hijo y vais a vivir en Nueva York. / Voces de la infancia. Se cuelan por debajo de la puerta. Toc, toc, toc. Niñas que juegan a ser madres. El futuro es sólo otro paso dentro del patio. El futuro se puede abarcar con los brazos. El futuro está lleno de preguntas con las respuestas dadas. / Te vas a casar y vas a tener hijos. Vas a tener hijos. / ¿Oyes el eco? ¿Oyes las voces? Proceden de tus ovarios. Palabras que te metieron por la vulva. / Y creces.” Abia, Belén, *El cielo oblicuo*, (Madrid: Errata Naturae, 2015) pág. 27

[14] Al respecto, la escritora española Cristina Morales, dice en una entrevista: “La profundidad de las cosas siempre se asocia con la seriedad y no con el gozo”, y, aunque habla de la permisión no solo para experimentar el placer, sino para nombrarlo y escribir en torno a éste, no queda lejos su comentario en relación con la risa, el humor y la ironía como recursos para el pensamiento y la crítica. Miguel, Luna. *Caliente* (España: Penguin Random House, 2020) pág. 84

Pero el humor no solo pretende la risa, esta es solamente una de las salidas. Si, en la tradición histórica patriarcal y judeocristiana, a las mujeres nos quieren contenidas, pulcras y mesuradas, la poesía de Freitas nos interpela y nos habla de aquellos cuerpos, también femeninos, que se desbordan de su masa corporal, de su humanidad, de su clase; y en una introspección, no menos dolorosa, nos hace afirmarnos fuera de la norma y reír de nosotras mismas. Las hay perras, puercas y changas. Las hay periodistas, lectoras de *Cosmopolitan*, viajeras, esposas, madres y lesbianas. Las hay limpias, guapas y sobrias, feas y sucias. ¿Son todos estos los cuerpos de las mujeres? ¿de qué mujeres estamos hablando? Son preguntas que resuenan en el eco de la risa, en el entumecimiento de la sonrisa. Pero, si pensamos en el humor como un ejercicio que dispone de relaciones, muchas veces jerárquicas, aquí valdría la pena también preguntarse ¿de quién nos estamos riendo? ¿es un humor que busca la risa o la incomodidad?

I piri quí

estimadas señoras, estimados señores,
excelentísimo ministro, querida reina de la fiesta de la uva,
amable auditorio, brasileños y brasileñas:
les presento
al útero errante
el único
que va calado
garantizado
que no se va a atorar
en las escaleras eléctricas
ni en las bandas
de los aeropuertos
el único
con pase libre en el espacio de schengen

La rebeldía viene de la risa y del viaje. De lo jocoso y de lo *nómada*. El útero se desprende de su cuerpo y se vuelve un cuerpo en sí mismo. “Ya no se trata del útero en su relación con el organismo, sino de un órgano autónomo, nómada, hecho a medida para el viaje (...) No el «cuerpo sin órganos» de Deleuze y Guattari, sino algo así como un órgano sin cuerpo” reflexiona Verónica Stigger[15] en torno al útero errante que escribe Freitas. En una apuesta por la concepción de una identidad no fija, móvil, inestable, parece que sí hay un punto al que retornar y replantear otras genealogías desde el feminismo, según Braidotti.

[15] Stigger, Verónica, “Útero errante” en: https://www.sesc.com.br/portal/site/palavra/ensaio/ensaios_interna/utero+errante

“El sitio primario de localización es el cuerpo”[16], y en este cuerpo socializado, en este útero, en esta risa, podemos ir trazando las narrativas y las poéticas de la diferencia, de lo otro, no tanto influida por categorías jurídicas, nacionalistas o puramente geográficas, sino encarnadas en nuestro cuerpo, ese sitio. Y en este sentido, aunque dejando de lado los matices entrañados en esta, podemos traer a cuento la cita que la filósofa le reconoce a Virginia Woolf: “En mi condición de mujer, no tengo país; en mi condición de mujer, no quiero un país; en mi condición de mujer, mi país es el mundo entero”.[17]

Estar dispuesta a reírse de sí misma es verse como un ente extraño y comenzar a romper el espejo de la representación que usurpa lo que creemos que somos, para entonces comenzar a tomar los flujos de los acontecimientos de nuestra singularidad, sin rencor. (...) La risa de Medusa es la que petrifica, porque una mujer que ríe está viva no sólo por el hecho de respirar y cumplir con sus funciones biológicas vitales, sino porque en un mundo que la quiere sobajada, humillada, callada, anulada, ella ríe con todo su cuerpo en un maravilloso aquelarre.[18]

Así se cruza la escritura de la poeta brasileña con la filosofía nómada de Braidotti, rompiendo los esencialismos que nos anclan a cualquier lugar, celebrando la risa y pensándonos críticamente. Por ello vale, como cierre, terminar este cruce de lecturas con la afirmación del encuentro que nos trae la risa.

[16] Braidotti, Rosi. Op. Cit. Pág. 16

[17] *Ibíd.* Pág. 64

[18] Mercado, Raquel. Op. Cit.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

1. Abia, Belén, *El cielo oblicuo*, (Madrid: Errata Naturae, 2015)
2. Abramo, Paula, “Notas sobre el distanciamiento en dos poetas contemporáneos: Angélica Freitas y Sergio Loo” en: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/209-especiales-articulos/especiales-articulos/4341-no-092-especiales-mexico-brasil-angelica-freitas-y-sergio-loo>
3. Braidotti, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (Barcelona; Gedisa, 2015)
4. Freitas, Angélica; Abramo, Paula (traducción) *Un útero es del tamaño de un puño* (México; Brigada Para Leer en Libertad, 2020)
5. Mercado, Raquel, “No te rías, mujer. Detente, eras tan bella”, en: <https://aeefa.org.mx/2019/06/page/3/>
6. Reiners, Joca, “Poesía en los puños: Entrevista con los puños” en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/85c5deeb-ab30-4647-9fe2-bafc08979df0/entrevista-con-angelica-freitas>
7. Stigger, Veronica, “Útero errante” en: https://www.sesc.com.br/portal/site/palavra/ensaio/ensaios_interna/utero+errante

Paisaje sonoro como archivo documental alternativo. Los casos de Griselda Sánchez y Elena Castillo



Luis Álvarez Azcárraga
luisalvaz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7362-985X>
Universidad Autónoma de Aguascalientes

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Resumen

Se analiza y reflexiona en torno a las producciones de paisaje sonoro de Elena Castillo y Griselda Sánchez desde el punto de vista del archivo alternativo y el anarchivo. El paisaje sonoro es un género del arte sonoro que tiene el objetivo de darle énfasis a los elementos sonoros de un entorno concreto. Sin embargo, tomando en cuenta el concepto de 'escucha situada', así como los procesos decoloniales en torno a la creación artística latinoamericana, existen artistas de sonido que utilizan inquietudes personales y necesidades locales, como lo son sonidos de las fiestas, de la calle, voces y lenguas, protestas sociales, para generar sus piezas sonoras. A su vez se toma en cuenta que ambas artistas publican paisajes sonoros en plataformas abiertas, que también sería una de las características de un archivo alternativo o anarchivo.

Palabras clave: anarchivo, archivo alternativo, archivo sonoro, paisaje sonoro, arte sonoro

Abstract

This article analyzes the soundscape productions of Elena Castillo and Griselda Sánchez from the point of view of the alternative archive and the anarchiving. Soundscape is a genre of sound art that aims to emphasize the sound elements of a specific environment. However, taking into account the concept of 'situated listening', as well as the decolonial processes regarding Latin American artistic creation, there are sound artists who use personal concerns and local needs, such as sounds of traditions, of the street, voices and languages, social protests, to generate their sound pieces. At the same time, it is taken into account that both artists publish their soundscapes on open platforms, which would also be one of the characteristics of an alternative or anarchiving archive.

Keywords: anarchiving, alternative archive, sound archive, soundscape, sound art

Introducción

Cuando se piensa en archivos, generalmente se viene a la mente una pila de documentos, cajas de cartón, folders apilados o carpetas empolvadas. Aunque esta imagen pueda parecer un cliché guarda cierta relación con una premisa básica de la academia logocentrista, que es darle prioridad al texto y a los datos, cuando se trata del resguardo y la sistematización archivística. Didi-Huberman[1] se pregunta cómo ocurre el milagro para que un texto o una imagen sobrevivan, cómo llegan a su estado de impresión o diseminación sin ser destruidos. Seguramente alguien los conservó con cuidado, porque pensaba que se trataba de algo valioso, algo que valía la pena preservar para el futuro, que alguien valoraría. Los seres humanos guardan y preservan aquello que aman, y también aquello que dé testimonio de su paso por la tierra.

Habría que preguntarse, pues, ¿qué pasa con los archivos de aquello que, en primera instancia, es intangible?, por ejemplo, la música, la voz, los sonidos. La voz y la música sólo se pudieron registrar y archivar, hasta que se codificaron en un soporte físico; la voz en las palabras (que a su vez fueron fijadas en piedra, papiro, papel); y la música en un sistema de escritura musical (por ejemplo, el sistema de notación occidental). Los archivos sonoros, con registros sonoros fijados en soportes electromagnéticos, electrónicos y digitales, surgieron hasta finales del siglo XIX, con el fonógrafo de Thomas Alva Edison[2]; y muchos de ellos desaparecieron antes de que hubieran podido resguardarse.

[1] Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (Grupo Planeta (GBS), 2004).

[2] Luz María Sánchez Cardona, *Sonar: navegación, localización del sonido en las prácticas artísticas del siglo XX*, Primera edición, Documentos DAH / Departamento de Artes y Humanidades (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018).

Como señala Rodríguez Reséndiz[3], los archivos y registros sonoros son recientes, con respecto a bibliotecas y museos, y comenzaron a aparecer en bibliotecas universitarias de Estados Unidos, alrededor de las décadas de 1950 y 1960. Fue hasta 1969, que se establecieron las primeras reglas archivísticas para los fonoregistros, con la aparición de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales:

El desarrollo de la archivología y el interés por los documentos sonoros coincidió con la creación de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) en Ámsterdam en 1969. El surgimiento de la IASA tuvo como propósito contar con un foro para alentar la cooperación entre archivistas y bibliotecarios quienes tenían bajo su resguardo documentos sonoros.[4]

Sin embargo, cabe señalar que hubo un interés genuinamente archivístico y etnográfico con respecto al sonido, desde que fue posible registrar el sonido mediante tecnologías mecánicas y eléctricas. Ejemplar es el caso de Carl Lumholtz, quien en 1898 realizó grabaciones en 70 cilindros de cera de la comunidad wixárica de Santa Catarina Cuexcomatlán, en Jalisco. Estos cilindros se encuentran en *Archives of Traditional Music de la Universidad de Indiana*. [5] Asimismo, hay que señalar que tanto Béla Bartók y Zoltán Kodály realizaron grabaciones de música tradicional y del folclore húngaro y rumano, durante el verano de 1906, inspirados en el trabajo de su compatriota Béla Vikár, quien en 1896 también había registrado sonidos del campo y comunidades tradicionales a través de un fonógrafo.[6]

A pesar de la importancia que comenzaron a tener los documentos sonoros, la mayoría de los registros son desechados, tanto por las instituciones públicas como las privadas. La mayoría de la información tiene que ser descartada porque no es posible almacenarla, no se cuenta con los recursos o no se considera que la información tiene valor. ¿Qué pasa con los sonidos del medio ambiente o los sonidos característicos de un lugar?, ¿Cómo se almacenan? Unas pocas personas, desde la ecología acústica, han comenzado a resguardar estos sonidos, pero no siempre de una manera sistemática o con conocimientos de archivística, sino desde lo personal, subjetivo; tanto para construir una memoria de lo sonoro como para realizar piezas sonoras, que van desde el radioarte, hasta la instalación.

[3] Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, «La preservación digital sonora», *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información* 30, n.o 68 (2016): 173-95.

[4] Rodríguez Reséndiz, 175.

[5] Regina Lira Larios, «Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898», *Indiana, Ibero-Amerikanisches Institut*, v. 34, n. 2, 2017., 2017, <https://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/600>.

[6] David Taylor Nelson, «Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology», *Musical Offerings* 3, n.o 2, accedido 28 de enero de 2023, <https://doi.org/10.15385/jmo.2012.3.2.2>.

Archivo y anarchivo

Tradicionalmente el archivo (del griego *ἀρχή*, “origen”) es un lugar de legitimación del conocimiento, en donde se almacena lo más valioso de la cultura. Lo que no está en el archivo es desechado. Por otro lado, hay instituciones que retienen, recaban, sistematizan y utilizan grandes cantidades de información, pero no las ponen en circulación. Este tipo de control de información, y la instauración del poder a través de quien la posee y administra, es denominado ‘monopolio del conocimiento’ por Harold Innis[7]. Algunas instituciones gubernamentales en Estados Unidos, Europa y América Latina han puesto en circulación ciertos archivos, debido al interés público que suscitan y por las nuevas leyes de acceso a la información. La relación del archivo y el Estado es contradictoria, porque, por un lado, no hay estados (gobiernos) sin archivos (memoria); pero, el archivo puede convertirse en quien delate las acciones de las autoridades estatales[8]. Por esta razón, es muy común que estos archivos estén censurados a partir de tachaduras y oscurecimiento de grandes tramos de información.

Jarpa pone el énfasis en el archivo como tachadura, como borratura intencional por parte de los poderes fácticos que administran la información. Al evocar la potente imagen de los documentos desclasificados de la CIA sobre América Latina, llenos de tachaduras negras que ocultan burocráticamente los datos de la historia, Jarpa plantea la necesidad de re escribir la historia éticamente (Arendt), en oposición a las historias que los poderes hegemónicos e imperiales promueven.[9]

Tachar, borrar o destruir archivos supone, pues, la desaparición de conocimientos y saberes, así como un daño a la memoria colectiva y al derecho a la restauración de daños ocurridos en el pasado. El conocer el pasado a través de una diversidad de documentos, formatos, conocimientos, es una prerrogativa reconocida y protegida por muchos mecanismos legales, pero que en la práctica se queda corta. Antonio Lafuente[10], así como otros autores y autoras como Romero[11], Vázquez Veiga[12] y Marquina[13], se han percatado que los archivos no sólo son producidos por los órganos oficiales; y tampoco son necesariamente producto de la sistematización de los documentos.

[7] Harold Adams Innis, *Empire and Communications* (Rowman & Littlefield, 2007).

[8] Achille Mbembé, «El poder del archivo y sus límites», *Orbis Tertius* 25, n.o 31 (junio de 2020), <https://doi.org/10.24215/18517811e154>.

[9] Michael Lazzara, Fernando A. Blanco, y Wolfgang Bongers, «La performance del archivo: re imaginar memoria e historia en América Latina», *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 12, n.o 1 (2014): 7.

[10] Antonio Lafuente, «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes» (Wikimanía 2015, Ciudad de México, 2015), https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes.

[11] Pedro G Romero, «Anarchivos» (Memorias y olvidos del archivo, Outer Ediciones, 2010), 181-93.

[12] Adela Vázquez Veiga, «BIComún: anarchivo audiovisual de memorias pasadas, presentes y futuras en espacios sociales urbano-rurales», Anademia.Edu, 2019, https://www.academia.edu/40931312/BICom%C3%BAn_anarchivo_de_memorias_comunes.

[13] Daniel Tomás Marquina, «Anarchivo y producción contrahegemónica del relato. El paisaje cultural de l’Horta como caso de estudio», ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, n.o 8 (31 de marzo de 2021): 19-33, <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14638>.

En ocasiones la gente simplemente guarda, recopila, almacena y distribuye sus archivos de maneras diversas, fuera de las convenciones archivísticas. Cuando un grupo de personas se hace cargo de sus testimonios, documentos y saberes, y además lo hace de maneras creativas, está creando un ‘anarchivo’ o un antiarchivo.

En el anarchivo las lógicas del testigo, el reportero o el auditor son sustituidas por los imaginarios del artista, el activista y el amateur. Más que poner los objetos al servicio de la pureza, objetividad o completitud de los argumentos con los que construimos el mundo que habitamos, la función del anarchivo es explorar los mundos posibles, habilitar un teatro de la diversidad, dar cobijo a la incertidumbre, las emociones, los traumas, lo ordinario, lo balbuciente o lo disfuncional. En el anarchivo queremos dar cuenta de lo que hemos experimentado pero no sabemos decir.[14]

Crear un anarchivo no es pensar en la organización, la síntesis o la sistematización; sino en la provocación, el deseo y el afecto. Al realizar un anarchivo, una persona pone su subjetividad en primer plano, así como las otras subjetividades, y los objetivos en común. El anarchivo, además, tiene la capacidad de convertirse en un sitio procomún o de los comunes digitales, para que las personas lo construyan de forma colectiva y abierta.

En general, los artistas que realizan procesos de archivo, operan bajo el esquema de anarchivo, del ‘arte de la memoria’, evadiendo jerarquías historiográficas o de los medios masivos de comunicación. La idea de archivo artístico que buscan ciertos artistas es la de subvertir los espacios hegemónicos que administran tradicionalmente el tiempo histórico y su interpretación.

Al subvertir el ordenamiento del archivo o al exhibir de forma divergente sus sistemas de operación mediante los mismos medios en que estos se llevan a cabo, la práctica artística es capaz de crear nuevas formas de subjetivación.[15]

El arte sonoro y el paisaje sonoro como mecanismos de enunciación política

El concepto de ‘paisaje sonoro’ fue propuesto por el compositor canadiense Murray Schafer en la década de 1970[16]. Este compositor quería establecer un puente entre la grabación sonora y el almacenamiento de archivos, pues hasta ahora se pensaba en los sonidos grabados solamente dentro de sus cualidades tímbricas, estéticas y utilitarias. Asimismo, planteaba la situación de la pérdida de los paisajes sonoros tradicionales, con la llegada de nuevos sonidos producidos por la industrialización y la tecnologización del mundo[17].

[14] Lafuente, «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes».

[15] Andrés Maximiliano Tello, «El arte y la subversión del archivo», *Aisthesis*, n.o 58 (diciembre de 2015): 141.

<https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>.

[16] R Murray Schafer, *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world* (Simon and Schuster, 1993).

[17] G Barrios y C Ruiz, «El paisaje sonoro y sus elementos», *Revista Quehacer Científico en Chiapas* 9, n.o 2 (2014): 57-61.

El paisaje sonoro comenzó a sistematizarse dentro de otro campo de estudio, denominado ‘ecología acústica’, que pretendía analizar los sonidos naturales y culturales de acuerdo a su ubicación. Esta disciplina en crecimiento también se comenzó a preocupar por la desaparición de ciertos sonidos, o la contaminación acústica y cualquier modificación en el entorno acústico.

El campo de la música electroacústica y el llamado Arte Sonoro se encuentran al margen de algunas discusiones estéticas, pues su naturaleza efímera y experimental los sitúa en los ámbitos más formales del estudio artístico donde, sobre todo, se toman en cuenta las características morfológicas y acústicas de estos fenómenos (ver los estudios de Gibbs[18], Kahn[19], Landy[20], Licht[21], Rocha[22] y Wishart[23]). Sin embargo, una posible diferencia conceptual entre el concepto Arte Sonoro y el de música electroacústica podría generar la suficiente controversia como para separar ambos términos, ya no desde sus coincidencias formales sino desde el uso social y epistémico que se hace de ambos.

En este sentido, el Arte Sonoro, en especial como práctica sonora alternativa, de la cual se han adueñado diversos artistas latinoamericanos, incluso tratando de modificar el concepto desdeñando las directrices europeas, puede servir como ejemplo de una práctica que trasciende los cánones estéticos para alcanzar el ámbito político y social. El propio término ‘arte sonoro’ podría cuestionarse desde un punto de vista decolonial. Como señala Mayra Estévez:

Como lo he venido sosteniendo, las prácticas artísticas con sonido en Latinoamérica proliferan bajo formas de control y conocimiento; es decir, como el otro necesario de la autouniversalización de las vanguardias europeas y norteamericanas de inicio y mediados del siglo XX. Al punto que facilitaron condiciones de posibilidad para que el discurso del desarrollo fuera posible, en el proceso de cambio de los sistemas de valores de la colonialidad a la poscolonialidad[24].

Si se toma en cuenta el anterior argumento es posible encontrar un punto de partida para estudiar al Arte Sonoro desde un enfoque que abarque sus posibilidades discursivas, narrativas y de vínculo con la sociedad. Mukarovsky[25] señala que el arte siempre se ha relacionado con los fenómenos extraestéticos.

[18] Tony Gibbs, *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design* (AVA Publishing, 2007).

[19] Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (The MIT Press, 1999).

[20] Leigh Landy, *Understanding the Art of Sound Organization* (The MIT Press, 2007).

[21] Alan Licht, «Sound Art: Origins, Development and Ambiguities», *Organised Sound* 14, n.º 1 (abril de 2009): 3-10, <https://doi.org/10.1017/S1355771809000028>.

[22] Manuel Rocha, «Arte sonoro en México», *texto del folleto del disco compacto correspondiente a RAS. Revista de Arte Sonoro* 7 (2004).

[23] Trevor Wishart, On Sonic Art, ed. Simon Emmerson, *New and rev. ed. Contemporary music studies* 12 (Taylor and Francis; Routledge, 2002).

[24] Mayra Patricia Estévez Trujillo, UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina* (Centro Experimental Oído Salvaje, 2008), 39, <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1180>.

[25] Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte* (Gustavo Gili Barcelona, 1977).

El límite de la esfera de los fenómenos estéticos de la de los fenómenos extraestéticos no está delimitado claramente. En este sentido es importante señalar que, a diferencia de la Música Electroacústica, que parece tener límites estéticos muy definidos –ya que está hecha para una escucha tradicional– el Arte Sonoro no tiene los límites estéticos tan claros, pues gran parte de la producción de los artistas sonoros poseen una carga social y epistémica muy clara en su obra, por lo que parece que no delimitan del todo la función estética de la extraestética.

En el caso de la Música electroacústica y el Arte Sonoro, parecería que es la primera la que tiene una función estética predominante, pues como la poesía, no tiene una función comunicativa explícita, mientras el Arte Sonoro, que puede transmitir mensajes textuales, tiene una función comunicativa más evidente, en el sentido de la prosa u otras artes. Una de las cosas que critica Mayra Estévez y otros artistas latinoamericanos, es que la dimensión instituida dictada desde los centros culturales hegemónicos (Europa y Estados Unidos) domine los gustos y las formas de hacer arte de los países latinoamericanos, por lo que propone un arte de la periferia, un arte de los rechazados y de los sin nombre.

El artista sonoro poblano Zael Ortega, señala que lo más importante del arte sonoro y la composición electroacústica es la ‘escucha situada’:

Lo que me parece importante (...), [es] el espacio de escucha de la pieza, y no el espacio del compositor; el espacio del compositor incluso pasa a segundo término, y después del cual también estaría el espacio compuesto, es decir, el espacio compuesto estaría conformado por los sonidos mismos en términos composicionales, pero para mí lo más importante es el espacio de escucha.[26]

Este tipo de escucha es la que el compositor (el creador, realizador) queda en segundo plano porque el control que tiene sobre su obra no está totalmente determinado por él mismo, sitúan en un lugar privilegiado al receptor de la obra, pero sólo si percibe el mensaje que en particular plantea la composición.

La pieza *Oídos de Acero* de Zael Ortega es un buen ejemplo, porque a pesar de que podría asociarse con la *musique concrète* (música concreta) de Pierre Schaeffer o con la música electroacústica, dicha obra fue realizada como un homenaje a un ferrocarrilero y luchador social, Salvador Zarco Flores, quien peleó en contra de la privatización de Ferrocarriles Nacionales de México. Asimismo se trata de un homenaje a los ferrocarrileros, pues el autor considera que se trata de un gremio muy importante para el desarrollo de algunos de los movimientos sociales y políticos más representativos en México durante el siglo XX.

[26] Citado en Luis Álvarez Azcárraga, «Remix: La dimensión política del arte sonoro como extensión de sus cualidades estéticas. Una visión desde la teoría de medios y la evolución cultural» (Maestría en Estética y Arte, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013), 158.

Sin embargo, el sentido extraestético de la obra cobra fuerza por la parte estética, ya que el creador también hace un análisis del ferrocarril como objeto epistémico, es decir, al usar sonidos concretos de ferrocarril, intenta situar al escucha en las circunstancias del ferrocarril como un elemento fundamental en la historia de las revoluciones sociales del país[27].

En el sentido técnico del término, las manifestaciones del Arte Sonoro que mantienen la tradición grabada de la música concreta y electroacústica, tendrían características de reproductibilidad técnica[28], porque está emparentado con las técnicas de grabación y distribución masiva del sonido, así como su almacenamiento en dispositivos. Algunas piezas de Arte Sonoro como *Oídos de acero* de Zael Ortega poseen un valor extraestético porque pretenden mostrar un mensaje social concreto, en este caso, un homenaje a Salvador Zarco Flores. Sin embargo, como el mismo Zael Ortega señala, si el ejercicio auditivo de la pieza no se hace desde una ‘escucha situada’, la valoración de la pieza podría modificarse y no diferir de la escucha tradicional de una pieza de música, ya sea instrumental, electrónica o electroacústica.

Sobre estas cuestiones, Mayra Estévez se plantea cuestiones importantes:

¿Cuáles son los lugares de enunciación de estas prácticas que ayudan a pensar alternativas a la colonización? ¿De qué manera emergen posiciones críticas desde lo local que movilizan nuevas formas de activismo cultural como estrategias suplementarias de resistencia, frente a y en contra de, las apropiaciones discursivas del arte que, mediante las tecnologías de sonido, han generado representaciones de poder? ¿Cómo ciertas prácticas salen de la pesadilla del desarrollismo y descentran este discurso dominante, al tiempo que resisten a las formas de representación moderna de Latinoamérica como lo exótico o el drama social?[29]

De acuerdo con esta concepción, surgen alternativas de proyectos culturales y artísticos que además son dispositivos para renovar los paradigmas dominantes que vinculan a las personas con el arte, pero también con la política y los problemas sociales que aquejan a las comunidades. Si el sujeto receptor de la obra no se conecta a ésta con oídos que no sólo captan los sonidos, sino el discurso y las posibilidades que plantea la obra, difícilmente se podría hablar de una ‘escucha situada’. Pero cuando incluso el público puede participar en las producciones sonoras, ya sea a través de radios comunitarias o de experimentos sonoros colectivos, los resultados pueden ser enriquecedores.

[29] Estévez Trujillo, UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina*, 100.

En el Arte Sonoro, no sólo desaparece la presencia del operador del micrófono, sino que también tiende a desaparecer la del editor y el compositor, pues los sonidos viven por sí mismos como si fueran construcciones espontáneas del paisaje circundante. Aquí es cuando el artista aprovecha la capacidad política y social del medio, porque si puede disolverse en él, también puede provocar y sugerir transgresión; es decir, devenir ‘político’.

El Arte Sonoro latinoamericano, llamado ‘estudios sonoros desde la región andina’ por Mayra Estévez (con un poco de etnocentrismo, ya que muchos países latinoamericanos no nos encontramos cerca de los Andes) es político e intenta hacer comunidad, y por lo tanto es ritual; sin embargo, ya no propone un objeto lejano al cual venerar, sino uno cercano a todos, uno que está en los paisajes sonoros de las comunidades de todos los pueblos del mundo. Quizá es por eso que el Arte Sonoro en Latinoamérica trate de encontrar su individualidad, no haciendo política en los partidos, sino ‘Política de Cables’ como lo dice Fabiano Kueva, uno de los integrantes del Centro Experimental Oído Salvaje, de Quito, Ecuador, “(...) que es una serie que se adecúa según espacios y circunstancias, intentando deconstruir los discursos oficiales y los relatos históricos mediante dispositivos epistémicos: sonoros-radiales-tecnológicos (...)”[30]. El arte sonoro de Kueva y el que nombra Estévez como ‘estudios sonoros’, no pretende transformar el poder político hegemónico, sino acompañar las realidades situadas de las personas, a través de su imaginación sonora. O como lo señala Catherine Walsh:

El fin no es una “sociedad ideal” como un abstracto universal, sino el cuestionamiento y la transformación de la colonialidad del poder, saber y ser, siempre concientes (sic) de que estas relaciones no desaparecen, pero que sí puede ser transformadas y (re)construidas de otra manera. (citado en Estévez, 2008, pág. 105)

Otros productos artísticos como el de Fabiano Kueva, el de AC y DC, Romper la ley de Christian Proaño, *Transmisiones* del consorcio Pasquino, *Colombeat* de EntreCasa, entre muchos otros proyectos como el de *Pueblo Nuevo en Chile*[1] (aunque un poco más asociado a la música electroacústica), son un conjunto de prácticas epistémicas que tienen la intención de rebasar las fronteras estéticas que han sido establecidas por las instituciones para hacer una regulación del arte. Y como lo señala Mayra Estévez:

[30] Estévez Trujillo, 103.

[31] «Pueblo Nuevo Netlabel», Pueblo Nuevo Netlabel, accedido 28 de enero de 2023, <https://pueblonuevo.cl/>.

(...) el uso social de las tecnologías se torna instrumento de conocimiento y medio creativo, cuya particularidad es su utilidad a la hora de agenciar acciones políticas, frente al conjunto de relaciones que, en nuestro contexto latinoamericano, develan la condición poscolonial desde la cual emergen los discursos.[32]

Paisaje sonoro como archivo sonoro alternativo

Llegando a este punto, es pertinente hablar sobre los medios de distribución del Arte Sonoro, el paisaje sonoro y el radioarte. Parece ser que a la ‘industria cultural’ no le interesan los dispositivos artístico sonoros alternativos o experimentales, y más bien estos luchan por sobresalir un poco del bombardeo mediático y propagandístico que promueve la cultura hegemónica con su ‘razón instrumental’. La radio pública y comunitaria ha sido una pequeña ventana para la creación y difusión de sonidos experimentales, radioarte, paisajes sonoros y poesía sonora. Asimismo, los festivales de Arte Sonoro, como Tsonami; la misma Bienal Internacional de Radio; y otras plataformas han estimulado la creatividad sonora y radial. Pero, ¿es suficiente? Internet se ha convertido en una plataforma ideal para las y los creadores sonoros, quienes hacen diseños sonoros para documentales o películas; dan talleres; suben sus audios con licencias libres a plataformas; se han interesado por el archivo sonoro, no solamente para crear obras, sino para almacenar sonidos naturales o culturales que podrían desaparecer.

El arte sonoro y el paisaje sonoro se encuentran dentro de la cultura del “hágalo usted mismo” y se han alejado de las industrias e instituciones culturales. Algunas artistas sonoras y radioartistas, como Griselda Sánchez Miguel o Elena Castillo, incorporan a su arsenal de difusión de sus piezas, sitios de Internet para su disfrute libre y gratuito, incluso usando licencias libres.

A partir de las plataformas y repositorios sonoros en Internet, han surgido iniciativas colectivas para capturar paisajes sonoros, mapearlos y archivarlos, para construir una memoria sonora colectiva. Wikimedia México realizó una campaña en 2020 titulada ‘Sonidos de cuarentena’, para que las personas subieran audios en la plataforma Wikimedia Commons. La Fonoteca Nacional tiene un ‘Mapa de sonidos de México’, que es elaborado por usuarios y usuarias. Estas plataformas se transforman en archivos alternativos o anachivos de sonido, sin un catálogo definido o un discurso oficial.

[32] Estévez Trujillo, UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina*, 105-6.

En este sentido, la artista y diseñadora sonora poblana Elena Castillo Merino (conocida como Elenetric), con su proyecto ‘Para escucharte mejor’[33] utiliza Internet Archive e invita a personas a grabar sus propios paisajes sonoros y compartirlos en ese archivo alternativo, y realizar una cartografía de paisajes sonoros de la Ciudad de Puebla. Asimismo el proyecto busca hacer conciencia sobre la contaminación acústica en zonas de la ciudad con alta afluencia, como la Central de Autobuses CAPU, Plaza Crystal, el Centro histórico, el mercado 5 de mayo, el Parque Benito Juárez, el Centro Comercial Angelópolis y ferias. En el caso del archivo comunitario creado por Elena Castillo, se pueden encontrar sonidos de la calle, de la ciudad, de la naturaleza, todos cercanos al entorno local, y que juntos narran la historia de una localidad, realidades diversas y espacios complejos (Ver imagen 1).

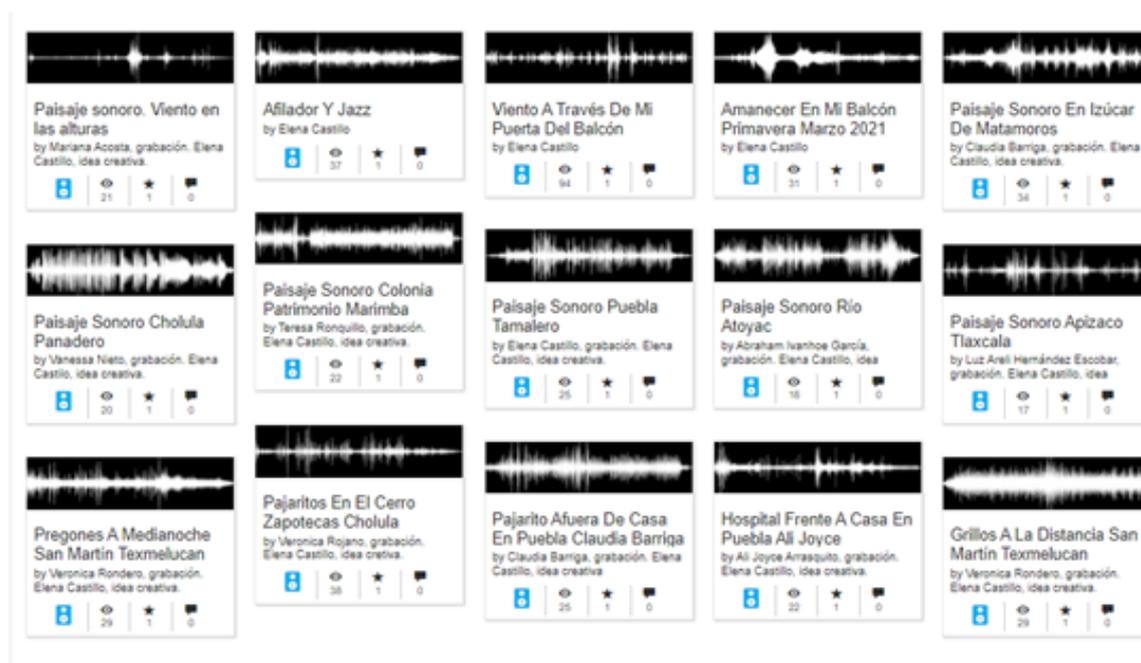


Imagen 1. Captura de pantalla del proyecto ‘Para escucharte mejor’ de Elena Castillo, disponible en archive.org[34]

En *Pregones A Medianoche San Martín Texmelucan*, Verónica Rondero grabó a un rondero con su silbato, mientras otros sonidos, como los ladridos y los grillos acompañan el sonido. Asimismo, deja su testimonio por escrito, que acompaña la pieza:

[33] Elena Castillo, «Inicio», Para Escucharte Mejor, 6 de marzo de 2019, <https://web.archive.org/web/20190306043451/https://paraescuchartemejor.com/>.

[34] Disponible en: <https://archive.org/details/fav-elentric>

Rondero es un apellido de origen español. Mis ancestros rondaban por las calles de noche pregonando con ciertas frases que el pueblo estaba seguro. Ahora en ciertos lugares esa tradición aún permanece, por ejemplo aquí en Texmelucan se escuchan por la noche a aquellos que rondan sonando un silbato indicando que ésta es tranquila y segura, el segundo 45 de este audio es prueba de ello.[35]

Por su parte, Griselda Sánchez Miguel (conocida también como Lluvia Obsidiana), artista sonora, productora radiofónica, escritora y académica de Oaxaca, ha usado grabaciones de paisajes sonoros, tanto naturales como de manifestaciones u otras fuentes sonoras de su localidad, para crear piezas sonoras que se convierten tanto en documento sonoro como en pieza de arte. Como ejemplo propongo *Pedimento*, pieza sonora en el que la artista coloca voces de personas (hombres, mujeres) de la Mixteca alta de Oaxaca quienes piden y agradecen por las lluvias y el agua de los manantiales. Las voces se mezclan con sonidos de festividades, cohetes, sonidos de paisajes sonoros locales. Es una obra donde el carácter ritual y comunitario del medio sonoro se hace presente. Como ella misma señala:

Esta pieza es resultado de varios años de registro de campo en la Mixteca Alta, de la cual soy originaria. Cada año asistimos al lugar donde nace el agua y en donde habita el señor del monte, llamado también dueño, rey del lugar, de la tierra, del agua. A él se le agradece, mediante un cuidadoso ritual, el acceso al agua. En el caso de otras comunidades, las ceremonias son para pedir la llegada de las lluvias. Los discursos corren a cargo del parangonero del pueblo, ellos son quienes hacen el puente entre los humanos y los entes sagrados.[36]

En otra obra, *Ojo de Remolino*, Griselda Sánchez utiliza un poema escrito por Lukas Avendaño, en el que le habla a su hermano Bruno, desaparecido en Tehuantepec en 2018. En la pieza se escucha una voz recitando el poema, junto con sonidos de campanas, como implorando por su regreso. La pieza estaba acompañada con un texto, en el que Griselda pedía que el poema sonoro, junto a otros realizados con los textos de Lulas, fueran compartidos junto a las exigencias de la aparición de Bruno.[37] Griselda Sánchez ha usado varias plataformas para compartir sus piezas; algunas de las cuales se encuentran en álbumes colectivos en Soundscape y Bandcamp. Sin embargo, también tiene un espacio personal en el repositorio Espora, algunos de los cuales tienen licencias Creative Commons. (Ver imagen 2)

[35] Verónica Rondero, *Pregones A Medianoche San Martín Texmelucan* Verónica Rondero, 2020, <http://archive.org/details/pregones-a-medianoche-san-martin-texmelucan-veronica-rondero>.

[1] Griselda Sánchez Miguel, «Pedimento - 2017, el año en que todo es posible», iVoox, 2017, https://www.ivoox.com/pedimento-audios-mp3_rf_18387199_1.html.

[37] «Con poesía demandan presentación con vida de Bruno Alonso Avendaño», vocesnuestras.org (blog), 2018, <https://vocesnuestras.org/informativo-mesoamericano/audio/mexico-con-poesia-demandan-presentacion-con-vida-de-bruno-alonso-avendano/>.



Imagen 2. Captura de pantalla con un fragmento del archivo sonoro de las piezas de Griselda Sánchez Miguel. [38]

Conclusiones

Los gestos artísticos sonoros de Griselda Sánchez y Elena Castillo, no buscan el virtuosismo esteticista que es palpable en las piezas sonoras de artistas europeos o norteamericanos, o deslumbrar con técnicas de síntesis sonora, sino usar el sonido como un vehículo de significados que se adentren en la sensibilidad acústica de los lugares de los que provienen. Estas piezas conforman documentos abiertos al diálogo, son archivos sonoros que se construyen de manera comunitaria, a partir del amor y afecto por el territorio propio, con un sentido de recolectar los saberes que se transmiten por la oralidad y los sonidos humanos y naturales.

Para realizar estos proyectos hay un proceso de discriminación, pues como al tomar una fotografía, quien registra el sonido elige los elementos, los edita y los transforma al realizar el montaje de las piezas, pero lo hacen dándole prioridad a la importancia de los sonidos dentro de un entorno determinado. Asimismo, la idea de paisaje sonoro, en el sentido schafferiano o de la producción sonora (con sus posibilidades técnicas para aplicarse en las producciones audiovisuales[39]), pasa a ser una herramienta para conocer los espacios cotidianos que pasan por alto, o en un acto de emancipación de los sonidos y los ruidos que circundan de manera anárquica y se escabullen por los oídos.

[38] Disponible en <http://media.espora.org/u/morenita/>

[39] Michel Chion, *El Sonido: música, cine, literatura...*, trad. Enrique Folch González, Paidós comunicación (Paidós, 1999).

Aquí vale la pena mencionar que las propuestas de Elena Castillo y Griselda Sánchez también transgreden la autoría tradicional, pues sus propuestas de anarchivo son comunitarias. Si bien ellas tienen la iniciativa y guían el micrófono o las instrucciones del proyecto, dejan que los participantes propongan y se conviertan en partícipes activos. Estas características también son parte del proyecto político de los ‘estudios sonoros’ de América Latina; una marca de identidad y de transformación de los proyectos artísticos sonoros, tanto en su vertiente experimental como en su práctica comunitaria.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

1. Álvarez Azcárraga, Luis. «Remix: La dimensión política del arte sonoro como extensión de sus cualidades estéticas. Una visión desde la teoría de medios y la evolución cultural». Maestría en Estética y Arte, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
2. Barrios, G, y C Ruiz. «El paisaje sonoro y sus elementos». *Revista Quehacer Científico en Chiapas* 9, n.o 2 (2014): 57-61.
3. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. Itaca, 2003.
4. Castillo, Elena. «Inicio». Para Escucharte Mejor, 6 de marzo de 2019. <https://web.archive.org/web/20190306043451/https://paraescuchartemejor.com/>.
5. Chion, Michel. *El Sonido: música, cine, literatura...* Traducido por Enrique Folch González. Paidós comunicación. Paidós, 1999.
6. vocesnuestras.org. «Con poesía demandan presentación con vida de Bruno Alonso Avendaño», 2018. <https://vocesnuestras.org/informativo-mesoamericano/audio/mexico-con-poesia-demandan-presentacion-con-vida-de-bruno-alonso-avendano/>.
7. Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Grupo Planeta (GBS), 2004.
8. Estévez Trujillo, Mayra Patricia. UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina*. Centro Experimental Oído Salvaje, 2008. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1180>.
9. Gibbs, Tony. *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design*. AVA Publishing, 2007.
10. Innis, Harold Adams. *Empire and Communications*. Rowman & Littlefield, 2007.
11. Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. The MIT Press, 1999.
12. Lafuente, Antonio. «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes». Ciudad de México, 2015. https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes.
13. Landy, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*. The MIT Press, 2007.
14. Lazzara, Michael, Fernando A. Blanco, y Wolfgang Bongers. «La performance del archivo: re imaginar memoria e historia en América Latina». *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 12, n.o 1 (2014): 1-13.

15. Licht, Alan. «Sound Art: Origins, Development and Ambiguities». *Organised Sound* 14, n.o 1 (abril de 2009): 3-10. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000028>.
16. Lira Larios, Regina. «Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898». *Indiana, Ibero-Amerikanisches Institut*, v. 34, n. 2, 2017., 2017. <https://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/600>.
17. Marquina, Daniel Tomás. «Anarchivo y producción contrahegemónica del relato. El paisaje cultural de l'Horta como caso de estudio». *ANLAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n.o 8 (31 de marzo de 2021): 19-33. <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14638>.
18. Mbembé, Achille. «El poder del archivo y sus límites». *Orbis Tertius* 25, n.o 31 (junio de 2020). <https://doi.org/10.24215/18517811e154>.
19. Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gili Barcelona, 1977.
20. Nelson, David Taylor. «Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology». *Musical Offerings* 3, n.o 2. Accedido 28 de enero de 2023. <https://doi.org/10.15385/jmo.2012.3.2.2>.
21. Pueblo Nuevo Netlabel. «Pueblo Nuevo Netlabel». Accedido 28 de enero de 2023. <https://pueblonuevo.cl/>.
22. Rocha, Manuel. «Arte sonoro en México». texto del folleto del disco compacto correspondiente a RAS. *Revista de Arte Sonoro* 7 (2004).
23. Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. «La preservación digital sonora». *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información* 30, n.o 68 (2016): 173-95.
24. Romero, Pedro G. «Anarchivos», 181-93. *Outer Ediciones*, 2010.
25. Rondero, Verónica. *Pregones A Medianoche San Martín Texmelucan Veronica Rondero*, 2020. <http://archive.org/details/pregones-a-medianoche-san-martin-texmelucan-veronica-rondero>.
26. Sánchez Cardona, Luz María. *Sonar: navegación, localización del sonido en las prácticas artísticas del siglo XX*. Primera edición. Documentos DAH / Departamento de Artes y Humanidades. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
27. Sánchez Miguel, Griselda. «Pedimento - 2017, el año en que todo es posible». *iVoox*, 2017. https://www.ivoox.com/pedimento-audios-mp3_rf_18387199_1.html.
28. Schafer, R Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Simon and Schuster, 1993.
29. Tello, Andrés Maximiliano. «El arte y la subversión del archivo». *Aisthesis*, n.o 58 (diciembre de 2015): 125-43. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>.
30. Vázquez Veiga, Adela. «BIComún: anarchivo audiovisual de memorias pasadas, presentes y futuras en espacios sociales urbano-rurales». Academia.Edu, 2019. https://www.academia.edu/40931312/BICom%C3%BAn_anarchivo_de_memorias_comunes.
31. Wishart, Trevor. On Sonic Art. Editado por Simon Emmerson. *New and rev. Ed. Contemporary music studies* 12. Taylor and Francis;Routledge, 2002.

Reseña: *Teresa Margolles. Un ensayo biopolítico*, de Isabel Cabrera Manuel



Raquel Mercado Salas
raquel.mercado@edu.uaa.mx
Universidad Autónoma de Aguascalientes
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

RESEÑA

Resumen

El presente escrito es una reseña sobre el libro *Teresa Margolles. Un ensayo biopolítico*, de María Isabel Cabrera Manuel, editado por la Universidad de Guanajuato y publicado en el año 2021. En la reseña se da cuenta de las dos áreas vinculadas en el libro: la filosofía y el arte, más específicamente, la biopolítica contemporánea como marco de comprensión sobre la violencia en México a través de las piezas de la artista sinaloense "¿De qué otra cosa podemos hablar", "La herida" y "La promesa"

Palabras clave: biopolítica, arte actual, estética contemporánea, Teresa Margolles

Abstract

This writing is a review of the book *Teresa Margolles. A Biopolitical Essay*, by María Isabel Cabrera Manuel, edited by the University of Guanajuato and published in 2021. The review gives an account of the two areas linked in the book: philosophy and art, more specifically, contemporary biopolitics as a framework for understanding violence in Mexico through the pieces by the Sinaloan artist "What else can we talk about", "La herida" and "La promesa"

Keywords: biopolitics, contemporary art, contemporary aesthetics, Teresa Margolles

Publicar libro de filosofía merece ser celebrado por ser un ejercicio de pensamiento, algo difícil en nuestros días, no porque implique una idea de genialidad en su núcleo productivo sino porque procurar las condiciones en las que se pueda pensar y discutir una investigación de largo aliento, identificando las venas que pulsan en una realidad asfixiante es extraordinariamente difícil, más aun siendo una pensadora, con los obstáculos que implica ser mujer dentro del ámbito académico.

En particular la dificultad de este tipo de libros, un libro de filosofía del arte y filosofía biopolítica contemporánea, es la complejidad de dos de las líneas filosóficas más citadas y menos comprendidas de la actualidad. María Isabel Cabrera Manuel no solamente discute las tesis biopolíticas contemporáneas a través del diálogo intertextual, con teorías como las de Michel Foucault, Giorgio Agamben, José Luis Barrios, Adriana Cavarero, Elena Chávez McGregor, Roberto Esposito, Michael Hardt, Antonio Negri, Aquille Mbembe, Sayak Valencia y Rita Segato, entre otras tantas más que pueden encontrar en este libro, sino que propone su cuerpo y territorio desde inicio.

Teresa Margolles no es llanamente un nominativo, el primero de todo el libro: es una declaración de principios. *Teresa Margolles. Un ensayo biopolítico* es el cuerpo y territorio, es a la vez una persona, una artista, una mujer de Culiacán, Sinaloa, quien dentro y fuera del circuito de arte contemporáneo nos interpela con la pregunta ¿De qué otra cosa podemos hablar? Isabel Cabrera nos dice, pensemos la biopolítica desde México, desde Teresa Margolles, desde nuestro contexto. En el inicio del libro Cabrera ofrece dos advertencias: una a partir de Cristina Rivera Garza con la pregunta “¿Cómo evitar tanto el morbo como la indiferencia cuando se trata del dolor ajeno? ¿Qué hacer para transformar el acto de ver un cuerpo destrozado (en la calle, por ejemplo) en algo que no sea puro voyerismo o vacía fascinación?” (Cabrera, 2021) Encontré, (nos dice la autora), sin embargo, “en los momentos de duda, atisbos, pistas, o claros elementos de guía que me permitieron seguir orientando el quehacer, como un hilo de Ariadna teñido de rojo en un laberinto que no es otro que el de una realidad que requiere ser pensada y vivida de una forma diferente” (Cabrera, 2021). Precisamente, ese requerimiento de la realidad de ser pensada, pero sobretodo “comprendida”, como nos enseñó Hannah Arendt, es lo que sucede en este libro.

En primer lugar, (hay que decir) que los discursos son el resultado de las relaciones entre saber y poder, dan forma a las subjetividades. En segundo lugar, que el arte es una de las formas discursivas que son parte de la episteme de una época y que, en ese sentido el arte puede tener un papel en la manera particular en la que se constituyen las subjetividades. Aún más: en tercer lugar, como se ha visto desde Hegel, y en concordancia también a los desarrollos estéticos posteriores, partimos de la idea de que el arte es poseedor de verdad, hay verdad en el arte (Cabrera, 2021)

Esa verdad que se asoma en la obra de Margolles, y que observa la autora, no es la supeditada a la relación con la belleza, mucho menos con la justicia, como en las estéticas del siglo XIX. Es la verdad que se encuentra en la violencia contemporánea, en la representación de la misma y en la presentación de los cuerpos que la padecen. A lo largo del libro se va desvelando, a través de la pluma de Isabel Cabrera, acompañada de una capacidad de ver y comprender la obra de Teresa Margolles la cualidad de un autorretrato del *horrorismo*, que habla en cada una, uno, de nosotras, de nuestra sensibilidad más aturdida y estrujada.

A través de los capítulos, la autora genera una caja de herramientas para poder arribar a la obra de Margolles, esa caja de herramientas es de una capacidad pedagógica sutil y contundente ya que nos hace pensar por qué, en términos biopolíticos, podemos aceptar o rechazar algunos de los conceptos que se nos presentan al indagar en este territorio. Por ejemplo, ¿por qué defender el uso analítico de la biopolítica frente a la necropolítica, al discutir y reconocer las aportaciones de Aquille Mbembe y Valencia Sayak, pero desligarse de sus consecuencias, por una sana conciencia vitalista? ¿Por qué no permanecer en el cuerpo de las víctimas y reelaborar su presencia en la ausencia fuera de la situación de inermes, dialogando con la mirada, por ejemplo, de Adriana Cavarero? ¿Cómo experimentar las corporalidades desde la existencia, desde la vida, desde la potencia, desde la construcción de políticas y narrativas afirmativas del cuerpo?

Para nuestra autora “El cuerpo está constituido por una serie de relaciones que lo forman y le dan sentido. El cuerpo es todo, menos algo dado, un terreno de batalla constante de la ideología en su sentido más amplio, es un territorio en disputa que las prácticas discursivas reclaman para sí en pos de su vitalidad, su control, su fuerza, su potencia. El cuerpo es el fin último de las formas de poder, porque es desde y a partir de la corporalidad que las estrategias de este pueden reproducirse y llevarse a cabo. Esa es una realidad que no podemos (...)”

ignorar. Por ello, el cuerpo aparece con todos los signos de la violencia cuando, en última instancia, se le da muerte y se convierte en cadáver como resultado de las terribles estrategias de poder a las que, notablemente, nos hemos ido habituando, hasta el punto en que no sólo la vida, sino el cuerpo, se diluyen” (Cabrera, 2021).

Este énfasis en la herramienta de la vida del cuerpo en Cabrera es lo que la hace cercana a la “vida del cadáver” propuesta y enunciada por Teresa Margolles en su obra – y en sus contadas entrevistas y apariciones de la vida pública del circuito del arte-. Con esa prerrogativa, la de reconocer la vida ahí en donde las representaciones masivas buscan que solamente veamos y reconozcamos la muerte inminente, es la forma en la que desde la filosofía, Cabrera nos prepara para el encuentro con Teresa Margolles.

Desde el segundo capítulo hasta el final del libro no podemos escapar a la presencia de Margolles, porque tal como su obra, se quedará en la memoria corporal que nos afecta de manera directa. Isabel Cabrera se encarga de ello al reconstruir desde la narrativa, la intertextualidad y las tesis biopolíticas los aspectos más significativos de la experiencia directa con la violencia del narcoestado. Recordemos que la estética del siglo XVIII, en particular, la influencia kantiana, implicaba desconocer el asco- lo abyecto como fuente primaria de los sentimientos vinculados con el arte. Con Margolles no es así, ya que la primera forma de subvertir las estrategias del poder -que buscan limpiar las huellas-, no alcanza a esconder el nauseabundo olor del paso de su violencia. Esta estrategia, entre otras, busca escapar a la cifra, pues como escribe la autora, no basta “contar los muertos”, sino invocar su carácter de ser colectivo y multitudinario:

Una de las estrategias más efectivas de la reproducción del poder es la de limpiar sus huellas. Así, a pesar de que como sociedad nos vemos inundados de noticias de nota roja de manera constante, aunque proliferan en lo próximo y en lo cotidiano las marcas de la calamidad, no podemos sino establecer una distancia entre nuestra subjetividad y los hechos violentos, distancia que no solo funciona para dar una falsa sensación de seguridad sino que también fomenta la imposibilidad de cambio del estado de cosas al percibirse por percibirse el mismo como algo ajeno (Cabrera, 2021)

Al lado de esa limpieza, de piso de farmacéutica Bayer, o de Colección Jumex, Margolles conceptualiza *La Herida* “Consiste en un surco perpendicular en el suelo de la sala de exhibición, horadada de manera transversal a la entrada misma. La entrada tiene una longitud de ocho metros, quince centímetros de ancho y tres centímetros de profundidad. Para llegar del fondo a la entrada de la sala necesariamente se tendría que pasar por la perpendicular. El surco lo hicieron dos jóvenes albañiles de la zona, principalmente un joven punketo apodado “El Zorrillo”, en clara alusión a la población que Margolles buscaba llevar al interior de la galería y parte de las causas de la problemática que expone la obra: la falta de oportunidades”(Cabrera, 2021) El surco fue rellenado con materiales orgánicos provenientes de la morgue, “A las pocas horas de inaugurada, la obra ya dejaba en evidencia las señales de la descomposición de los materiales utilizados; hay testimonios que señalan que los fluidos “se movían”, seguramente como efecto de la descomposición, pero también quizá debido al efecto que generaba en quien a percibía” (Cabrera 2021).

Introducir estos datos de los medios de producción y productores del origen y territorio de las piezas aporta un punto de vista crítico también, desde la teoría del arte feminista, pues concentrarse exclusivamente en el objeto y en el circuito que lo distribuye (*Genio-Obra Maestra-Museo*) implica una narrativa burguesa de la historia del arte, esas historias que además se ven legitimadas por criterios que desde la misma “tradición” se perpetúan, en palabras de Griselda Pollock: “La figura central del discurso de la historia del arte es el artista, quien es presentado como un personaje ideal, inefable, que contribuye a complementar los mitos burgueses de un hombre universal y desclasado” (Pollock, 2001). Es especialmente importante, en este sentido, que la pieza que echa a andar este libro sea la presentada en la Bienal de Venecia del 2009, pues la categoría de arte se encuentra vinculada precisamente con estos burgos renacentistas, pero en este caso Margolles muestra la heterotopia en su experiencia extrema de capitalismo. Las tres obras elegidas por Isabel Cabrera, “La Herida, proyecto para Ecatepec”, “¿De qué otra cosa podemos hablar?” y “La promesa” se vinculan de manera concreta y de manera simultánea con el periodo de la presidencia de Felipe Calderón, en el que los efectos del estado de excepción y militarización se agudizaron de manera exponencial en los cuerpos de la población. Militarización que continúa hasta nuestros días tomando cada vez más territorio y políticas públicas.

Con ello, Isabel nos muestra de forma específica cómo la violencia “se fue desplegando” y cómo poder comprender también, la respuesta que la violencia expresiva en los cuerpos, especialmente femeninos, feminizados y racializados se niega a padecerse en silencio inerme, enfatizando la vida colectiva en la que se reúne la memoria de los mismos.

Sin embargo, esto que he referido sobre los contenidos del libro, apunta a lo que está presente, es decir, la materialización del documento, pero hay muchas cosas más que resultan ocultas cuando se trata de un texto que logra salir del archivo de un posgrado, o de una investigación de largo aliento. En primer lugar, el hecho de que Teresa Margolles, a pesar de ser una artista reconocida con una amplia trayectoria en el arte mexicano actual, como muchas y muchos otros más, no han sido suficientemente investigadas, analizadas y sus piezas, sus trabajos siguen siendo de difícil acceso. La investigación en torno a la violencia continúa siendo necesaria, para la producción y registro que hable de forma colectiva y con consciencia social. No me refiero solamente a los circuitos académicos, sino al ámbito artístico en la que el conflicto de capital-vida exige el constante sacrificio de los productores contemporáneos.

Es relevante reconocer que la reconstrucción que se encuentra en este libro cambia de meseta constantemente para reformular la orientación de una cartografía que haga posible un sentido más amplio ya que es filosófico, sí, pero también establece una cuidadosa consciencia de la práctica artística en México del siglo XXI, dejando atrás las discusiones superficiales sobre el arte contemporáneo. No hay tiempo que perder, en el camino es imperativo dar recursos que pasen de los límites de las aulas y del arte por el arte y evitar la complacencia y estupidez colectiva. Finalmente, la invitación está ahí, para leerlo, estas breves reflexiones son parte de lo que necesitamos hablar, más que nunca. Por supuesto, toda la obra de Margolles se encuentra a la espera de las y los interlocutores que se atrevan a ver más allá “de la vacía fascinación o el puro voyerismo” para devolverles la mirada.

Bibliografía

- Cabrera, Manuel María Isabel, *Teresa Margolles. Un ensayo biopolítico*. 1a. Ed. Guanajuato: UG, 2021
- Pollock Griselda, "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo" en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Karen Cordero e Inda Sáenz, compiladoras. CDMX: FONCA, 2001.