



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

Performance por la lejana muerte de mi padre:

AUTOETNOGRAFÍA ARTÍSTICA
Y DESCOLONIAL DESDE
MI CUERPO MIGRANTE

AUTORA: ODETTE FAJARDO MONTAÑO
DIRECTOR: MIGUEL CORELLA LACASA
Valencia 1-1-2019

Les estaba diciendo que yo ya estoy finado [...] Aunque acá nuestros muertos viven.

Viven, sí, pero no porque lo deseemos, que de por sí... no porque guardemos su memoria, que de por sí. Viven porque nos han dejado un debe, un pendiente, un algo que debemos hacer.

Por eso cada tanto hay que ir donde viven nuestros muertos para seguir agarrando el compromiso de cumplir ese debe. Y sólo ahí es donde se sabe el lugar y la hora, el cuándo y el dónde, o, como dicen ustedes los ciudadanos, el calendario y la geografía.

No es en las fechas ni en los lugares de arriba.

Es acá abajo donde está nuestra geografía.

Es donde viven nuestros muertos.

El viejo Antonio en Sub. Marcos (2012: 218)

RESUMEN

La presente investigación pretende despertar reflexiones, emociones y acciones acerca del performance como herramienta ritual ante el cruce de dos acontecimientos, la muerte de un ser querido y la migración. A partir de que comencé un proceso migratorio como mexicana en España, viví diversos acontecimientos que transformaron mi manera de percibir y estar en el mundo. El más revelador de todos fue experimentar la muerte de mi padre a distancia. Este suceso detonó una fuerte necesidad creativa que se expresó por medio de la acción. Así, los performances que mi familia y yo elaboramos se convirtieron en testimonio de la multiplicidad de factores que intervienen en el lejano fallecimiento de un ser querido. Observar tal complejidad como artista y migrante, me llevó a investigar estos performances desde una perspectiva feminista y descolonial, siendo una de las principales motivaciones la escasa bibliografía existente, así como la relación que establecí con otros cuerpos migrantes que han atravesado procesos de duelo similares.

Las metodologías se insertan dentro de las prácticas analíticas creativas, combinando la autoetnografía y la investigación basada en artes. Estas prácticas transforman los paradigmas de objetividad y universalidad para proponer un conocimiento encarnado y situado en una realidad local y global a la vez. De esta forma, al hablar desde mi experiencia, puedo profundizar en elementos emocionales/racionales, “corazonando” la investigación y poniendo nombre y rostro a quienes incorporamos dicha realidad. Así, hablar desde mi cuerpo como mujer migrante es una postura política que desmitifica el discurso moderno/colonial caracterizado por la banalización, invisibilización y menosprecio de conceptos como el de muerte y migración.

El desarrollo del trabajo explora una serie de performances culturales y artísticos realizados entre 2012 y 2018 alrededor de la muerte de mi padre. En base a la sedimentación de una experiencia sentida, se realiza un ejercicio de traducción a través de un tejido de textos visuales y escritos. Posteriormente, se revisan las interpretaciones e implicaciones de dicho tejido basándose en una autoetnografía performativa. Esta revisión crítica y

creativa explora los siguientes aportes de la tesis: Recuperar la importancia de la dimensión simbólica del performance, visibilizar el valor de las migrantes y nuestras familias transnacionales como agentes creativos y políticos, desjerarquizar las prácticas del performance en el camino hacia la reformulación de “otras” teorías del arte, aprender de los muertos como una estrategia de descolonización del saber y transformar los hábitos moderno/coloniales en la Universidad. Las referencias teóricas y prácticas han sido muchas y muy diversas, pero de manera general cabe mencionar los aportes artísticos y críticos del Instituto Hemisférico de Performance y Política y las Pedagogías decoloniales compiladas por Catherine Walsh.

RESUM

La present investigació pretén despertar reflexions, emocions i accions sobre el performance com a eina ritual davant l'encreuament de dos esdeveniments, la mort d'un ser estimat i la migració. A partir de que vaig començar un procés migratori com a mexicana a Espanya, vaig viure diversos esdeveniments que van transformar la meua manera de percebre i estar en el món. El més revelador de tots va ser experimentar la mort del meu pare a distància. Aquest succés va detonar una forta necessitat creativa que es va expressar per mitjà de l'acció. Així, els performances que la meua família i jo elaborarem es van convertir en testimoni de la multiplicitat de factors que intervenen en la llunyana defunció d'un ser estimat. Observar tal complexitat com a artista i migrant, em va portar a investigar aquests performances des d'una perspectiva feminista i decolonial, sent una de les principals motivacions l'escassa bibliografia existent, així com la relació que vaig establir amb altres cosos migrants que han travessat processos de duel similars.

Les metodologies s'insereixen dins de les pràctiques analítiques creatives, combinant la autoetnografia i la investigació basada en arts. Aquestes pràctiques transformen els paradigmes d'objectivitat i universalitat per a proposar un coneixement encarnat i situat en una realitat local i global alhora. D'aquesta forma, en parlar des de la meua experiència, puc aprofundir en elements emocionals/racionals, “corazonando” la investigació i posant nom i rostre als qui incorporem aquesta realitat. Així, parlar des del meu cos com a

dona migrant és una postura política que desmitifica el discurs modern/colonial caracteritzat per la banalització, invisibilización i menyspreu de conceptes com els de mort i migració.

El desenvolupament del treball explora una sèrie de performances culturals i artístics realitzats entre 2012 i 2018 al voltant de la mort del meu pare. Sobre la base de la sedimentació d'una experiència sentida, es realitza un exercici de traducció a través d'un teixit de textos visuals i escrits. Posteriorment, es revisen les interpretacions i implicacions d'aquest teixit basant-se una autoetnografia performativa. Aquesta revisió crítica i creativa explora les següents aportacions de la tesi: Recuperar la importància de la dimensió simbòlica del performance, visibilitzar el valor de les migrants i les nostres famílies transnacionals com a agents creatius i polítics, desjerarquizar les pràctiques del performance en el camí cap a la reformulació de "altres" teories de l'art, aprendre dels morts com una estratègia de descolonització del saber i transformar els hàbits modern/colonials en la Universitat. Les referències teòriques i pràctiques han sigut moltes i molt diverses, però de manera general cal esmentar les aportacions artístiques i crítiques de l'Institut Hemisfèric de Performance i Política i les Pedagogies decoloniales compilades per Catherine Walsh.

SUMMARY

This research aims to awaken reflections, emotions and actions about performance as a ritual tool before the crossing of two events, the death of a loved one and migration. Since I began a migratory process as a Mexican in Spain, I lived through various events that transformed my way of perceiving and being in the world. The most revealing of all was to experience my father's death from a geographical distance. This event triggered a strong creative need that was expressed through action. Thus, the performances that my family and I produced became a testimony to the multiplicity of factors involved in the (geographically) distant death of a loved one. Observing such complexity as an artist and a migrant, led me to investigate these performances from a feminist and decolonial perspective, one of the main motivations being the scarce existing bibliography, as well as the

relationship I established with other migrant bodies that have gone through similar mourning processes.

The methodologies are inserted into creative analytical practices, combining autoethnography and arts-based research. These practices transform the paradigms of objectivity and universality to propose an incarnated knowledge situated in a local and global reality at the same time. In this way, speaking from my experience, I can explore emotional/rational elements, “corazonando” the research and giving a name and face to those who incorporate this reality. Thus, the fact of speaking from my body as a migrant woman is a political posture that demystifies the modern/colonial discourse characterized by the banalization, invisibilization and undervaluation of concepts such as death and migration.

The development of this work explores a series of cultural and artistic performances carried out between 2012 and 2018, centred on my father's death. Based on the sedimentation of a felt experience, a translation exercise is carried out through the weaving of visual and written texts. Subsequently, the interpretations and implications of this fabric are reviewed based on a performative autoethnography. This critical and creative review explores the following contributions of the thesis: To recover the importance of the symbolic dimension of performance. To make visible the value of migrants and our transnational families as creative and political agents. To de-hierarchize performance practices on the way to the reformulation of “other” art theories. To learn from the dead as a strategy of decolonization of knowledge and to transform modern/colonial habits in academia. The theoretical and practical references have been many and very diverse, but in general it is worth mentioning the artistic and critical contributions of the Hemispheric Institute of Performance and Politics and the decolonial Pedagogies compiled by Catherine Walsh.

DEDICATORIA

A Teresa por ser tan grande como la ceiba que sostiene al mundo.

A Daniel por ser igualmente amor y revolución.

A Soria por abrazar mi locura y caminar juntos la noche.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco el apoyo de la beca INBA-CONACYT por ayudarme a sustentar económicamente este proyecto. A Miguel Corella Lacasa por confiar en mí y aceptar otra vez el desafío de ser mi tutor. A Ricardo Forriols, Esmeralda Pérez, Eva Marín y Carlos Barragán por creer en mi trabajo y apoyarme en el ingreso al doctorado. A Carmen Alvar, Gonzalo Soria, Jesús Acevedo, Marc Delcan, Mery Favaretto y Patricia Cadavid por las correcciones, los consejos y las palabras de ánimo cuando tanta falta me hacían. A Gabriela Contreras y Miguel Santos por enseñarme que dentro de mí hay poesía. A Daniel B. Coleman, Francisco Godoy, Ingrid Wildi Merino, Isis Violeta, Karina Ochoa y Marisa Ruíz por acompañarme en el camino sin mapa de la ruta descolonial. A Elizabeth Aguirre, Fernando Hernández, Adriana Gil y Helio García por su apoyo en la construcción de esta autoetnografía. A quienes han formado parte de Crearte y Pensaré por enseñarme el significado de la amistad política. A mis compañeros y compañeras del Master de Producción Artística (2012-2013) que estuvieron presentes en muchos de los performances y me dieron su cariño en este cambio de ciclo, cada abrazo y cada palabra se queda conmigo siempre. A mi familia por acompañar mis locuras y aprender cada día codo a codo cómo se tejen los puentes. En este agradecimiento familiar quiero nombrar a mis abuelas Delfina y Virginia porque cada una desde un lugar distinto me ha dado el don de la fortaleza y de la astucia. Mil gracias a Daniel y a Teresa por hacerme sentir tan amada y apoyada en este proceso, a Gonzalo y a Fieri por la paciencia y la ternura en los momentos difíciles. Gracias a todos mis muertos y mis muertas, en especial a Javier porque a pesar de todo nunca me ha dejado sola.

ÍNDICE

RESUMEN _____	7
RESUM _____	8
SUMMARY _____	9
DEDICATORIA _____	11
AGRADECIMIENTOS _____	13
CAPÍTULO 1. LA TESIS COMO PERFORMANCE _____	19
PARTE I. INTRODUCCIÓN _____	21
PRÓLOGO: UNA TESIS PERFORMATIVA _____	26
APUNTES SOBRE PERFORMANCE _____	30
PARTE II. LA RECONFIGURACIÓN DE LAS TRAYECTORIAS DEL PERFORMANCE Y LA NEGACIÓN DEL RITUAL _____	34
SOBRE LOS ORÍGENES DEL PERFORMANCE ART _____	38
La historia oficial: Dadaísmo como precursor _____	39
Los zoológicos humanos como referentes performativos _____	42
EN BUSCA DE REFERENTES _____	45
EL RITUAL COMO PERFORMANCE _____	48
PARTE III. LOS RITUALES PARA LA MUERTE Y LA MIGRACIÓN _____	53
El ritual de muerte _____	53
Los rituales espontáneos ante el duelo migratorio _____	57
Los rituales terapéuticos de sanación ante el doble duelo _____	61
LA HISTORIA RIZOMÁTICA DEL PERFORMANCE _____	63
CAPÍTULO 2. LAS METODOLOGÍAS ANALÍTICO CREATIVAS COMO PROPUESTA ARTÍSTICA Y POLÍTICA _____	65
PARTE I. SE HACE CAMINO AL ANDAR _____	67
INTERESES DE LA INVESTIGACIÓN _____	73
Descolonizar la mirada _____	73
Investigar desde la complejidad _____	77
Hablar desde mi cuerpo: El conocimiento situado _____	80
Enunciar la experiencia y las emociones _____	81
Investigar desde el arte _____	83

PARTE II. LOS FEMINISMOS DECOLONIALES COMO BASE DE LA ELECCIÓN	
METODOLÓGICA	86
VALIDEZ DE LAS PRÁCTICAS ANALÍTICAS CREATIVAS	95
PARTE III. METODOLOGIAS	
LA INVESTIGACIÓN BASADA EN ARTES	99
AUTOETNOGRAFÍA	106
AUTOETNOGRAFÍA PERFORMATIVA	113
¿Cómo construir una autoetnografía performativa?	118
PARTE IV. RECURSOS TEXTUALES (VISUAL Y ESCRITO)	
Escritura performativa	120
Diálogos de ficción	123
Poesía	124
Imágenes	128
Foto-performance	135
PARTE V. EL DUELO POR LA MUERTE DE UN SER QUERIDO EN UNA INVESTIGACIÓN	
ARTISTICA Y AUTOETNOGRAFICA	138
La muerte como maestra de vida	138
Hacer de la muerte una tesis	139
La mayor de las epifanías	146

CAPÍTULO 3. TEJIDO ARTÍSTICO Y AUTOETNOGRÁFICO:

LA MUERTE EN CONTEXTO	149
LA MUERTE PARA MÍ	155
La muerte de colores	157
La muerte violenta	167
La muerte y punto	173
LA MUERTE PARA MI PAPÁ	179
Lo natural	179
Trabajando cerca de la muerte	180
Imaginario mexicano: El macho y otros cuentos	183
Vivir a prisa o acabarse la vida muy rápido	188
El miedo a la vejez	189
La fantasía de su propia muerte	190
LA MUERTE DE LEJOS	197
Vivenciar la muerte de lejos	197
Cuerpo migrante, cuerpo fronterizo	199
Mi familia transnacional	211

CAPITULO 4. TEJIDO ARTÍSTICO Y AUTOETNOGRÁFICO:

EL PERFORMANCE	215
EL FIN DEL MUNDO	221
LA VOLUNTAD VS EL CAPITAL	232
EL FUNERAL	244
EL NOVENARIO	250
PERFORMANCE A LA DISTANCIA	257
Camino de flores	259
Tú y yo en el río	262
Eros y Tánatos	269
Mis soledades	274
ACCIONES SIMBÓLICAS ÍNTIMAS	279
LA VOLUNTAD VS EL MITO	288

CAPÍTULO 5. REFLEXIONES CONCLUSIVAS A PARTIR DE UNA AUTOETNOGRAFÍA PERFORMATIVA

COMPARTIR LA INVESTIGACIÓN	301
Poema a la distancia	308
REFLEXIONES CONCLUSIVAS A PARTIR DE UNA AUTOETNOGRAFÍA PERFORMATIVA	313
ESCENA 1. RECUPERAR LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA	315
ESCENA 2. VISIBILIZAR EL VALOR DE LAS MIGRANTES Y NUESTRAS FAMILIAS TRANSNACIONALES COMO AGENTES CREATIVOS Y POLÍTICOS	325
ESCENA 3. DESJERARQUIZAR LAS PRÁCTICAS DEL PERFORMANCE	335
ESCENA 4. APRENDER DE LOS MUERTOS: RESISTENCIA Y DESCOLONIZACIÓN DEL SABER	343
ESCENA 5. TRANSFORMAR LOS HÁBITOS MODERNO/COLONIALES EN LA UNIVERSIDAD A TRAVÉS DE UNA PRÁCTICA ANALÍTICA CREATIVA	351
CONCLUSIVE REFLECTIONS FROM A PERFORMATIVE AUTOETHNOGRAPHY	355
SCENE 1. RECOVER THE SYMBOLIC DIMENSION	357
SCENE 2. MAKING VISIBLE THE VALUE OF MIGRANTS AND OUR TRANSNATIONAL FAMILIES AS CREATIVE AND POLITICAL AGENTS	359
SCENE 3. DE-HIERARCHIZING PERFORMANCE PRACTICES	361
SCENE 4. LEARNING FROM THE DEAD: RESISTANCE AND DECOLONIZATION OF KNOWLEDGE	363
SCENE 5. TRANSFORMING MODERN/COLONIAL HABITS IN THE UNIVERSITY THROUGH CREATIVE ANALYTICAL PRACTICE	365

EPÍLOGO: EL ETERNO RENACER	368
POEMAS Y CANCIONES	371
BIBLIOGRAFÍA	373



CAPÍTULO 1.

LA TESIS COMO PERFORMANCE

1. El rostro de mi padre sobre el mío (2017). Olar Zapata y Odette Fajardo, Foto-performance, Valencia.

Nuestra inteligencia, como la de los chamanes y los poetas, es simbólica y asociativa. Nuestro sistema de pensamiento tiende a poseer fundamentos tanto emocionales como corporales. De hecho, el performance siempre empieza en nuestra piel y nuestros músculos, se proyecta sobre la esfera social, y regresa, por vía de nuestra psique, a nuestro cuerpo y a nuestro torrente sanguíneo; sólo para ser refractado nuevamente al mundo social a través de la documentación. Tendemos a desconfiar de todos aquellos pensamientos que no podemos encarnar. Aquellas ideas que no podemos sentir profundamente, tendemos a no tomarlas en cuenta. En este sentido, podemos decir que el performance es una forma de teoría incorporada al cuerpo.

Gómez Peña (2005: 16)

CAPÍTULO 1. LA TESIS COMO PERFORMANCE

PARTE I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación pretende despertar reflexiones, emociones y acciones acerca del performance¹ como herramienta ritual ante el cruce de dos acontecimientos, la muerte de un ser querido y la migración. A través de una narrativa que conjuga a la autoetnografía y a la investigación basada en artes, esta tesis habla a través de un lenguaje creativo que rompe los esquemas de análisis simplistas y alejados de su objeto de estudio para abrazar la complejidad de la realidad de la que se desprende. En ella, la metodología se vuelve fundamental para concebir la problemática desde un punto de vista local y global a la vez, deconstruyendo simultáneamente la noción de muerte como un fin.

En cuanto a sus antecedentes, existen diversas disertaciones² que han empleado la IBA y la autoetnografía para elaborar narrativas acerca de la muerte de un ser querido o de sus propias experiencias migrantes, sin embargo, el cruce entre ambas vivencias era un territorio aun inexplorado. En mi vida he sido testigo de diversas experiencias de duelo a distancia, estas han sido sin duda un incentivo para elaborar este trabajo que suple una carencia y aporta contenido único e insustituible. Con ello no me refiero solamente a la calidad a la que aspiro en mi obra, sino a que la tesis posee unos parámetros culturales muy particulares y surge un momento histórico específico. El acontecimiento del que parte la investigación, es decir, la muerte de mi padre, sucedió en un contexto multi-situado entre México y España. Por lo tanto, la tesis parte de mi realidad como migrante en el territorio español. A lo largo de la narrativa aparecen tres escenarios: la

¹Apelo a la noción amplia de performance cuya finalidad es a veces artística, a veces ritual, a veces política o muchas veces las tres.

² Para conocer a detalle estos trabajos revisar el apartado “Hacer de la muerte una tesis” en el capítulo 2.

Ciudad de México³, el Pueblo de Zapotitlán de Méndez⁴ y la Ciudad de Valencia⁵. Resulta importante situar mi cuerpo entre dichos escenarios porque los espacios fronterizos dan cuenta de su propia complejidad geopolítica a la vez que se configuran como espacios de alta ritualidad. Las zonas fronterizas que generan arraigos y desarraigos permiten en palabras de García Canclini (2015), “atender las entradas y salidas de la modernidad”.

Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios "entre-medio" [*in-between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad,

³ Mi lugar de nacimiento y hogar durante más de veinte años. A los habitantes de la Ciudad de México se les llama Chilangos, yo he sido chilanga no sólo por haber crecido ahí, sino por los rasgos de identidad que caracterizan a su gente. Los chilangos y más aún, las chilangas poseemos una serie de habilidades de supervivencia generadas por la necesidad de sobrevivir en la selva de asfalto. Los más de veintiún millones de habitantes expresan una diversidad enorme de culturas que conviven en un mismo espacio. Esta ciudad te golpea con su violencia, su ruido y sus olores. Sin embargo, si te repones al golpe, puedes notar el abrazo de sus raíces que emergen a la superficie y notas un aura de sacralidad en medio del caos urbano.

⁴ Lugar de nacimiento de mi padre y de mi abuela. Zapotitlán, como le decimos cariñosamente a este pueblo totonaco situado en la Sierra norte de Puebla, es el lugar que más me ha ligado a una episteme india. En este “lugar de zapotes” se gestó uno de mis principales referentes artísticos, las performatividades sincréticas. Desde pequeña acostumbraba asistir a ver las danzas del pueblo, las cuales representan leyendas del imaginario totonaco que transforma las celebraciones católicas a través de su propia estética colorida y musical. Estas danzas y este pueblo son uno de los lugares que me anclan a la tierra, a la ritualidad y a la resistencia.

⁵ El lugar donde vivo. La relación que he establecido con Valencia y más aun con España ha sido por decir lo menos compleja. Esta ciudad ha implicado un cambio de vida y el entendimiento de las muchas realidades que existen en el mundo. Ha sido también un enfrentamiento directo con la herida histórica trazada por la colonización que aún lastima mi cuerpo cuando me llaman “sudaca” o cuando voy a extranjería. En un nivel más íntimo, Valencia representa un lugar de afectos, ya que me ha afectado en muchos sentidos. Amo la huerta y el mar, y vivo por elección en el barrio del Cabanyal, por eso es que algunos me conocen como “Chilanga-Cabanyalera”.

y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (Bhabha, 2002: 18).

Situarme en estos escenarios fronterizos me ayuda a elaborar mi narrativa personal, mientras que elaborar mi narrativa personal me ayuda a indagar en la complejidad de dichos contextos. Por ello, la elección metodológica es fundamental, ya que expresa mis propósitos como investigadora y mi entendimiento epistemológico. De esta forma, la Investigación Basada en Artes y la Autoetnografía se combinan en esta meta-tesis donde la práctica performativa construye el conocimiento situando mi cuerpo en su relación con las diferentes esferas que lo atraviesan. Así, la tesis busca la integración de lo personal con lo político desde una propuesta artística intersubjetiva.

Entiendo una tesis de artes, no sólo como un trabajo académico, sino también como un trabajo artístico. Por ello este estudio está constituido por diversas formas de representación visual y textual, mientras que el eje performativo cruza transversalmente al trabajo. Encarno las palabras del performancero Daniel Chávez, que dan sentido a esta transversalidad del hacer performativo:

Al navegar la poesía y la experiencia vivida de mis performances y sus entornos como método de caminar, pedagógicamente ando en una ruta decolonial. Es un camino para toda una vida y más. El trabajo es luchar “hacia”, nunca pensar que habrá una llegada (Chávez, 2017: 472).

La investigación pretende aportar la implementación de metodologías críticas, creativas y descolonizadoras, así como la construcción de un acercamiento político y encarnado de los fenómenos que estudia dentro del campo de las artes y las ciencias sociales. Siguiendo la idea de “corazonar” de Patricio Guerrero Arias (2010), la tesis busca entre otras cosas “dar afectividad a la inteligencia” como parte de una crítica radical a la separación cartesiana del cuerpo-mente, emociones y razón. Por ello, el aspecto emocional juega un papel fundamental a lo largo de la tesis, pues da cuenta de algunos de los aspectos más íntimos y complejos de mi proceso de duelo por la muerte de mi padre y el cruce con mi proceso migrante desde lo vivido. De esta forma me aproximo a uno de los aportes descolonizadores más importantes: hacer de la muerte una tesis, o dicho de otro modo, hacer de la

muerte vida. Esto implica la resignificación de la muerte como re-nacimiento y no como un final, ligándola a una visión cíclica de la muerte que tiene raíces ancestrales en México y que se contrapone a la influencia occidental que domina nuestra cultura. Implica sobre todas las cosas un cambio significativo de paradigma.

Este trabajo está influenciado teóricamente por referentes de distintas áreas del conocimiento, evidentemente los referentes han sido muchos más, sin embargo, estos son algunos de los principales. Catherine Walsh con su propuesta pedagógica descolonizadora; Diana Taylor y el Instituto Hemisférico de Performance y Política con su mirada rebelde e innovadora sobre el performance; Silvia Rivera Cusicanqui con su puesta en valor de la episteme india y su concepción única del arte; María Lugones, Gloria Anzaldúa, Paola Contreras y Macarena Trujillo con sus aportes dentro de los feminismos decoloniales particularmente los ubicados en la frontera; Adolfo Colombres con su invitación a reformular la historia del arte transcultural; Norman Denzin y Tamy Spry con sus aportes sobre la autoetnografía performativa como herramienta política; Elizabeth Aguirre, Adriana Gil, Fernando Hernández y Joel Feliu con sus investigaciones basada en artes y autoetnografías en castellano; Zygmunt Bauman con sus críticas a la noción occidental de muerte; Celia Falicov, Elizabeth y Ulrich Beck con su entendimiento de las familias transnacionales y de los rituales que cruzan fronteras; Al pensamiento zapatista y las letras del Subcomandante Marcos con su claridad y sencillez en la lucha del día a día.

La estructura de la investigación ha sido pensada en base a la idea de un tejido, es decir, una textura donde la práctica y la teoría no están divididas sino entrelazadas. Por ello es que tanto las imágenes como los escritos generan pequeñas narrativas autónomas que se trenzan creando una composición general analítico-creativa. Como me parecía sumamente importante que la lectura de la investigación fuera lo más sencilla posible, decidí dividirla en V capítulos. Estos fueron realizados de forma zigzagueante, rectificando y mutando, sin embargo, podría decirse que el resultado final es una especie de círculo, siguiendo un patrón ritualista que retomo en muchos de mis performances, lo cual no solo me parece una forma sencilla de

elaborar la investigación sino que también refleja los objetivos descolonizadores de un hacer no lineal.

Capítulo 1. Es un andar introductorio donde expongo las motivaciones, los objetivos y las bases teórico/prácticas de la investigación. En este capítulo, explico los factores que me llevaron a querer investigar la “temática” planteada desde una perspectiva encarnada y situada. También abordo el concepto de performance desde su definición hasta sus orígenes, ubicándolo dentro de la investigación y reformulando su historia “oficial” en búsqueda de su descolonización. Asimismo, relaciono el término de ritual y performance, basándome en la comprensión de las jerarquías disciplinarias de tradición colonialista para posteriormente deconstruirlas a través de mi narrativa. Por último genero una breve revisión de varios tipos de ritual para la elaboración de duelos ambiguos y definitivos con la finalidad de resaltar la importancia de la autogeneración de mecanismos performativos que tenemos los y las migrantes para afrontar las pérdidas.

Capítulo 2. Cuenta el recorrido en búsqueda de las metodologías adecuadas, descubriendo finalmente los aportes de la investigación basada en artes y la autoetnografía. En este capítulo, exploro la historia y los usos prácticos de tales métodos, además explico el uso de distintos recursos escritos, visuales y performativos que constituyen la tesis. Asimismo expongo algunos referentes artísticos y culturales que han servido de sustento para algunas de estas elecciones. Por último, examino los parámetros de validez de las prácticas analíticas creativas a fin de considerar tanto las dificultades que enfrentan como sus aportes.

Capítulos 3 y 4. Son la columna vertebral de la tesis. En ellos realizo una práctica analítica creativa que he nombrado “tejido artístico y autoetnográfico”. En este tejido expongo los acontecimientos más relevantes sucedidos en torno a la muerte de mi padre y sus performances. De modo que sirve tanto como registro de lo acontecido, como una narrativa artística independiente. El tejido se conforma de una trama elaborada a partir de distintos textos narrativos, teóricos, poemas y diálogos de ficción, que dialogan con fotografías familiares, foto-performance, collages, entre otras,

generando un entramado que da cuenta de la complejidad de la realidad de la que parte.

Capítulo 5. Expone las interpretaciones e implicaciones extraídas del recorrido general de la tesis, asimismo, presento algunos de los eventos en donde la investigación ha sido expuesta para el intercambio con diferentes audiencias. Siguiendo la coherencia metodológica, estas ideas se desarrollan a partir de una autoetnografía performativa la cual está dividida en escenas que sirven de conclusión teórico-práctica de la tesis:

- Recuperar la importancia de la dimensión simbólica del performance.
- Visibilizar el valor de las migrantes y nuestras familias transnacionales como agentes creativos y políticos.
- Desjerarquizar las prácticas del performance en el camino hacia la reformulación de “otras” teorías del arte.
- Aprender de los muertos como una estrategia de descolonización del saber al hacer de la muerte una tesis.
- Transformar los hábitos moderno/coloniales en la Universidad.

PRÓLOGO⁶: UNA TESIS PERFORMATIVA

Quiera ser la mejor de las poetas para que mi pluma temblorosa alcance siquiera a escribir en las paredes: lo personal es político y viceversa. Para que el lenguaje que vive en mi cuerpo de mujer migrada alcance a salir de mi pecho en acordes de fandango flamenco y de huapango poblano. Que las paredes de los muros del mundo retiemblen y se caigan desmoronándose en forma de lluvia, para que el tacto del agua nos recuerde que somos cuerpo –

⁶ Desafiando la estructura tradicional de una tesis, decidí incluir un prólogo porque me permite desarrollar de una manera más poética, emotiva y detallada mis motivaciones y propósitos respecto de la tesis. La elección está sustentada en las reflexiones de Elizabeth Aguirre (Aguirre, Elizabeth y Gil, Adriana, 2015: 296) quien a su vez se basa en disertaciones como las de Vangelis (2006) y Owen (2007).

cuerpos diferentes y también cuerpo social. Quisiera dar el alma y más de lo que puedo dar, a fin de que este escrito que comienza, sea el mejor ritual de muerte y el mejor ritual de vida para la memoria de Javier —y de todos nuestros muertos. Que este performance atraviese fronteras, todas las que sean posibles y que sea la excusa para repensar el dolor como alegría y la muerte como vida. Que esta tesis, se deje tocar por nuevas miradas, cambiando como niña que aprende jugando. Qué a través de su lectura se despierte la magia encapsulada del ritual, el tiempo en el que lo demás desaparece y si la fortuna me sonrío y un atisbo de poesía sale de mi pluma, este ritual te atraviese como a mí me sigue atravesando su presencia.

Mis <historias> son actos encapsulados en el tiempo, <representados> cada vez que se leen en voz alta o en silencio. Me gusta pensar en ellos como performances y no como objetos <mueertos> e inertes [...] La obra posee una identidad; es un <quién> o un <qué> y contiene las presencias de personas, es decir, las encarnaciones de dioses o ancestros o poderes naturales y cósmicos. La obra manifiesta las mismas necesidades que una persona, tiene que ser <alimentada>, la tengo que bañar y vestir. Cuando se le invoca en un ritual, el objeto-evento está <presente>, es decir, representado, es a la vez una cosa física y el poder que se la infunde (Anzaldúa, 2016: 121).

Toda tesis es un trabajo que refleja un ciclo en la vida de la persona que la realiza. Mi tesis ha sido la prueba de un ciclo lleno de aprendizajes que ha cimentado lo que soy al día de hoy. Mi tutor Miguel Corella Lacasa, me dijo alguna vez que él entendía mi tesis como un *curriculum vitae* (lat. Carrera de vida), pues mi trabajo se enfocaba en narrar un proceso vital que determinaba entre otras cosas mis pasos en los mundos del arte. Por lo tanto, comenzaré este prólogo hablando justamente de cómo tomé la decisión de embarcarme en esta aventura y cuales han sido las motivaciones que me han traído hasta aquí.

Al remontarme a los inicios de la tesis, mis intereses giraban en torno a los conceptos de ritual y performance. Uno de los rituales que más llamaba mi atención era sin duda el de la muerte, ya que a mi parecer reflejaba con mucha claridad la cosmovisión de las culturas, particularmente de la mexicana. Pero la tesis partiría de mi experiencia como performancera, no como antropóloga o etnógrafa. Además sentía una resistencia casi instintiva

a todo lo que implicara estudiar al “otro”, quizá porque en Europa me sentía más próxima al “objeto” que al “sujeto” de estudio. Así, a la hora de delimitar el tema de la tesis, reflexioné acerca de los dilemas éticos que suponía realizar un trabajo de estas características. Una de mis mayores convicciones dentro de un panorama aún incierto, era justamente romper con la distancia entre objeto y sujeto. No me interesaba contar verdades universales, ni hacer el tratado de un tema que me fuera ajeno, quería sobre todo evitar esa distancia que etiqueta determinada cultura o elemento cultural como “exótico”, quería que cualquiera que fuera el tema a investigar, éste me atravesara. Después de conversar con varias personas en busca de retroalimentación, vino a mi mente la posibilidad de explorar los rituales de muerte que yo misma había experimentado. Siguiendo la idea de que mi cuerpo era el lugar que supuestamente conocía mejor que nadie, así fui reconstruyendo las posibilidades. Comencé el camino ritual de reescribirme en el cuerpo, releerme, a través del proceso en que esta tesis se construye conmigo. Los performances realizados tras la muerte de mi papá combinaban acciones artísticas y rituales culturales que aunaban en el acontecimiento más trascendental en mi vida migrante. Entonces consideré seriamente la realización de una tesis doctoral en torno a ello, partiendo de la convicción de que esta investigación tenía el potencial de representar un aporte significativo tanto en lo individual como en lo social.

La primera motivación para apostar por la “temática” propuesta fue mi experiencia en relación a la muerte y el performance. El fallecimiento de mi papá me dejó aprendizajes que repercutieron en todos los aspectos de mi vida, especialmente en el terreno artístico. Aprendí de mi padre a entender la vida y la muerte como realidades inseparables y complementarias. Mi producción performativa se ha relacionado directamente con esa filosofía y con el emotivo vaivén de ambas realidades. Así, el performance se convirtió, en su momento, en una manera de experimentar en mi cuerpo la muerte y posteriormente se fue convirtiendo en una forma de vida. En la medida que las personas participantes ayudaron a sanar mi cuerpo, mis esfuerzos se volcaron en un planteamiento mucho más político. De ahí en adelante, mi producción artística abordó diversas problemáticas sociales partiendo de vivencias personales. Esto se volvió una elección artística, personal y política.

La segunda motivación fue mi experiencia migrante. Hablar de la muerte implicaba hablar quizá del tema más universal de todos, pero desde una realidad muy particular: una muerte sucedida en México pero experimentada desde mi vida en España. La muerte y la migración son conceptos amplísimos y vinculados a una serie de estereotipos y manipulaciones mediáticas. La construcción que se ha hecho en relación al sujeto migrado, es más bien la de un objeto, o dicho de otro modo, un “individuo subalterno que no puede hablar” (Spivak, 1998: 44). Más aún, si dicho sujeto se identifica como mujer:

Entre el patriarcado y el imperialismo, entre la constitución del sujeto y la formación del objeto, lo que desaparece es la figura de la mujer [...] ella sufre un violento traslado basado en una figuración desplazada de “la mujer del Tercer Mundo” atrapada entre tradición y modernización (Ibídem: 41).

A partir de consideraciones como estas, me fui percatando de la importancia de investigar partiendo de la encarnación de dichas realidades. La experiencia situada me permitía profundizar en ellas y deconstruir la mirada superficial, invisibilizadora y objetualizante. Además de estas observaciones, una motivación más fue conocer a varias personas quienes como yo, habían perdido a un ser querido a distancia. Me di cuenta de que varias de ellas habían elaborado también sus propios rituales espontáneos y terapéuticos, tendiendo puentes de comunicación más allá de las fronteras. Estas personas, me sostenían en ocasiones un espejo en el cual mirarme y reconocer mucho de lo experimentado y a la vez me dejaban ver sus rostros para que entendiera que desde sus ojos la muerte se veía completamente distinta. Al filo del acantilado, a punto de tirarme al vacío, no podía evitar sentir vértigo. Estaba entrando en un terreno muy complejo. Después de algunos segundos, al vértigo le sobrevino una especie de emoción, como si estuviera a punto de cometer una gran travesura. Así, tomé la decisión de aceptar el desafío, con miedo en el pecho pero también con la certeza de que hacerlo me hacía sentir bien. Posteriormente, la elección metodológica me fue ayudando a construir una tesis creativa y a posicionarme desde mi lugar de enunciación. Mi ser mujer, migrante, hija y performancera podría realizar lo que mejor sabía hacer: La tesis sería en sí misma un performance.

Cabe decir que una de las características del performance artístico es para muchos, el acto de “presentar⁷” y no de “representar”, o dicho de otro modo partir de uno mismo y no de una ficción, un personaje –alguien más. La representación es una característica dentro de muchas disciplinas artísticas y representa una ideología vinculada a la historia del arte occidental. “El performance, como acción, va más allá de la representación misma para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente ‘real’” (Taylor, 2011: 9). En este sentido, el performance se inserta dentro del campo de lo real intensificándolo mediante una resignificación de dicho acontecimiento. Siguiendo esta línea de reflexión, la tesis sería no una representación de lo sucedido, sino una manera de reconvertirlo en un nuevo acontecimiento, una nueva historia, única para cada lector.

APUNTES SOBRE PERFORMANCE

El concepto de “performance” resulta fundamental en la tesis, ya que aparece como vertebrador del texto. Por lo tanto, resulta necesario establecer algunos parámetros para hablar de esta palabra tan imprecisa, ya que como dice Diana Taylor (2011: 7) “el performance como término, crea complicaciones prácticas y teóricas por su ubicuidad como por su ambigüedad”. Aclarar dicha terminología, ayuda a establecer mi posicionamiento como artista y entender desde donde se hablará y porqué se hablará desde ahí. Al hallarme en las primeras etapas de la investigación, me encontré con la dificultad de nombrar todas las prácticas que aparecían en la tesis, ya que poseían características distintas, algunas más próximas al ritual de muerte, algunas al arte de acción o performance art y otras tantas no tenían una clasificación clara. En este sentido, el concepto extenso de

⁷“El performance no busca representar, sino que presenta una idea, y esta idea es problematizada con la acción que se lleva a cabo, no se hace como que se hace, simplemente se realiza, se hace, se lleva a cabo algo, no se teatralizan las situaciones sino que se ejecutan, si se requiere comer, se come, si se precisa sangrar, se sangra” (López, 2014: 93).

“performance” fue capaz de englobar en una misma red las diversas prácticas revisadas.

Resulta complicado encorsetar los significados de la performance, cuyas definiciones e interpretaciones han llegado a ser por momentos demasiado flexibles. Únicamente podemos afirmar que todas las variantes emplean el cuerpo como denominador común, como instrumento primario tanto en el seno de las sociedades occidentales como en las no occidentales (Martínez, 2011: 264).

La aproximación al concepto de performance, ha seguido la línea de investigación del Instituto Hemisférico de Performance y Política que entiende la amplitud y complejidad de las prácticas corporales. Esta perspectiva se sitúa dentro de campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios del performance. Según Taylor (2011: 13), estos campos “surgen de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico”. Así, he optado esta línea transdisciplinar con la finalidad de incluir en la investigación todas las manifestaciones culturales, artísticas y cotidianas que aparecieran en la tesis, dotándolas de un valor equivalente y buscando su desjerarquización. Para Castro Gómez (2007: 87), “la transdisciplinariedad es uno de los puntos clave para la descolonización de las universidades ya que nos permite ligar (link) los diversos elementos y formas de conocimiento”, además de que “el avance hacia una universidad transdisciplinaria lleva consigo el tránsito hacia una universidad transcultural” (Ídem). Dentro de la investigación propongo hacer uso de dicha transdisciplinariedad desde los estudios de performance y también apoyándome en distintos campos de estudio, como la sociología, la psicología, la antropología, la filosofía, las artes visuales, la literatura, entre otros. También parto de la propuesta pedagógica descolonial que plantea Catherine Walsh (2013) en la que propone dos puntos clave: “movimientos serpentinicos que provocan pedagogías de acción” (2013: 24-25) y “prácticas construidas de momentos políticos actuales” (2013: 63-64). Puntos que atañen por su carácter práctico y político a los estudios del performance y cuya revisión es pertinente en la actualidad. De esta manera, resignificar el performance a partir de estas consideraciones, significa situarlo en diferentes

tiempos y lugares reconociendo su importante papel dentro de la continua re-construcción de la identidad individual y social.

Bajo esta perspectiva los circuitos donde se desarrolla el performance son diversos. Para Víctor Turner (1982, 1988) por ejemplo, el performance abarca ámbitos como el teatro, la música, los géneros verbales y corporales. De tal manera que, “las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual” (Taylor, 2011: 11). Por ello es que para estudiosos del performance como el estadounidense Richard Schechner los “potenciales aspectos de la performance constituirían <nudos>, que pueden conectarse entre sí como un abanico o una red” (Schechner, 2002: 11). Esta metáfora, resulta útil para entender la proyección en distintas direcciones de las manifestaciones que se encuentran en la investigación. Entender al performance como una red implica además que las diversas manifestaciones se encuentren en intersecciones y se enreden complicando aún más el tejido. Por ello, para fines prácticos cuando hable de “performance” me estaré refiriendo a esta red heterogénea de prácticas corporales, mientras que cuando requiera hablar de alguna de las prácticas en específico, utilizaré el nombre de performance artístico, ritual de muerte o ritual espontáneo, según sea el caso.

Somos cuerpo (fragmento)

*Somos resistencias políticas y poéticas
somos cuerpos empoderados
buscamos un mundo en el que quepamos todos los cuerpos
usamos nuestro cuerpo porque queremos llegar a la muerte
con un cuerpo bien vivido.*

*Pensamos y sentimos con el cuerpo,
hablamos desde y con él
no escribimos sobre la acción,
accionamos ponemos el cuerpo
nuestros cuerpos están marcados con heridas de guerra que
ya no las libramos en silencio ni en la oscuridad.*

CAPÍTULO 1. LA TESIS COMO PERFORMANCE

PARTE II. LA RECONFIGURACIÓN DE LAS TRAYECTORIAS DEL PERFORMANCE Y LA NEGACIÓN DEL RITUAL

Mi experiencia artística en relación al performance ha estado marcada por diversos sentires e intuiciones que me hicieron dudar muchas veces del camino a seguir en mi formación artística y en mi quehacer como performancera. En este sentido, la educación en artes suele trazar un recorrido común que puede llegar a ser limitado y excluyente. En lo que se refiere a la historia del performance artístico, se solía contar una única trayectoria pues las otras eran narradas muchas veces como anecdóticas. La historia del performance en América Latina⁸, por ejemplo, aparecía en muchos textos teóricos especializados como una historia subalterna y nacida a partir de la influencia del arte europeo. Esto, a mi parecer, no solo evidenciaba las mecánicas eurocéntricas vigentes a día de hoy en el mundo del arte, sino que también ampliaba mi mirada hacia la posible existencia de muchas historias del performance que se me estaban negando.

En este sentido, durante estos años he venido haciéndome diferentes interrogantes y es que como performancera soy capaz de ver en mis propias acciones las sombras de un origen muy distinto al que he leído en libros. ¿Por

⁸En Latinoamérica durante los años sesenta y setenta se fue gestando una historia que tuvo mucho más relación con las calles y con la protesta política, el contexto lo ameritaba. La revolución cubana dejó una fuerte huella en Latinoamérica y en la conciencia política de muchos jóvenes; se vivieron huelgas y movimientos de campesinos, trabajadores y estudiantes de sur a norte. En respuesta las dictaduras y las pseudodemocracias ejercieron una fuerte represión militar, sumado a ello, las problemáticas particulares de cada Estado. Fue sin duda una época de transformaciones y de movimiento político en muchos ámbitos. El performance se volvió una manera de posicionar al cuerpo en el espacio público cuando su uso estaba prohibido. Muchas plazas fueron tomadas por cuerpos en forma de manifestación y en forma de expresión performativa. El performance comenzó a funcionar como transmisor de ideales políticos y como acto de rebeldía ante la opresión del Estado.

qué la historia oficial del performance no se relaciona conmigo?, ¿por qué las preocupaciones formales del arte de acción no son mis preocupaciones?, ¿por qué siempre se me ha dicho que el arte comienza en otro contexto distinto al mío?, ¿por qué si el performance surge en un contexto tan diferente, me siento tan identificada con su lenguaje simbólico/corporal?

Después de pensar y repensar distintas respuestas a los interrogantes que surgían, me fue pareciendo cada vez más difícil aceptar que las vanguardias europeas eran las únicas precursoras de una disciplina relacionada directamente con el cuerpo que ha sido el principal recurso expresivo desde el principio de los tiempos. Así, fui entendiendo que el aspecto simbólico del mismo delataba un origen mucho más antiguo y mucho más “universal”, ya que la generación de espacios simbólicos a través de los cuerpos ha estado presente en prácticamente todas las culturas alrededor del mundo. Ya que como dice Taylor (2011:18), “*Performance* podrá ser un término reciente, pero muchas de las prácticas que asociamos con la palabra han existido siempre en América”. Con dichas prácticas Taylor se refiere a los rituales culturales que se han llevado a cabo en América desde antes que al continente se nombrara así. Estos rituales del Abya Yala⁹ han jugado un papel fundamental en la constitución de las culturas, pero su carácter transformador ha sido desvalorizado a través de la idea de “lo primitivo”, “lo pre-moderno”, “lo tradicional”.

Quizá la observación crítica de estas mecánicas colonialistas sea el punto de partida para la reformulación de una propia teoría del arte que incluya las formas estéticas ignoradas, minimizadas e invisibilizadas. Como afirma Colombres (2014: 30-31), “las culturas no occidentales, y en especial las sometidas claramente a una condición subalterna, no pueden estirarse en la glosa de la estética dominante ni quedarse en una mera crítica a ella [...] La tarea más urgente y eficaz para interpretarse a sí mismas y proyectar al

⁹Abya Yala es el nombre prehispánico con que se conoce al continente que hoy denominamos América, que literalmente significaría *tierra en plena madurez* o *tierra de sangre vital*. Éste nombre es atribuido a los pueblos Kuna en Colombia y Panamá y a Guna Yala en Panamá. Actualmente, este nombre es retomado principalmente por las corrientes descolonizadoras como protesta ante el nombramiento de sus territorios desde el nombre del conquistador Américo Vesputio.

mundo sus valores es elaborar su propia teoría del arte, a partir de sus prácticas y concepciones estéticas”. Se trata de avanzar con la firme convicción de que el conocimiento que se produce es la conjunción acertada de los aportes de quienes nos antecedieron y de quienes en un presente colaboran a formarnos como seres culturales que somos. En relación a lo anterior, existen diversas propuestas dentro de los estudios de performance encaminadas a repensar sus orígenes. Marcela Fuentes afirma la importancia de los aportes de Diana Taylor:

Es una de las pioneras en advertir que la práctica del performance como expresión que coloca al cuerpo en el eje central, no es una invención localizada en los sesenta ni surge con las vanguardias artísticas, sino que se puede rastrear en culturas que nos preceden si sabemos reconocer sus performances como actos de transmisión de memoria e identidad. (Taylor y Fuentes, 2011: 404)

Actualmente los performances culturales, artísticos y políticos, continúan siendo ejemplo de la transformación y conservación de las culturas. Por nombrar uno de los muchos ejemplos que considero cercanos está la danza ritual de los “voladores” llevada a cabo por el pueblo totonaco en México. Se trata de un performance cultural que he observado desde pequeña en los pueblos como el de Cuetzalan e Itztepec muy próximos al pueblo de mi padre. Este ritual es sin duda una muestra de la transmisión de una memoria larga, pues “se remonta al menos a 600 a.c., por lo que lleva practicándose más de 2500 años” (Ortiz, Ramos y Hernández, 2001: 4).

Cuenta la leyenda que:

En tiempos de una fuerte sequía que hizo padecer hambre a los pobladores de esa región, la sabiduría de los viejos encomendó a cinco jóvenes puros localizar el árbol más alto y duro, cortarlo y usarlo en un rito que fuera una plegaria vinculada con música y danza para agradar a los dioses; esta petición al dios sol debía realizarse en las alturas del árbol a fin de que fuese escuchada, y debían solicitarle con fervor y humildad que concediera lluvias generosas que devolvieran fertilidad a la tierra, surcos, árboles, y toda la vegetación se vistiera de verde, de flores y frutos, y así quitaran a los hombres de padecer hambre y de penar. (Chenaut, 1995, en Ídem)



2 Voladores, Olar Zapata, Fotografía, Ixtepec.

SOBRE LOS ORÍGENES DEL PERFORMANCE ART

La postura incluyente que se planteó desde un inicio en relación a la idea de performance, coincide con una visión crítica que cuestiona sus orígenes colonialistas evidenciándolos y resignificando el concepto mismo.

Del área artística, los estudios del performance [...] heredan algunos prejuicios colonialistas vanguardistas que consideran a lo no occidental como materia prima a ser apropiada y transformada en “original” en Occidente. Las barreras entre lo que se ha designado *the West and the rest* (el Occidente y todo lo demás) apoyan toda la estructura ideológica del llamado primer mundo (Taylor, 2011: 17).

Advertencia: En este punto, considero necesario hacer un breve repaso de los orígenes de este concepto como práctica artística “nacida” en Occidente¹⁰ para realizar una reconstrucción del mismo desde una mirada descolonizadora. Esta revisión pretende contextualizar la investigación dentro de un enfoque particular del performance que está vinculado principalmente a mi experiencia de vida. Por lo tanto, no debe de esperarse un desarrollo histórico exhaustivo pues considero que hacer esto puede llevar a la investigación a lugares confusos y aunque interesantes, también se encuentran lejos de lo que es primordial en el ahora. Lo que pretendo más bien es brindar algunas pistas de otras trayectorias posibles que se puedan desarrollar en investigaciones posteriores, así como despertar el interés de los y las lectoras para que entretejan sus propias historias.

¹⁰ Rivera Cusicanqui (2015a) cuestiona la noción de “Occidente” como una construcción latina, es decir, paradójicamente “occidental”. Así, nos invita a cuestionar el uso irreflexivo de ciertos conceptos. La investigadora nos invita a situarnos en México, entonces Occidente estaría en China y Oriente estaría en Europa. Mediante esta visualización se explica como el término “Occidente” parte también un punto de vista euro-centrado. Rivera Cusicanqui continúa empleando este concepto advirtiendo su carácter provisional –para entendernos, –dice. Así, en esta investigación el concepto de Occidente seguirá apareciendo “provisionalmente” para fines prácticos sin dejar de tomar en cuenta estas consideraciones.

La historia oficial: Dadaísmo como precursor

El *performance art* o arte de acción es entendido según la mayoría de libros de historia del arte, como una disciplina vinculada a los movimientos que se venían gestando en las vanguardias artísticas en Europa y Estados Unidos, tales como el arte conceptual, *el action painting*, *el happening*, *el body art*, *el fluxus*, y hasta *el body painting*. Los antecedentes de dichas manifestaciones se localizan desde principios del siglo XX en los movimientos futurista, dadaísta y surrealista. De estos movimientos, el dadaísmo fue probablemente uno de los que reflejó con mayor exactitud la actitud de ruptura que caracterizaría –al menos en parte– a muchas de las manifestaciones de lo que más tarde se denominaría *performance art*.

Para la investigadora mexicana Josefina Alcázar “el dadaísmo era una violenta negación intelectual y moral, una protesta contra los falsos mitos del positivismo, un nihilismo exacerbado. Era un rechazo a la misma noción de arte y a la sociedad imperante” (2014: 20). El artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) fue uno de los principales representantes de dicho movimiento, quien a través de sus *ready-made* transformó la noción de arte en Occidente, de un arte burgués enfocado en el objeto artístico a un arte más bien reflexivo que da cuenta del proceso. Se trató de una práctica “anti-artística” que paulatinamente fue recibida en la historia “universal” del arte como una deseada ruptura promovida por la búsqueda vanguardista. Otros de los artistas influyentes dentro del movimiento dadaísta, serían Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Lancu, Hans Arp y Tristan Tzara, conocidos por su famoso Cabaret Voltaire, inaugurado el 5 de febrero de 1926 en Zúrich. Allí se realizarían diversos actos escénicos que dentro de la historia del arte marcarían uno de los principales precedentes del *performance art*. Estas acciones performativas, muchas veces de carácter cómico, pretendían provocar a un público afectado por la Primera Guerra Mundial. Es a partir de este contexto se puede comprender la ruptura que implicaban dichas acciones. En cuanto a la vinculación de estas con lo que se denominaría más tarde *performance art*, existen quienes afirman que “en el presente se pueden comparar con facilidad las veladas del Cabaret Voltaire con los actos de *performance* y *happening* de los artistas contemporáneos” (Vlad, 2009:

276). La búsqueda vanguardista que transcurrió durante todo el siglo XX en Occidente llevó a los artistas a tomar el cuerpo como herramienta y como obra. De esta manera se comenzó a profundizar en la búsqueda del gesto, del acontecimiento, de la provocación y continuar así, ese vaivén que exigía, ante todo, la originalidad y la quiebra con lo anterior. En esta búsqueda voraz por producir un arte “original”, los artistas vanguardistas recurrieron desde sus inicios a la imitación formal de elementos “otros”.

En el movimiento dadaísta se puede observar que los elementos simbólicos como gestos y objetos provenientes de otros lugares comenzaron a emplearse, tales como las máscaras africanas o las acciones ceremoniales. Así, los rituales provenientes de las colonias europeas jugaron un papel fundamental en la creación de estrategias performativas y esquemas de acción. Una de las principales características que interesaban a los artistas *dadá* de dichos rituales, era la colectividad y “democratización” de los mismos. Sin embargo, claramente la imitación de ciertos elementos no aseguraba la traducción de su sentido, especialmente al insertarlos dentro de un contexto cultural completamente diferente.

Las tesis *dadá*, según las cuales todo el mundo es artista, les servirán de punto de partida para sus nuevas iniciativas y recurrirán a formas de expresión en las que se privilegia la plasticidad del cuerpo y la interacción entre artistas y público, intentando crear obras no recuperables por museos o galerías. En el discurso de estos artistas, las referencias a las culturas ‘primitivas’ serán constantes, y muchos participarán de la difundida creencia de que, en estas, el arte era y es una creación colectiva (Méndez, 2004: 95).

La fugacidad de los rituales también llamó la atención de los artistas de vanguardia. En un primer momento estos actos efímeros se resistieron a la objetualización y mercantilización, despojando a la obra de arte también de un aura sacra que criticaba el movimiento dadaísta. Sin embargo, esta desacralización rompería también con el carácter espiritual de muchos de los rituales que imitaban, sustituyendo la sacralidad por la sátira.

Los dadaístas a menudo considerados iniciadores del arte del performance, incluyeron varios gestos imitativos en sus actos, desde vestirse y bailar como africanos hasta elaborar máscaras y dibujos “de apariencia primitiva”. El

dicho de Tristan Tzara de que “el pensamiento nace en la boca”, analogía performativa con el cubismo, se refiere a la idea dadaísta de que la tradición artística occidental se subvertía mediante la apropiación de la [...] naturaleza performativa de lo “no occidental” (Fusco, 2011: 321-322).

Dicha tendencia apropiacionista del arte de vanguardia se ha extendido hasta nuestros días dejando su huella en el arte contemporáneo. Al respecto, el crítico de arte estadounidense Hal Foster (1996) expone la figura del artista como etnógrafo, que a grandes rasgos es aquel que recurre a un imaginario exótico para la realización de sus obras. Este imaginario se nutre de la tradición colonialista de la “fantasía primitivista” la cual consiste en “que el otro, normalmente supuesto que es de color, tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados” (Foster, 2001: 178), ésta fantasía afirma Foster, ha sido fundamental para las modernidades.

Esta práctica de apropiarse de lo primitivo y “fetichizarlo”, y al mismo tiempo borrar la fuente original continúa en el arte del performance “vanguardista” contemporáneo. En su ensayo de 1977 “New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance”, Jerome Rothenberg visualizó este fenómeno de una manera por entero celebratoria, al observar las correlaciones entre los happenings y los rituales, las obras meditativas y los modelos mántricos, las obras de la tierra y las esculturas nativo-estadounidenses, obras oníricas y nociones de trance y éxtasis, obras corporales y automutilación, y el performance basado en otras variaciones de premisas chamánicas atribuidas a culturas no occidentales (Fusco, 2011: 323).

Como menciona Fusco en la cita anterior, es importante resaltar la eliminación de la fuente original de la que se apropian ciertas ritualidades o formas artísticas. Dicha supresión solo es posible mediante la infravaloración y/o exotización del primer referente. Considerándolo cuando menos proveniente de un esquema inferior de conciencia, tal y como se revisará más adelante.

Los zoológicos humanos como referentes performativos

Después de haber explorado brevemente cómo el movimiento dadaísta, uno de los precursores de lo que se conoce como *performance art* se apropió de elementos “otros” para alimentar sus acciones, me tomaré la libertad de exponer una de las teorías que me pareció particularmente interesante y vinculada a dicha apropiación. La idea de que los zoológicos humanos, práctica colonialista que se llevó a cabo en Europa a partir de la “conquista de América”, sirvió como referente del imaginario primitivista que alimentó al arte vanguardista.

La performancera e investigadora Coco Fusco quien ha cuestionado los orígenes oficiales del performance afirma que “el arte del performance en Occidente no comenzó con los eventos dadaístas” (Ibídem: 317) sino que se remonta al ritual. El enfoque del que participa Fusco es de una crítica a la colonización del origen del performance, proponiendo como una especie de “performances colonialistas” las exhibiciones de hombres, mujeres e infantes “aborígenes” en zoológicos, ferias y circos europeos. Ella menciona que desde el inicio del proceso de colonización, “se llevaron ‘muestras aborígenes’ de pueblos de África, Asia, y el continente americano a Europa para su contemplación estética, análisis científicos y entretenimiento” (Ídem). Este tipo de prácticas sirvieron como “evidencia” de una supuesta superioridad étnica y sirvieron como referente exótico para científicos y artistas durante siglos.

Evidentemente la exhibición de hombres y mujeres de distintas partes del mundo representaban una forma didáctica y visual de aprender la “minusvalía” de otros cuerpos y culturas. En este sentido, Coco Fusco afirma que dichas exhibiciones sirvieron entre otras cosas como “fuentes de las que abrevaban los modernistas europeos y estadounidenses en busca de romper con el realismo e imitar lo “primitivo” [...] es la construcción de la otredad étnica en esencia performativa y ubicada en el cuerpo lo que deseo destacar aquí” (Ibídem: 320). En este punto, me parece interesante relacionar esta reflexión con el apartado anterior, pues entonces una de las fuentes de “inspiración” de las vanguardias sería la de una ritualidad manipulada por las condiciones de esclavitud, sacadas de su contexto y exhibidas en un entorno que sin duda

desacralizaba a las mismas y las convertía en puro entretenimiento. Cabe mencionar que si bien seguramente los referentes de los que se alimentaban las modernidades europeas no estarían reducidas a estas exhibiciones, si pueden dar una valiosa pista para entender que la mirada con la que se contemplaban estas performatividades no era neutral ni libre de violencia.

A partir de estas reflexiones históricas Fusco genera no solo la propuesta de repensar la historia del performance tomando en cuenta los referentes invisibilizados, sino que también genera una propuesta artística. Fusco junto con su compañero Gómez Peña realizaron un performance con motivo de la celebración del quinto centenario del “descubrimiento de América” en Madrid en 1992. Este performance consistió en vivir en una jaula dorada durante tres días siendo presentados como “dos amerindios no descubiertos”. Durante su estancia ellos practicaban una supuesta cotidianidad claramente escenificada que obedecía a estereotipos pero también a comportamientos propios de la vida moderna, como ver televisión, hacer rituales, muñecas vudú y utilizar la computadora. Este performance que podríamos llamar tragicómico, muestra una ficción en la ficción misma que representa practicar ante una audiencia sus rituales cotidianos. Con una lectura muy directa y sin embargo, muy amplia, este performance se insertó como un acto de cuestionamiento y rebeldía en una conmemoración altamente significativa para España y para sus excolonias. En él los artistas demostraron los límites y tensiones que existen en un “multiculturalismo feliz” que se exhibía en esos momentos en las instituciones de arte. Asimismo mostraron la simplicidad de las etiquetas que reinaban en relación al Sur global en el contexto del Norte. Este ejemplo, me parece interesante para mostrar que la historia del performance puede ser cuestionada al entender algunos de los referentes de los que se alimenta. En este punto, considero necesario afirmar que el ritual pertenece a diversas culturas alrededor del mundo y que forma parte no solo de un pasado, sino de un presente y un futuro, es sin lugar a dudas una forma de raíz performativa de alto valor para la configuración constante del arte y la cultura.



3 Indios Onas llevados a Paris por Mr. Maitre (1889), Paris.



4 Dos amerindios no descubiertos visitan Madrid (1992) Coco Fusto y Guillermo Gómez Peña, Performance. Fotografía, Nancy Lytle. Archivo Pocha Nostra.

EN BUSCA DE REFERENTES

Como mencioné anteriormente, la historia del performance occidental cuyo apogeo se narra durante la década de los sesentas¹¹, fue prácticamente mi único referente durante los años como estudiante de la licenciatura en Artes Visuales (2007-2011). Los nombres de los artistas que se enseñaban en las universidades se repetían sin importar que estuviera formándome profesionalmente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en Ciudad de México o en la Universidad Politécnica de Valencia en España. En definitiva, casi siempre se acudía a Europa y Estados Unidos para narrar la historia y la teoría del arte presuntamente universal.

Curiosamente en aquella lista limitada de referentes, una de las artistas que más llamó mi atención fue una mujer migrante y con raíces latinoamericanas afincada en Estados Unidos. Ana Mendieta fue uno de los primeros encuentros con “algo familiar” dentro del *performance art* ya que empleaba patrones de acción ritualistas y enraizados en su propia cultura afrodescendiente. “Mendieta desarrolla su trabajo siempre vinculado a un contexto, quizás en respuesta a la concepción abstracta y autónoma de ese sujeto moderno, y a una necesidad por encontrar un lugar para lo femenino no-occidental” (Clavo, 2002: 407). Así el trabajo de Mendieta representó para mí un punto de vista que se aproximaba al menos en parte a algunos de mis

¹¹ En el mundo, la época revolucionada de los sesenta daba cabida a las acciones con carácter performativo. Además de una búsqueda formal, estas acciones representaban también una propuesta política. Es necesario tomar en cuenta que el contexto global atravesaba por una etapa de grandes transformaciones con sucesos como la Guerra Fría, las protestas sociales anti-bélicas, estudiantiles y laborales, el surgimiento del movimiento hippie, las independencias de varios países en África, la carrera espacial, entre otros hechos trascendentales. En dicho contexto, el performance al llevar como bandera el cuerpo, se postuló como un medio de ruptura contra las instituciones y la mercantilización del arte, aunque cabe decir que la mecánica del sistema capitalista no tardaría mucho en institucionalizarlo y comercializarlo. Ya para los setenta, se comienza a denominar a esta disciplina “en Estados Unidos, Performance Art y en Inglaterra, Live Art (o la poco clara traducción al español como arte acción)” (Grumann, 2008: 127).

intereses. Al observar en la distancia estas inquietudes, he podido darme cuenta que seguían vinculándose al rito.

Más allá del debate sobre si la obra de Mendieta obedecía a la necesidad de vincularse a sus raíces cubanas o si su formación artística en Estados Unidos la llevaban a buscar aprobación del circuito artístico por su “originalidad”, la obra de Mendieta trazaba un camino interesante dentro del *performance art*. Quizá sería porque “su obra contiene la riqueza no sólo de alguien formado en una importante etapa de cambio de pensamiento sino además de quien abarca las concepciones estructurales de dos culturas tan dispares como Estados Unidos y Cuba” (Ibídem). Esa breve aproximación a una realidad cultural relativamente similar a la mía, me mostró que el performance era la conceptualización artística de la ritualidad¹² que había aprendido desde pequeña por el sencillo hecho de haber nacido y crecido en México. Por otro lado considero que su obra no solo contenía un lenguaje familiar en lo ritual de su contenido sino que también elaboraba ciertas críticas de carácter feminista y en relación a su otredad en tierras estadounidenses. Quizá una pista de lo que más adelante tendría que enfrentar yo misma.

Desde la metáfora las obras de Ana Mendieta presentaban un fuerte carácter político, un signo común en diferentes artistas que expresaban en carne propia las desigualdades sociales o políticas derivadas de la inmigración. Sus performances emplazadas en el entorno de la Naturaleza fueron por ello interpretadas algunas veces como simbolización del exilio y el desarraigo (Martínez, 2011: 272).

¹² En este punto me gustaría aclarar que no pretendo hacer una reducción romántica de “lo mexicano” o “lo latinoamericano” vinculado a una ritualidad intrínseca al “exótico-tercer mundo”. Sino, afirmar que existe un sentido de lo ritual aprehendido corporalmente por la experiencia cultural.



5 Imagen de Yagul (1973) Ana Mendieta, Performance, México, The Estate of Ana Mendieta Collection.

EL RITUAL COMO PERFORMANCE

If the performance's purpose is to effect change [...] the performance is a ritual. But if the performance's purpose is mostly to give pleasure, to show off, to be beautiful, or pass the time, then the performance is an entertainment.

Schechner (2002: 71)

El ritual ha sido una práctica intercorporal y ancestral comúnmente desprestigiada por la racionalidad eurocéntrica debido a que se nutre del llamado pensamiento mítico. Este se instala en lo real y recreándose de forma ilimitada, un fenómeno al que Mircea Eliade (1961) denomina el “mito del eterno retorno”. Así, el mito como elemento ancestral se contrapone a muchos de los valores modernos, debido a ello el ritual que parte del mito, ha sido muchas veces situado en una posición de subalternidad con respecto a las manifestaciones artísticas y culturales de Occidente.

El pensamiento y las formas de conocimiento que no cumplen con los criterios científicos Europeos-modernos son degradados a formas inferiores de pensar a través de categorizaciones como “espiritual”, “mítico” o “tradicional” y, por tanto, negados a participar en debates científicos y políticos (Estermann, 1999: 120).

Es necesario entender que detrás de la exclusión de ciertas performatividades y en general de formas artísticas y/o creativas, existe una mirada colonialista que desactiva la capacidad de agencia de muchos sujetos que las practican en su cotidiano. En este sentido, uno de los conceptos generalmente relacionados a este tipo de categorizaciones es el de “lo primitivo”. Según la Real Academia de la Lengua Española, lo primitivo pertenece a una sociedad poco desarrollada, es decir, como se suele denominar en Occidente a las sociedades que conservan valores distintos a la lógica moderna ligada al progreso económico. Esta estrategia se ha encargado de desposeer al ritual entre otras cosas de racionalidad, siendo esta falta de “razón” uno de los argumentos más comunes para refutar la validez de estas manifestaciones. Sin embargo, como menciona el sociólogo argentino Adolfo Colombres, “en la experiencia del mito y la religión hay cierta racionalidad, aunque esta suele operar sobre jerarquías de valores

propias, diferentes a las occidentales” (Colombres, 2014: 25). Detrás de esta jerarquización está la imposición de una cierta racionalidad como única y superior en relación a todas las demás, la cual que se nutre de la colonialidad del saber. Por eso es que retomando la historia del performance puesta en cuestión anteriormente, “los rituales de curación y posesión o los adornos del cuerpo afro-amerindio que inspiraron a las vanguardias pertenecen [...] al mundo primitivo, no al repertorio de performances culturales” (Taylor, 2011: 18).

Un ejemplo que desde el arte critica estas etiquetas coloniales es la instalación titulada “El museo del ostracismo” de Sandra Gamarra. En esta pieza la artista peruana pinta una serie de “artesanías” prehispánicas y en el reverso coloca diferentes palabras. Estas aluden a las etiquetas que suelen atribuírseles a este tipo de obras, por ejemplo, primitivo, atrasado, serrano, sudamericano, nativo, cholo, mestizo, extranjero, sudaca, inmigrante o aborígen. La obra de Gamarra a mi parecer ofrece una lectura abierta pero encaminada a una visibilizar una concepción colonial que define muchas veces las obras artísticas no occidentales, particularmente cuando son expuestas fuera de sus contextos de origen.

Regresando al concepto de ritual, cabe decir que son varios los intentos de romper con algunos prejuicios heredados del imaginario colonial, por ejemplo, los antropólogos argentinos Wilde y Schamber (2006: 10) buscan “recuperar la dimensión simbólica como objetos legítimos de investigación antropológica”. Para ellos, existe una visión no solamente colonialista sino también simplista al considerar a los rituales como idealizaciones efímeras.



6 El museo del ostracismo (2018), Sandra Gamarra, Pintura sobre metacrilato, Todos los tonos de la rabia, León.

Wilde y Schamber afirman que “tal visión reduccionista olvidó dos aspectos de la concepción contemporánea del símbolo, a saber, su carácter material y su carácter político” (Ibídem). Dicha observación es fundamental, ya que el aporte de estas manifestaciones se extiende tanto en la psique individual y colectiva, como en las transformaciones simbólicas y tangibles del entorno.

Siguiendo esta línea, quiero resaltar el valor simbólico del ritual dentro de mi investigación, entendiéndolo como un performance cultural que posee una importancia en sí mismo¹³. Así, partiendo de la resignificación del concepto de performance, es que decidí insertar al ritual dentro de este abanico heterogéneo de manifestaciones inter-corporales. En relación al uso de los términos dentro de la tesis, en ciertos momentos la palabra –ritual– puede ayudar a expresar varios acontecimientos específicos. Víctor Turner define al ritual como “una sucesión de actos simbólicos que crean y refuerzan los lazos comunitarios, contribuyendo a la cohesión de la estructura social y, simultáneamente, a la transformación de la misma” (Turner, 1999 en Wilde y Schamber, 2006: 12). Para Colombres el rito “es una vivencia de gran intensidad y carácter compartido, por el cual se va de lo abstracto a lo concreto” (Colombres, 2014: 97). Debido a sus características, “estas manifestaciones no sólo son reproductoras del orden establecido, también constituyen vehículos de significados de la acción individual y colectiva de carácter dinámico” (Wilde y Schamber, 2006: 12). El valor del ritual, está en esa doble función –reproductora y dinamizadora– que por un lado, preserva elementos identitarios que se relacionan a una memoria colectiva y por otro, crea nuevos espacios simbólicos que renuevan el imaginario social. En definitiva, el ritual está ligado a la comunidad en que se desarrolla, de hecho, para autores como Marc Augé la ritualización individual es un mecanismo de sustitución del rito verdadero, “el ‘rito’ individual elude la comunidad y la cultura, mientras que el ritual verdadero, que es el compartido, proporciona un sentido al individuo mediante la relación con los otros y con la cultura, en cuyos argumentos lo sumerge” (Augé en Colombres, 2014: 97). Siguiendo

¹³ Al afirmar esta importancia es importante aclarar que el ritual también puede ser empleado no sólo como forma de resistencia cultural sino también como una forma de control y/o manipulación cultural y política. Sin embargo, es justamente el poder de lo simbólico lo que me interesa resaltar.

esta definición comunitaria del ritual, este concepto servirá para expresar aquellos actos en donde participa una colectividad. En concreto, aquellos actos que están claramente definidos como rituales de muerte, o en los casos en que se haya delimitado el concepto por sus características particulares, tal es el caso del “los rituales espontáneos” y “los rituales terapéuticos de sanación”.

Así, se puede concluir a partir de la revisión de las nociones de performance y ritual, que el performance ha sido un término ambiguo que en el sentido estrictamente “artístico” de la palabra se ha basado en gran medida en el acto individual. Por otro lado, el sentido del ritual está vinculado necesariamente a la comunidad. Evidentemente esta diferenciación expone los valores en que se sustentan las diversas culturas para realizar sus performances. Es por ello que en cuanto a la resignificación del performance que se busca en esta investigación, la apertura del hacer tiene que estar relacionada a elementos tanto personales como sociales que intervienen en el hacer performativo. Esta postura abre un panorama complejo que, según mi punto de vista, resulta muy adecuado para el estudio de los fenómenos contemporáneos donde la modernidad y la posmodernidad coexisten entre encuentros y desencuentros.

CAPÍTULO 1. LA TESIS COMO PERFORMANCE

PARTE III. LOS RITUALES PARA LA MUERTE Y LA MIGRACIÓN

Como se mencionó en la introducción, uno de los aportes de la presente investigación es la conjunción de dos sucesos que se cruzaron en mi vida, la muerte de un ser querido y la migración. En este apartado he querido relacionar dichos acontecimientos con los conceptos ya revisados de ritual y performance. Para ello, realizaré una breve contextualización del ritual de muerte, que es uno de los más significativos. En segundo lugar, hablaré de otros dos tipos de rituales que se construyen desde la realidad migrante, el ritual “espontáneo” y el ritual “terapéutico de sanación”. El primero es aquel que elabora el migrante para afrontar la pérdida de su entorno familiar, mientras que el ritual terapéutico de sanación que es aquel que combina el ritual de muerte y el espontáneo, al hacer frente al acontecimiento del duelo por la muerte de un ser querido y a su vez a su situación migratoria.

El ritual de muerte

La correlación vida-muerte no es únicamente un tránsito biológico sino también una interacción ritual, cada rito circunscribe su consumación al acto de morir y renacer.

Martínez (2011: 67)

Me parece importante abordar brevemente algunas características del ritual de muerte para poder situar la problemática, ya que a lo largo de la investigación aparecerán algunos, como podrían ser el funeral o velatorio, la cremación, el novenario, las misas de cuerpo presente, entre otros. Estos cumplen las características de ritual al ser una serie de comportamientos normativos y que consisten en la reiteración de una conducta en determinado entorno cultural.

Estos rituales de muerte se encontrarán principalmente en el capítulo cuatro en la segunda parte del tejido artístico y autoetnográfico. Tomando en cuenta las características de dichos rituales, lo que me parece relevante es que “constituyen actividades humanas que se realizan para expresar la complejidad de símbolos existentes en torno a la concepción sobre la vida y la muerte” (Torres, 2006: 111). Los rituales de muerte constituyen una necesidad en prácticamente todas las culturas, cumpliendo una función fundamental tanto a nivel individual como social. El componente espiritual de estos rituales depende de una cuestión de fe que se expresa en un sinnúmero de matices dependiendo del entorno cultural y la multitud de subjetividades. Sin embargo, es innegable la función que este tipo de rituales posee para los vivos al favorecer el proceso de asimilación del fallecimiento de sus seres queridos y quizá también para visualizar hacia un futuro la finitud de su existencia.

Seguramente la ritualización del recuerdo ha tenido siempre como principal propósito el consuelo espiritual de los vivos más que el imaginario consuelo material de los muertos. La práctica de los ritos conmemorativos tendría un efecto tranquilizador en quienes los practican y observan: el trato que dan a sus predecesores será el que recibirán de sus sucesores (Bauman, 2014: 78).

Resulta altamente significativo que la continuidad de la vida después de la muerte se vincule a las relaciones que la persona fallecida estableció con otras personas en vida, ya que es a través de ellas y de sus acciones que la presencia del difunto tendrá una continuidad. En este sentido como menciona el filósofo polaco Zigmunt Bauman, “la desaparición individual puede [...] ser colectivamente anulada” (Ibídem: 77). El ritual de muerte expresa este poner el cuerpo para “revivir” a la persona fallecida por medio del recuerdo y de los buenos deseos para su alma, su espíritu o para simplemente para honrar su vida.

Como todo ritual, el de muerte sigue una estructura temporal y que exige una serie de comportamientos, etapas y acciones específicas. El ritual requiere un espacio “escénico” que podría ser –la sala de velación, la iglesia, el cementerio– y unos actores –familiares, vecinos, amigos– que animan la ceremonia. En cuanto a los movimientos y acciones que se siguen, están

normalmente pautadas por la tradición cultural a la cual se pertenece, permitiendo la expresión individual y colectiva de ciertas emociones. Mediante el ritual de muerte se cumplen diversas funciones que Delci Torres (2006: 111) agrupa en:

Las funciones psicológicas que están referidas a la atenuación de los múltiples sentimientos de negación que advienen con la muerte. Los ritos funerarios se erigen como las terapias más idóneas para canalizar estos sentimientos, como son la ira, el dolor, la rabia, la impotencia, entre otros.

Las funciones sociológicas que tienen que ver con los lazos de solidaridad que se establecen entre los deudos del difunto y sus allegados. La celebración de los rituales funerarios permite estrechar vínculos de fraternidad y de apoyo para superar el dolor por la pérdida del ser querido.

Las funciones simbólicas aluden al mito que se escenifica con el rito: si se ejecutan los rituales, según la creencia de quien los practica, se pueden alcanzar los objetivos por los cuales ellos se realizan, es decir, lograr la trascendencia de una vida terrena a una divina, promover el descanso del alma del fallecido, facilitar la reencarnación del difunto y mitigar el dolor de los familiares.



7 Cementerio de Zapotitlán de Méndez (2017) Olar Zapata, Fotografía, Puebla, México.

Los rituales espontáneos ante el duelo migratorio

Revisando los aportes de la doctora en desarrollo humano Celia Jaes Falicov quien exploraba con detenimiento la idea de un duelo¹⁴ que toda migración acarrea consigo, me remití a mi propio proceso migratorio. Entonces me costó reconocer las emociones que acarrea la pérdida, principalmente porque me sentía culpable de que con la suerte que tenía, pudiera “quejarme” de no estar a gusto en donde estaba. En esos momentos, comparaba mi situación con la de otros migrados y entendía que mi proceso se había fundado en una decisión propia, que hasta el momento tenía la suerte de haber ido a visitar a mi familia una vez al año y por si fuera poco en esta última estancia había conseguido una beca que me permitía dedicar tiempo a una investigación que me apasionaba ¿Qué más se puede pedir? Sin embargo, las palabras de Falicov resonaban dentro de mí:

Todos los inmigrantes, aquellos que dejan sus países voluntariamente o aquellos que se ven forzados a buscar asilo o refugio político, aquellos que vienen de lugares cercanos o de lugares lejanos, aquellos inmigrantes que son hombres, mujeres, jóvenes o viejos, ricos o pobres, sufren en alguna medida u otra, alguna forma de pérdida, pena o duelo (Falicov, 2001: 1).

Tenía que admitirlo, también podía reconocer los efectos que la migración tenía en mi cuerpo. Reconocer mis emociones fue el primer paso. En ocasiones experimentaba nostalgia, muchas veces tristeza y alguna vez la angustia, a veces me tranquilizaba la esperanza, la alegría y el amor. Al respecto, González Calvo menciona que “si las circunstancias de acogida son favorables [...] la nostalgia de lo perdido se contrarresta con el logro de las metas, esto ayuda en el proceso reestructurante” (González, 2005: 80). El duelo migratorio tiene características especiales y diferentes a otro tipo de duelos. Falicov retoma “el concepto de “perdida ambigua” propuesto por la investigadora Pauline Boss (1999) para describir situaciones en las cuales la pérdida es confusa, incompleta, o parcial” (Falicov, 2001: 2). Se considera que

¹⁴“Podríamos definir duelo (del latín *dolus* que significa dolor, lástima, aflicción) como “La respuesta emotiva a la pérdida de alguien o de algo. No es un momento, no es una situación o un estado, es un proceso de reorganización del sistema familiar, algo que tiene un comienzo y un fin” (Pereira, 1995: 1 en Calvo, 2005: 81).

el duelo migratorio es parcial porque a diferencia de un duelo definitivo, la pérdida de amigos, familiares y entorno no es absoluta y puede ser reversible. Sin embargo, también puede conllevar consecuencias mayores porque es múltiple, se pierden muchas cosas, personas, idioma, cultura, etc. También es recurrente, pues en ocasiones los cambios de hogar, la comunicación con los seres queridos o las visitas al lugar de origen pueden reactivar emociones vinculadas al duelo. Por ello es que al hablar de las emociones en los migrantes y de duelo migratorio, es sumamente importante no dejar de lado a las personas que se quedan.

Así, al entender cada vez más las características del duelo migratorio, me di cuenta que era un proceso bastante prolongado que iba y venía y que además era completamente subjetivo. Como menciona González, “cada persona lo vive de manera distinta, influyen muchos factores: los recursos personales de cada cual, las redes sociales de apoyo, el nivel de integración social, las condiciones de vida, las condiciones dejadas atrás” (González, 2005: 80). Entender la subjetividad del duelo migratorio fue importante para no caer en generalizaciones y evitar estereotipar la figura del migrante como un ser sufrido. Era necesario deconstruir dichas etiquetas que tienden a invisibilizar nuestro poder de actuación. Por otro lado, también era importante observar el carácter cíclico del duelo. González afirma que “el tránsito por estas fases/etapas/tareas no es lineal sino que hay movimientos adelante y hacia atrás, progresiones y regresiones, es lo que Montoya Carrasquilla (2004) denomina “la montaña rusa” en el duelo” (Ibídem: 82).

La perspectiva desde donde se aborda un fenómeno emocional como este, es fundamental para situarse en una propuesta crítica y constructiva. Como menciona González “el duelo es un proceso normal, dinámico y activo; no un estado” (Ibídem: 81). El duelo no es un periodo depresivo como en ocasiones se piensa, conlleva una parte negativa y una positiva desde donde se pueden extraer aprendizajes. De hecho, en lo personal considero que esos aprendizajes fueron el motor más grande de mi decisión de migrar. Siempre que volvía a México tenía la sensación de haber madurado mucho. El aprendizaje está presente en todas las crisis, pues supone un reacomodo de aquello que es cuestionado. Al respecto, González afirma que “todas las

pérdidas incorporan ganancias, la elaboración de un duelo supone un proceso de crecimiento” (Ídem). Considero que esta afirmación es parte de las reflexiones principales dentro de esta tesis, pues nos anima a entender el dolor como un motor creativo. Desafortunadamente, el ámbito de las emociones es uno de los más castigados por el sistema capitalista-occidental en que vivimos. De hecho, como afirma González “el duelo migratorio suele quedar como un proceso doloroso, íntimo y reservado, no siempre se verbaliza al exterior [...] Esta sociedad occidental que nos hemos dado, si hay algo que no favorece es la expresión emocional de nuestros miedos, temores, pérdidas... todo aquello que pueda ser entendido como mostrarse vulnerable o débil, hay que ocultarlo. Sin duda esto dificulta el proceso” (Íbidem: 94). Así, la negación e invisibilización de la parte emocional dentro de la migración, acarrea consecuencias individuales, pero también afecta a la vida social. Por ello resulta relevante profundizar en los procesos de duelo migratorio (y otros duelos), ya que además de implicar un aprendizaje emocional, implica un posicionamiento político que contrarresta las lógicas productivistas y significa también un entendimiento más completo y cercano del fenómeno migratorio –y si se quiere de otros ámbitos de la vida.

Según Rosado (2008: 72), para autores como Evan Imber Black, Janine Roberts y Robert Whitinig (1988), una de las maneras de proteger la salud mental de los migrantes y sus familias, son los rituales. Por lo tanto, es importante tomar en cuenta que dentro del duelo migratorio a diferencia de los duelos definitivos, no existen rituales establecidos que ayuden a procesar la pérdida. “Sabemos intuitiva y académicamente acerca de la importancia de los rituales como marcadores de transiciones. Sin embargo, hay transiciones para las cuales no se han creado rituales culturales. [...] Estas transiciones carecen del beneficio emocional que brindan los rituales” (Falicov, 2001: 3). Sin embargo, los seres humanos tenemos una fuerte necesidad de crear rituales como seres simbólicos¹⁵ que somos. Es por ello que cuando se experimentan pérdidas ambiguas como la de la migración, se

¹⁵Ernst Cassier (1925 y 1929) define al ser humano como un animal simbólico, basándose en la idea de que los seres humanos “vivimos inmersos en un universo simbólico, en una red construida por el lenguaje, el arte, el mito y la religión” (En Colombres, 2014: 39).

ha observado una fuerte tendencia a formular diversas performatividades más o menos parecidas al ritual. Celia Falicov (2001), nombra a estas performatividades “rituales espontáneos”. Ella hace referencia a la metáfora de una planta que es arrancada y trasplantada, pero que siempre conserva un poco de tierra en sus raíces, por lo tanto considera que “posiblemente estas conductas o prácticas surgen del poquito de tierra del país que los inmigrantes traen del trasplante”¹⁶. Estas prácticas espontáneas suelen ser interpretadas como “formas de lidiar con las pérdidas ambiguas creando puentes de presencia física y psicológica que ayudan a llenar ausencias” (Ibídem: 4). Estas acciones se encuentran en una diversidad de formas y se acoplan a las necesidades particulares del migrante y su familia.

Los rituales espontáneos a los que Falicov hace referencia son:

Los rituales de conexión: “Se utilizan los diferentes medios de comunicación tales como el internet, el envío de fotos, de remesas y otras que mantengan a sus individuos informados de las acciones de sus miembros” (Rosado, 2008: 72).

Los rituales de recreación: Recrean el entorno cultural de procedencia a través de olores, sabores, sonidos, etc. “Esta recreación ritualizada y colectiva que representa y transporta momentáneamente al espacio cultural conocido, puede ser vista como un retorno psicológico, un ritual de duelo y de reencarnación” (Falicov, 2001: 4).

Los rituales de memoria. Donde las personas hablan de sus países, emplean sus propias expresiones o lengua y comparan su lugar de destino con su lugar de origen. “Es probable que esta actividad sirva para crear una narrativa del pasado y para investir de significado a los inevitables cambios” (Ibídem: 5).

Los rituales culturales tradicionales preservan la identidad familiar y en vínculo comunitario. “Para muchos inmigrantes, los rituales culturales pueden ser practicados en forma bastante fiel pero también pueden poco a

¹⁶Falicov (2001) menciona que la planta se llevará consigo no solo su raíz sino también algo de tierra de su lugar de origen. “Todo buen jardinero sabe que no debe lavarle ese poquito de tierra adherida a las raíces porque de esos nutrientes depende que el choque del trasplante sea menor y por lo tanto que el trasplante sea más exitoso.”

poco reflejar significados cambiantes y ambigüedades que expresan y comparan estilos de vida duales o híbridos, tales como ser aculturado y étnico al mismo tiempo” (Ídem).

Así, el entendimiento de los “rituales espontáneos” ayudará a comprender algunos de los performances que se llevaron a cabo desde la distancia. “Los rituales nos brindan una avenida que une lo concreto con lo metafórico, crean puentes entre el pasado, el presente y el futuro, y encapsulan las contradicciones implícitas en las pérdidas ambiguas de la trayectoria de la migración” (Íbidem: 11).

Los rituales terapéuticos de sanación ante el doble duelo

Es importante considerar que sobre el curso de la vida migrante se manifiestan como en la vida de cualquiera, una serie de acontecimientos que irrumpen en el transcurso de la cotidianidad. Sucesos como nacimientos, bodas, separaciones, enfermedades, muertes, se hacen igualmente presentes, pero se manifiestan de manera distinta. Estos sucesos pueden significar el comienzo de otro tipo de duelos. En este sentido, quizá una de las vivencias más duras para una persona que migra, sea el fallecimiento de un familiar a distancia. ¿Qué implica una muerte de lejos? ¿Es acaso distinto el proceso de duelo?

El fallecimiento de un ser querido, implica transformaciones en la identidad de la persona que lo sufre, ya que es un tránsito hacia nuevas formas de ser y estar en el mundo. Este acontecimiento exige un proceso adaptativo. Puedo decir que en mi caso, éste proceso se mezcló con mi realidad migrante, la pérdida definitiva sobrevino sobre la pérdida ambigua de la migración, provocando un doble duelo. En este punto es necesario entender que los factores que intervienen en la vivencia del duelo son muy diversos “familia, dinero, madurez emocional, edad, relación (cercana, lejana) que hubo con la persona que murió, sexo, religión, cultura, rol familiar, personalidad del doliente, etc.” (Bravo, 2007: 4). “También existen otras dimensiones asociadas con el tipo de muerte como dónde se produjo la muerte a nivel

geográfico, si ocurrió cerca o lejos y si había algún aviso previo o se trata de una muerte inesperada” (Acinas, 2012: 4).

Las características de la muerte a distancia son particulares, ya que la sensación de incredulidad que se incrementa porque la persona en duelo no se encuentra en el entorno que solía compartir con el difunto. Debido a ello, el doliente no puede hacer consciente la pérdida de la misma manera que podría hacerlo una persona que compartía espacios cotidianos con él. Otro elemento importante se añade cuando la persona no puede o no quiere trasladarse al lugar de origen para asistir a los rituales funerarios. La muerte si es inesperada hace que el duelo sea aún más difícil. Falicov afirma que “en el caso de muerte súbita por ejemplo de un padre en el país de origen, la cualidad provisional de la partida y las posibilidades siempre pospuestas de retorno acentúan los sentimientos de culpa y la imposibilidad de compartir el duelo colectivo. En estos momentos, el inmigrante quizá cuestiona una vez más la sabiduría de su decisión de emigrar y se pregunta cuál es realmente su lugar de pertenencia” (Falicov, 2001: 10). Otra de las características de esta muerte es que las tecnologías de la comunicación se vuelven en muchos casos fundamentales, tal y como afirma la periodista Carolina Roatta en su artículo sobre “La muerte a distancia” (2005) acerca de la muerte de su abuelo: “Murió y yo lo viví a miles de kilómetros, enviando y recibiendo condolencias a través de Facebook y Whatsapp”.

Como se mencionó anteriormente, las pérdidas ambiguas como la migración no poseen rituales establecidos para hacer frente al proceso de duelo como sucede en caso de la pérdida definitiva que implica la muerte. Sin embargo, en el caso de la muerte a distancia la persona que migra no se beneficia de dichos rituales porque no se encuentra en su lugar de origen. Como se expuso con anterioridad, los rituales de muerte tienen beneficios indiscutibles. Por lo tanto, la formulación de rituales particulares de muerte a distancia, es uno de los ejemplos más íntimos y poderosos de la construcción de lazos afectivos y de solidaridad. Falicov (2001) llama a estos “rituales terapéuticos de sanación”. “Los rituales terapéuticos de sanación pueden incluir la creación de ceremonias equivalentes en el país adoptivo, por ejemplo en el caso de muerte e imposibilidad de encuentro familiar, se pueden sugerir rituales

como las misas, la creación de altares privados con velas, fotos, flores y con objetos del muerto, o invitar a esta ceremonia a algún miembro del país de origen que se encuentra aquí o allí: crear algún ritual de conexión con la familia de la persona fallecida o con cualquier forma de mensaje que simbolice las posibilidades de que el amor es, en realidad, transnacional (Ídem). Para Falicov ambos rituales, los espontáneos y los terapéuticos de sanación, traen consigo una serie de compensaciones que ayudan a atravesar con una mayor eficacia el proceso de duelo:

Traen alivio a personas en situaciones complejas.

Crean y mantienen comunidades (frecuentemente a larga distancia).

Son catalizadores para los sentimientos, pensamientos y la acción.

Crean significados estables en medio del cambio.

Compensan por las pérdidas.

Expresan los dos lados de la ambigüedad: conexión-desconexión, ganancia-pérdida.

Dentro de la tesis, se utilizará el concepto de “rituales terapéuticos de sanación” para referirse a las características de algunos performances realizados a distancia. Los performances artísticos “Tú y yo en el río”, “Eros y Tánatos” o “Mis soledades” son un ejemplo de ello.

LA HISTORIA RIZOMÁTICA DEL PERFORMANCE

A lo largo de este capítulo se han podido observar algunas aproximaciones al concepto de ritual y performance. Se han propuesto algunas trayectorias distintas a las habituales cuyas referencias han sido próximas a mi propia historia de vida, ya sea como estudiante de arte, como artista o como chilanga-totonaca y migrante. Por lo tanto, me interesa más que anular por completo la historia del performance occidental, me interesa señalar sus raíces coloniales. No por ello elimino de mi trabajo sus aportes pues forma una parte importante de mis referentes, sin embargo, lo que me interesa es

hacer una resignificación del concepto de performance encaminado a una posible descolonización del mismo. Un recorrido aun en marcha.

A través de este capítulo también me interesa facilitar la lectura de los capítulos posteriores a través del establecimiento de mi punto de partida para elaborar esta narrativa. Por ello podría resumirse que en este capítulo primero se ha podido observar como a partir de perspectivas un tanto distintas, investigadoras como Diana Taylor y Coco Fusco entienden que la historia oficial del performance forma parte de una trama moderna/colonial que sitúa a Europa y Estados Unidos como el centro. En este sentido, sus teorías no solo están cuestionando la definición del performance desde sus orígenes, sino que también están cambiando los paradigmas, reapropiándose de una palabra anglosajona para expresar la diversidad de sus contextos. “En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es una ‘esponja mutante’ que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo” (Taylor, 2011: 28). Por lo tanto se concluye que no es posible hablar de una única historia del performance pues como afirma Josefina Alcázar “los inicios del performance son múltiples. No se puede ubicar la matriz original de la que nació el performance. Más bien se observa que sus orígenes son diversos y se extienden de forma horizontal y rizomática” (Alcázar, 2014: 49). Así, abrazando esta “esponja mutante” volvemos a la idea con la que inició el capítulo, la tesis como un performance. Continuaré con los aportes metodológicos que la convierten en método de construcción de conocimiento y obra a la vez.

CAPÍTULO 2. LAS METODOLOGÍAS ANALÍTICO CREATIVAS COMO PROPUESTA ARTISTICA Y POLÍTICA



Esperemos que la mano izquierda, la de la oscuridad, lo femenino, lo “primitivo” pueda distraer el impulso diestro, indiferente, “racional”, suicida que, sin control, podría convertirnos a todos en lluvia ácida en una fracción de milisegundo.

Anzaldúa (2016: 124)

CAPÍTULO 2. LAS METODOLOGÍAS ANALÍTICO CREATIVAS COMO PROPUESTA ARTISTICA Y POLÍTICA

PARTE I. SE HACE CAMINO AL ANDAR

Los pasos que hay que seguir para formular una tesis están llenos de dudas, de idas y vueltas. En ocasiones parece que se retrocede más de lo que se avanza, pero es que a veces hace falta remontarse al pasado para construir el presente y vislumbrar el futuro. Ayer caminaba afuera de la universidad después de hacer un poco de natación, con el fin de distraer mi cuerpo de lo que implica estar enamorado u obsesionado –según se vea– con el tema de la tesis. Iba pensando en lo difícil que me ha resultado saber cómo estructurar el trabajo y equilibrar los aportes rompedores y atrevidos de la tesis, con unos parámetros que permitan que mi trabajo sea aprobado bajo los criterios de la Academia. En ese momento, me llegó a la cabeza, casi como una contestación a mi monólogo interno, el verso del poema de Machado que Serrat inmortalizó en forma de canción: “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”. Entonces pensé que esa frase se acercaba profundamente al sentimiento que estaba experimentando. A cada paso iba descubriendo cosas nuevas que me hacían cambiar el rumbo y mirar nuevos horizontes. Un mes después, tras haber cruzado el charco y encontrarme en la enorme Ciudad de México, después de dos años de doctorado en Valencia, llegué a entender los siguientes versos del poema que dicen: “y al volver la vista atrás, se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar”. Ya que después de pasar un par de semanas en la celebración de muertos en Zapotitlán¹⁷, tuve tiempo

¹⁷En Zapotitlán el día de muertos se celebra a través de diversos rituales, las personas del pueblo suelen ir al cementerio a llevar flores, a cenar, e incluso hay quienes pasan la noche ahí. Además, cada persona realiza un altar en su casa y durante 48hrs. se tocan las campanas de la iglesia sin descanso para llamar a las almas. Otro acontecimiento interesante, es que se realiza un concurso de globos de papel de china monumentales.

de dedicarme por completo a la escritura de la tesis. Este tiempo fue muy valioso, pues fue el momento de asentar en palabras mucho de lo experimentado, además, la claridad metodológica iba haciendo facilitando la escritura. En definitiva, fue un periodo donde me percaté de algo muy importante; realizaría mi tesis como una autoetnografía de principio a fin¹⁸, por lo tanto, tendría que enfocarme en gran medida en mostrar el proceso. Mostrar ese camino que ya había transitado durante dos años y medio y que determinaría los pasos siguientes. Dicho proceso, formaría parte de las reflexiones que la tesis pudiera aportar a los y las lectoras y por lo tanto debía ser expuesto, incluyendo todos aquellos detalles significativos que habían detonado la propia elección metodológica.

La idea de la tesis como un proceso de construcción continua y nutrida del método autoetnográfico ya había sido explorada por otros tesisistas mexicanos como Helio García Campos (2015) y Elizabeth Aguirre Armendáriz (2010), quienes hasta el momento eran dos de mis “hallazgos” más significativos. También estaban Judith M. Meloy (2008) y Fernando J. Galindo (2013), quienes según García habían hecho “una suerte de crónica o biografía de sus tesis” (García, 2015: 51). Él menciona haber llegado a la decisión de abandonar el esquema convencional de su tesis por todos los documentos, vivencias y experiencias que fueron importantes en el desarrollo de su trabajo:

¹⁸El empujón que necesitaba para animarme a escribir en primera persona y elaborar una tesis completamente autoetnográfica me lo dio el trabajo de Gil y Aguirre (2015), pues entendí que los dilemas que tenía en relación a la investigación eran frecuentes y estaban relacionados a las tensiones que surgen entre diversas perspectivas propias de la investigación contemporánea. Sin embargo, me alentó que pese a sus dudas, Aguirre se empeñó en realizar una autoetnografía de principio a fin (en su tesis “Un recorrido autoetnográfico: De las construcciones sociales de la sequía hacia otras construcciones posibles”, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010). En este punto, dicha decisión no se trataba ya de una cuestión meramente académica, sino también de convicción personal y política. Además el investigar más a fondo el método autoetnográfico y ponerlo en práctica, me hizo darme cuenta de que había un análisis incorporado en la escritura misma del texto. Esto me llevó a respaldar mi elección, pisando cada vez terreno más firme.

He atisbado que practicar el enfoque autoetnográfico requiere ubicarse en el presente y mirar al pasado para recuperar las experiencias vitales o más significativas para el proceso de investigación y para mí (Ibídem: 65).

La necesidad de nombrar el proceso no implicaba contar todo, sino más bien aquellos puntos importantes en el camino en los que uno se detiene a mirar el paisaje y entonces cambia de rumbo. Esto es lo que Denzin hace llamar epifanías, pues son sucesos significativos donde ocurre una transformación: “los significados de dichas experiencias son siempre otorgados retrospectivamente, en cuanto ellas son revividas y re-experimentadas en las historias que las personas cuentan acerca de aquello que les ha pasado” (Denzin, 2017: 85). Hablar sobre estas experiencias transformadoras resultó ser algo necesario para mantener el movimiento y construir nuevas rutas posibles. Paradójicamente, el proceso mismo de contar el proceso, implicaba iniciar un nuevo camino de múltiples tropiezos y algún que otro hallazgo asombroso. Para transitar dicho camino, tuve que revisar con mucho detenimiento un collage confuso y contradictorio de apuntes, dibujos y esquemas de lo que fue la tesis en un momento y que dejó de ser en otro.

En este punto, cabe mencionar que todo proceso tiene sus etapas de deconstrucción en las que hace falta volver algunos pasos para rectificar el camino, como menciona Aguirre (2015: 18), “advirtiendo de antemano que avanzar en ocasiones implica regresar, re-escribir, releer, reelaborar”. De hecho, a veces estas rectificaciones significan un avance mayor que en aquella investigación en la que todo está claro de antemano. En muchos momentos, la vulnerabilidad que la misma práctica analítica y creativa genera, es parte importante del proceso de reflexividad. ¿Cómo podría entender ciertas cosas, si no dudara de ellas? La vida cotidiana también jugaba un papel protagónico: una película, una canción, una imagen, detonaba una serie de reflexiones vinculadas al lugar desde donde escribía los textos. En Valencia, por ejemplo, la distancia que me separaba de mi familia reafirmaba frecuentemente mi ser migrante. Me llevaba a entender cada vez el duelo migratorio como un oleaje continuo y cambiante. También me alentaba a continuar la búsqueda de nuevas estrategias, performances y rituales transfronterizos. Mientras que en los breves momentos en que la

investigación o la escritura fue en México, las emociones se removían igualmente, trayendo nuevos recuerdos, nuevos testimonios y sensaciones. Durante la realización de la tesis, realicé dos estancias en México, estas visitas no dejan de ser una suerte de rituales de conexión¹⁹. Por otro lado, la temática con la que trabajaba partía de un suceso que yo consideraba la mayor de mis epifanías. El recuerdo constante del fallecimiento de mi papá durante la realización de la investigación, era en ocasiones acogido con tristeza, con melancolía y en otras la recibía con rebeldía, plenitud y esperanza. –¿De esto se trata investigar? me preguntaba. ¡La distancia entre el “objeto” y el “sujeto” de la investigación ha sido quebrada y estas son las consecuencias! Así, comenzaba a mezclar constantemente los sentimientos con los pensamientos, los dilemas éticos con la política, la enfermedad física con la escritura de los textos, la tristeza con la fuerza, la alegría con la esperanza y la teoría con la práctica. Al principio no era muy consciente de este proceso, pero poco a poco entendí que se debía a las metodologías que estaba explorando. De esta manera encarné las palabras de Richardson “las circunstancias específicas en que nosotros escribimos afectan lo que escribimos y cómo lo escribimos” (Richardson, 1995: 189).

Un ejemplo de esta forma de entender la investigación, son los aportes del filósofo e historiador estadounidense Hayden White, quien explica la relación de la historia (*story*) dentro de la Historia (*history*):

Las propiedades y significados de los hechos históricos no son inherentes a los hechos mismos, sino que se constituyen como tales en el propio proceso de investigación. Y ello es así porque el historiador se enfrenta al registro histórico tactual no como un mero receptor pasivo, sino portando siempre un conjunto de preconcepciones implícitas sobre la naturaleza y el sentido de la historia humana. Como consecuencia de ello, lo que el historiador hace no es simplemente registrar los hechos y sus conexiones, sino organizarlos conceptual y significativamente en función de y mediante esas preconcepciones (Cabrera, 2005: 119).

¹⁹Para Celia Falicov (2001), las visitas entre otras actividades rituales del migrante como podrían ser el envío de regalos o remesas, se transforman en rituales de conexión a través de conductas ritualizadas mediante las cuales una persona que migra fortalece un vínculo permanente con su familia en el país de origen.

De esta forma, la investigación no puede limitarse a la representación de lo real porque está prefigurado por un sin número de factores conscientes e inconscientes que influyen no solo en el contenido del mensaje, sino en la forma en que se va a transmitir. Así, la tesis no puede buscar únicamente describir la realidad porque la construye. Esto derriba las barreras entre ficción y realidad, lo cual sirve de precedente para la comprensión de nuevas formas de construcción del conocimiento. Quizá sea un paso hacia la honestidad investigadora y la descolonización de las prácticas académicas evidencias mi lugar de enunciación.

Escribía como migrante, escribía como mujer, escribía como mexicana, escribía como estudiante de arte, escribía como universitaria, escribía como feminista, como amiga, hermana, nieta y como hija de mi padre. Escribía como todo aquello que me constituye como persona y que dependiendo de la circunstancia también mutaba en algo nuevo. Entender todo esto y que en el proceso fluctuante de la investigación tenía que hacerse presente, me llevó a la escritura de este primer capítulo en el que me propuse contar los puntos de convergencia y de desencuentro, donde los miedos y las esperanzas transformaron constantemente la ruta. Esto sería una manera de situarme en lo alto de una montaña para mirar aquel camino, contemplando esa “senda que nunca volvería a pisar”. Pero también, implicaría comenzar un nuevo camino de escritura reflexiva donde podría ordenar lo sucedido. En definitiva, sería un momento nuevo que daría cuenta de la construcción constante que implica investigar desde sus “movimientos no lineales sino serpentinos” (Walsh, 2013: 24), desde una temporalidad cíclica y descolonizadora del hacer investigador.



9 Mi estudio (2018) Valencia.

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*

INTERESES DE LA INVESTIGACIÓN

El método entendido tal y como lo define Denzin (1989), “es una forma de saber sobre el mundo que procede de un conocimiento subjetivo, que supone aprovechar la experiencia en un esfuerzo para interpretar un fenómeno particular”. Así, en las etapas preliminares de esta investigación, generé un primer acercamiento a los métodos cualitativos²⁰ –que a diferencia de los métodos científicos– parten de una visión holística y a mi parecer mucho más sensible con el mundo contemporáneo. El siguiente paso a seguir, fue enlistar mis intereses acerca de la tesis para realizar posteriormente la elección metodológica.

Descolonizar la mirada

El colonialismo no es un periodo histórico superado, un fósil inerte. Es una semilla que aún da frutos, reproduciendo una característica administración del pensamiento que sustenta un sistema de extracción de la mayoría de la población del planeta Suárez (2008: 24).

Entender el contexto resulta fundamental en la investigación, por lo tanto analizar los puntos clave donde se regula el poder epistemológico, político y económico, así como visibilizar los intereses que se esconden detrás de dicho poder se vuelve una exigencia ética para quienes investigamos. Para observar cómo se construye el conocimiento dentro de la tesis, quizá el primer paso sea “pensar el conocimiento hegemónico como geopolítico” ya que esto “implica reconocer su eurocentrismo como una actitud colonial frente al

²⁰La búsqueda me llevó a interesarme por diferentes métodos de recolección y análisis de datos propuestos por Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln. (2015), tales como: Susan E. Chase “Investigación narrativa”; Susan Finley, “Investigación basada en las artes”; Andrea Fontana y James H. Frey, “La entrevista”; Stacy Holman Jones “Autoetnografía”. También tomé en cuenta las “Pedagogías Decoloniales, Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir” que edita Catherine Walsh (2013 y 2017), particularmente las expuestas en el Tomo II.

conocimiento que se articula paralelamente en las relaciones centro-periferia y las jerarquías étnico-raciales” (Mignolo, 2003: 21).

Debido a mi experiencia de vida, particularmente en la etapa migrante, me he vuelto especialmente sensible hacia las repercusiones de la colonialidad²¹, cuyos efectos permean hoy en día desde las políticas públicas, hasta nuestras relaciones personales. He podido comprobar en distintas geografías –España y México– una serie de relaciones de poder basadas en un único discurso. En este sentido, considero que la Academia tiene la responsabilidad de reescribirse, pues ha sido un espacio fundamental para la jerarquización del conocimiento y para la imposición de los saberes occidentales como “universales”.

Al hablar de descolonización en el ámbito académico, es importante mencionar los aportes del grupo Colonialidad/Modernidad²², con autores clave como Mignolo, Quijano, Grosfoguel, Castro Gómez, Escobar, Lander, entre otros. El grupo MC plantea que “la colonialidad es constitutiva de la modernidad, y no derivativa” (Mignolo, 2005: 61 en Pachón, 2008: 11) es decir, que son condición una de la otra. Además “postulan que una lectura del capitalismo y el colonialismo debe unir tanto aspectos políticos, económicos y sociales, como los lingüísticos, semióticos, discursivos, de género, raza, etc.” (Ibídem: 15). En este sentido sus aportes surgen de la transdisciplinariedad y del entendimiento de la complejidad de los múltiples

²¹ Como apuntan Castro Gómez y Grosfoguel “la primera descolonización (iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas y seguidas en el siglo XX por las inglesas y francesas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonización –a la cual nosotros aludimos con categoría de colonialidad– tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas, de género que la primera descolonización dejó intactas” (Castro Gómez y Grosfoguel, 2007: 17).

²² En la actualidad es necesario tomar en cuenta las observaciones del investigador y artista Francisco Godoy quien apunta que “el Grupo fue fundado en 1998 por intelectuales latinoamericanos –todos hombres y la mayoría insertos en la academia estadounidense– a partir del Coloniality Working Group, que seguía las ideas de Wallerstein. Tras intentar ampliar su núcleo hacia agentes como Catherine Walsh o María Lugones, quienes además incluían una crítica feminista, el grupo se dividió por conflictos internos” (Godoy Vega, 2018: 23).

factores interrelacionados que constituyen el binomio Colonialidad/Modernidad.

Al comenzar este capítulo ya expliqué la mecánica de la colonialidad del saber y algunas de las propuestas de los feminismos decoloniales para deconstruir dichas mecánicas. En este punto, cabe mencionar los aportes de la filósofa argentina María Lugones quien afina los aportes de Quijano²³ enriqueciendo las teorías descolonizadoras mediante el cuestionamiento de la noción de género. Tomando en cuenta los aportes anteriores, me centraré en presentar las posibles alternativas de deconstrucción del pensamiento Moderno/Colonial que se puedan aplicar a la tesis. Como menciona Edgardo Lander:

La búsqueda de alternativas a la conformación profundamente excluyente y desigual del mundo moderno exige un esfuerzo de deconstrucción del carácter universal y natural de la sociedad capitalista-liberal. Esto requiere el cuestionamiento de las pretensiones de objetividad y neutralidad de los principales instrumentos de naturalización y legitimación de este orden social (Lander, 2009: 15).

Una de las propuestas del grupo MC para deconstruir estas lógicas dominantes es la desobediencia epistémica, la cual exige un vuelco descolonial. Este vuelco “es un proyecto de desprendimiento epistémico en la esfera de lo social (también en el ámbito de lo académico, por cierto, que es una dimensión de lo social)” (Mignolo, 2010: 15). La desobediencia epistémica implica una consciencia crítica de las formas de poder que entran en juego en la creación de conocimiento, pero también implica un hacer creativo que permita la expresión de nuevas formas surgidas de la revaloración de nuestros saberes ancestrales. En este punto, la socióloga e

²³Lugones (2008: 77-78) retoma el modelo de Quijano ya que según la investigadora, “brinda una buena base desde la cual entender los procesos de entrelazamiento de la producción de raza y género”. Sin embargo, lo cuestiona y lo enriquece a través de su propuesta, al afirmar que “Quijano no ha tomado conciencia de su propia aceptación del significado hegemónico de género. Al incluir estos elementos en el análisis de la colonialidad del poder trato de expandir y complicar el enfoque de Quijano que considero central a lo que llamo el sistema de género moderno/colonial”.

historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui realiza un importante aporte al poner en relieve el ejercicio práctico y creativo para la descolonización de los saberes.

La fluencia y la movilidad son condiciones básicas en mi quehacer creativo, y me siento privilegiada de vivir en el sur, donde puedo cruzar con libertad las cárceles disciplinarias para expresar mi continuidad vital. Porque en el fondo, a través de formatos muy diversos, me sigo haciendo las mismas preguntas básicas sobre la realidad, aunque siguiendo un rumbo zigzagueante y discontinuo (Rivera Cusicanqui, 2010: 226).

Los aportes de Rivera Cusicanqui surgen de la práctica continua de un hacer no lineal que expresa un “nosotros” dentro del proceso creativo a través de la intersubjetividad. Su taller de historia oral andina es una estrategia para legitimar dichas historias, no porque necesiten legitimarse por parámetros externos, sino porque se auto-validan a sí mismas a la vez que develan los límites de la historia oficial. Otro de sus aportes prácticos es la transformación de la concepción del tiempo histórico, ya que “el mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura” (Rivera Cusicanqui, 2001: 55 en Acossatto, 2017: 174). Este análisis es un punto clave dentro de la descolonización del tiempo y del espacio, pues en Occidente los muertos ya no forman parte del presente sino que pertenecieron a un pasado ya inexistente. Sin embargo, tomando en cuenta las palabras de Walter Benjamin²⁴ quien dice que “ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo, si este vence. Y éste enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 2005: 45 en Ídem). De esta forma se puede observar la construcción continua y circular de la historia, entendiendo a la muerte/vida desde una concepción cíclica que implica la capacidad de los muertos de contar sus historias a través de quienes seguimos aquí. Como menciona el historiador brasileño Munhoz Ohara siguiendo a Certeau, “y si hacer historia significa dar lugar a los muertos, entonces el historiador no

²⁴Existen referencias a Walter Benjamín por parte de Cusicanqui, como cuando dice: “lo había leído en la revista Sur, de Argentina, el 69 por lo menos, en un famoso texto llamado ‘Destino y carácter’, que me marcó para toda la vida” (Rivera Cusicanqui, 2010: 12).

puede ser solamente aquél que entierra a los fantasmas, sino también el que los transforma en algo inteligible para los vivos” (Munhoz, 2015: 102).

En resumen, la perspectiva descolonizadora tendría que abarcar las diversas etapas de la investigación, desde la metodología y la recogida de datos, hasta la redacción. Es necesario decir que a pesar de los esfuerzos, seguramente sus alcances serían parciales pues estarían sujetos a las normas establecidas para una tesis doctoral. A pesar de ciertas limitantes, considero que es importante insertar propuestas que vayan abriendo brecha hacia el entendimiento de “otras” formas de construir conocimiento. En primer lugar sería indispensable situar mi propia práctica investigadora, entendiendo que todo saber está corporizado y atravesado transversalmente por ejes particulares, sociales y culturales. En segundo lugar, se propondría una visión a la vez local y global que cuestione la objetividad y que apueste por la intersubjetividad. En tercer lugar se buscaría generar una narrativa compleja, es decir, que entienda las múltiples interrelaciones de los fenómenos que estudia a la vez que refleja dicha complejidad en su quehacer artístico y narrativo.

Investigar desde la complejidad

El pensamiento complejo y las sabidurías ancestrales nos enseñan que [...] resulta imposible basarlo todo en una discriminación de los contrarios [...] Ellos se complementan, se alimentan mutuamente: no puede existir el uno sin el otro, como quiso la lógica occidental. Castro Gómez (2007: 86)

A partir de las contribuciones de los pensamientos descoloniales, se volvió fundamental entender la complejidad de la “temática” que estaba investigando. Ya que lograr un entendimiento basado en las dicotomías de siempre (orden, separabilidad y razón) sería una incongruencia con los objetivos anteriores y coartaría los posibles aportes de la tesis.



10 Cristóbal Colón de cabeza (2018) Imagen intervenida, Valencia.

Además las diversas ramificaciones que estaban brotando de la investigación anunciaban el diálogo de distintos fragmentos de la experiencia humana. Por lo tanto, la investigación no podía ser simplista, ni convertir dichos fragmentos en etiquetas. Cuando se habla de la experiencia es necesario tomar en cuenta factores como las creencias, los pensamientos, las ideas, los sentimientos, es decir, factores que son complejos porque son incatalogables y subjetivos. En este punto, me pareció relevante traer a colación el pensamiento complejo, que “no reemplaza la separabilidad por la inseparabilidad, apela a una dialógica que utiliza lo separable pero lo inserta en lo inseparable” (Morín, 2010: 132). Este punto de vista rompe con los parámetros de separación para poder interrelacionar aquellos conceptos que dentro de las realidades se yuxtaponen unos a otros.

Específicamente hablando del concepto de performance que atraviesa transversalmente la tesis, el pensamiento complejo es una herramienta útil de análisis pues “permite entablar puentes de diálogo con aquellas tradiciones cosmológicas y espirituales, para las cuales la “realidad” está compuesta por una red de fenómenos interdependientes (Castro Gómez 2007: 87)”. Aquí podría resultar útil la noción de *habitus* de Bourdieu que no es más que “lo social encarnado” (Capdevielle, 2011: 31). “Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu la correspondencia entre las estructuras sociales y mentales, tiene su punto de asidero en lo más profundo del cuerpo, donde se interiorizan los esquemas del *habitus*” (Ídem). Por ello es que a través del entendimiento del cuerpo –atravesado por el mundo–, se puede entender tanto la producción de performance que aparece en la tesis, como la estructura general del texto basada en mi propio cuerpo. Mediante la expresión de este cuerpo/mundo se pretende generar también una integración del objeto y sujeto, esta ruptura es imprescindible dentro de la búsqueda de nuevas construcciones posibles.

La complejidad se define como un tejido de constituyentes heterogéneos (eventos, acciones, interacciones, determinaciones, azares) que, inseparablemente asociados, constituyen nuestro mundo fenoménico; este tejido se aparece con rasgos de lo enredado, el desorden o la ambigüedad, y presenta la paradoja de lo múltiple (Morin, 2001: 32).

La complejidad sería también un eje transversal dentro de la tesis, pues no solo formaría parte de la elección metodológica y epistemológica sino que también formaría parte de la factura de la misma, es decir, de la parte artesanal de la tesis. Con ello me refiero a que los textos e imágenes que aparecieran tendrían que seguir este andar remendado y serpenteante que entrelaza pedazos y yuxtapone otros. Pues como menciona Rivera Cusicanqui “en el diálogo, pero también en el montaje hay como un alambique nuestro, producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida” (Rivera Cusicanqui, 2010: 230).

Hablar desde mi cuerpo: El conocimiento situado

Siguiendo con la idea del pensamiento complejo, resultaba necesario hacer un cuestionamiento de la relación de mi papel como conocedora con aquello que se puede llegar a conocer. La primera pregunta fue ¿cómo transformar la dicotomía entre objeto y sujeto? Al respecto Haraway (1995) considera que no es posible que el sujeto y el objeto estén separados: “no hay posiciones privilegiadas de conocimiento, el yo que conoce es siempre parcial y nunca terminado”. Tomando estas palabras que se entrelazan con las reflexiones de los apartados anteriores, me pareció fundamental elegir una metodología encarnada, ya que la “temática” de la tesis no podía desligarse de la experiencia. Esto me emplazaría en medio de la paradoja que mencionaba Edgar Morín (2007), sería “sujeto” y “objeto” a la vez, de modo que la tesis se construiría sobre las bases de un conocimiento situado. En este sentido, Haraway (1995) considera que “la alternativa para la generación de conocimiento situado, es la articulación y conexión de subjetividades”. Para ello se tendría que articular una narrativa particular pero abierta al diálogo con otras subjetividades. De manera que los y las lectoras serían coautoras de la tesis, en tanto que sus subjetividades completarían el círculo comunicativo. Dentro de este círculo, el conocimiento se basaría en un aprendizaje distinto y más próximo al concepto de aprehender que aprender. “Aprender (saisir) no es aquí comprender, sino in-corporar, tomar en la mano, introducir en el cuerpo” (Capdevielle, 2011: 36). En este punto, el

cuerpo del que nace la experiencia y que es el mismo que produce el texto, sería un cuerpo próximo al que desarrolla los performances.

Es sabido que el performance tiene como soporte básico el cuerpo mismo del artista, un cuerpo que se despliega públicamente en sus dimensiones materiales y sensibles, capaz de gozar pero también vulnerable al dolor, un cuerpo simultáneamente personal y político. (Prieto, 2011: 609).

Este cuerpo se expresa por lo que “aprehende” del mundo, de modo que como territorio que es lleva inscritas las marcas del mundo que pasa también por él. El cuerpo en el performance podría definirse como:

El centro absoluto de nuestro universo simbólico –un modelo en miniatura de la humanidad– y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio [...] nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color”, es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público (Gómez Peña, 2011: 498).

En este sentido, sería necesario tomar conciencia de mi propio cuerpo, con todas las marcas, las señas y particularidades que lo constituyen como territorio en proceso de descolonización.

Enunciar la experiencia y las emociones

Nos secuestraron el corazón y los afectos para hacer más fácil la dominación de nuestras subjetividades, de nuestros imaginarios, de nuestros deseos y nuestros cuerpos, territorios donde se construye la poética de la libertad y la existencia.
Guerrero (2010: 87).

Sabemos que la experiencia es inseparable del cuerpo que la encarna. En este sentido, las voces de aquellas personas que experimentamos en carne propia los performances tendrían que ser fundamentales dentro de la presente investigación. Por lo tanto, la recogida de datos tendría que enfocarse en la recopilación de testimonios de primera mano, así como otros recursos

visuales como la fotografía y el video. Esto resultaría en una memoria de dicha experiencia que no solo sirva de evidencia de lo sucedido, sino que despierte en el presente reflexiones, emociones, percepciones, encaminadas a generar toda una experiencia nueva. Pero ¿cómo escribir-narrar lo que el cuerpo experimentó? Esto tendría que ser una traducción de la experiencia sentida/vivida a la expresión plasmada en textos escritos e imágenes. Por lo tanto, el lenguaje narrativo tendría que abrazar el recuerdo, yendo más allá del relato de lo acontecido para rememorarlo dándole una nueva vida. En este punto, los elementos artísticos podrían ser la clave para lograr la evocación de lo vivido.

Tomando en cuenta lo anterior, también considero necesario volver a mirar los elementos emocionales que intervinieron en la experiencia y que intervienen en el devenir continuo de la investigación. Por ello una de las apuestas sería la de “Corazonar²⁵” la investigación. Para comprender este concepto es necesario observar que “una de las formas más perversas de la colonialidad del ser ha sido la negación de la afectividad en el conocimiento, al fragmentar la dimensión de lo humano en nombre de la razón cartesiana occidental hegemónica” (Ibídem: 82). A partir de dicha fragmentación, al ámbito de las emociones en Occidente ha sido excluido de la academia y cada vez más de la vida misma. Como no existe una visión holística del ser humano, las emociones han entendido como el polo opuesto a la razón, jerarquizando no solo estos elementos constituyentes del ser, sino también creando una falsa categoría de sujetos “racionales” y sujetos “emocionales”.

Sentir sólo podía darse en aquellos sujetos que se encontraban en esferas no racionales, como las mujeres, los locos, los poetas, los artistas y los niños; puesto que la razón tiene un lugar, pues era y sigue siendo euro-gringo-céntrica; tiene color, pues la razón es blanca; y tiene género, pues es hegemónicamente masculina (Ídem).

²⁵ Corazonar es un concepto que expone Guerrero Arias en el ámbito académico retomando los aportes del pueblo Kitu Kara quienes ya utilizaban dicho concepto haciendo de la afectividad el centro de su propuesta política. “Corazonar constituye una respuesta política insurgente frente a la colonialidad del poder, del saber y del ser, pues desplaza la hegemonía de la razón, y muestra que nuestra humanidad se erige a partir de la interrelación entre afectividad y la razón” (Ídem).

Mediante estas categorías se comenzó a despreciar a marginalizar los sentimientos ligándolos a la naturaleza y a lo instintivo. Es evidente que este destierro de las emociones ha acarreado diversas consecuencias en la vida a nivel individual y social, influyendo incluso en factores tan básicos como es la salud. Pero además de las consecuencias que pudieran ser más evidentes, este destierro también forma parte del proyecto de epistemicidio cultural que surge de la matriz moderna/colonial. Pues cabe mencionar que para muchas culturas el corazón es la base de sus cosmogonías, por lo tanto negarlo, es negarlas a ellas:

Las mujeres mayas [...] al concluir sus discursos dicen “esto es lo que está en mi corazón”. Asimismo la sabiduría naza afirma que es en el corazón donde está el poder para la construcción de la memoria, pues “recordar” es volver a pensar desde el corazón” [...] en el corazón, nos enseña la sabiduría aymara, está la posibilidad [...] de empezar a “cosmoser”, es decir, de construir un sentimiento articulado con la totalidad del cosmos y la existencia” (Ibídem: 12)

Por ello, “corazonar” cobra relevancia dentro de un proyecto descolonial al deconstruir las falsas dicotomías que separan el sentir del pensar, pues implica “sentí-pensar²⁶”.

Investigar desde el arte

El lenguaje de las imágenes precede al pensamiento articulado en palabras; la mente metafórica antecede a la conciencia analítica. Anzaldúa (2016: 124)

Siguiendo con la idea de “corazonar” la investigación, es evidente que la integración de lo emocional/racional ha de expresarse por un medio, ya sea escrito o visual. Como dije en la introducción, entiendo una tesis de artes, no

²⁶“Sentí-pensar” es una noción adoptada y visibilizada por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda en su trabajo de investigación acción-participativa con pescadores ribereños del Caribe colombiano. Retomado por múltiples corrientes de pensamiento latinoamericano.

sólo como un trabajo académico, sino también como un trabajo artístico. Por lo tanto, desde el principio me pareció fundamental que los recursos estéticos y expresivos estuvieran presentes en todas las etapas de construcción. En definitiva, me parecía de suma importancia que los elementos visuales fueran más que ilustraciones en un compendio de teoría o historia del arte, sino que formaran parte del discurso. De esta manera los recursos artísticos serían una forma de construir conocimiento y de enriquecer la investigación.

Cuando los sujetos se expresan, cuando construyen imagen sintetizan de un modo u otro, tres procesos concomitantes: la historia social de las imaginaciones posibles hechas cuerpo, la conexión del sujeto con la realidad en la que está inscripta su acción y el conjunto de emociones que porta y crea asociadas a sus propias creencias o pensares” (Scribano, 2013: 76).

De esta forma, los diversos recursos estéticos podrían generar un resultado más complejo, tanto en sus formas de representación como en relación con el conocimiento que transmiten. Si reflexionamos acerca de las palabras de Rivera Cusicanqui (2015^a) quien dice que “la episteme llamada occidental no crea individuos capaces de funcionar en su plenitud creativa”, entonces entenderemos que además de todos los aportes propios de la expresión artística, dar rienda suelta a la creatividad puede ser un elemento descolonizador. Esto sucede solamente en medida en que la expresión creativa ponga en relieve diversas experiencias a dialogar con otras, buscando la re-construcción de nuestras subjetividades e imaginarios.

Epílogo:

Hay fuerzas vivas en la poesía.

Usted trata con provocaciones íntimas y peligrosas.

*Gritando <!cambio!> en teatros abarrotados,
comprometiéndose a escribir con eficacia,
creyendo que hay fuerzas vivas en... la poesía.*

*Usted toma sus políticas de forma personal
y hace político lo personal.*

*Usted apuesta su relato de vida a la representación,
no a la imitación;*

acercando movimiento, no espejos, a la realidad.

*Usted comprende cómo
el teatro, el arte, el texto y la experiencia son
lo que hagamos de ellos,
y cómo estamos hechos por ese hacer.*

*Usted camina por la línea imaginaria
entre el artista y el activista.*

*Le da vida a la teoría
de que existen infinitas maneras
de arreglárselas y de superar las dificultades.*

*¿Hay algún lugar para la autoetnografía
en este poema?*

Usted dígame.

CAPÍTULO 2. LAS METODOLOGÍAS ANALÍTICO/CREATIVAS COMO PROPUESTA ARTISTICA Y POLÍTICA

PARTE II. LOS FEMINISMOS DECOLONIALES²⁷ COMO BASE DE LA ELECCIÓN METODOLÓGICA

Advertencia: Este capítulo presenta un breve recorrido teórico-conceptual para elegir la metodología que soportará la propuesta artística y analítica de la tesis. Por lo tanto, quiero advertir de antemano que no profundizaré en muchas de las complejas discusiones que se derivan de los conceptos y teorías expuestas ya que me desviarían del propósito primero de la tesis: entender la investigación como obra artística y viceversa. En este sentido, considero que el valor del presente trabajo se encuentra principalmente en la factura “artesanal” que entreteje diversos lenguajes creativos nutriendo y nu-

²⁷ Según la académica y activista Ochy Curiel (2016) el feminismo decolonial es un concepto propuesto por María Lugones de la mano del grupo M/C. Sin embargo, aclara que dentro de las prácticas políticas colectivas ya se venía desarrollando desde mucho antes del asentamiento del concepto en el ámbito académico. Sumado a ello, cabe mencionar que existen muchos feminismos que comparten muchos de los ideales descoloniales como los son los feminismos otros, los feminismos negros, indígenas, lesbianos, autónomos, comunitarios, etc. En este punto, cabe mencionar que existen diversas discrepancias en las diferentes formas de entender la práctica política, como menciona Curiel (2016) “existen muchas corrientes que se sitúan bastante cómodas en la academia y que no tienen relación con movimientos sociales y otras que sí”. Por cuestión de tiempo no indagaré más en estas posturas tan diversas, sin embargo, me gustaría dejar en claro que coincido con la aproximación del Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista desde donde Ochy Curiel expresa cuatro ideas clave para mi trabajo:

1. La crítica a la universalidad tendría que implicar un conocimiento situado.
2. Cualquier lucha que implique la transformación social exige la imbricación antirracista, anti sexista, anticapitalista y la articulación de las personas.
3. La acción crea teoría y la teoría crea acción.
4. La identidad es necesaria como estrategia política más no como un fin.

triéndose de la teoría. Por ello, si bien no pretendo generar una revisión exhaustiva respecto a los feminismos descoloniales, si considero de gran relevancia dar un lugar al planteamiento de teorías que han ido construyendo los cimientos para la admisión de este tipo de propuestas en la investigación académica. Otra de las cuestiones que quisiera destacar es que todas las teorías revisadas no solo en este capítulo, sino a lo largo de la tesis no están cerradas, sino que se encuentran en constante revisión y discusión, particularmente las que a estudios descoloniales se refieren.

Al hablar de una tesis doctoral aún se suele asumir que la objetividad es uno de los valores principales del quehacer investigador. Sin embargo, esta objetividad junto con otros valores positivistas ha sido cuestionada por “diferentes corrientes teóricas –como el postestructuralismo, el posmodernismo, los feminismos, etc.” (Contreras y Trujillo, 2017: 147) por ser una construcción moderno/colonial²⁸ basada en la epistemología del “punto cero”. De acuerdo a este modelo al que hace alusión Castro Gómez (2007: 88), “el hipotético observador del mundo tiene que desligarse sistemáticamente de los diferentes lugares empíricos de observación [...] para ubicarse en una plataforma inobservada que le permita obtener la certeza del conocimiento. Pero esa plataforma no es sólo meta-empírica sino también meta-cultural”. Evidentemente el planteamiento de que un individuo pueda ser un sujeto neutro, capaz de emitir juicios aculturales y apolíticos sobre otro fenómeno implica la apropiación del concepto de “lo universal” como producto de Occidente. Esta lógica eurocéntrica conforma la visión hegemónica del mundo, misma que ha constituido la ciencia moderna y también el modelo de Universidad. Por ello no resulta sorprendente que dentro de las Universidades se sigan reproduciendo ciertas prácticas que parten de dichos preceptos. Pero, ¿cómo deconstruir estas lógicas? Quizá el

²⁸ Para el sociólogo venezolano Edgardo Lander, “la conquista ibérica del continente americano es el momento fundante de los dos procesos que articuladamente conforman la historia posterior: la modernidad y la organización colonial del mundo [...] y –simultáneamente– la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Se da inicio al largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organiza la totalidad del espacio y del tiempo –todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados– en una gran narrativa universal” (Lander, 2009: 20-21).

primer paso sea comprender el funcionamiento de dichas construcciones, para posteriormente proponer otras.

Así, para entender cómo se llegó a constituir el valor de la objetividad occidental, es necesario pensar que Europa “centró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento” (Quijano, 2000: 209). Por lo tanto, tal como afirma Castro Gómez, el “punto cero” es un elemento constitutivo del colonialismo, en medida que “los demás conocimientos, desplegados históricamente por la humanidad durante milenios, son vistos como anecdóticos, superficiales, folclóricos, mitológicos, ‘pre-científicos’ y, en cualquier caso, como pertenecientes al pasado de Occidente” (Castro Gómez, 2007: 88). Para poder consolidar estas jerarquizaciones fue necesario primero realizar ciertas separaciones categóricas, las cuales para autores como Edgardo Lander se consolidan y se sistematizan a partir de “la Ilustración y con el desarrollo posterior de las ciencias modernas” (Lander, 2009: 18). Entonces se genera como señala el filósofo canadiense Charles Taylor:

Una fisura ontológica, entre la razón y el mundo, separación que no está presente en otras culturas. Sólo sobre la base de estas separaciones –base de un conocimiento descorporeizado y descontextualizado– es concebible ese tipo muy particular de conocimiento que pretende ser des-subjetivado (esto es, objetivo) y universal (Ibídem: 19).

En definitiva, la constitución de estos valores que alimentan el ejercicio investigador, tiene un sin número de consecuencias tanto para las personas que se sitúan condición de “sujeto” o de “objeto” dentro de este rompecabezas. Según estas lógicas, “la otredad se sitúa como espacio negado, lo cual para Zulma Palermo (2010) se traduce en una violencia epistémica que de manera silenciosa se impone como pensamiento único” (Contreras y Trujillo, 2017: 150). Las consecuencias de ese “pensamiento único” abarcan todos los estratos de la vida social y personal. Por ejemplo, para las personas que provenimos de las excolonias, no ver reflejadas nuestras identidades en la historia que aprendimos tiene como consecuencia el olvido o el desprecio de nuestra propia cultura. Tal y como da cuenta la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi en su libro *El peligro de la historia*

única donde relata la manera en que su historia le fue negada desde la infancia teniendo como referente único la literatura inglesa. Para ella el peligro de la “historia única” está en las mecánicas de poder que quedan manifiestas a través del robo a la dignidad de los pueblos y advierte: “Poder es la capacidad no sólo de contar la historia de otra persona, sino de convertirla en la historia definitiva de dicha persona” (Ngozi, 2009: 19).

Identificándome con ella, puedo decir que muchas veces en mi infancia, la perspectiva desde la que se contaba la historia de México, era desde la mirada colonial que sin duda echaba en falta lo que Miguel León Portilla llamaría “la visión de los vencidos”²⁹. Mediante la comprensión de la epistemología del punto cero y considerando la mecánica de la colonialidad del saber³⁰ que se trasmite a través de la academia, considero urgente repensar y reconstruir las formas de hacer investigación buscando la descolonización del conocimiento. En este punto resultan muy útiles las reflexiones de Castro Gómez:

Decolonizar el conocimiento significa descender del punto cero y hacer evidente el lugar desde el cual se produce ese conocimiento. Si desde el siglo XVIII la ciencia occidental estableció que entre más lejos se coloque al observador de aquello que observa mayor será también la objetividad del conocimiento, el desafío que tenemos ahora es establecer una ruptura con este “pathos de la distancia” [...] El ideal ya no sería el de la pureza y el distanciamiento, sino el de la contaminación y el acercamiento (Castro Gómez, 2007: 88-89).

Siguiendo esta línea de pensamiento, las epistemologías que según mi punto de vista resumen mejor la práctica “contaminada y acercada” del

²⁹Afamada crónica de Miguel León Portilla (1969) donde compila varios relatos de la visión de los indígenas en relación a la conquista. Para ampliar información al respecto, se recomienda revisar “El Atlas de la historia de América y el Caribe” de la Universidad Nacional de Lanús, que reúne diferentes corrientes de interpretación sobre la conquista de América:

<http://atlaslatinoamericano.unla.edu.ar/assets/pdf/tomo1/historia-colonial.pdf>

³⁰La “colonialidad del saber” es el título de un libro compilado por Edgardo Lander que recoge los artículos de varios pensadores decoloniales que reflexionan acerca del papel de las ciencias sociales latinoamericanas en el cuestionamiento y deconstrucción de la colonialidad en el ámbito de los saberes.

conocimiento, son los feminismos decoloniales. Desde dos vertientes que se entrelazan –los feminismos y los estudios decoloniales–, estos feminismos son la propuesta práctica de deconstrucción de las lógicas dominantes y de construcción de nuevas formas, con raíces ancestrales, de relacionarse con el mundo. Los feminismos decoloniales parten de la comprensión de “cómo la intersección entre género, raza y otras condiciones como clase, identidad sexual, religión, entre otras, influyen en la conjugación de una matriz de opresiones y desigualdades, así como en la propia producción de conocimiento” (Contreras y Trujillo, 2017: 149). La conjunción de ambos pensamientos críticos, no es casual, pues la interrelación de dichas opresiones es evidente. De hecho, Lugones (2005) advierte que la interseccionalidad es en estos términos una “categoría provisional”, pues suponer que “género” y “raza” son categorías separadas entra dentro de las lógicas de dominación, por lo tanto entender cómo estas se fusionan o entretejen es fundamental. De ahí que las propuestas feministas decoloniales apuesten por prácticas a la vez antirracistas, antipatriarcales y anticapitalistas. Tanto las epistemologías feministas como las decoloniales comparten una fuerte crítica ante el universalismo:

En este plano, lo que se necesita entender es que el discurso moderno es también un discurso masculinista [...] Existe una convergencia también en el plano del carácter situado de todo conocimiento; aun en las versiones de la teoría feminista (por ejemplo el famoso artículo de Haraway de 1988), el conocimiento situado considera necesariamente parcial de todas las perspectivas (Escobar, 2003:73).

Las epistemologías feministas fueron pioneras en advertir el peligro de la objetividad y en cuestionar “el papel que ha jugado la ciencia en la legitimación del orden patriarcal al sostener un discurso que tiende a la justificación de lo establecido, presentada como una realidad natural explicada de ‘manera científica’, es decir, basada en una supuesta neutralidad ontológica apolítica, portavoz de la razón y el progreso” (Contreras y Trujillo 2017: 147). Por eso es que entre otras cosas, las epistemologías feministas “se conciben como una apuesta por deconstruir las prácticas convencionales en el marco de la investigación científica, desde una perspectiva crítica y propositiva [...] cuestionando la ‘objetividad valorada’ basada en un sistema

social y simbólico que se apoya en dicotomías rígidas y jerarquizadas” (Ídem). Como podrían ser las categorías de objetivo-subjetivo, mente-cuerpo, razón-emoción, hombre-mujer, sujeto-objeto, entre otras. Además de cuestionar dichas dicotomías, una de las propuestas más claramente transgresoras es la del conocimiento situado. Para ilustrar esta perspectiva Haraway (1998), emplea una imagen: “verlo todo desde ‘ninguna parte’, desde un ángulo que nunca aparece en la ‘fotografía’ de la verdad –quizá como un dios– sería la ilusión de una ciencia neutral y universal” (Piazzini, 2014: 20). En este sentido, el conocimiento situado es un hacer político que consiste en evidenciar dicha ilusión de la ciencia “universal y neutra” y por otro lado, propone la construcción de un conocimiento intersubjetivo y contextualizado que da cuenta de quien lo produce. “La condición parcial y situada del conocimiento ofrece una validez epistémica a quienes han estado en situaciones de subalternidad, respaldando con ello a una múltiple y encarnada geopolítica del conocimiento” (Contreras y Trujillo, 2017: 149). Se trata de un conocimiento incorporado, es decir, que toma en cuenta que el cuerpo es una herramienta para relacionarse con el mundo y que a la vez el cuerpo se construye a través de su relación con el entorno. Por ello “el conocimiento situado requiere que el objeto de conocimiento sea visto como un actor y un agente, no como una pantalla, un soporte o un recurso, y nunca finalmente como un esclavo del maestro que encierra en sí la dialéctica en su agencia única y su autoría del conocimiento “objetivo” (Haraway, 1988: 592).

La teoría del conocimiento situado ha sido fundamental para cimentar la presente investigación, ya que resulta muy útil para cumplir el objetivo descolonizador de romper con la distancia investigadora. Por otro lado, resulta importante mencionar el papel de la subjetividad no como un elemento aislado sino como un elemento interconectado con otros. En este sentido, tal y como apunta Lugones “los feminismos decoloniales se han caracterizado por desarrollar una intersubjetividad historizada” (Lugones, 2011: 105 en Contreras y Trujillo, 2017: 152), es decir, un diálogo entre subjetividades que toma en cuenta todos los elementos y sus interrelaciones para conformar una memoria histórica. Partiendo de estas prácticas intersubjetivas, se desprende la propuesta de Paola Contreras y Macarena Trujillo, para “establecer un diálogo que permita aunar las diversas

aportaciones para investigar la realidad de las mujeres migrantes” (Ibídem: 156) a través de los feminismos decoloniales. Su propuesta se basa en tres ejes: Recuperar la enunciación y experiencia de las mujeres migrantes, denunciar el epistemicidio³¹ como práctica científica y reconocer la posición multi/situada y multi/localizada.

Estos tres ejes se relacionan directamente con los intereses de la tesis. En este sentido, la importancia de hablar desde mi cuerpo de mujer/migrada es una manera de enunciar mi experiencia y de denunciar ciertas prácticas académicas de tradición colonizadora mediante el aporte de “otras” prácticas y reconocer mi posición creativa entre dos naciones. En este punto, hablar de una posición multi/situada implica “apuntar a las interacciones y tensiones – bidireccionales: país de origen/destino– que confluyen en la construcción social de las identidades de las mujeres migrantes, y que nos interroga epistemológicamente sobre la información de campos sociales de acción que estimulan el surgimiento de realidades cualitativamente nuevas, más allá de los acostumbrados arraigos espaciales” (Guarnizo, 2004 en Contreras y Trujillo, 2017: 158). Por eso es que resulta relevante generar una investigación que contextualice el fenómeno migratorio desde sus protagonistas, pues “son los cuerpos sexuados, racializados, colonizados y transfronterizos quienes más nos permiten rastrear las derivas y expectativas de la colonialidad global” (Medina, 2013: 54). Además es necesario dismantelar los estereotipos homogeneizadores del colectivo migrante, ya que cada vivencia es única, los motivos, las rutas, los recorridos, las historias son siempre distintas. En este punto, resulta evidente la importancia de las metodologías que conjugan lo local y lo global, lo personal y lo social. Así, “repensar los discursos en torno a las mujeres migrantes y los espacios diaspóricos nos permitirá descifrar cómo la separación territorial altera o re-

³¹El epistemicidio al que se refieren estas investigadoras es a “la destrucción del conocimiento propio de los pueblos causados por el colonialismo europeo” (De Sousa Santos, 2010: 8) del cual ha sido participe la ciencia moderna al despreciar los saberes que se construyen al margen de sus lógicas. Como apuntan las mismas Contreras y Trujillo “este hecho también implica destacar la negación histórica derivada del saber androcéntrico cimentado en las sociedades patriarcales” (Contreras y Trujillo, 2017: 158).

configura las identidades, las cuales pueden ser entendidas por la confluencia entre experiencias biográficas individuales y biográficas colectivas” (Contreras y Trujillo, 2017: 159).

Dentro de la presente investigación, la elección metodológica ha sido fundamental para sustentar la coherencia conceptual –e incluso ética– de la tesis. Tras una larga búsqueda en un mar de propuestas cualitativas, se eligieron dos métodos que se ajustaron a las necesidades que la misma tesis fue requiriendo: La autoetnografía y la investigación basada en artes. Estas metodologías conjugan elementos fundamentales dentro de la investigación, tales como: la ruptura de la distancia entre objeto y sujeto, la interrelación de lo personal con lo sociocultural y la importancia de los elementos artísticos y creativos para la construcción de conocimiento, entre otros. De esta forma, ambas estrategias se sitúan en lo que se podría denominar como prácticas analíticas creativas. Según Feliu, las prácticas analíticas creativas o PAC, son un término utilizado por Richardson (2000), “para designar aquellas prácticas que mezclan el lenguaje del arte con el de las ciencias sociales y que tienen como objetivo producir conocimiento social a través de la práctica creativa” (Feliu, 2007: 267). Estas prácticas surgen del cuestionamiento de diversos postulados de la investigación tradicional, debido no solamente a la noción de objetividad de la que habla Feliu, sino también porque dichos postulados han separado históricamente lo creativo y lo analítico. En este sentido, las PAC reivindican la relación intrínseca de dichos conceptos mediante la práctica, generando así una serie de propuestas que se adaptan con fuerza y sensibilidad al panorama político y social en que vivimos. Dentro de la tesis, la combinación de dos metodologías insertas en este tipo de prácticas, producirá como resultado un tejido artístico y autoetnográfico que será la columna vertebral del trabajo.

La autoetnografía y otras PAC surgen “de la crisis de las grandes narrativas, una de las cuales es la ciencia social positivista, emerge la pregunta sobre si la tan aclamada objetividad mejora de alguna manera la condición humana. Se abre así una cierta conciencia sobre las conexiones entre autores, textos, lectores y espacios [...] Eso legitima las múltiples perspectivas que se pueden encontrar a raíz de la aparición de una pluralidad de voces que se acercan por primera vez al mundo académico y que suponen la entrada en escena

de conocimientos locales (ilegítimos hasta el momento) situados, marginales, fronterizos (Ídem)

El pensamiento fronterizo, también ha servido como referente para la construcción de mi narrativa situada, el cual se encuentra “asociado al de un ‘paradigma otro’³² que ha venido desarrollándose en el pensamiento decolonial latinoamericano” (Piazzini, 2014: 23). La idea de la frontera fue desarrollada por el colectivo de mujeres-chicanas, investigadoras y feministas como Gloria Anzaldúa defendía la identidad “hibrida” de las mujeres habitantes de la frontera. Esta categoría relacionada con vivir en la periferia se aplica en un sentido literal y simbólico a las mujeres migrantes. En cuanto a la forma en que se escriben estas investigaciones, es importante notar cómo la forma se relaciona con el fondo. Medina afirma que comúnmente “los feminismos periféricos van a estar adscritos a los estudios literarios [...] su pensamiento será articulado, a menudo, en prosa, poesía o relatos” (Medina, 2013: 61). Esto da cuenta de la necesidad de transformar el lenguaje que posee muchos componentes de dominación, transformándolos en lenguajes más fluidos, más creativos y más nuestros.

Para autores como Mignolo (1999) los pensamientos fronterizos tienen una enorme importancia en la investigación contemporánea, pues “se proponen como base para tejer una nueva narrativa cosmopolita [...] superando el riesgo de quedarse en resistencias locales que finalmente terminan absorbidas por el capitalismo global” (en Piazzini, 2014: 25) En este punto, quizá sea necesario apelar al concepto de “las culturas híbridas” que menciona García Canclini (2015), ya que para él las culturas deben entenderse a través de la complejidad de las relaciones entre sus factores. Las historias contemporáneas no son más historias locales o globales, sino ambas. Al situarse en este panorama complejo Catherine Walsh coincide en que es necesario comenzar a generar “conocimientos locales/globales

³²Este paradigma “otro”, “aglutina las alternativas pluriversales que a nivel planetario contestan el eurocentrismo epistémico y que por tanto es disruptivo, es decir, niega la idea de generar “otro paradigma “dentro de la misma lógica civilizatoria occidental” (Ibídem: 55).

imprescindibles; conocimientos nuestros, diversos y con densa capilaridad que desafían lo ya instituido como conocimiento válido” (Walsh, 2013: 17).

VALIDEZ DE LAS PRÁCTICAS ANALÍTICAS CREATIVAS

Toda investigación que cuestione la estructura cuantitativa-positivista enfrenta obstáculos debido a que su quehacer es complejo y los criterios para su evaluación no siempre están claros. En este punto, García (2015) hace referencia a la frecuente preocupación por los criterios de evaluación que él encontró en diversas tesis autoetnográficas, principalmente en los momentos de elaborar el apartado de la justificación metodológica y en la defensa propiamente dicha. Pensando en ello, me pareció importante incluir un apartado donde exponga los criterios de validez de las “prácticas analíticas creativas.” Pues considero importantes las palabras de Richardson (2000), “escribimos para aprender alguna cosa, pero también para ser leídos”.

La libertad que caracteriza a la investigación basada en artes y a la autoetnografía anunciaba la indefinición de un esquema rígido para su evaluación. Como menciona Joel Feliu, “lógicamente no hay ningún standard para medir la validez de una autoetnografía, lo que no quiere decir que no sea válida, sino que debe enfrentarse a otros criterios, los cuáles además, solo podrán proceder del diálogo con el autor y la discusión argumentada” (2007: 268). Entonces. ¿Cuáles serían los aspectos a tomar en cuenta dentro de un trabajo de tales características?

For autoethnographers, validity means that a work seeks verisimilitude; it evokes in readers a feeling that the experience described is lifelike, believable, and possible, a feeling that what has been represented could be true. The story is coherent. It connects readers to writers and provides continuity in their lives (Ellis, Adams y Bochner, 2011).

Algunos de los elementos que pueden contribuir a tener una mayor claridad en cuanto a los criterios de validación de las prácticas analíticas creativas, son las contribuciones de Laurel Richardson y Elizabeth St. Pierre (2005: 964):

Substantive contribution. Does the piece contribute to our understanding of social life?

Aesthetic merit. Does this piece succeed aesthetically? Is the text artistically shaped, satisfying complex, and not boring?

Reflexivity. How did the author come to write this text? How has the author's subjectivity been both a producer and a product of this text?

Impactfulness. Does this affect me emotionally and/or intellectually? Does it generate new questions or move me to action?

Expresses a reality. Does this text embody a fleshed out sense of lived experience?

Estas cinco premisas resultan muy sencillas y útiles para nombrar los aportes de este tipo de investigación. Sin embargo, para concretar aún más estos criterios, me parece muy interesante la propuesta poética y revolucionaria de Richardson (2005), quien formula el concepto de "cristalización", término que utiliza para expresar la necesidad de transformación de los paradigmas clásicos. Richardson emplea la metáfora del cristal, contrastándola con la tradicional triangulación de la investigación científica.

I propose that the central imaginary for "validity" for postmodernist texts is not the triangle—a rigid, fixed, two-dimensional object. Rather, the central imaginary is the crystal, which combines symmetry and substances, transmutations, multidimensionalities, and angles of approach. Crystallization, without losing structure, deconstructs the traditional idea of "validity"; we feel how there is no single truth, and we see how texts validate themselves. Crystallization provides us with a deepened, complex, and thoroughly partial understanding of the topic. (Richardson y St. Pierre, 2005: 963)

La cristalización permite a estas nuevas investigaciones hallar su propia forma y someterse a una evaluación igualmente creativa. Su validez no se enmarca en un paradigma geométrico, sino en uno mucho más abstracto, propio de la materia que estudia. Esta forma tan visual de entender la validez de dichas prácticas, defiende su subjetividad a la vez que posee elementos suficientes para probar su relevancia. Según Ellingson (2008:10) estos son algunas de las características del proceso de cristalización:

Offer deep, thickly described, complexly rendered interpretations of meanings about a phenomenon or group.

Represent ways of producing knowledge across multiple points of the qualitative continuum, generally including at least one middle-ground (constructivist or post-positivist) and one interpretive, artistic, performative, or otherwise creative analytic approach; of ten crystallized texts reflect several contrasting ways of knowing.

Utilize more than one genre of writing (e.g., poetry, narrative, report) and/or other medium (e.g., video, painting, and music).

Include a significant degree of reflexive consideration of the researcher's self and roles in the process of research design, data collection, and representation.

Eschew positivist claims to objectivity and a singular, discoverable Truth in favor of embracing knowledge as situated, partial, constructed, multiple, embodied, and enmeshed in power relations.

Al revisar estos criterios, encontré una gran coincidencia en las aspiraciones que tenía para la tesis, de manera que me propuse tomarlos en cuenta para elaborar mi trabajo. No sin dejar de tener en cuenta las dificultades³³ que hay que afrontar en la investigación. Así, a manera de resumen me gustaría mencionar que las contribuciones sobre los criterios señalados señalan la necesidad de reflexionar acerca de mi papel como investigadora e investigada –en tanto miembro de un colectivo migrante. En este sentido, la tesis debería ayudar a la comprensión de un suceso y su contexto. Como menciona Joel Feliu “el conocimiento producido debiera ser siempre localmente relevante”. En el caso de la autoetnografía, ésta debiera facilitar “la comprensión de las múltiples formas posibles de la vida humana” (Feliu, 2007: 269). Esto implica una transformación de los paradigmas universalistas en locales, mostrando

³³Feliu menciona estas dificultades: “la primera de trata de la calidad de la escritura (próxima a la literaria [...]) Se requiere una mínima, pero complicada de lograr, honestidad emocional. Se requiere también una observación constante, una prudencia ética por todo lo que nos afecta e implica a terceras personas a las que solemos querer, y la disposición a que una serie de desconocidos lectores o miembros de tribunales académicos, accedan a parcelas íntimas de nuestra vida” (Ibídem: 270).

la diversidad de los contextos y de las vidas particulares. Por otro lado, la tesis tendría que poseer un valor artístico que condujera al espectador a través de distintas formas de construcción del conocimiento. Además cabe mencionar que dentro de dichas prácticas, el espectador/lector es fundamental, pues es quien asegura que el ciclo comunicativo se llevó a cabo. Por lo tanto es en el cuerpo de quien la lee, donde se encarnan palabras e imágenes, las cuales son resinificadas según su propio bagaje cultural. La apuesta de estas prácticas es generar un diálogo intersubjetivo, es decir el encuentro de experiencias. Por último podríamos tomar en cuenta las palabras de Bruner quien citando a Crobach dice: “La validez es subjetiva más que objetiva. La plausibilidad de una conclusión es lo que cuenta. Y la plausibilidad, por modificar el dicho, reside en el oído del espectador” (Bruner, 1990: 108).

CAPÍTULO 2. LAS METODOLOGÍAS ANALÍTICO/CREATIVAS COMO PROPUESTA ARTÍSTICA Y POLÍTICA

PARTE III. METODOLOGIAS

Después del primer ejercicio expuesto en este capítulo en el que expresé con palabras aquellas cuestiones que me interesaba incluir en la tesis, experimenté una mayor claridad del horizonte investigador. Ahora podía observar la coincidencia de varios puntos con algunas de las metodologías revisadas y también pude percatarme de que los intereses de la investigación dialogaban, se tranzaban y se fundían unos con otros. Las bases de los feminismos descoloniales fueron de gran ayuda para sustentar una investigación situada. Así, dos metodologías destacaron por sus cualidades críticas y creativas, la Investigación Basada en Artes y la Autoetnografía. Estas podrían ser una base sobre la cual trabajar. Entonces me dediqué a estudiar más a profundidad las características de ambas metodologías y poder vislumbrar cada vez más próxima, una luz al final del túnel.

LA INVESTIGACIÓN BASADA EN ARTES

Essentially, I am an artist, thinking about my artistic process through my artistic thinking.
Manovski (2014: 16)

La Investigación Basada en Artes (IBA) es un género metodológico y teórico que propone partir de elementos estéticos para la generación de conocimiento. Para Barone y Eisner (2006), “la IBA es un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que

tantos los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación” (en Hernández, 2008: 92). En cuanto a sus orígenes, Susan Finley afirma que “la IBA surge en contextos poscoloniales y posmodernos como resultado de una trama de complejos hilos de cambios sociales, políticos y filosóficos en las perspectivas y prácticas a lo largo de múltiples comunidades discursivas” (Finley, 2015: 114). Según Hernández en *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*, esta propuesta se inició como parte del giro narrativo a partir de diversas transformaciones en los estudios cualitativos nacidas del cuestionamiento del positivismo y cientificismo como modelos hegemónicos. Todos estos antecedentes generan un campo fértil en la creación de un enfoque novedoso que cuestiona y transforma la investigación sobre arte en una investigación desde el arte. Para decirlo con otras palabras, se concibe la investigación misma como un ejercicio artístico.

La IBA surge dentro de las corrientes de metodologías críticas que proponen cambiar los paradigmas de la investigación científica. Tomando en cuenta lo anterior, éste método representa los siguientes aportes: En primer lugar, la IBA pone en duda los mecanismos de observación objetiva que según la tradición académica/colonial son extrapolables a otras realidades. Según Fernando Hernández “ésta visión de la investigación científica se puede localizar dentro de la corriente dualista que ha marcado durante casi trescientos años al pensamiento occidental y que ha significado, por ejemplo, aceptar como necesaria la separación entre el sujeto que investiga y el “objeto” que es investigado” (Hernández, 2008: 88). De esta manera, el proceso de separación y de jerarquización de los elementos de la investigación, ha logrado por un lado generar un prototipo de investigador distante de aquello que investiga y por otro lado, ha seleccionado aquellas personas que por sus características culturales entran en el orden de “sujetos” o de “objetos” de la investigación. Este tipo de cuestionamientos cambian el paradigma del qué investigar, hacia el cómo investigar. En relación a lo anterior, Edgardo Lander dice que:

La búsqueda de alternativas a la conformación profundamente excluyente y desigual del mundo moderno exige un esfuerzo de deconstrucción del

carácter universal y natural de la sociedad capitalista-liberal. Esto requiere el cuestionamiento de las pretensiones de objetividad y neutralidad de los principales instrumentos de naturalización y legitimación de este orden social (Lander, 2009: 15).

El cuestionamiento a la “objetividad” no solo se ha relacionado a una clasificación étnico-racial sino que también de género. En este sentido, las luchas feministas han sido fundamentales en dichos cuestionamientos, tal y como comenté al inicio del capítulo. Por ello es que entiendo que una investigación como esta, tiene que tener un carácter crítico también en estos términos. Un ejemplo del cuestionamiento de los paradigmas de las ciencias positivistas tiene un enfoque práctico en propuestas como la de *jineology*³⁴, que es una propuesta de las mujeres kurdas. Este término significa “ciencia de las mujeres” y se trata de una metodología integral con diversas ramas de aplicación y que evidencia, entre otras cosas, el androcentrismo de dentro de las lógicas científicas de objetivación y universalización. A partir de ese tipo de propuestas es que se generan los cambios de base que permiten a las metodologías académicas asentarse como estrategias transformadoras.

En segundo lugar, la IBA cuestiona la mecánica de las estrategias de validación del conocimiento que han menospreciado sistemáticamente los saberes que no comulgan con la racionalidad occidental. Esta imposición del orden histórico del conocimiento, abarca la jerarquización cultural, racial y de género, además “niega el carácter racional a todas las formas de

³⁴Jineology significa la “ciencia de las mujeres”. La periodista y representante del movimiento de mujeres libres del Kurdistán Gönül Kaya (2014) menciona que “el término Jineology fue utilizado concretamente por primera vez por el representante del pueblo kurdo, el Sr. Abdullah Öcalan, en sus escritos de 2003 en su trabajo ‘La sociología de la libertad’. Öcalan expresó que las mujeres y todos los individuos, grupos, y pueblos que no son portadores del poder y del Estado, deben desarrollar su propias y libres ciencias sociales, que estas ciencias podrían llamarse Sociología de la libertad, y que éstos a su vez podrían estar basados en Jineology, porque los movimientos que tienen como objetivo una sociedad libre, igual y democracia comunal tienen una fuerte necesidad de Jineology”. Este artículo es la transcripción de su intervención en la Conferencia Jineology en marzo de 2014 en Colonia, Alemania. Fuente en inglés: <http://kurdishquestion.com/index.php/kurdistan/north-kurdistan/why-jineology.html>

conocimiento que no parten de sus principios epistemológicos y sus reglas metodológicas” (De Sousa Santos, 1987: 10-11 en Walsh, 2007: 103). En este sentido, la IBA es una propuesta encaminada a visibilizar y legitimar las formas de saber que siempre han estado ahí, ocultas por la universalidad del relato occidental.

Es necesario refutar los supuestos que localizan la producción de conocimiento únicamente en la academia, entre académicos y dentro del cientificismo, los cánones y paradigmas establecidos. También refutar los conceptos de racionalidad que rigen el conocimiento mal llamado “experto”, negador y detractor de las prácticas, agentes y saberes que no caben dentro de la racionalidad hegemónica dominante. Tal refutación no implica descartar por completo esta racionalidad, sino hacer ver sus pretensiones coloniales e imperiales y disputar su posicionamiento como única (Ibídem: 104).

En tercer lugar, la IBA implica la validación del arte como herramienta única y suficientemente potente para la construcción de conocimiento, entendiendo el conocimiento tal y como se expresó en los puntos anteriores. Esto al igual que los aportes anteriores, constituye un cambio de implicaciones políticas. Para Susan Finley “resulta claramente político el esfuerzo por afirmar que el arte es igual a la ciencia en cuanto a forma de comprender el mundo, además declara que en ocasiones el arte es la manera más clara y profunda de las dos” (Finley, 2015: 121-122). Asimismo, Finley (2015) observa cómo de modo gradual los investigadores con base en las artes, están incrementando el uso de expresiones artísticas, como las visuales, las performativas y formas tomadas de la literatura. Esto según ella “representa un hito entre los investigadores basados en artes; critica los privilegios de los modos de conocimiento basados en el lenguaje y plantea mayores desafíos a las respuestas del statu quo a la pregunta: ¿qué es la investigación?”. Por ello es que “para los investigadores del nuevo paradigma decir “estoy haciendo arte” y querer decir en verdad “estoy investigando” –o viceversa– representa un acto de emancipación política del paradigma dominante de la ciencia (Finley, 2003: 290 en Ibídem).

Para ese momento tenía claro que los aportes de la IBA se aproximaban mucho a los intereses de la tesis. Por ello, para entender mejor cómo los aportes de la IBA se vinculaban a las particularidades de mi trabajo, realicé una tabla comparativa entre las características de la tesis y las premisas organizacionales que ofrece Eisner en *The Enlightened Eye* (Eisner 1991/1998). Estas premisas afirman que existen diferentes maneras de conocer el mundo y que expandir las perspectivas aumenta el valor informativo. Finley (2013: 290) considera es necesario confrontar las cuestiones de poder subrayadas por dichos principios, “si es que la IBA está llamada a convertirse en un lugar para la implementación de una metodología racial, crítica, feminista y del tercer mundo³⁵”.

PREMISAS ORGANIZACIONALES IBA.

Hay diferentes maneras de conocer el mundo. Los artistas, escritores, bailarines y científicos tienen cosas importantes que decir acerca de él.

RELACIÓN CON LOS INTERESES DE LA TESIS.

La tesis hablará desde el conocimiento que parte de la experiencia, la cual se encarna en mi cuerpo como artista, investigadora, migrante, mujer e hija.

³⁵Según la RAE, el “tercer mundo” es un término que se utiliza para denominar el conjunto de países menos desarrollados económica y socialmente. Este término fomenta una mirada racista-colonialista al atribuir un rango de “inferioridad” a los países presuntamente “subdesarrollados”. Sin embargo, me pareció importante incluir esta cita, porque interpreto su uso como una invitación a la implementación de una metodología crítica que se nutre de los saberes fuera de Occidente.

El conocimiento humano es un constructo basado en la experiencia y, en consecuencia, es un reflejo de la mente y de la naturaleza. El conocimiento se construye, en lugar de ser simplemente descubierto.

Los términos mediante los cuales los humanos representaban su idea del mundo tienen una influencia fundamental para lo que puedan decir acerca de él.

El uso eficaz de toda forma a través de la cual se conoce y representa el mundo demanda inteligencia.

El conocimiento producido será consecuencia de un proceso que se remonta a un aprendizaje ancestral, a las vivencias pasadas y que continúa durante el periodo de realización de la tesis. Dicho conocimiento estará basado también en la experiencia de las personas que vivenciaron los performances, reflejando tanto sus subjetividades como los contextos socio-culturales que habitan.

El texto (escrito y visual), la estructura y los métodos de recolección de datos guardarán una coherencia conceptual con el contenido. Empleándose diversos recursos –literarios, visuales y performativos– que dialoguen y se complementen entre sí generando un discurso capaz de reflejar la complejidad de los acontecimientos y relacionar la producción artística y cultural analizada.

Se defenderá la racionalidad del performance desjerarquizando su práctica. Se entenderá que la racionalidad es inherente a lo humano y que está ligada a factores emotivos, sensibles y espirituales. Negando así la separación cientificista de la razón y la emoción.

La elección de una forma mediante la que se ha de representar el mundo no sólo influye en lo que los humanos son capaces de decir, sino que tiene relevancia en aquello que posiblemente experimenten.

La investigación educacional será más completa e informativa a medida que los humanos multipliquen los modos de describir, interpretar y evaluar el mundo de la educación.

La determinación de las formas específicas de representación que logran su aceptación en una comunidad investigativa educacional implican tanto un asunto político como epistemológico. Las nuevas formas de representación, si son aceptables, exigirán nuevas competencias.

No sólo se dará importancia al texto por el contenido, sino que se dará prioridad a la performatividad como método de conocimiento. Se buscará que la lectura de la tesis sea una experiencia satisfactoria y enriquecedora para quien la lea.

La investigación poseerá un enfoque particular que pretende aportar novedad al campo de la investigación académica en arte. Asimismo, buscará la apertura de la experiencia de una tesis doctoral a nuevas formas e interpretaciones posibles.

La inclusión de una investigación de este tipo dentro del ámbito académico será la oportunidad para que investigadores y docentes se replanteen los criterios de evaluación y los horizontes de la educación en artes.

Tras investigar acerca de las características y aportes de la IBA, me pareció que era una metodología sumamente interesante y una elección coherente dentro de una tesis doctoral en artes. Esta metodología implicaba un cambio del paradigma investigador encaminado a la obtención de conocimiento por vía creativa. Además, era una apuesta por romper con las pretensiones colonialistas y positivistas de la investigación clásica y proponer una postura abiertamente creativa en la que la creación artística se vuelve fundamental en el proceso y deja de ser relegada a objeto de análisis.

AUTOETNOGRAFÍA

El próximo momento de los estudios cualitativos será uno en que las prácticas de la investigación cualitativa se desplazarán sin dudas ni obstáculos de lo personal a lo político.

Denzin (2000: 261)

La primera vez que escuché la palabra autoetnografía fue durante una de las primeras tutorías de tesis. Mi director Miguel Corella me sugirió que el uso de esta metodología podría resultarme útil para trabajar la temática propuesta. Desde el primer momento me advirtió que no tenía un dominio en el uso de este método, sin embargo, me alentó a que lo exploráramos juntos. En esa ocasión, me prestó una tesis autoetnográfica que tenía en su librero y en la cual había formado parte del tribunal. La tesis se llamaba “Vidas de una historia: una investigación cualitativa sobre la audiencia de radio clásica” (Catalá, 2011). Esta tesis fue el primer acercamiento que tuve a un trabajo académico que utilizaba esa metodología. Si bien, el trabajo era muy distinto al enfoque que pretendía tuviera mi tesis, me resultó útil como un ejemplo de otras miradas posibles. Más de un año después, la autoetnografía seguía apareciendo en mi vida, mediante textos, ideas, e incluso en su relación con otras prácticas analíticas y creativas como la IBA. La autoetnografía parecía la solución a muchas de las problemáticas que cuestionaban mi quehacer como investigadora. Sin embargo, debo decir que su ejercicio no fue sencillo en ningún momento, por ello considero que desarrollar este lenguaje ha sido un largo proceso de aprendizaje.

La autoetnografía al igual que la investigación basada en artes compartía la búsqueda de la superación de varios de los postulados académicos de tradición colonialista³⁶. En el caso particular de la etnografía, la ruptura con

³⁶Como menciona Giancarlo Cornejo: “No explorar y problematizar el lugar de enunciación propio es plantearlo como un lugar vacío. Tal pretensión es inevitablemente imperialista y colonizadora. Para Gayatri Spivak ‘este lugar vacío del agente se llena con el sol histórico de la teoría: el sujeto europeo’ (1998: 180). Ella argumentará también que ese sujeto es blanco y masculino. Yo agregaría que es heterosexual” (Cornejo, 2010: 80). Para ampliar más sobre este punto se sugiere

mecanismos racistas que objetualizaban la otredad ha sido fundamental. En este sentido, para autores como el crítico estadounidense de arte Hal Foster “la alteración del “yo”³⁷, es crucial para las prácticas críticas en la antropología, el arte y la política” (Foster, 2001: 184). Dichos cuestionamientos, sumados a la dicotomía de objetos y sujetos, han transformado el panorama investigador desde mediados del siglo pasado y han abierto caminos nuevos. Una de las propuestas fue la autoetnografía, cuyo término empezó a utilizarse hacia finales de los años setenta y con mayor fuerza a partir de la década de los ochenta. Primeramente inició como una metodología muy próxima a la etnografía donde los sujetos estudiaban un grupo social al que pertenecían o consideraban propio. Para Stacy Holman la autoetnografía implica que “hemos viajado desde la imposibilidad de una catalogación cuidadosa, fiel y autorizada de otro exótico a los recuentos narrativos parciales, reflexivos y locales [...] a textos que trabajan para crear el espacio para una ética comprometida con el diálogo” (Holman, 2015: 268). Ya para la década de los noventa, existen quienes defienden la autoetnografía como un método de investigación establecido. Carolyn Ellis, Tony Adams y Arthur Bochner en su texto *Autoethnography: an overview*, han defendido la utilidad y validez de esta metodología, ellos coinciden en que el uso de la narrativa, de los modos literarios y de la primera persona al escribir debe ser una herramienta para llegar al objetivo que se estudia. Con ello se da cabida a una conjunción de la experiencia etnográfica capaz de investigar aspectos

revisar la noción de la “hybris del punto cero” de la que habla Castro Gómez (2007) tratada con anterioridad en este capítulo.

³⁷Una de las frecuentes críticas en relación a esta reivindicación del “yo” en las prácticas investigadoras y performativas es el peligro de perderse en una exploración narcisista. Narciso, sin embargo, no podía verse a sí mismo porque estaba enamorado de la imagen de un espejo, en cambio la autorreflexión y el autoconocimiento es distinto. Abarca un punto de indagación más profundo que no se “enamora” de sí, sino que se cuestiona y se entiende solo en su relación con los otros. El “yo” al que se alude en la autoetnografía es un “yo socializado”, mismo que se hace presente en el performance. Josefina Alcázar (2014: 9) dice que “los artistas establecen una relación entre su yo íntimo y el compromiso social; es un yo que conecta la esfera privada con el espacio público, un yo proyectado a la comunidad, un yo con proyección estética. En resumen, un yo que retoma el lema feminista de ‘lo personal es político. En el performance, no se busca la integración a la normatividad sino que, por el contrario, busca la transgresión de lo establecido”.

sociales y culturales con la agilidad y la libertad de la prosa autobiográfica y de los distintos tipos de relatos personales. Esto, convierte a la autoetnografía en un género complejo, pues las autoetnografías son totalmente personalizadas. En ellas, se cuentan las experiencias propias, relacionando la vida personal con el contexto, permitiendo que las fronteras entre lo personal y lo cultural se borren.

La autoetnografía, como otras metodologías de carácter autobiográfico, se ha instalado en el mundo académico desde EUA debido a la influencia de varios movimientos políticos de carácter feminista y antirracista. Es justo en la emergencia global de movimientos decoloniales y la 3ª/4ª ola feministas donde esta propuesta teórica cobra un mayor sentido para el análisis de la sociedad. Como antecedente, Susan Chase (2015: 65) menciona que el movimiento feminista “tuvo un papel muy importante en el renacimiento de los métodos de historia de vida y el estudio de narrativas personales, como los diarios y las autobiografías”. Como un ejemplo de ello menciona el *Personal Narratives Group* (1989) en Estados Unidos, quienes utilizaban la escritura autobiográfica para desafiar a las ciencias sociales reivindicando la vida de las mujeres como poseedoras y transmisoras de conocimiento. Otro ejemplo es el taller de historia oral andina (1983) coordinado por Silvia Rivera Cusicanqui. Este taller se formó con un grupo de estudiantes Aymaras que se juntaron para generar historia desde sus propios cuerpos indios. Sin duda este ejemplo da cuenta de las propuestas del Abya Yala para la construcción de auto-narrativas sociales y políticas que auto-validan historias muchas veces acalladas y menospreciadas.

En este punto, una de las cuestiones que me generaron una cierta contradicción al involucrarme cada vez más con el método autoetnográfico, fue su instalación en el ámbito académico desde Estados Unidos. Pensaba que debería de existir probablemente una metodología más “descolonizadora” que no tuviera una relación tan cercana con uno de los países “emblema del capitalismo”. Por tanto, fue una sorpresa al encontrarme con el trabajo Gil y Juárez (2014) y poder comprobar que la

misma duda asaltaba a Aguirre³⁸. Dicha contradicción se resolvería al menos en parte, al entender los aportes de comunidades como la de los movimientos negros, migrantes y feministas en la conformación de dichas metodologías. Atribuyendo su origen a un panorama convulso en Estados Unidos, donde diversos colectivos aportarían su mirada emancipadora desde sus distintas realidades. Otra pista entorno del valor crítico de la autoetnografía sería su posible relación con el proyecto descolonizador. Autores como Adrián Scribano y Angélica De Sena (2009: 2), “abogan por la Autoetnografía y sus potencialidades, como parte de una descolonización y profundización de la creatividad sociológica en Latinoamérica”.

³⁸En un momento de su *storie*, Aguirre se pregunta: ¿Por qué me dejé seducir e impactar tanto por un método desarrollado en gran medida en Estados Unidos? ¿Dónde había dejado mis sentimientos antiimperialistas? La autora admite no saber si la respuesta a sus dudas llegó a resolverse por completo. Sin embargo, una de las pistas encaminadas a resolverlas, sería la afirmación de Denzin (2009b) de que la autoetnografía opera a los márgenes de la ciencia oficial estadounidense y que representa un movimiento académico de resistencia. Por otro lado, conversando personalmente con Elizabeth Aguirre, me comentó acerca de la posibilidad de vincular la autoetnografía a algunas de las prácticas investigadoras en Latinoamérica. En este sentido, Helio García también hace mención de una sospecha similar: “Mi colega Gerardo Alatorre, me ha comentado que a él, la Autoetnografía le parece muy cercana a lo que los educadores populares latinoamericanos han trabajado bajo la denominación de Sistematización de Experiencias, porque también parten de una alta implicación y horizontalidad entre todos los actores implicados” (García, 2015: 61). Al igual que García, no indagaré más en este sentido por cuestión de tiempo, sin embargo, es un punto a tomar en cuenta.

La autoetnografía es³⁹:

Textos que democratizan la esfera representacional de la cultura al ubicar las experiencias particulares de los individuos en tensión con las expresiones dominantes del poder discursivo.

Neuman (1996: 189)

Una autonarrativa que critica la situacionalidad del “*self*” con respecto a otros en contextos sociales.

Spry (2001: 710)

Un encuentro catastrófico, un momento de vulnerabilidad y ambigüedad sensual, encarnada y profundamente implicada en las estructuras sociales e ideológicas de sus mundos de vida.

Brownstein, en Grumet (2001: 177)

Es un modo de trabajar con información privilegiada. [...] El investigador tiene el privilegio y la responsabilidad de ser sujeto y objeto. Ello permite la propia interacción con el objeto de estudio e implica la posibilidad de formular (se) preguntas y conocer pareceres. El investigador no es invocado, convocado o participado de un fenómeno por sus “cualidades personales” sino por ser parte de una comunidad, de un colectivo o de un evento a observar.

Scribano y De Sena (2009: 6)

Investigación, escritura y método que vincula lo autobiográfico y lo personal con lo cultural y lo social. A menudo esta forma presenta acciones, emociones, encarnaciones, autoconsciencias e introspecciones concretas.

Ellis (2004: 19)

³⁹Dichas definiciones pueden encontrarse en el capítulo de “Autoetnografía” escrito por Stacy Holman Jones (2015, 265-266) en el Manual de Investigación Cualitativa, Volumen IV. Denzin y Lincoln (Coords).

Poco a poco iba comprendiendo todo lo que implicaba la interconexión de lo social con lo personal en un texto. Como si fuera una espiral que va y viene entra y sale, se mezcla y moja, como un cuerpo, entre lo propio y lo colectivo. Sin embargo, este proceso a veces resultaba complicado pues las autoetnografías podían tener muchas formas⁴⁰. Al no haber un esquema rígido al cual asirse la libertad era tanto estimulante como intimidante.

Desde una posición autoetnográfica se reconoce que no hay una forma lineal, un único modo de proceder, ni tampoco una receta única para llevar adelante una indagación. La investigación es como ir al “bosque sin mapa” pero con un norte definido en la misma construcción de los objetos y los “caminos para alcanzarlos”. Esto la convierte en una técnica más dialógica, flexible y permeable a las críticas intersubjetivas (Scribano y De Sena, 2009: 6).

Tenía que encontrar mi propia voz en medio del caos. El trabajo era doblemente exigente ya que se trataba de definir con criterio un marco metodológico propio: heredando vínculos con la Academia y trabajos anteriores pero también generando creativamente un camino propio. Es decir, un camino que en su formulación más práctica sirve específicamente para este trabajo y no es universalizable; pero al mismo tiempo tiene puntos de contacto con muchas otras tradiciones y trabajos. Un espejo del método autoetnográfico mismo, de ida y vuelta entre lo concreto-personal-propio y lo social-colectivo-histórico. Así, me tomé la libertad de proponer una definición propia, basada en todas las anteriores, que reflejara lo aprendido. La definición que formulé fue la siguiente:

Método de investigación corporizado y enraizado en su contexto, que busca la comprensión de lo personal-social como un todo y cuyo ejercicio es vulnerable, sensible y comprometido.

Esta definición fue un ejercicio de auto comprensión en el concepto que sirvió para reconectarme con algunos preceptos de la autoetnografía. Diversos cuestionamientos me resonaban en el cuerpo, por ejemplo, la vieja mirada

⁴⁰Richardson (2003) ofrece un amplio listado de textos diversos como: relatos de ficción, drama, textos de performance, textos polivocales, aforismos, comedia y sátira, presentaciones visuales, alegorías, conversaciones y géneros mixtos.

etnográfica que analiza al “otro”. Me sabía persona racializada y considerada para muchos en el continente europeo “otra”. Pero no sólo eso, también me sabía migrante privilegiada, estudiante y becaria, posición que pocas personas poseen en mi país. Con la conciencia de lo que mi cuerpo simboliza en un contexto y en otro, me percataba también de las implicaciones de ese cuerpo dentro de la investigación y viceversa. Asimismo reflexionaba sobre mi experiencia como artista y lo cansada que estaba de lidiar con varias posturas dirigidas al mecenazgo ideológico que se fomentan en ciertos circuitos. Por ello, a veces me daba miedo de que se produjera una sobreidentificación con el papel de migrante construido por la hegemonía, es decir, retratarme como una migrante que sufre y es víctima del sistema. Evidentemente mis objetivos estaban muy lejos de ello, yo pretendía mostrar una mirada sencilla dentro de su complejidad, alejada de las etiquetas y sumergida en una realidad local. Me interesaba mostrar los matices de las emociones, donde sin tristeza no existe la alegría. Quería mostrar la muerte atravesada por la distancia dentro un panorama globalizado, pero también mostrar las estrategias que desde cuerpos migrantes hemos construido para afrontarla. De esta forma, las dudas y los miedos⁴¹ se volvieron parte del proceso del entendimiento de esa “yo” investigadora que estaba construyendo. Para ayudarme, escribía. Por medio de los textos podía expresar directa y honestamente, tanto mis dudas como mis propósitos. Además, conforme iba pasando el tiempo, se iba haciendo más evidente que todos mis actos iban formando parte de un proceso autoetnográfico. Un proceso que de manera natural yo misma estaba experimentando, mi vida y la investigación se estaban fundiendo.

⁴¹Con miedos me refiero a la incertidumbre de estar explorando una metodología novedosa y sin una ruta fija, también a no ser coherente con los objetivos de la tesis. Considero que esta vulnerabilidad es parte de una investigación, especialmente si se trata de un trabajo comprometido. Cerrada (2007) habla de un “striptease emocional de la escritura” al mostrar la vulnerabilidad y no esconder los miedos que surgen en la investigación. Lo cual es una característica del método autoetnográfico.

AUTOETNOGRAFÍA PERFORMATIVA

For me, performing autoethnography has been a vehicle of emancipation from cultural and familial identity scripts that have structured my identity personally and professionally
Tamy Spry (2001: 708)

Al escuchar por primera vez acerca de la autoetnografía performativa, me pareció un término redundante, ya que según mi entendimiento acerca del método autoetnográfico, su narrativa era performativa por definición. De hecho, como se pudo ver en el apartado de “escritura performativa”, el texto performativo está vinculado estrechamente al texto autoetnográfico. Sin embargo, este concepto me parecía muy interesante pues a mi manera de ver resaltaba la característica “performativa” de la narración. Por lo tanto, creí durante muchos meses que este concepto era la pista que tanto estaba buscando, la combinación del enfoque performativo que me interesaba de la investigación basada en artes con la narrativa autoetnográfica. Sin embargo, si bien no estaba del todo equivocada, tampoco estaba del todo en lo correcto. Fue tiempo después, cuando varias lecturas y conversaciones⁴² me hicieron darme cuenta de que la “autoetnografía performativa” era un género novedoso que llevaba la investigación autoetnográfica al escenario performativo. No podía evitar preguntarme, ¿qué implicaba poner en “escena” una autoetnografía?, ¿Cuáles serían los aportes artísticos e investigadores de dicha proeza?, ¿Sería ir demasiado lejos proponer este tipo de metodologías en las que se rompe por completo con los parámetros clásicos de la investigación?

Performance autoethnography combines the major tenets of autoethnography with the possibilities unleashed in a performance paradigm. Performance autoethnographies are highly reflexive texts that bring the personal into the public domain in ways that highlight links between biographical experience and social, institutional, material, historical context and then, via the

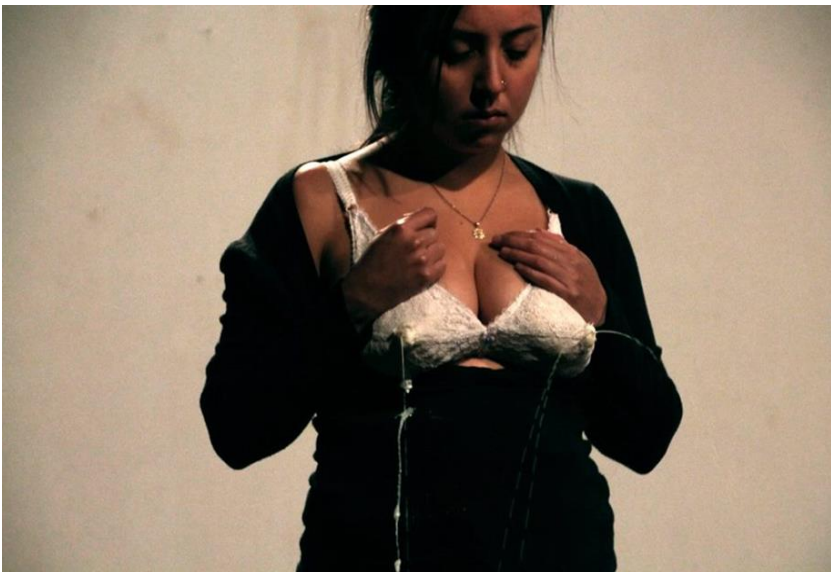
⁴²Referentes como *Indians in the park* de Norman Denzin y la conversación con Elizabeth Aguirre quien me habló de su experiencia en el Congreso de Investigación Cualitativa (2010) donde tuvo la oportunidad de presenciar en vivo los performances de Tamy Spry fueron fundamentales.

performance aspect, seek to disrupt dominant ways of thinking by evoking emotional connections, inspiring social action, and inviting a complex collaborative negotiation of meanings (Leavy's 2008: 350).

La autoetnografía performativa implicaba dar un paso más en la ruptura de varios postulados académicos tradicionales, significaba sin duda un reto a la relativa pasividad del investigador y del público, al entrar al terreno del performance. Este método, combinaba la reflexividad que promovía la autoetnografía desde sus narrativas sociales-personales, con la fuerza de la acción en vivo. En este punto, me di cuenta que los autoetnógrafos performativos tenían una relación distinta a la que yo había establecido con el performance. Mientras que ellos convertían en performance sus investigaciones etnográficas, yo era una “performancera” que se estaba sumergiendo en la investigación autoetnográfica. En este sentido, para mí la práctica precedía la teoría⁴³. De alguna manera consideraba que esta manera de relacionarme con la investigación desde la práctica artística me daba una cierta ventaja a la hora de entender el proceso creativo y de elaborar teoría desde lo vivido y encarnado. Así, aunque los caminos de los investigadores autoetnográficos y el mío fueran distintos, la autoetnografía performativa se aproximaba enormemente al trabajo de performance que yo venía realizando años atrás. Entonces, recordé parte de mi *statement*⁴⁴ de artista que empezaba así y que redacté hace unos tres o cuatro años: “Trabajo principalmente con el performance como medio artístico, en el que expreso cuestiones afectivas que se extienden al plano de lo social”.

⁴³En este punto sería interesante reflexionar acerca de las palabras de Diana Taylor quien dice que “la historia nos ha mostrado que muchas veces los mejores artistas han sido importantes teóricos; basta pensar en Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Boal, Schechner, Gómez-Peña, entre otros, para reconocer que la teoría mejora la práctica y que la práctica siempre escenifica una teoría, quiérase o no” (Taylor, 2011: 12).

⁴⁴Declaración que realiza un artista para que el público comprenda en resumen el carácter de su obra.



11 Alimentando España (2017) Odette Fajardo, Performance, Sporting Club Russafa, Valencia.

Sin haberlo imaginado esta declaración se escuchaba bastante similar a las definiciones de la autoetnografía. Quizá sin saberlo, lo que yo hacía podía denominarse de alguna manera “autoetnografía performativa”... o quizás no. En este punto, no me parecía relevante establecer una categoría o una etiqueta al trabajo creativo que llevaba tiempo realizando. Sin embargo, observar que los objetivos eran similares, me hizo considerar la posibilidad de realizar una autoetnografía performativa dentro de la tesis. Aunque la decisión no estaba del todo clara, comencé a pensar que al venir desde el campo de las artes y en específico del performance, tal vez podría aportar una mirada distinta a este tipo de metodologías creativas, a la vez por supuesto, que este tipo de metodologías enriquecieran mi trabajo artístico.

La autoetnografía performativa parecía una herramienta útil para transformar ciertas dicotomías⁴⁵ occidentales, ya que “la performatividad señala la dificultad de separar nuestros relatos de vida de los contextos sociales, culturales y políticos en los que se crean y en los modos en que la representación, como sitio de diálogo y negociación, es en sí misma un espacio de debate” (Diamond, 1996: 2).

Dado que la dinámica representación-performatividad establece que las representaciones son inseparables de los intérpretes y que la performatividad es inseparable de la política, la representación autobiográfica, la narrativa personal y la auto/etnografía performativa conjugan lo personal con lo político y lo político con lo personal de modos que pueden, deben y, ciertamente, importan (Holman, 2015: 284).

Norman Denzin partiendo de Freire (1998) y Glass (2001) afirma que las diversas formas de etnografías performativas contribuyen a una concepción de educación y democracia como pedagogías de la libertad, ya que como praxis, “la etnografía performativa es una forma de actuar en el mundo con

⁴⁵Nociones como lo personal y lo social, lo íntimo y lo político, lo público y lo privado. Sumando a las anteriores Joel Feliu y Samuel Lajeunesse (2007: 262) coinciden en que hace falta librarse de algunas dicotomías problemáticas como la separación de objeto y sujeto, entre realidad y ficción, entre forma y contenido y entre resultados de la búsqueda y su inscripción en cualquier dispositivo material, para llegar al objetivo final que es la reflexión de la sociedad sobre sí misma.

la finalidad de cambiarlo” (Denzin, 2015: 230). De alguna manera la autoetnografía performativa viene a representar un cambio en favor de la práctica artística y cultural, una invitación a pasar de la teoría a la acción. En este punto, resulta importante la propuesta de la pedagogía del oprimido que Freire puso en escena mediante la propuesta de Augusto Boal, el Teatro del Oprimido. “El Teatro del Oprimido, de herramienta pedagógica aplicada a la práctica profesional se convirtió en la estrategia de activismo político” (Santos, 2017: 29).

Durante una estancia doctoral en Berlín en la primavera de 2017, tuve la oportunidad de conocer a Bárbara Santos, fundadora del grupo “Madalenas Berlín” –colectivo de Teatro de las Oprimidas–, en esa ocasión pude asistir a un taller de teatro y a dos presentaciones de Teatro Foro. Esta experiencia fue sumamente enriquecedora pues fue una experiencia práctica y colectiva de resolución de problemas. Un planteamiento social y político por medio del arte.

Teatro-Foro, técnica teatral en la que la barrera entre el palco y platea fue derribada y el diálogo directo implementado. Se produce una representación escénica de un problema real [...] La escenificación es representada como pregunta abierta para la platea, que, después de verla, es invitada a entrar a escena, intervenir en la acción dramática y buscar alternativas para la transformación de la realidad (Santos, 2017: 61).

Así a partir de este tipo de propuestas prácticas se establece la importancia de lo performativo dentro de la transformación personal y social. De esta manera, la autoetnografía performativa puede constituirse así en un vehículo de emancipación, en la medida que promueve nuevas formas de comprender nuestra sociedad desde nuestras subjetividades. Así, las posibilidades que se observan en la autoetnografía performativa, se desenvuelven más allá del campo académico para situarse en realidades locales y concretas. Esta forma de entender la investigación, recrea las palabras de Denzin y Lincoln (2015) cuando afirman que “la búsqueda de grandes narrativas sería remplazada por narrativas más locales, equipadas con teorías a pequeña escala, para problemas y situaciones específicas”.

¿Cómo construir una autoetnografía performativa?

There are no specific requirements for how a performance autoethnography should look [...] There are no rules on how an autoethnographic performer must present their work.

Wheeler (2016: 40)

No existen fórmulas para realizar una autoetnografía performativa, sin embargo, al ser un método que requiere un conocimiento escénico en el sentido performativo, es necesario llevar a cabo no solo un proceso de investigación sino también artístico. Dicho proceso está sujeto al universo simbólico propio del artista-investigador y es por lo tanto subjetivo, sin embargo, se nutre de un entorno cultural y social bien definido. Tal y como afirma Norman Denzin (2015), el autoetnógrafo “se transforma en un ser singular-universal, inscribiendo sus experiencias de un momento histórico, universalizando esas experiencias, y sus efectos singulares, en una vida particular”. Esta nueva figura de investigador(a) se vincula a la noción de *performance* a la que alude Tamy Spry (2001), refiriéndose a “una transgresión en la reflexión del ‘sí mismo’, pues propone un tipo de narración que habla *a partir* de uno mismo y no *de* uno mismo”. Esto constituye por fuerza un cambio radical en quien investiga, apareciendo así un “sujeto performativo” que se nutre de la experiencia. Ese sujeto no sólo genera acciones, sino que se cuestiona el porqué, observa los acontecimientos más allá de lo estético entrando al plano de lo político y produce conocimiento teórico a partir de la práctica, situando el propio cuerpo como lente epistemológico.

El autoetnógrafo performativo radical se desempeña como un crítico cultural, una versión del antihéroe moderno “que refleja una situación externa extrema a través de su propia posición extrema. Su autoetnografía se convierte en el diagnóstico, no sólo de él o ella misma sino de una fase de la historia” (Spender, 1984: 9, en Denzin, 2015: 236).

La figura del autoetnógrafo performativo, desafía la división de lo público y lo privado⁴⁶, una de las problemáticas más importantes dentro de las sociedades occidentales en la actualidad. En relación con lo anterior, Denzin declara que “cuando se produce una desconexión entre lo público y lo privado, las nociones de buena sociedad y de público se erosionan [...] La búsqueda de la satisfacción privada y el consumo de bienes materiales se convierten en un fin y en la meta de la buena vida. Las tragedias humanas quedan en el camino” (Denzin, 2015: 229). Mediante la autoetnografía performativa se propone un entendimiento dialógico que plantea la interrelación de dichos conceptos y señalando el error de su separación. Así, tras comprender esa desconexión de lo público y lo privado que se sigue llevando a cabo dentro de diversas políticas públicas⁴⁷, podemos entender la necesidad de una perspectiva distinta capaz de romper con los moldes de la investigación tradicional.

⁴⁶Josefina Alcázar menciona que en el performance, lo público y lo privado están entreverados, lo individual y lo social se entrelazan (Alcázar, 2014: 8).

⁴⁷En el caso de esta tesis, un ejemplo de este tipo de políticas que generan una desconexión entre lo público y lo privado, podrían ser las políticas burocráticas de traslados y escudriño del cadáver de un ser querido, sin ninguna preparación o sensibilización para con la familia. Este tipo de políticas toman en cuenta sólo un lado de la problemática, generando malestares sociales.

CAPÍTULO 2. LAS METODOLOGÍAS ANALÍTICO/CREATIVAS COMO PROPUESTA ARTISTICA Y POLÍTICA

PARTE IV. RECURSOS TEXTUALES (VISUAL Y ESCRITO)

Escritura performativa

Cuando pensamos en la IBA suele hacerse considerando la utilización de las imágenes o representaciones artísticas visuales o performativas como elemento esencial de la representación de las experiencias de los sujetos. Sin embargo, el componente estético no se refiere sólo a estas representaciones visuales. También se vincula a la utilización de textos que permitan [...] conseguir el propósito heurístico que esta perspectiva posibilita. Textos que permitan a los lectores plantearse cuestiones relevantes y mirarse en ellos a modo de espejo que les interroga (Hernández, 2008: 95).

Uno de los elementos centrales de una tesis es la escritura, por lo tanto, me parece importante dedicar un apartado para exponer qué clase de texto constituiría el trabajo. Uno de los conceptos que me pareció interesante y que podría servir de puente entre la IBA y la autoetnografía era la escritura performativa. Podríamos denominar a la escritura performativa como un ejercicio que implica la “preocupación por el texto, la escritura, el testimonio, la corporeización del sujeto que narra, y la implicación de los lectores, auditores o público en la experiencia fenomenológica de la configuración de significado, en el escenario performativo de documentación” (Ibídem: 105). Siguiendo la aproximación anterior, se puede afirmar que la escritura performativa conjuga lo personal con lo social en su ejercicio a los diferentes sujetos que intervienen ella. Para ampliar esta definición, retomaré las consideraciones de la investigadora en cultura visual y performance Della Pollock (1998: 80-97) para quien la escritura performativa posee las siguientes características:

Es evocativa. Tiende a evocar lo intangible, memoria, placer, imaginación, afecto.

Es metonímica. Transforma el significado de las palabras y se pierde el límite entre objeto y sujeto.

Es subjetiva. Es un texto encarnado cuya subjetividad invita a quien lo lee a dibujar su propia reflexión. Esto conlleva un proceso comunicativo y performativo.

Es nerviosa. Se cruzan en ella diversas historias, formas de escritura, tiene ritmo, movimiento. Atraviesa fronteras espaciales y temporales.

Es citacional. La palabra citada se vuelve performativa por su repetición. Es una idea reiterada que vuelve a cobrar vida en otro tiempo y en otro espacio.

Es consecuencial. El texto no solo crea significado, sino algo significativo. Posee un compromiso ético, estético y político.

Dentro de la escritura performativa, la narrativa se convierte en un hacer activo, es decir en un acto performativo en sí mismo. Tal y como menciona la investigadora Susan Chase cuando habla acerca de los investigadores narrativos, éstos “consideran a las narrativas como acciones verbales, como hacer y lograr algo” (Chase, 2015: 70). Así, el texto además de ser en sí mismo una acción busca generar un eco en las personas que lo lean, invocando a sus propias subjetividades para crear un puente comunicativo. Tal como afirma Denzin (1997), “el relato performativo se sitúa en lo que él define como prácticas poéticas etnográficas que tienen objetivos similares al arte, tocar al espectador, evocar emociones y proporcionar perspectivas”. En este punto me parece importante establecer la importancia de realizar una investigación de estas características. Más allá del ejercicio personal, una tesis performativa implica un cambio de paradigma en la investigación artística y social. Esta transformación puede ampliar el conocimiento hacia otras lecturas posibles, rompiendo con las dicotomías positivistas y apostando por investigaciones mucho más complejas.

En la investigación performativa se entrecruzan “espacios físicos, geográficos, mentales, culturales, sociales, teóricos, corporales, vitales [...]

que rompen con las nociones tradicionales de conceptos binarios como centro-periferia; vertical-horizontal; arriba-abajo, norte-sur, este-oeste [...] lo político se entrecruza y condiciona lo subjetivo, para generar reflexiones y toma de consciencia sobre la identidad, que no sólo se construye desde el género, la clase social, la etnia, sino también geográficamente” (Hernández, 2006: 30).

Esto implica entre otras cosas, enunciar las opresiones y los privilegios de cada cuerpo en un entorno determinado. Por ello se alude a la noción del cuerpo interconectado con el mundo circundante. De esta manera, se esfuman las distancias entre el texto y el cuerpo, entre el observador y lo observado, haciendo presente su carácter político. Para autores como el autoetnógrafo Norman Denzin, los textos performativos “proveen las bases para la práctica de la liberación al posibilitar situaciones concretas que son transformadas a través de actos de resistencia” (Denzin, 2015: 231). En este sentido, los textos performativos tienen la capacidad de inspirar diversas luchas particulares a distintos niveles de la vida social a partir de sus narrativas creativas.

En el caso de esta investigación, la escritura performativa sería una de las herramientas principales para analizar y experimentar nuevas maneras de entender conceptos como el de migración y muerte. Además, dado que el componente práctico/teórico de la tesis aborda el concepto de *performance*, me parece coherente y enriquecedor trasladarlo también hacia la conformación misma de los textos. Este hecho constituiría un aporte artístico que vincularía la práctica con la teoría, pues sería en el texto mismo donde las nociones corporales y políticas ligadas a la identidad y a las distintas experiencias se construirían y se transformarían. Además al revisar teorías y ejemplos prácticos de la construcción de textos performativos, encontré como constante un vínculo del texto performativo con la narrativa autoetnográfica. Autores como Fernando Hernández considera que la perspectiva performativa forma parte de una “metodología de investigación que se centra en la práctica, en la acción artística, desde lo que se ha venido a denominar como ‘Estudios performativos’. Lo relevante de esta perspectiva, es que presta atención de manera preferente al papel del cuerpo en la narrativa autoetnográfica” (Hernández, 2008: 105). En este punto de la

investigación, sentí una especie de *déjà vu*, sentí que el paisaje que se presentaba ante mí me resultaba familiar. Sentí por un momento que me encontraba pisando un terreno mucho más familiar para mí y donde me sentía más cómoda. Como performancera, el espacio del performance era un lugar familiar y pensé, si ya hago performance porque no escribir desde ahí.

Diálogos de ficción

Uno de los primeros libros que quise leer al empezar a realizar esta tesis fue Pedro Páramo, recordaba haber leído algunas partes y saber que de manera general se trataba de un hombre que va en búsqueda de su padre. Al releerlo entendí porque tenía la intuición de que me sentiría profundamente identificada con esta obra muchas veces calificada de enigmática. La obra refleja con una belleza y una claridad asombrosa el contexto en que se escribe, además dentro de la narrativa se mezclan distintas voces, muchas veces de vivos y de muertos por igual. Entonces, me di cuenta de que en la narrativa que estaba generando había incluido distintas voces, más no había incluido una voz muy importante, la de mi padre. La elección de incluir en el texto la voz de una persona que ha fallecido era sin duda uno de los pasos más arriesgados que estaba dando. Entonces sentí miedo e incertidumbre por lo que los miembros del tribunal pudieran objetar al respecto, pero también me sentí profundamente emocionada de tomar este riesgo. Tenía la convicción de que incluir un par de diálogos ficticios con mi padre, sería útil para alcanzar los objetivos de la tesis. Éste diálogo, implicaría el cruce de la mayor de las fronteras, la muerte. En este punto, nuestras conversaciones serían un ejemplo de performance transfronterizo y transcóporal en un sentido simbólico. Asimismo, serían el reflejo de un contexto cultural donde se desarrolla una visión particular de la muerte, tal como sucede en la obra de Pedro Páramo.

En el sentido propiamente académico, mi elección estaría sustentada en las variedades de diálogos de ficción que aparecen en distintas narrativas autoetnográficas como es el caso de Gil y Aguirre (2015), quienes incluyen en su investigación diálogos de ficción entre distintos teóricos de la

autoetnografía. Estos diálogos generaban otra forma de entender la teoría mucho más cercana al lector. Otro referente que encontré después de comenzar a escribir mis propios diálogos fue el caso de Carys Cragg (2005), quien también incluye diálogos de ficción en su tesis. Cragg realiza diálogos con ella misma cuando era más joven, la función de estos diálogos es poner en común una serie de pensamientos acerca de su adolescencia, entrando en la dimensión íntima de sus dos “yos”. De alguna manera, realizar este tipo de textos es la aceptación de la invitación de Stacy Holman quien alienta a los investigadores autoetnográficos a realizar diálogos de ficción:

Cree textos que escenifiquen lo que Cohen-Cruz (2001: 105) denomina “encuentros imposibles” por su “capacidad de poner a las personas en contacto con ideas, situaciones u otros que parecen ser completamente diferentes”. Aproveche esos encuentros como ocasiones para negociar un debate y un diálogo acerca de cuestiones importantes para usted y para el mundo [...] Recuerde que, como afirma McCauley (en Mahone, 1994: 213), “el diálogo es un acto...No es algo previo o posterior al acto. Decir las palabras, permitir un diálogo y hacerlo posible es un acto, un acto útil en el momento (Holman, 2015: 302).

Poesía

Sabemos que la palabra metáfora significa en griego *transporte*. Tiene, por tanto, una asociación natural con los viajes, las migraciones y otros desplazamientos. Al comparar las representaciones científicas y las artísticas surge la pregunta: ¿cuánto puede decirse de las migraciones a través de discursos científicos, formados con conceptos unívocos, cifras y datos duros, y cuánto logran abarcar los lenguajes artísticos, cuya polisemia está tramada con metáforas?

García Canclini (2012: 23)

Me interesaba que la poesía estuviera presente en la tesis como un método de conocimiento y como un ordenamiento estético del aprendizaje. Esto conduciría a la investigación a lugares más profundos donde se pudiera hablar sobre la muerte y la migración desde lo sensible. La propuesta sería

seguir las palabras del poeta chileno Edmundo Moure Rojas quien dice que “la poesía no se limita a expresar contenidos ya conocidos por las entidades; la poesía, a través de imágenes que le son propias, multiplica y diversifica los contenidos conocidos, transformándolos en continentes y contenidos inéditos, polimórficos y polifónicos” (Moure, 2014: 156). Así, me interesaba reflejar en la investigación la manera polimórfica de hacer arte/investigación simplemente porque era forma más “natural” en que había aprendido a construir conocimiento. La manera de aproximarme al mundo fue siempre desde la intuición y el cultivo de lo simbólico, mi quehacer artístico era igual, por lo tanto mi manera de investigar no podía ser diferente.

Elegir imágenes del ojo de mi alma, buscar las palabras adecuadas para describir esas imágenes [...] el espíritu de las palabras que se mueve en el cuerpo es tan concreto y tan palpable como la carne; el hambre de crear tiene tanta sustancia como los dedos y la mano (Anzaldúa, 2016: 127).

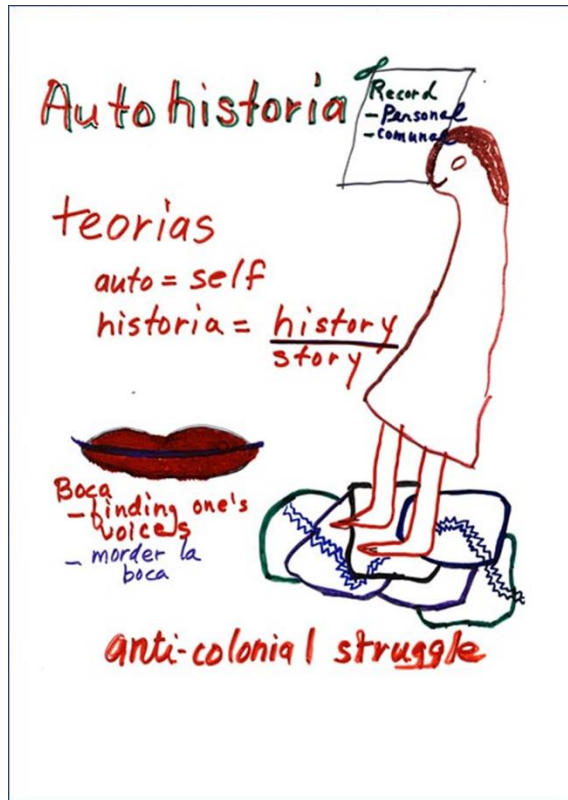
Uno de mis referentes principales en este ámbito es Gloria Anzaldúa, quien en su libro *Borderlands* (según Sonia Saldivar), “abre una manera radical de reestructurar la historia, usando un nuevo género que Anzaldúa denomina “autohistoria”⁴⁸ (Anzaldúa 2016: 13). En esta obra, Anzaldúa apuesta por la poesía como método de conocimiento a través un texto donde el lenguaje poético es fundamental para crear una historia “mestiza” (como ella misma). Dicha “autohistoria” es creada a partir de la experiencia íntima de la investigadora en diálogo con un contexto geopolítico muy definido. En dicha narrativa, los poemas sirven como puertas a distintas realidades. A través de ellos, la investigadora mestiza encarna distintos personajes fronterizos, se trata de expresar en viva voz los sentí-pensares de dichos sujetos recreando dichas realidades a través de imágenes insólitas y versos rebeldes. La poesía tal y como la entiende Anzaldúa es performativa por ontología ya que posee

⁴⁸Sonia Saldivar (en Anzaldúa, 2016: 13) hace referencia al término de “autohistoria” basándose en la propia narración de Anzaldúa cuando explica el arte visual de la frontera en su ensayo “Border Arte: Nepantla, el Arte de la Frontera”. Anzaldúa identifica el arte visual de la frontera como una arte que representa a su vez “el alma del artista y el alma del pueblo”, a esta doble representación Anzaldúa la denomina autohistoria. Saldivar retoma dicho concepto para intentar definir el género de *Borderlands*. Dicha observación me pareció interesante por su similitud no casual con el concepto de autoetnografía.

un poder chamánico que posibilita la transformación corporal tanto para quien lo escribe como para quien lo “invoca”. Esto genera una relación entre la escritura poética y la escritura performativa que también entiende el acto de leer como evocativo. Para explicar este punto, Anzaldúa se remite a la cultura mexicana:

Antes de la Conquista, los poetas se reunían a interpretar música, bailar, cantar y leer poesía en espacios al aire libre en torno al Xochicuahuitl, el Árbol florido, la Flor en el Árbol [...] La capacidad del relato (prosa y poesía) de transformar a quien narra y a quien escucha en algo o alguien distinto es chamanística. La persona que escribe, como ser cambiante, es un nahual, un chamán (Ibídem: 120).

En este movimiento cíclico que conduce la investigación es natural encontrarse de nuevo con la mirada performativa que confiere al texto (palabras e imágenes) un poder de renacimiento en el presente. Tomando el ejemplo de Anzaldúa la poesía sería dentro de mi investigación tanto una herramienta de construcción de conocimiento como un recurso estético capaz de transportarnos a otros espacios y tiempos. Un ejercicio igualmente capaz de conmover, como de aportar datos indispensables dentro de la investigación.



12 Autohistoria (Década de 1990) Gloria Evangelina Anzaldúa Literary Trust.

Imágenes

Como una tesis artística, el componente visual de la misma no podía estar reducido a simples ilustraciones. En este sentido, adopté las palabras de Fernando Hernández quien afirma en relación al uso de las imágenes en la investigación, “el desafío investigador ha de ser más ambicioso y tratar de desarrollar en paralelo narrativas autónomas –textual y visual– que se complementen, entrecrucen y permitan que surjan espacios desde los que crear nuevos significados y relaciones” (Hernández, 2008: 100). En este sentido, las elecciones visuales y textuales han sido el reflejo de las necesidades de la propia tesis. Elecciones muchas veces intuitivas que, sin embargo, han sido cuidadosamente pensadas en función de generar una narrativa autónoma pero complementaria del texto. En este sentido, las imágenes han surgido de diversos lugares, muchas de ellas tomadas de internet o de diversas publicaciones, algunas de mi archivo personal de artista o del álbum familiar. Además, varias elecciones de estilo han estado influenciadas por diversos referentes principalmente del campo de la fotografía. Para ejemplificar este punto, es necesario mencionar algunas publicaciones que han sido importantes dentro de la investigación, ya que construyen un discurso de contenido artístico y político a partir de la experiencia personal.

El foto-libro “¿y tú por qué eres negro?” de Rubén H. Bermúdez⁴⁹ (2017) es una propuesta muy reciente que ganó una beca del premio FotoPres de la Caixa y se ha transformado en un trabajo icónico especialmente para la comunidad afro-descendiente en España. Se trata de una pieza que aborda el tema del racismo en España a partir de la vivencia particular del autor.

⁴⁹Como afro-descendiente en España, Rubén H Bermúdez ha ido generando una reflexión política a partir de la revisión de su propia genealogía. Bermúdez es “fotógrafo y docente [...] Imparte talleres, conferencias e investiga sobre la representación de la negritud. Es responsable de la 'Biblioteca de Creación' en el 'Espacio Afroconciencia' y escribe en la Revista 'ClavoArdiendo Magazine'. En: <https://www.rubenhbermudez.com/about/>

La obra me pareció muy interesante por diversos motivos, en primer lugar por el ingenioso juego de imágenes y textos breves que consiguen sostener un discurso perfectamente armado. En segundo lugar, por la empatía que generaba a través de la narrativa personal/social, desde un discurso que – hasta cierto punto– podría denominarse autoetnográfico⁵⁰.

Asistí a un taller que impartió Bermúdez acerca de “cómo contar nuestras propias historias con imágenes” llevado a cabo en la Foto-Escuela de Valencia, 2018. En este taller Bermúdez afirmó que “pequeñas historias cuentan una historia universal más grande⁵¹”, esta experiencia fue un incentivo para continuar mi camino. Elegí este trabajo como uno de mis referentes, pues aunque la temática y el formato distinto, el empleo de las imágenes desde lo personal/social me hacía sentirme muy identificada. Una de las imágenes que aparece en el libro de Rubén Bermúdez y que ilustra a mí parecer con mucha claridad la vinculación de lo personal con lo social es la fotografía de Lucrecia Pérez Matos, inmigrante dominicana asesinada en Madrid, víctima de racismo y xenofobia, el primero que se reconoció como tal en España. Lucrecia era negra como Rubén y migrante latinoamericana como yo. Un punto de convergencia y un motivo de lucha común.

⁵⁰En mi opinión “¿Y tú porque eres negro?” coincide con las características de una autoetnografía visual muy bien lograda. Sin embargo, no afirmo que lo sea, porque al hablar con Rubén Bermúdez, me confesó una aversión al concepto de “etnografía” por la tradición colonialista de esta palabra y afirmó no conocer el concepto de autoetnografía.

⁵¹Cabe mencionar que lo que hace la diferencia en el trabajo de Rubén es su propia historia como afro- descendiente en España. No es lo mismo contar una historia personal situada desde el poder dominante que una historia personal construida desde la “periferia”.



13 "Familia Bermúdez" ¿Y tú por qué eres negro? (2017) Rubén H. Bermúdez, Foto-libro, Madrid.



14 "Retrato de Lucrecia Pérez" ¿Y tú por qué eres negro? (2017) Rubén H. Bermúdez, Foto-
 libro, Madrid.

A la luz de las velas

(A Lucrecia Pérez y a todas las aves migradas)

*Cenaban a la luz de las velas
cuando la noche silenciosa
se encendió en violento espasmo,
la sopa se regó por el suelo
mezclando el espanto con la sal.*

*Cenaban a la luz de las velas
cuando las aves migradas
pasaron de ser sueño a ser eternidad,
de ser silencio a ser canto
en el aire frío de la noche sin futuro.*

*Cenaban a la luz de las velas
cuando el rastro temible
de la plata en el corazón
cruzó una nueva frontera
que separaba el mundo de sus ojos.*

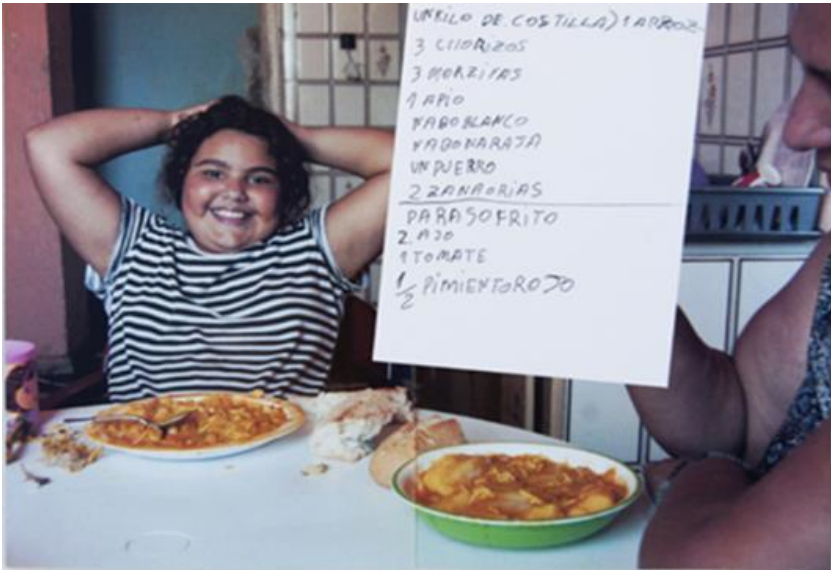
*Cenaban a la luz de las velas
cuando las manos del monstruo
que carga la historia en sus hombros
avanzó con pies de plomo
aplastando los geranios.*

*Cenaban a la luz de las velas
cuando el atrapasueños
incautó todo lo posible.*

Otro de los referentes en el ámbito artístico, es el proyecto multiformato dirigido por Beatriz Millón (2016) titulado “Quién pena ríe. Crónicas del pueblo gitano”. Se trata de un proyecto colaborativo con cuatro familias gitanas, donde se utilizan diversos elementos artísticos y de la investigación social para elaborar un collage etnográfico, visual y audiovisual. Lo que más me interesó de este trabajo es que muestra una intimidad emocional a la vez revela una realidad social concreta y conectada a diversos factores. De esta manera, retomé de este proyecto principalmente el uso híbrido de elementos visuales y textuales. Algunos de estos son poemas, dibujos, recetas de cocina, notas, entre otros. Estos elementos visuales generaban en la obra texturas y ritmos dinámicos.

La idea de transdisciplinariedad se inserta dentro de los intereses de mi propia investigación desde el objetivo descolonizador que se resumió en el capítulo I y II. En este sentido, la investigadora en artes Bethânia Bezerra de Sousa menciona que “antes, la modernidad estaba embarcada en la búsqueda de un estilo universal, correlato de una realidad también universal que trasciende cualquier estilo local, étnico o popular” (Bezerra de Sousa, 2009: 119). Mientras que ahora “el término de hibridación queda perfectamente articulado ya que este se inserta como idea general de los estilos posmodernos” (Ibídem: 220). A partir de estas ideas se puede comprender que los elementos como el collage y los géneros mixtos sean fundamentales para las prácticas contemporáneas al mostrar la diversidad de realidades enmarcadas en los complejos flujos de imágenes. Por eso, la apropiación de imágenes es otro de los recursos que alimentan mi narrativa de forma que el arte se entiende como un hacer compartido que se alimenta del reciclaje de imágenes culturales.

La hibridación origina áreas de coexistencia, de encuentros generadores de conexiones entre diferentes registros [...] Dicho concepto de hibridación es generador de préstamos, apropiaciones, contaminaciones y cruzamientos entre los procedimientos técnicos y las metodologías a ser creadas y desarrolladas (Ibídem: 225).



15 Quien Pena Ríe, Crónicas del pueblo gitano (2015) Coordinado por Beatriz Millón, Valencia.

Otro de los referentes visuales de los que se ha alimentado mi investigación es de la tesis doctoral en filosofía de Anniina Suominen (2003) titulada *Writing with photographs, re-constructing self: an arts-based autoethnographic inquiry*. En este trabajo, Souminen explora la idea de identidad desde su propio proceso migratorio como finlandesa a Estados Unidos. Esta investigación me parece valiosa no solo desde el punto de vista filosófico o sociológico a través de su propuesta encarnada en un cuerpo migrante (norte-norte), sino también por su propuesta artística. Su tesis se basa en la relación de la fotografía con el texto a través una serie de diez fotografías que dialogan con textos breves generando una composición donde la imagen pasa a ser mucho más que una simple ilustración.

Uno de los elementos comunes en los tres trabajos expuestos con anterioridad es el uso predominante de fotografías familiares. Me interesan estas imágenes principalmente por que como menciona la comunicadora social Carolina Casino, “las fotografías familiares construyen la memoria, destierran el olvido, conllevan la utopía de querer romper con la muerte al conservar algo de aquello que murió [...] Las fotografías tienen que ver con la muerte... pero también con la vida... porque dan vida a algo muerto” (Casino, 2004: 6). Esta perspectiva guarda en un sentido simbólico una fuerte vinculación con el concepto de muerte dentro de la tesis, en el que la muerte es también renacimiento. Por otro lado, la presencia de mi familia dentro de las imágenes es importante para evidenciar la presencia real y simbólica de mi familia transnacional en el proceso de escritura. Además, la familia puede en algunos casos dar cuenta de un colectivo al cual se pertenece cuestionando así la individualización de los sujetos.

El artista es incapaz de representar a la familia, sin en alguna medida representarse también a sí mismo. Individuo y colectivo se significan por lo tanto inseparables, criticando la concepción binomial y separada del sujeto individual o colectivo que deviene de la modernidad (Garro, 2013: 4).

Una de las decisiones importantes que tomé en relación a las imágenes familiares, fue la de evitar mostrar los rostro de las personas y eliminar algunos detalles íntimos. Para hacerlo exploré distintos recursos como la distorsión, los recortes y el collage. Esto parte de mis elecciones éticas como

investigadora, equilibrar las necesidades del trabajo y las de aquellas personas que intervienen en él. Acerca de esto hablan Ellis, Adam y Bochner cuando mencionan en *Autoetnografía: un panorama*, que la “ética relacional” es muy importante para los autoetnógrafos pues involucran en sus trabajos a personas cercanas y queridas, por ello las “preocupaciones relacionales” se tienen que mantener durante todo el proceso de creación.

Foto-performance

En el verano de 2017 recibí una visita de mi hermano en Valencia. Esta visita además de ser un aporte de cariño muy grande y necesario, fue también un aporte artístico importante. Mi hermano es fotógrafo y también realiza proyectos de arte público, por lo cual el arte es un espacio que nos une. Durante su estancia, realizamos una serie de foto-performance donde explorábamos distintos territorios. La idea de esta serie de fotografías fue generar cartografías vinculadas a la muerte de mi papá. Exploramos las distancias que había entre Ciudad de México y Valencia, entre Ciudad de México y el pueblo de Zapotitlán, entre la casa de mi mamá a la de mi papá, e incluso el recorrido imaginario que mi padre atravesó el día de su muerte. Estas cartografías fueron una manera de visualizar estas distancias –que a veces se perciben como lejanas y a veces como cercanas. Estos recorridos que parten de nuestras subjetividades han determinado lo que somos, son de alguna forma nuestros propios retratos cartográficos.

Esta serie de foto-performance ha sido una forma de experimentar en nuestros cuerpos las experiencias compartidas de migración y muerte. Así, aparte de explorar con mapas simbólicos de nuestros recorridos, también jugamos con la proyección del rostro de mi padre sobre los nuestros. Esta parte de la exploración fue una manera simbólica de que su cuerpo nos atravesara y poder visualizar las similitudes de las facciones. De esta manera, la producción fotográfica que realizamos en conjunto es una serie que está presente a lo largo de la tesis acompañando la narrativa, creando nuevas vías de significación y aportando un testimonio íntimo del recorrido hecho cuerpo.

Después de realizar estas cartografías, me interesé por la piel como una superficie simbólica capaz de recoger estos los recorridos vitales. Después de haber elaborado esta cartografía emocional sobre nuestros cuerpos, busqué algunos referentes visuales a fin de enriquecer la investigación con ideas e imágenes. En esta búsqueda encontré las fotografías de la artista colombiana Libia Posada, quien fotografía diferentes rutas sobre cuerpos sometidos a desplazamientos forzados.

Escribiendo, dibujando trayectos, señalando ciudades, casas y transportes, signos e itinerarios de vidas nómadas, historias de emigraciones y desarraigos. Al igual que un diseño tatuado o pintado, los símbolos revelan un sinfín de interpretaciones sobre el cuerpo y su genealogía personal, corroborando la existencia simultánea de otras identidades, reflejadas en una especie de cartografía que delinea el mapa autobiográfico (Martínez, 2011: 289).



16 De la serie Signos cardinales (2008-2011) Libia Posada.

CAPÍTULO 2. LAS METODOLOGÍAS ANALÍTICO/CREATIVAS COMO PROPUESTA ARTISTICA Y POLÍTICA

PARTE V. EL DUELO POR LA MUERTE DE UN SER QUERIDO EN UNA INVESTIGACIÓN ARTISTICA Y AUTOETNOGRAFICA

La muerte como maestra de vida

El individualismo⁵² es uno de los males que aquejan nuestras sociedades occidentales y en donde localmente se asienta Occidente. Siguiendo la lógica individualista, la muerte del otro es banalizada, olvidada y menospreciada porque se rebela contra los valores del capitalismo. Por ello es que dentro de los objetivos anticapitalistas, descolonizadores, complejos y expresivos de la tesis, hablar de la muerte es uno de los pilares fundamentales. Sin embargo, la perspectiva es fundamental. La muerte es popular en las grandes narrativas ya sea desde la superficialidad o el espectáculo, desposeída de identidad –de nombre y de rostro. A partir de estas reflexiones es que decidí hablar de la muerte no como una noción abstracta, por ello no hablo de cualquier muerte sino de la muerte de mi padre como una muerte vivida y situada en cuerpos y espacios concretos. Esta expresión una forma de alimentar la memoria y de romper los paradigmas dicotómicos que alejan a la muerte de la vida y a los vivos de nuestros muertos.

⁵²Una de las referencias audiovisuales que explicar de manera muy clara la relación que existe entre el individualismo y la muerte, es “La teoría sueca del amor” de Erick Gandini, 2015. En este documental se muestra como ejemplo de una sociedad extremadamente individualista la sueca y donde uno de los síntomas se refleja en la manera de morir. Existen empresas especializadas en aquellas muertes, cada vez más numerosas, que pasan desapercibidas. Es decir, personas que mueren solas en su casa y tardan años en darse cuenta de que han muerto porque no tenían relación con nadie. Un excelente ejemplo de la tendencia global a la desconexión entre seres.

'Sembrar vida donde mero está la muerte' es [...] el llamamiento que ha venido haciendo Pueblos en Camino⁵³ [...] desde 2014, en sus jornadas en encuentros desde y con los pueblos de abajo para resistir y transformar (Walsh, 2017: 39).

La importancia de sembrar la memoria donde el olvido es norma es una estrategia de resistencia fundamental. Por ello, considerar la enseñanza de los muertos como una parte importante de mi propuesta artística y política. Siguiendo los aportes de Silvia Rivera Cusicanqui quien habla de la importancia de una episteme india⁵⁴ para la transformación de las universidades y donde uno de los puntos clave es justamente la importancia de los muertos como maestros de vida.

Hacer de la muerte una tesis

Tras ampliar la mirada a otros trabajos nacidos principalmente en Estados Unidos y en Canadá, me encontré con una serie de tesis y artículos académicos que coincidían enormemente con el tema de la investigación. Esto me hizo pensar que no era una locura lo que estaba haciendo, o quizá sí, pero era una locura compartida. También encontré que la mayoría de los pioneros del género autoetnográfico habían abordado sin excepción el tema de la pérdida de un familiar en sus autoetnografías. Tal era el caso de Norman

⁵³"Pueblos en el camino" es un tejido de diversas personas y colectivos provenientes de diversos países, principalmente de Latinoamérica, unidos por una serie de luchas y procesos de cambio político en favor de la libertad y la autonomía. Para más información, revisar: <https://pueblosencamino.org>

⁵⁴La episteme india implica para Cusicanqui, la creación de una atmosfera cognitiva que conjuga varios elementos como podrían ser: Reconocer a los no humanos como sujetos, los ríos, los montes, los animales, las estrellas, las piedras, tienen vida propia. Vida y muerte transita, los muertos nos visitan a veces. La mano y el cerebro esta conectados, se cosecha y se generan rituales. Crear comunidad, creación de lazos y creación de un entorno de conocimiento en grupo (Reflexiones recogidas en la conferencia "Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen". XXII Simposium de Educación celebrado por el ITESO, mayo 2015. Guadalajara, Jalisco, México. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r48b5RCoyBw>. Y en la entrevista con Centro experimental de la imagen Oído Salvaje, disponible en: <https://vimeo.com/45483129>).

Denzin quien presentó en el *International Congress of Qualitative Inquiry* en el año 2010 un trabajo titulado *My father's death*. Asimismo, Arthur Bochner quien en 1997 abordó la muerte de su padre en su artículo titulado *It's About Time: Narrative and the Divided Self*. Este tipo de hallazgos me hicieron comprender el vínculo del duelo dentro de las narrativas autoetnográficas. Por lo tanto, resultó necesario preguntarme ¿por qué el uso de la autoetnografía era un medio tan adecuado para abordar este tipo de temáticas tan íntimas y dolorosas⁵⁵?

La autoetnografía posee diversas cualidades que la hacen un método recurrente a la hora de expresar la pérdida de un ser querido. En primer lugar, tiene la cualidad de adentrarse en algunos de los aspectos más íntimos del ser humano, el proceso de duelo es sin duda uno de ellos. En segundo lugar, dado que la vulnerabilidad es una característica del método autoetnográfico, cuando se atraviesa por un proceso doloroso se está en un estado donde la vulnerabilidad que surge de manera natural. Cabe mencionar que la vulnerabilidad no se refiere, como pudiera pensarse, a un estado de debilidad, sino a un momento de entrega a la honestidad narrativa. Por ello es que la escritura autoetnográfica puede ser un proceso catártico en el que la persona que investiga confronta y ordena lo sucedido ayudándola a atravesar su propio proceso de duelo. Por otro lado, el “yo” en la autoetnografía está siempre ligado a un contexto, esto la convierte en un referente útil para los miembros del colectivo al cual pertenece el autor, por ejemplo para las personas que atraviesan procesos similares –una muerte por suicidio, una muerte para una adolescente o como en mi caso una muerte de lejos desde un cuerpo migrante. Asimismo, la cercanía que implica la narrativa en primera persona, la convierte en un método idóneo para construir identificación empática y por tanto, explorar elementos emotivos apoyándose en la información privilegiada. La función terapéutica de la autoetnografía se extiende a quien la lee, traduciendo en sus propias experiencias de pérdida los sucesos narrados, explorando su propio mundo emocional dentro de un contexto compartido. Estos alcances implican un

⁵⁵Gil y Aguirre (2015), mencionaban haber encontrado varias autoetnografías que trataban sobre alguna pérdida o alguna enfermedad grave. Para ellas estos temas reflejaban con mayor claridad la carga emotiva de la experiencia personal.

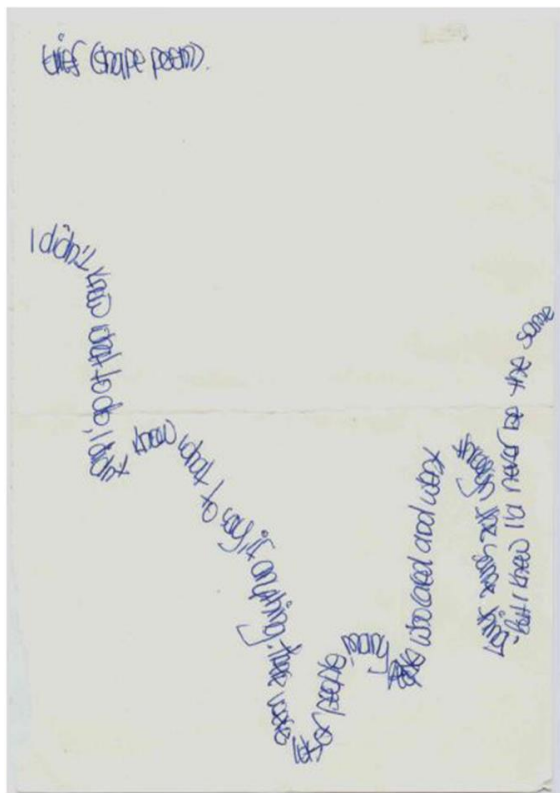
aporte político en diversos sentidos: como crítica ante las circunstancias en que se inscribe la muerte, como una reivindicación de la memoria, o como una apuesta valoración del aspecto emocional y creativo dentro de la investigación. En mi caso hablar de la muerte también formaba parte de las estrategias descolonizadoras que me plantee en un inicio.

La búsqueda de tesis doctorales que exploraran la muerte de un ser querido me llevó a trabajos como el de Muriel McGillis (2015) quien elaboró una tesis a partir de la exploración y análisis del proceso de sufrimiento por la enfermedad y muerte de su madre. Ella elige utilizar el método autoetnográfico para elaborar su tesis porque la subjetividad de su narrativa abre las puertas a la empatía y el cuidado:

I chose autoethnography because it moves away from the objective distancing of traditional research, and embraces subjective and embodied writing that makes space for empathy, compassion, and caring (Bochner, 2012; Ellis y Bochner, 2000, en McGillis, 2015: 12).

Otro de los ejemplos revisados y uno de los más próximos a esta tesis, se encuentra sin lugar a dudas el trabajo titulado: *Constructing a Life After Death: Writing My Younger Experiences of Grief and Loss*. Esta tesis de la escritora Carys Cragg (2005), aborda su experiencia en relación a la violenta y repentina muerte de su padre. Esta investigación fue un descubrimiento importante pues significaba que este tipo de temáticas llevaban ya más de diez años explorándose en tesis de posgrado y saberlo era una base sobre la cual podría sustentar mi trabajo. Si bien, la tesis de Cragg se enfocaba mayormente en el proceso de pérdida desde un cuerpo adolescente, el trabajo tenía algunos aportes relevantes para mi propia investigación. Por ejemplo, me parecía muy valiente la manera de aportar contenido mediante diálogos reales y ficticios.

Figure 4. Grief. Shape poem.



17 Poema (2005) Carys Cragg, Constructing a Life After Death, Victoria, Canada.

Además de este tipo de recursos, Cragg empleaba la poesía y textos libres que escribió cuando era adolescente. A través de estos textos, ella expresaba sus emociones y pensamientos sobre la pérdida. En este punto, me interesaba particularmente la manera en que la escritura se convirtió en su principal herramienta para comunicarse con su padre, ya que como menciona Sussillo (2005: 523), citando al dramaturgo Robert Anderson “death ends a life, not a relationship”.

Así, después de revisar diversas tesis autoetnográficas⁵⁶ relacionadas a la muerte de un ser querido, experimenté una especie de revelación. En primer lugar, me sorprendí de la necesidad de tantas personas de trabajar con esta temática. Esto mostraba que la muerte de un ser querido era para muchas personas un motivo de creación. Evidentemente para la mayoría, el proceso de dolor y de sufrimiento era el elemento principal de las autoetnografías. En este punto, para muchas de ellas, dichas narrativas formaban parte de un proceso de auto-sanación, una manera creativa de afrontar el duelo. Sin embargo, para muchas de ellas –todas las tesis revisadas fueron de mujeres– la implicación de contar su historia de pérdida tenía en mayor o en menor medida un componente político. Por ejemplo, en el caso de Carys Cragg, el asesinato de su padre denunciaba, sin expresarlo explícitamente, una situación de violencia social experimentada en su ciudad. Asimismo, su tesis defendía las voces de las personas jóvenes, para que sus procesos de sufrimiento tengan la misma relevancia que los de los adultos. Otro ejemplo es el caso de Patricia R. Wheeler (2016), quien en su tesis autoetnográfica y performativa cuenta su historia como sobreviviente⁵⁷ de suicidio. Para Wheeler el suicidio de su pareja fue un acontecimiento traumático que con el paso del tiempo se convirtió en el principal motivo de sus autoetnografías performativas. Dicha producción teórico/práctica se convirtió en una manera de ayudar a otros sobrevivientes de suicidio a compartir sus historias y sobrellevar su proceso de duelo.

⁵⁶Tesis como las de Patricia R. Wheeler (2016); Muriel McGillis (2015); Carys Margaret Cragg (2005); Katie R Faust (2017); Karen Hoshino (2016).

⁵⁷Wheeler (2016) utiliza este término, para referirse a las personas que han perdido a un ser querido a causa de un suicidio.

La segunda cuestión que noté al revisar estos trabajos, fue que existían grandes diferencias en todos los procesos de duelo, comprobando que la muerte se refleja en nuestros cuerpos de manera completamente subjetiva. También me percaté de que todas las tesis eran anglosajonas y poseían una mirada de la muerte ligada a culturas del norte global. Asimismo, noté que la mayoría no incluía imágenes. Todo ello me hizo pensar en las grandes diferencias que tendrían con mi proyecto. Mi tesis por ejemplo, partía de diversas influencias culturales complejas como mexicana en España. En este sentido, ninguna de las tesis que encontré en relación al fallecimiento de un ser querido, partía de una visión migrante. La muerte de lejos era una temática inexplorada, por ello es que en este punto resultaron ser muy valiosas las conversaciones que tuve con amistades y gente conocida que experimentó la muerte de algún ser querido a distancia. Estos testimonios enriquecieron la tesis y me enseñaron que la creatividad se exagera cuando se vive la muerte desde un territorio fronterizo. Un ejemplo es la historia de Sofía y su padre, quien murió en Chile mientras ella vivía en Valencia. Junto con su pareja y su hijo Sofía creo un “ritual terapéutico de sanación” utilizando diversos elementos naturales los cuales colocó en forma de círculo dando cuenta del vínculo que establece con la tierra. Como se puede observar en la imagen existe una fuerte necesidad de comunicarse con sus seres queridos a distancia, con su familia en Valencia y con su padre más allá de la muerte.



18 Mi amiga Sofía en un ritual terapéutico de sanación para la muerte de su padre (2013)
Chile-Valencia.

La mayor de las epifanías

Al observar detenidamente las autoetnografías sobre duelo, entendí que la muerte de un ser querido podía ser en muchos casos la mayor de las epifanías⁵⁸, pues era un punto de crisis a partir del cual las personas se podrían cuestionar todo lo que conocieron antes. Esta observación fue la que me motivó a hacer una investigación doctoral al respecto, no sólo porque la muerte de mi padre fuera evidentemente significativa en mi vida personal, sino porque consideraba que la muerte era una de las experiencias vitales que más cuestiona lo aprendido anteriormente y es por lo tanto un punto crucial para reconstruirlo. Creo con todas mis fuerzas que es justamente en esos momentos difíciles en los que la vida nos exige más y nuestro cuerpo entero se ve forzado a continuar en movimiento.

Para Denzin las epifanías son “en palabras de Turner (1986), fases liminales de experiencia [...] Estas epifanías son experimentadas como dramas sociales, eventos dramáticos con comienzos, medios y finales que representan rupturas en la vida diaria” (Denzin, 2017: 85). Si bien la muerte es una epifanía que irrumpe en nuestras vidas ¿Qué implica que dicha epifanía pueda ser interpretada narrativa o performativamente? ¿Cuál es el poder de dicha epifanía al ser compartida con otros?

La autoetnografía nos enseña cómo la empatía y la comprensión de distintas experiencias de vida es fundamental para abrir el diálogo y para aprender de los demás. Desde diferentes estrategias autoetnográficas –literarias, visuales y performativas– las personas pueden tender puentes de comunicación y abrir el camino a nuevas formas de investigar y difundir lo investigado. Para Denzin “estas formas textuales performativas toman estas historias de sufrimiento, pérdida, dolor y victoria haciéndolas una performance evocativa que tiene la habilidad de conmover audiencias moviéndolas a una acción reflexiva y crítica, y no solo a una catarsis emocional” (Ibídem: 86). Esto nos lleva a entender que dichas epifanías cuando se vuelven públicas, aportan

⁵⁸Denzin (Ibídem: 85): “Las epifanías, son momentos y experiencias interaccionales que dejan marcas en la vida de las personas. Son generalmente momentos de crisis. Las epifanías alteran las estructuras fundamentales de significado en la vida de una persona. Sus efectos pueden ser positivos o negativos.”

una comprensión holística del fenómeno de la muerte de un ser querido. El valioso testimonio de las personas que han vivido situaciones similares es una especie de espejo que nos ayuda a visualizar nuestras propias realidades reflejadas en los otros. “En aquellos espacios somos libres para explorar experiencias de dolor nuestras y ajenas, para movernos hacia nuevos espacios, hacia nuevas identidades, nuevas relaciones, nuevas y radicales formas académicas, nuevas epifanías” (Ibídem: 87). Considero que el mayor de los aportes de la autoetnografía, está en aquellas nuevas preguntas que detona. Lo importante de abordar la muerte en la investigación es que, en palabras de Denzin, “en dichos momentos de quiebre, las personas intentan tomar la historia en sus manos, moviéndose dentro y a través de escenarios liminales de experiencia. En otras palabras, en tanto epifanías, estos momentos son ritualizados y conectados a momentos de quiebre, crisis, compensación, reintegración y cisma, que cruzan de un espacio a otro” (Ibídem: 85).

CAPÍTULO 3. TEJIDO ARTÍSTICO Y AUTOETNOGRÁFICO: LA MUERTE EN CONTEXTO



El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida.

Paz (2004: 65)

CAPÍTULO 3. TEJIDO ARTÍSTICO Y AUTOETNOGRÁFICO: LA MUERTE EN CONTEXTO

Como se pudo observar en el capítulo anterior, el uso metodológico del arte y la autoetnografía como herramientas investigadoras implica un cambio de paradigma en la academia. Estas metodologías funcionan como un lente epistemológico que sitúa mi propio cuerpo como punto de partida, subrayando un conocimiento situado que da cuenta de su contexto ligado a factores globales. Por ello, las prácticas analíticas creativas representan un aporte de implicaciones políticas.

En este tercer capítulo, se hará uso de dichos métodos mediante la realización de un tejido artístico y autoetnográfico. Este tejido –dividido entre los capítulos 3 y 4–, servirá como columna vertebral de la tesis, aportando elementos necesarios para el análisis creativo de una muerte vivida a distancia. Los recursos empleados son dos principales: El narrativo y el visual. Ambos recursos se entretajan de modo que narrativa, poesía, canciones, diálogos de ficción e imágenes se enlazan para indagar en la profundidad de los acontecimientos. El texto narrativo describe lo ocurrido reviviendo un tiempo pasado. Los diálogos con mi padre son un puente entre la vida y la muerte, la creación de un encuentro “imposible” en un espacio fronterizo. Las imágenes evocan recuerdos, suscitan ideas e imaginarios, generan una narrativa propia y a la vez complementaria entre los textos escritos. Los poemas generan diferentes atmósferas y abren puertas a distintos espacios.

En cuanto a la estructura de la primera parte del tejido, se abordará la contextualización de la muerte de mi padre, situándola en tres escenarios particulares: El primero se trata de “la muerte para mí”, una narrativa que aborda los factores que han intervenido en mi conciencia alrededor de la muerte. Aquí situé mi mirada particular dentro de un marco social y cultural específico. El segundo escenario se trata de “la muerte para mi padre”, el cual explica la vinculación de la vida con la muerte, concretamente hablando, la filosofía de vida –valores, creencias, temores– que se traducen en la filosofía de muerte. Los factores culturales son determinantes en la vida de una persona, mientras que la vida de una persona puede dar pistas de un

momento histórico, de una identidad cultural y de una localidad determinada. Aquí cabe recordar que la autoetnografía se basa “en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (Blanco, 2012a: 170). El tercer escenario es la “muerte de lejos” donde exploro las implicaciones de la muerte a distancia. Expongo los “choques” culturales, las discrepancias, los factores sociales y políticos que complican la migración y la muerte transnacional. En conjunto, estos escenarios conforman nuestros imaginarios culturales y particulares de la muerte. Una muerte que en ocasiones se entiende como una abstracción y en otras se concretiza en el cuerpo de mi padre.

Este tejido artístico y autoetnográfico muestra la realidad socio-cultural de los lugares que aparecen en la narración –Ciudad de México y Zapotitlán de Méndez, Puebla. Develando un relato donde las tradiciones sincréticas, los rituales de muerte, las fiestas, la violencia cotidiana y la riqueza cultural, conviven en tensión unas con otras. Pero este relato muestra también una realidad multi-localizada y transnacional que se sitúa en un “tercer espacio⁵⁹” entre México y España. La cual muestra las tensiones que existen entre un contexto socio-cultural y otro, mostrando los desencuentros y puntos de convergencia entre diferentes realidades. Otro de los aportes de este tejido es la exploración detallada del universo emocional de sus protagonistas, el cual no puede ignorarse siguiendo la deconstrucción de las dicotomías occidentales. De esta forma, este tejido se entiende como una narrativa mixta donde los factores sociales/personales se entretajan, sumergiéndose en el amplio y complejo espacio de lo global y lo local.

⁵⁹“Los terceros espacios son espacios intersticiales, entremedios que “despliegan y desplazan la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de la diferencia; es decir, negro/blanco, yo/otro” (Bhabha, 2002: 20), o, también, entre lugares, como los denominó el antropólogo brasileiro Joao Batista de Almeida Costa (2003)” (Arcila, 2014: 2).

Diálogo 1

Voz 1: ¿Hola? ¿Estás ahí?

Voz 2: Aquí estoy

Voz 1: ¿Sigues aquí? apenas te oigo

Voz 2: aquí ando gorda, no me voy nunca

Voz 1: entonces ¿te puedo escribir siempre por aquí?

Voz 2: claro hija

Voz 1: nunca lo había pensado

Voz 2: puedes inventarte todas las formas que quieras para platicar conmigo, al fin que los muertos podemos transformarnos en muchas cosas

Voz 1: Bueno, entonces te escribiré...

2 de noviembre

*No quiero
que mis muertos descansen en paz
tienen la obligación
de estar presentes
vivientes en cada flor que me robo
a escondidas
al filo de la medianoche
cuando los vivos al borde del insomnio
juegan a los dados
y enhebran su amargura.
Los conmino a estar presentes
en cada pensamiento que desvelo.
No quiero que los míos
se me olviden bajo tierra
los que allí los acostaron
no resolvieron la eternidad.
No quiero
que mis muertos me los hundan
me los ignoren
me los hagan olvidar
aquí o allá
en cualquier hemisferio.
Los obligo a mis muertos
en su día
los descubro, los trasplanto
los desnudo
los llevo a la superficie
a flor de tierra
donde está esperándolos
el nido de la acústica.*

LA MUERTE PARA MÍ

La idea de la muerte en una sociedad implica a todos los elementos que forman su cultura⁶⁰, su filosofía, su cosmogonía, sus imaginarios, su relación con los elementos naturales y con la vida misma. La manera de morir, de recibir la muerte, el trato a los cadáveres y la importancia de los rituales, nos hacen entender las relaciones internas de dicha sociedad, pero también de las relaciones externas con otras sociedades, con el mundo y con el cosmos. La muerte es condición de la vida y viceversa. Como dice un fandango, “cuando dios nos da la vida también nos condena a muerte⁶¹”

Mi entendimiento de la muerte comienza quizá de manera inconsciente en mi cuerpo infantil a los tres o cuatro años. Recuerdo que a esa edad hubo una época en la que experimentaba momentos de tristeza que ni yo misma sabía explicar. Intuyo que de alguna manera, esos episodios se vinculaban al vértigo que da el miedo a la orfandad. Mi prima Itzel me ha contado muchas veces que ella también se entristecía de vez en cuando en su infancia y sabía claramente que era debido al temor de que su madre muriera. A pesar de que yo no lograba definir tan claramente los motivos de mi tristeza, sé que esos pensamientos angustiosos se anidaron en mi pequeño estómago y también sé que de alguna u otra forma tenían que ver con la muerte. Se dice popularmente que el miedo a la muerte es algo natural, de hecho no sólo los humanos lo sienten, pues los animales también parecen aferrarse a la vida. Los perros cuando son atropellados por un coche, parecen olvidar el dolor para huir rápidamente del lugar de un accidente, es puro instinto de

⁶⁰Entiendo la cultura como un ente mutante, como un amasijo de los elementos heterogéneos que nos constituye como miembros de una sociedad, por lo tanto, la cultura es siempre abierta y cambiante ya que como menciona Canclini (2015: 34) “la idea de cultura cerrada y homogénea no es solo una falsa interpretación de la realidad, sino que también activa una serie de mecanismos colonialistas e imperialistas [...] hay que reconocer que la realidad es mucho más rica, colorida, confusa de lo que sugieren las etiquetas como <geográficamente separados> o <procedentes de la misma cultura>”. En este sentido, hay que tomar en cuenta que las hibridaciones han estado presentes durante toda la historia, lo que es cierto es que hoy en día estas mezclas son cada vez más complejas.

⁶¹“Ni que me manden a mí”, fandango interpretado por Camarón de la Isla y compuesto por Pecino Antonio Sánchez en 1975.

supervivencia. Sin embargo, los seres humanos poseemos además una conciencia de nuestra propia muerte y de la muerte de nuestros seres queridos.

La muerte estuvo presente en mi vida de formas muy diversas. Algunas veces estuvo presente en una forma simbólica y hermosa, una muerte vinculada a los juguetes, a los colores y sonidos de fiesta, al café de olla y al chocolate; esa muerte que se arraigó en mí como parte de mi cultura y que se vincula a la festividad del día de muertos. Otras veces la muerte se hizo presente en mi vida como parte de un imaginario cultural de “otro” México. Aquel relacionado a la violencia sistemática⁶² que se vive cada día en mi país. Es decir, no es ya el miedo de morir, sino al miedo a que te maten. Esta visión se relaciona a las fotos de los periódicos amarillistas que muestran diariamente en una página un cadáver y en otra una mujer desnuda⁶³. A la amenaza constante de ser la próxima en la lista de mujeres desaparecidas, violadas y asesinadas, a los asesinatos de maestros, estudiantes y periodistas por razones políticas. Al grito desesperanzador de “fue el Estado” que lleva desgarrando al pueblo mexicano desde hace tanto tiempo. Sin embargo, la muerte tiene muchas máscaras y una de ellas es mucho más cercana, más real, menos fantástica, menos terrible y menos hermosa. Esa muerte es la que llega y te enseña que la muerte es solo muerte. Las connotaciones trágicas, aterradoras, bellas o encantadoras están en la vida. La muerte es el fin de un ciclo. Esa muerte es la que da sentido a nuestras vidas, cuando llega

⁶²Dicha violencia podría entenderse a partir de conceptos como el de “capitalismo gore” propuesto por Sayak Valencia (2010). Este término afirma que son las mecánicas de un capitalismo exacerbado las que contribuyen a la radicalización de la violencia en países del mal llamado “tercer mundo”.

⁶³Los periódicos amarillistas que exhiben este nivel de violencia son muy populares y consumidos a diario, esto me parece un ejemplo de como el cuerpo se ha transformado en mercancía de consumo a favor del capital, a costa incluso de la vida misma. Al respecto, Colombres (2014: 252) afirma que “el desarrollo capitalista potenció también el sentido de la propiedad privada, y el cuerpo humano no pudo eludir esta privatización que lo sustrae de la esfera social, convirtiéndolo en un objeto de consumo”. Por su parte, Sayak Valencia (2010: 17) señala que la violencia de este tipo de prácticas “demuestra la vulnerabilidad del cuerpo humano, su mutilación y su desacralización y, con ello, constituyen una crítica feroz a la sociedad del hiperconsumo, al mismo tiempo que participan de ésta y del engranaje capitalista”.

y se lleva a alguien a quien queremos, nos recuerda que somos los próximos, que el tiempo aquí y ahora tiene un límite. Esa fue la muerte que se llevó a mis perras, a mis gatas, a mis abuelos y a mi papá.

La muerte de colores

Podría decir que mi concepción de la muerte está influida por las infinitas combinaciones de dichas nociones de muerte. Todas ellas se relacionan con la cultura donde nací y crecí pero también con aquellas en donde he vivido y por donde he pasado. Las distintas nociones respecto de la muerte, han permeado con mayor fuerza que otras durante las distintas etapas de mi vida. De pequeña por ejemplo, tengo un luminoso recuerdo relacionado al día de muertos⁶⁴. Esa muerte que llega el uno y dos de noviembre a los hogares mexicanos, que pese al embate de la globalización vestida de *Halloween* aún conservan la tradición. Al pensar en ese día, me vienen a la cabeza aromas, sabores, texturas, formas y colores muy particulares. Como el aroma del copal, que es una esencia que se mete en los pulmones llenándolos con una sensación de purificación, de sacralidad, de rito. Es también incomparable para mí el olor, el tacto y el color de la flor de cempaxúchitl, que es de mis favoritas. Esta flor tiene un color amarillo-naranja, posee muchos pétalos que se arrancan para formar el camino que siguen los muertos y su aroma

⁶⁴El día de muertos es una celebración tradicional mexicana que muestra la relación particular que se tiene con la muerte, la cual es un reflejo de la que se tiene con la vida. Esta festividad no puede entenderse sino a partir de una relación dual que formaba parte del culto ancestral de la muerte, al que posteriormente se le impuso la religión católica: “A partir de la Conquista, las múltiples formas de celebración se concentraron en los días impuestos por la religión cristiana. Entre todas las ceremonias dedicadas a los muertos destacaban particularmente dos: la primera, celebrada en el noveno mes del calendario azteca, llamado Tlaxochimaco o Miccailhuitontli, es decir, fiesta pequeña de los muertos o fiesta de los muertos pequeños, y la otra, Xócotl Uetzi, también nombrada Hueymiccaiuitl, la fiesta grande de los muertos, festejada en el décimo mes. De este modo, con el advenimiento del cristianismo, se establecieron en México el primero y dos de noviembre como los días de celebración de los difuntos, asimilando la tradición antigua, es decir primero la fiesta de los niños, y luego la de los adultos fallecidos”. (Villaseñor y Aceves, 2013: 17).

penetrante me recuerda a noviembre. En cuanto a los sabores son muchos los que me vienen a la mente: como el gusto dulce del café de olla que prepara mi mamá, acompañado del olor del anís de estrella; la inigualable combinación de un pan de muerto sumergido en una taza de chocolate caliente; el tamal de mole, dulce y picante a la vez, acompañado de un atole caliente; el dulce de calabaza, tan dulce que empalaga, o las calaveritas de chocolate que compra mi mamá en la tienda departamental llamada *Sanborns*.

Resultan además muy característicos en esta fiesta, los colores llamativos del papel picado que ayudan a crear un ambiente festivo. La textura de este papel es muy particular, pues tan fino que puede rasgarse con facilidad. Su fragilidad nos recuerda la delicadeza la vida misma. Los papeles se colocan en torno al altar, allí las velas alumbran la ofrenda, hacen vibrar los retratos de los difuntos y crean una atmosfera cálida en la casa. Si en alguien pienso cuando evoco el recuerdo del día de muertos es en Teresa, mi madre. Ella nació en 1962 en la Ciudad de México y siempre ha sido una mujer con raíces que salen de sus cabellos en forma de pensamientos –o al menos así la ha retratado su amigo pintor. Mi mamá me ha enseñado la costumbre de poner la ofrenda del día de muertos. Esta ofrenda consiste en colocar sobre una mesa, preferentemente de varias alturas, juguetes en forma de calaveras, calaveras de azúcar, papel picado, velas, veladoras, fotografías de nuestros seres queridos fallecidos, comida, cigarros, agua, fruta, etc. Colocar dicha ofrenda es un ritual que hemos compartido desde siempre, quizá sea por ello que conservo recuerdos muy bonitos de toda la preparación. Desde pequeña, el día de muertos se convirtió en mi festividad favorita del año. Disfrutaba desde ir a comprar algunos de los elementos necesarios al mercado de “Sonora,” hasta colocarlos cada uno de ellos en su sitio. Debido a la costumbre que tuvimos durante algún tiempo de comprar en el mercado, pudimos observar juntas la transformación de la tradición de día de los muertos en una de las ciudades más grandes del mundo.

Para mi mamá, la costumbre de poner ofrenda le venía de lejos. Era un acto que la vinculaba a su cultura y también a su familia⁶⁵. Creo que para ella la ofrenda es un ritual de memoria, que trae al presente la imagen de su madre, Virginia. Mi abuela materna falleció cuando mi mamá era una niña, suceso que recuerda de tanto en tanto con cierto dolor pero siempre con mucha fuerza. Mi mamá siempre lo ha dicho, “no importa cuántos años pasen, esas cosas no dejan de doler nunca”. Cuando mi mamá era pequeña, tuvo que procesar la pérdida de su madre y todos los cambios que este suceso acarreo. En ocasiones revive algunos momentos en sus pesadillas. Ella solía contarme de una habitación oscura donde ella y sus hermanos, eran obligados por sus tías a rezar un rosario todas las tardes. Este tiempo era para la pequeña Teresa un tiempo dilatado, que se convertía en su mente infantil en eterno. Ella era una niña llena de energía y creatividad y en esos momentos era forzada al sosiego, cuestión antinatural para su cuerpo inquieto. Además los rezos le generaban un imaginario macabro, al repetir frases como, “a ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas”⁶⁶. Mi pequeña madre imaginaba ese valle de lágrimas y su imaginación volaba recreando aquellas imágenes llenas de dolor y sufrimiento propias del catolicismo.

Mi mamá fue creciendo alimentada de la experiencia enorme que te da la independencia obligada por la orfandad y la sensibilidad e inteligencia con la que nació. Así, la vida, la llevó a tener por profesión el “amor a la sabiduría”, y leyendo, aprendiendo, escuchando y caminando llegó a entender que Dios no existe. Mi padre, por su parte, también se consideraba ateo, sin embargo, para ambos la ritualidad no dejaba de ser algo muy importante.

⁶⁵En ocasiones se suele pensar que este tipo de tradiciones se conservan solo en el entorno rural, sin embargo, cabe resaltar que el entorno donde mi mamá y su familia vivieron era en una de las ciudades más grandes del mundo. Dentro de este contexto ciudadano, en una familia de clase media, la tradición del día de los muertos estaba muy presente.

⁶⁶Esta frase es un fragmento del *Salve*, oración católica dedicada a la Virgen María. Condensa a mi parecer, la esencia de algunos valores del catolicismo relacionados a la piedad, la súplica, el dolor y la culpa.



20 Exvoto (1903) Anónimo, Óleo sobre metal laminado, México.

Ambos celebraban fiestas como la navidad, pero desde un sentido más ligado a la identidad cultural que a una creencia religiosa. Con el día de los muertos sucedía algo similar, pues ambos compartían la costumbre de hacer la ofrenda porque creían que el amor se conserva a través de la memoria. Además, esta fiesta se trata de honrar a nuestros difuntos, burlarse⁶⁷ de la muerte y reelaborar un relato de nuestro pasado ancestral. Esta vinculación de mis padres con sus orígenes es algo que mi hermano y yo hemos heredado. Otra influencia muy grande ha sido mi abuela paterna. Mi abuela Delfina profesa el catolicismo sincrético⁶⁸ que se practica en México, como resultado de esto y de las peculiaridades de su vida, la identidad de mi abuela parte de la creencia en Dios y también en la magia. Mi abuela realiza curaciones con hierbas, bendiciones y limpieas. En ocasiones cuando me asusto por algo, me escupe en el cuello un brebaje de hierbas y aguardiente para curarme de espanto. Me hace limpieas con un huevo que pasa sobre mi cuerpo, me persigna y bendice. Yo llevo siempre colgando de mi cuello una

⁶⁷La burla que se hace de la muerte en el día de muertos, es casi un reto, mirarla a la cara diciendo ven por mí que no te tengo miedo, aunque en el fondo este miedo exista. Como dice Octavio Paz: “La muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones [...] Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son una burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la existencia” (2004: 64).

⁶⁸La religión católica en México, como sucede en otros países excolonias, obedece a un proceso de sacralización y desacralización impuesto. En relación a estos procesos el antropólogo argentino Adolfo Colombres (2014: 53) afirma que “lo común es que obedezcan a relaciones asimétricas, o sea, a procesos de dominación que reprimen una zona sagrada, forzando sincretismos”. Jordi Gussinyer (1996) explica cómo se lleva a cabo este proceso de dominación: “Con su llegada, los “conquistadores” imponen de la manera más prepotente imaginable sus criterios culturales. Actitud que de inmediato se materializa en un despiadado proceso de aculturación dentro del cambio cultural que se aproxima. Con el fin de facilitar la incorporación de la nueva civilización en la población indígena se parte de la desestructuración del pueblo mesoamericano. Para lograrlo a menudo se utilizan temas culturales precolombinos que se mezclan con los que traen consigo los invasores. En el interior de esta dramática situación de violento proceso de desintegración cultural, el pueblo mesoamericano desea, de ser posible sin traumas, camuflar, tal vez incrustar en el sentido de incorporar a los aportes del pueblo invasor algunos de sus componentes culturales, posición antropológica que en términos generales denominamos sincretismo” (Gussinyer, 1996: 188).

medalla del “niño divino”, como muestra de mi fe, no a dios sino a mi abuela. Siempre me encantó su fe en el sentido más puro, es decir, alejada de los intereses macabros de la iglesia católica. Evidentemente sé que tal separación no puede existir, sin embargo, esta expresión me ayuda a enfatizar la idea de que mucho más allá de la religión, lo sagrado existe. Como mi núcleo familiar era ateo, mi abuela representaba otra manera de entender el mundo. Aunque con el tiempo fui consciente de que la religión católica había sido impuesta en México a fuerza de fuego y sangre, mi abuela junto con el pueblo al que pertenece, practica una resistencia inconsciente⁶⁹ que no dejaba perder los saberes corporales de sus ancestros.

Mi padre y mi madre me impulsaron desde pequeña a resignificar los rituales que se realizaban por convención social. Aquella resignificación desde fuera podría juzgarse como irreverente pero para nosotros eran actos de resistencia y de amor. Así, esta “muerte heredada”, se expresa en mi cuerpo dotándolo de un sentido de lo ritual, de una creencia en lo sagrado⁷⁰ que no nace de la religión, sino con el enraizamiento de mis pies en la tierra.

⁶⁹Además de la conservación de saberes y de tradiciones, la resistencia que han practicado diversas comunidades indígenas tiene que ver con la estrategia de reconversión que menciona Canclini (1989/2015: 6), mediante la cual las personas retoman elementos globales o de una cultura distinta para reconvertirlos a su conveniencia. Considero que el proceso sincrético posee ambas, tanto la imposición que desemboca en sumisión, como la rebeldía que desemboca en resistencia.

⁷⁰“Las comunidades indígenas han adoptado diferentes estrategias frente a las imposiciones de la jerarquía eclesiástica colonial. Envuelto en un complejo proceso de ideologización, la religiosidad popular ha aceptado formalmente los símbolos de la religión dominante, en tanto que en el nivel profundo de su dinámica ha mantenido lealtades a los cultos tradicionales gestados en el seno de las comunidades devocionales”. (Broda, 2001: 17). Es importante establecer una separación entre lo sagrado y la religión, Adolfo Colombres (2014: 51-52) lo explica de la siguiente forma: Cabe aclarar aquí que si bien lo sagrado suele ser instituido como tal por un religión, puede existir al margen de esta”. También, recalca su valor al asegurar que “la esfera de lo sagrado, justamente por concentrar los mayores valores de una cultura, no será vista como un aspecto más de ella [...] sino como un núcleo, algo sin lo cual se descaracteriza por completo. Esto destruiría la idea de ciertos misioneros cristianos que consideran que se puede cambiar a un pueblo indígena por su cosmovisión religiosa, colonizar su zona sagrada, sin incurrir en un verdadero etnocidio”.



21 Pies en la tierra (2013) Odette Fajardo, Performance, Carmela Alvar, Fotografía, Casa García Lorca, Granada.

Un padre nuestro latinoamericano

*Padre nuestro que estás en los cielos
con las golondrinas y los misiles
quiero que vuelvas antes de que olvides
cómo se llega al sur de Río Grande*

*Padre nuestro que estás en el exilio
casi nunca te acuerdas de los míos
de todos modos dondequiera que estés
santificado sea tu nombre
no quienes santifican en tu nombre
cerrando un ojo para no ver las uñas
sucias de la miseria*

*en agosto de mil novecientos sesenta
ya no sirve pedirte
venga a nos el tu reino
porque tu reino también está aquí abajo
metido en los rencores y en el miedo
en las vacilaciones y en la mugre
en la desilusión y en la modorra
en esta ansia de verte pese a todo*

*cuando hablaste del rico
la aguja y el camello
y te votamos todos
por unanimidad para la Gloria
también alzó su mano el indio silencioso
que te respetaba pero se resistía
a pensar hágase tu voluntad
sin embargo una vez cada tanto
tu voluntad se mezcla con la mía
la domina
la enciende
la duplica
más arduo es conocer cuál es mi voluntad
cuándo creo de veras lo que digo creer*

*así en tu omnipresencia como en mi soledad
así en la tierra como en el cielo
siempre
estaré más seguro de la tierra que piso
que del cielo intratable que me ignora*

*pero quién sabe
no voy a decidir
que tu poder se haga o se deshaga
tu voluntad igual se está haciendo en el viento
en el Ande de nieve
en el pájaro que fecunda a la pájara
en los cancilleres que murmullan yes sir
en cada mano que se convierte en puño*

*claro no estoy seguro si me gusta el estilo
que tu voluntad elige para hacerse
lo digo con irreverencia y gratitud
dos emblemas que pronto serán la misma cosa
lo digo sobre todo pensando en el pan nuestro
de cada día y de cada pedacito de día*

*ayer nos lo quitaste
dánosle hoy
o al menos el derecho de darnos nuestro pan
no sólo el que era símbolo de Algo
sino el de miga y cáscara
el pan nuestro
ya que nos queda pocas esperanzas y deudas
perdónanos si puedes nuestras deudas
pero no nos perdones la esperanza
no nos perdones nunca nuestros créditos*

*a más tardar mañana
saldremos a cobrar a los fallutos
tangibles y sonrientes forajidos
a los que tienen garras para el arpa*

*y un panamericano temblor con que se enjugan
la última escupida que cuelga de su rostro*

*poco importa que nuestros acreedores perdonen
así como nosotros
una vez
por error
perdonamos a nuestros deudores*

*todavía
nos deben como un siglo
de insomnios y garrote
como tres mil kilómetros de injurias
como veinte medallas a Somoza
como una sola Guatemala muerta*

*no nos dejes caer en la tentación
de olvidar o vender este pasado
o arrendar una sola hectárea de su olvido
ahora que es la hora de saber quiénes somos
y han de cruzar el río
el dólar y su amor contrarrembolso
arráncanos del alma el último mendigo
y líbranos de todo mal de conciencia
amén.*

La muerte violenta

Pero la muerte como símbolo es una cosa y la muerte como realidad es otra. Mi país no es sólo el primer lugar en la celebración de la muerte, es también uno de los líderes mundiales en crímenes y muertes violentas⁷¹. A propósito de esto, me viene a la mente una de las preguntas que he escuchado con frecuencia en mi vida en España, ¿Existe una vinculación de ambas muertes?, es decir, una relación entre la celebración y cosmovisión ligada al día de los muertos y el presente violento de México ligado a las necro-políticas del narco-Estado? Como respuesta diría que estas muertes son absolutamente opuestas. Pues la primera es una muerte ancestral y sincrética⁷² que refleja la capacidad de integración de la cosmovisión dual y cíclica de la muerte prehispánica⁷³. Mientras que la segunda, es una visión de la muerte materialista ligada al capitalismo exacerbado. Dos muertes que conviven en mi país y que han modelado mi imaginario de la muerte. La cara de la muerte violenta, se tatuó en mi cuerpo desde el momento en que me empezaron a crecer los pechos, es decir, en el momento en que empecé a entender que en un entorno machista era cada vez más una presa fácil. Desde la adolescencia hasta mi juventud, el miedo a ser una más en el periódico de la mañana fue modificando mi cuerpo. Los espacios en los que me movía, a qué hora me movía, cómo me movía

⁷¹Para dar una idea del volumen de muertes violentas registradas, durante el 2017 en México se cometieron 25.339 homicidios dolosos, es decir, aproximadamente 70 al día. Cabe recalcar que dichas cifras se basan en denuncias presentadas ante el Ministerio Público, lo que indica que las cifras verdaderas son mayores. Datos extraídos del Informe Delictivo del Fuero Común 2017.

⁷² Evidentemente la conformación de lo sincrético carga con una historia de dominación y genocidio cultural. Por lo tanto, las fiestas como el “Día de muertos” no dejan de tener un pasado colonial. Sin embargo, también es una de las fiestas, que a mi parecer, más se aproxima a la visión ancestral del México precolombino.

⁷³Es importante considerar las palabras del arqueólogo Matos Moctezuma (2010: 64 en Baéz, 2012: 220) cuando menciona que la dualidad vida-muerte “es una llave que permite comprender y abrir muchas puertas que dan paso a una inagotable forma del pensamiento que estuvo presente durante miles de años y que, con el paso del tiempo, fue formándose hasta convertirse en una concepción del universo con todo su contenido ancestral”.

*Porque la sangre niña
siempre germina*
NO NOS CALLARÁN...



22 Marcha por Ayotzinapa (2015) Odette Fajardo, Fotografía, Ciudad de México.

Sin embargo, durante mi adolescencia estas modificaciones en mi cuerpo fueron forjándose de una manera bastante inconsciente y poco cuestionada y con el tiempo me fui haciendo consiente de la importancia del contexto en la percepción de mi propio cuerpo. Por otro lado, creo que la cosmovisión ancestral de la muerte me ha ayudado a creer en la muerte como parte de la vida. Al pensar en la muerte/vida, considero importante mencionar como también la violencia y la injusticia de muchas muertes también engendran lucha. Esto es a mi forma de ver una de las bases de la cultura de muchos pueblos como el mío, es decir, el pueblo totonaco⁷⁴ de donde provengo y con ello nombro a los pueblos indígenas que han sido oprimidos, exterminados y saqueados⁷⁵ desde los orígenes coloniales hasta nuestros días en manos de diversos intereses extranjeros y del propio Estado mexicano.

⁷⁴Me considero perteneciente al pueblo totonaco a pesar de haber nacido y crecido en la ciudad, pues mi padre y mi abuela nacieron ahí y considero que es una manera de vincularme con mi raíz originaria. “Después de más de 500 años de opresión, dominación y políticas integracionistas, los totonacos han logrado mantener una presencia significativa en la sociedad pluriétnica del México contemporáneo. Manteniendo partes esenciales de su visión del mundo, han pasado por un proceso complejo de pérdida territorial, fases migratorias, conversiones religiosas y profundos cambios socioeconómicos y políticos. En toda esta larga experiencia, los totonacos supieron sortear todos los obstáculos y colocarse entre los diez grupos indígenas más numerosos de México [...] Las primeras fuentes históricas señalan que los totonacos se llaman así porque adoraban a un dios llamado Totonac. Otras versiones ponen énfasis en una interpretación etimológica tutu (“tres”) y nacu (“corazón”): tres corazones. Sobre el particular, algunos analistas plantean que este término se refiere a tres grandes centros ceremoniales, Tajín, en Papantla, Zempoala, cerca de la antigua fundación del Puerto de Veracruz, y Yohualichan, en la Sierra Norte de Puebla, cerca de Cuetzalan” (Masferrer, 2004: 5-39).

⁷⁵En cuando al despojo del pueblo totonaca en la historia, aquí unas aproximaciones: “Los totonacos han perdido prácticamente la mitad del territorio que poseían al inicio de la invasión europea. En la franja costera fueron rápidamente desalojados por el impacto de las grandes epidemias que trajeron los españoles y por el desarrollo de la ganadería. En muchos casos fueron remplazados por españoles y africanos. Algo similar sucedió en las tierras planas susceptibles de aprovechamiento agrícola y ganadero del Declive del Golfo, aunque allí lograron mantener mejores posiciones; no obstante, en un lento y sistemático proceso histórico fueron constantemente despojados de sus tierras y arrinconados hacia las montañas y cerros que por su agreste geografía no eran susceptibles de ser explotados con la tecnología europea de la época, como es el caso de la Sierra Norte de Puebla. Asimismo, su alianza contra



23 Danza de los San Migueles (2016) Álbum familiar, Fotografía, Zapotitlán de Méndez, Puebla, México

Tenochtitlan hizo que no fueran vistos como peligrosos en términos militares para la Corona” (Ibídem). Además de esto, actualmente enfrentan una crisis por la amenaza constante de sus vidas y sus territorios debido al extractivismo.

Sueño en reversa

*Los colmillos salían lento
de la carne de mis niños,
el sol daba paso a la luna
del día anterior
y los peces cuesta arriba
devolvían a escupitajos
el veneno.*

*Las máquinas de rascar monte
retrocedían en coro
absorbiendo el humo desde
sus tubos de muerte.*

*Las máquinas de chupar río
también retrocedían
cual perro herido
que gime sus patas de acero.*

*El diablo que era blanco
y tenía ojos dorados,
anduvo en reversa
con la gracia de un cangrejo,
guardando la cola de fuego
entre sus pies de licenciado.*

*La idea del "indio tonto"
regresó a la cabeza blanca
arrastrándose como gusano
a la manzana podrida,
retorciendo aquella
lengua-anguila
en descomposición.*

*El ombligo enterrado
en la tierra de mi abuela
se pegó de nuevo a mi barriga
uniéndome con mi madre
en un solo cuerpo
capaz de todo,
capaz incluso,
de pelear otra vez la pesadilla.*

La resistencia del pueblo totonaco la observo sobre todo en la performatividad de sus danzas y sus ritos, pues es una manera de reafirmar su identidad y también de celebrar lo bueno de la vida. De ahí que las resistencias para mí no se refieran solamente a las luchas armadas, sino a las luchas desde el plano de lo simbólico, el arte y la cultura. De esta manera, pienso que he integrado en mi cuerpo por un lado el reflejo de defensa ante posibles situaciones de peligro y por otro lado, la rabia que me da fuerza para luchar o por lo menos para no ser indiferente a la injusticia de una muerte. Quizá, sea parte de esta concepción de la muerte la que me ha llevado a querer enunciarla en un trabajo como este, ya que considero que nombrarla y visibilizarla es siempre una manera de detenerse a reflexionar sobre ella. Pensar y sentir la muerte es una manera de evitar su olvido y como el verdadero fin es el olvido, sentí-pensar la muerte implica resignificarla como motor de lucha, como vida.

La muerte y punto

Asimismo, existe otra muerte que transforma los esquemas que tenemos porque nos toca de cerca y porque implica dejar de sentir, por lo menos en lo físico, a quienes tenemos cerca. Esta muerte sucede como un fenómeno natural, como un río incontrolable que a veces se lleva en sus aguas a las personas que queremos y que sabemos que un día también nos llevará a nosotros. La primera muerte de la que tuve mayor conciencia fue probablemente la de mi tía-abuela Lupe, la hermana de mi abuela paterna. Ella cuidó de mí en ocasiones cuando yo era pequeña, así que nuestra relación siempre fue de mucho cariño. Nació en el pueblo de Zapotitlán⁷⁶ y migró, como casi todos en su familia a la Ciudad de México. Conservó el gusto

⁷⁶Zapotitlán es el pueblo originario de mi abuela paterna y de su familia, también es el lugar de nacimiento de mi papá. Fue fundado en 1895 y se localiza en la sierra noreste del estado de Puebla. Su nombre completo es “Zapotitlán de Méndez”, nombre náhuatl que deriva de los vocablos *tzàpotl* (zapote) y *-titlan* (*lugar de abundancia*). De aquí se traduce como *Lugar donde abundan los zapotes*. El apellido Méndez le fue agregado en honor de Juan Nepomuceno Méndez ex gobernador del estado.

por caminar largas distancias que adquirió en los montes y aun dentro de la mega ciudad continuaba con esta costumbre. Podría decirse que era una caminadora incansable. Siendo anciana enfermó de Alzheimer y estuvo mucho tiempo en cama sin poder moverse por una fractura en la cadera. Considero que este sufrimiento que experimentó durante ese tiempo, convirtió su muerte en un descanso para ella y para la familia.

La muerte de Pedro, mi abuelo paterno fue también muy importante dentro de mi familia. Desde pequeña forjé la imagen de mi abuelo como una persona callada, con la que casi nadie hablaba y que solía estar en la casa sentado en una silla. Recuerdo más que nada, el beso en la frente que siempre me daba al saludarlo. Yo quería a mi abuelo a pesar de la poca comunicación que teníamos y siempre me sentí impotente al ver la poca atención que la familia le mostraba. No obstante, hay que decir que esto ha sido una situación que se fue gestando poco a poco y por una suma de circunstancias. Sin embargo, cuando mi abuelo enfermó, la vida de sus hijos e hijas cambio mucho, ya que fue entonces cuando se dedicaron a cuidarlo como en todos esos años no lo habían hecho. Es curioso cómo, a veces, necesitamos ver el fin cerca para transformar aquello que es fundamental. Mi abuelo murió cuando yo tenía unos dieciséis o diecisiete años y, por lo tanto, conservo vivo el recuerdo del momento en que recibí la noticia y asistí a su funeral y entierro. También recuerdo que fue el primer cadáver que vi en la vida, o por lo menos el primero que recuerdo. Para mí fue una imagen impactante, creo que principalmente por la expectativa preconcebida de que ver un cuerpo sin vida es algo estremecedor. También recuerdo pasar la noche velándolo con toda la familia, estuvimos cenando y bebiendo café. El ambiente fue relativamente alegre, hasta la mañana siguiente que fue el entierro. Ahí recuerdo haber sentido el peso de la realidad de la muerte y llorar al lado de mi mamá y de mi abuela. Ni los hijos ni las hijas de mi abuelo lloraron, supongo que contendrían sus emociones o las sacarían de un modo diferente. Ese momento, lo recuerdo como un instante que parece prolongarse en el tiempo. Un instante, en el que entiendes que esa persona ya no estará por lo menos físicamente a tu lado. El saber que un cuerpo que latía, reía y platicaba a tu lado ya no estará más ahí, hace pensar en la materia que se extraña junto con toda la humanidad que la envuelve.

Además de esas muertes, experimenté la de varias de mis mascotas. Muertes que fueron también muy dolorosas para mí, sobre todo aquellas que involucraron un sufrimiento previo. Tras algunas de estas experiencias pensé que conocía al menos en parte lo que era la muerte. Sin embargo, no fue hasta que mi padre falleció, cuando reflexioné acerca de ella en profundidad. Y es que todos nos aferramos a esta vida que es lo único que conocemos. En este sentido el fallecimiento de mi padre ha representado un acontecimiento trascendental, no solo por la pérdida que esto conlleva, sino también debido a las reflexiones que me dejó en torno a la muerte misma. Gracias a su ejemplo pude entender la naturalidad de su muerte y pude entender que el dolor de su pérdida se debía a un acto de egoísmo. Con ello quiero decir que su muerte representaba una pérdida para mí, porque ya no podría gozar de su presencia. Sin embargo, para mi padre su muerte había sido definitiva, rápida, sin dolor, sin agonía, sin vejez, tal como él siempre lo quiso. Pensar que su muerte coincidió tanto con su filosofía de vida, me hizo pensar que quién era yo para desearle un final diferente. Entonces entendí que no tenía nada que reprocharle a la vida, sino agradecerle por haberme brindado el entendimiento de lo inentendible.

Diálogo 2

Voz 1: ¿Papi?

Voz 2: ¿Qué pasó gorda?

Voz 1: Es que quería preguntarte ¿si te parece bien que ponga nuestras conversaciones en la tesis?

Voz 2: Pues lo que te sirva para explicar tu trabajo está bien.

Voz 1: Entonces las voy a poner, aunque no sé cómo lo reciba la gente de la universidad, me preocupa un poco estarme “pasando de la raya”.

Voz 2: Mmm yo no sé mucho de esas cosas de la universidad, pero la vida es para arriesgarse, sino que aburrido ¿no? ¡Déjanos el aburrimiento a los muertos!

Voz 1: Es que a veces es difícil saber hasta qué punto uno puede arriesgarse pero también creo que sin riesgo no habría ningún aporte nuevo. Además empiezo a sentirme más segura porque las metodologías que estoy utilizando han sido usadas con éxito en trabajos que me gustaron mucho.

Voz 2: Ta' bien, gorda. ¿Y qué piensas tú de hablar conmigo?

Voz 1: Creo que es algo importante, estoy trabajando en la idea de lo “transfronterizo” y este concepto habla de romper los límites, de atravesar las fronteras. Pienso que hablar contigo en una tesis es una manera de traspasar una frontera más, la de la vida y la muerte.

Voz 2: No me había dado cuenta de lo que mi voz significa en tu trabajo, para mí es normal hablar contigo.

Voz 1: Para mí también, pero tal vez en determinados contextos no sea tan normal, hay gente que piensa que los muertos no hablan.

Voz 2: Yo también pensaba eso cuando vivía pero al morir uno se pone más filosófico.

Voz 1: Yo la verdad no había pensado en eso, pero después de vivir tu muerte todo cambió...

Voz 2: Me acabo de acordar de una frase que leí y que me gustó mucho: “la muerte acaba con una vida no con una

relación.” Así tu muerte acabó con tu vida, pero no con nuestra capacidad de comunicarnos.



24 Retrato de mi papá (1980) Álbum familiar, Fotografía, Ciudad de México.

Viviré (fragmento)

*Viviré mientras el alma me suene,
aquí estoy para morir
cuando me llegue, cuando me llegué...*

LA MUERTE PARA MI PAPÁ

Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas.

Paz (2004: 79).

Pienso que podría escribirse un libro entero de lo que significaba la muerte para mi padre, de hecho, podría decirse que era un maestro en la materia. Mi papá hablaba sobre la muerte con una familiaridad pocas veces vista y con una conciencia muy clara de la noción cíclica que vincula a la muerte con la vida. Mi padre continuó siendo un maestro en la materia aun después de su propia muerte⁷⁷, la prueba está en las reflexiones aquí vertidas y en todas aquellas que ahora forman parte de quienes lo conocimos y amamos. Estas reflexiones cambiaron no sólo nuestra noción acerca de la muerte, sino que también modificaron nuestra manera de entender la vida y, por lo tanto, de vivirla.

Lo natural

Mi padre entendía⁷⁸ la muerte como un suceso inevitable y natural que tiene que vivirse con la menor desdicha posible. Si bien podía llegar a ser dramático en otras cosas menos importantes, con la muerte nunca lo fue. Para él, la muerte era el fin de la vida y punto, un hecho que por su naturaleza debe asumirse como viene, sin más, ni menos. En este sentido, no era creyente de una vida celestial, ni de reencarnaciones, u otro tipo de prolongación de la

⁷⁷Lo interesante de esta idea, es que la muerte, muy al contrario de la visión occidental, es una nueva puerta de conocimiento para los vivos. Como menciona la tanatóloga y psicoterapeuta corporal Margarita Bravo, “la muerte es inevitable y puede ocurrir de mil maneras, pero en lo que nunca debe convertirse es en una muerte sin sentido, ya que toda muerte trae consigo un mensaje para los que quedamos vivos. Aprender la lección que nos enseña evita que una muerte sea un sacrificio inútil” (Bravo, 2007: 11).

⁷⁸Cabe recordar aquí que se trata de una memoria autoetnográfica acerca de mis recuerdos sobre mi papá, cómo recuerdo su muerte y cómo recuerdo su vida. No se trata de una reconstrucción basada en documentos escritos por él, sino más bien su voz hablando a través de mí.

vida. Aunque muchas personas comparten esta filosofía, pocas personas la tienen tan clara como él, pues no sólo lo manifestaba a través de palabras sino también por medio de acciones. Javier experimentó el fallecimiento de algunos de sus seres queridos, pero su visión de la muerte lo ayudaba a vivirla sin sufrimiento. Yo vi a llorar a mi padre varias veces pero nunca por una muerte. Recuerdo que en el funeral de mi abuelo comprobé que todo aquello que mi papá profesaba en relación a la muerte, era verdad y no una mera pantalla. Mi padre no se lamentó por el fallecimiento, por el contrario, entendió inmediatamente que era algo que tenía que suceder tarde o temprano. A veces, me pregunto si todo aquello era una coraza que se ponía para no dejar ver sus verdaderos sentimientos o realmente su concepción de la muerte lo hacía experimentarla desde un lugar diferente. Pienso que probablemente era un poco de ambas. Además, considero que la cercanía que tenía con la muerte provenía de la certeza que tenía de ella. Nada es seguro, más que la muerte.

Trabajando cerca de la muerte

Pienso que uno de los factores que influyó en la conformación de esta relación fue su trabajo. Mi papá trabajó durante muchos años en el Instituto Mexicano del Seguro Social, el último hospital donde trabajó fue el de “la Raza”. Se encargaba de los almacenes, así que no estaba en un sector donde le tocara estar en contacto con cadáveres o con la presencia directa de la muerte. Sin embargo, la muerte en los hospitales es cosa de todos los días y considero que el ambiente de trabajo sin duda influyó en él. Cuando la muerte es un hecho cotidiano, no queda más remedio que asumirlo.

Alguna vez, tuvo que presenciar alguna escena impresionante. En una ocasión le contó a mi hermano, que bajó a la morgue y ver a un hombre con el pecho abierto, dejando ver sus costillas. La escena le pareció muy grotesca. Así que a pesar de la naturalidad con que experimentaba la muerte, no quería decir que fuera indiferente ante ese tipo de escenas. En este sentido, su “arreglo” tenía un límite. Esto me parece una cualidad importante en él, pues esto indicaba que no era indiferente a la violencia o a la crudeza de la muerte.

Como tampoco era indiferente a la injusticia que causaba muertes, ni tampoco se contenía de arriesgar su vida si la de alguien querido estaba en juego. Siempre afirmaba que daría la vida alguien de la familia y era algo que no decía solo por decirlo, pues quien lo conocía sabía que era cierto. De hecho se cuenta que en una ocasión cuando tenía unos trece años se arrojó al río en el pueblo para rescatar a un amigo que se estaba ahogando, la anécdota es tanto prueba de su valentía como de su imprudencia.

Caminos de Guanajuato (fragmento)

*No vale nada la vida,
la vida no vale nada,
comienza siempre llorando
y así llorando se acaba,
por eso es que en este mundo
la vida no vale nada.*



25 Mi padre con sus amigos (1986) Álbum familiar, Fotografía, Zapotitlán, Puebla, México.

Imaginario mexicano: El macho y otros cuentos

Cuando pienso en su concepción única y encantadora sobre la muerte, pienso en lo ligada que estaba a la cultura mexicana⁷⁹. En mi imaginación, relaciono a mi padre con la figura del cantante y actor del siglo de oro mexicano⁸⁰ Pedro Infante⁸¹. Lo recuerdo cantando alguna canción ranchera imitando su voz, pues podía modular su tono asemejándolo al del afamado artista. Un ejemplo de ello, es la manera en que se comportaba conmigo especialmente cuando yo era pequeña. En ocasiones me recuerda mucho a la relación que tenían

⁷⁹Quizá sea demasiado general hablar de una “cultura mexicana” ya que existen muchos “Méxicos”, diversas culturas, lenguas y costumbres en un mismo territorio nacional. Me refiero a un cierto modelo de “identidad mexicana” que se conformó dentro del discurso dominante desde la época postrevolucionaria y que ha seguido alimentándose de distintos referentes hasta nuestros días.

⁸⁰La época de Oro del Cine mexicano fue una época desde mediados de los años treinta a finales de los cincuenta en que las producciones cinematográficas en México alcanzaron una importante proyección nacional e internacional. “El florecimiento del cine mexicano coincide con el inicio de la estabilidad política posterior a la Revolución [...] Lázaro Cárdenas desarrolló distintas estrategias para impulsar la cinematografía nacional y ‘en 1938 la industria del cine era la más grande después de la industria petrolera; la comedia ranchera situó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos’ (King, 1994: 77). Este apoyo estatal continuó con el régimen del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946)” (Silva, 2011: 13).

Lo que resulta relevante es señalar que las producciones de esta época al responder a los intereses hegemónicos, se ceñían a ciertos cánones estéticos y narrativos de Hollywood. Uno de los géneros más explotados fue el melodramático, generando una serie de modelos simplistas de “lo mexicano”. Como afirma el antropólogo social Juan Pablo S. Escobar, estas películas: “Se configuran como un producto ideológico del multiculturalismo liberal de Occidente [...] Contribuyen a la colonización de un imaginario social [...] Así, las películas de la Época de Oro naturalizan en la pantalla aquello que debe ser entendido como la esencia de la ‘mexicanidad’” (Escobar en *Ibíd*em: 27).

⁸¹Pedro Infante (1917-1957) es un famoso actor y cantante que se transformó en un ícono para el pueblo como parte de la fórmula Hollywoodense del *star system*. “Esther Fernández, María Félix, Dolores del Río, Tito Guízar, René Cardona, Jorge Negrete, Pedro Infante, son venerados como verdaderos dioses, no sólo en México sino en gran parte de América Latina. A su vez, ‘se reproducen en lo posible los estereotipos y los arquetipos de Norteamérica, se implanta con celo devocional el final feliz (que incluye tragedias), se confía en los géneros filmicos como si fueran árboles genealógicos de la humanidad’ (Monsiváis, 2006: 56, en *Ibíd*em:17)

“Lorenzo” y su hija “La Tusita” en la película protagonizada por Pedro Infante y dirigida por Ismael Rodríguez llamada “Los tres huastecos”. Lorenzo era un ranchero de Tamaulipas de carácter bronco, macho, valiente, rudo y ateo. Él tenía una hija a la cual adoraba, sin embargo la trataba como si fuera un “hombre” pues no sabe tratarla como una “niña”. Las escenas de esta película me recuerdan algunas frases y comportamientos que mi padre tenía conmigo, como cuando me decía –no debes llorar, tú tienes que ser muy “macha” o cuando me decía que yo era su “chingona⁸²”. Yo por mi parte tenía el carácter aventurero, rudo y desenfadado de “la Tusita”, pero era mucho más sensible. Nuestra relación jugaba a representar por momentos este tipo de personajes y en ocasiones a alejarnos de ellos para ser más nosotros. Considero que aquella época postrevolucionaria en la que se realizaron este tipo de películas, se fue gestando un modelo de hombre “ideal”, macho⁸³, parrandero, simpático y juguetón, que sirviera como ejemplo⁸⁴ para muchos hombres⁸⁵ como mi papá. Por ello, relaciono su concepción de la muerte a

⁸²“Chingona” era uno de los apodos con que mi papá me nombraba, esta palabra se refiere a una persona con grandes cualidades, aunque con un toque de astucia y maldad. Aunque para mi papá este apodo era un piropo, está claro que la palabra tiene un componente machista, pues si vamos al significado más explícito sería algo así como “joder” con un sentido sexual de dominación. Octavio Paz en “El laberinto de la Soledad” hace todo un tratado sobre el origen y los usos de esta palabra: “La palabra chingar, con todas estas múltiples significaciones, define gran parte de nuestra vida y califica nuestras relaciones con el resto de nuestros amigos y compatriotas. Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o ser chingado” (Paz, 2004: 86).

⁸³“El “macho” representa el polo masculino de la vida [...] El ‘Macho’ es el Gran Chingón. Una palabra resume la agresividad, impasividad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del ‘macho’: poder, La fuerza, pero desligada a la noción de orden: el poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cause. La arbitrariedad añade un elemento a la figura del ‘macho’. Es un humorista” (Paz, 2004: 89).

⁸⁴Una de las referencias contemporáneas de la construcción del “macho mexicano” desde el audiovisual, es *Abel*, una película mexicana estrenada en 2010 y dirigida por Diego Luna. Esta película muestra como ante la ausencia de su padre, Abel, un niño con autismo, recrea un rol paternal influenciado por las películas del “cine de oro”.

⁸⁵Para hombres como mi papá, este imaginario fue una de las influencias de su identidad, sin embargo, no fue la única, ni abarcó todas las facetas de su vida. Mi papá tenía muchas actitudes que podrían catalogarse “femeninas” e incluso ciertas reflexiones feministas. Trasladando esta reflexión al ámbito social, las etiquetas de lo

esa actitud “temeraria” propia de ese macho mexicano. Aquel que responde a una amenaza de muerte como ese corrido revolucionario que dice: “Si me han de matar mañana, que me maten de una vez”. Por otro lado considero que la intrepidez que raya la indiferencia ante la muerte es también un rasgo cultural que sobresale en aquellos sectores que enfrentan situaciones de fuerte violencia cotidiana. Perder el miedo a la muerte te hace más fuerte en vida, te hace invencible porque ni la muerte misma te puede vencer. La muerte es tan cercana y está a la orden del día, que restar importancia a la vida, es una estrategia de supervivencia.

que debía de ser un “mexicano” tuvieron un fuerte efecto en la sociedad mexicana, pero también cabe matizar que debido a la vastedad de identidades que confluyen en ella, los efectos fueron variables. Para Silva esta construcción del imaginario mexicano contribuyó “a la internalización y naturalización que las clases populares hacen de su propia dominación” (Silva, 2011: 28). Este tipo de afirmaciones resultan importantes al considerar que la figura del “macho” tiende a dominar desde un complejo de inferioridad, o dicho de otro modo, su vulnerabilidad se expresa mediante la opresión del otro, más aún de la otra.



26 Pedro Infante y La Tusita en la película: Los tres huastecos.



27 En brazos de mi papá (1990) Álbum familiar, Fotografía, Xochitlán, Puebla, México.

Vivir a prisa o acabarse la vida muy rápido

Pienso que todas estas expresiones culturales influyeron en la manera en que mi papá entendía la muerte en general y la suya propia en particular. Esto se podía notar en la manera en la que hablaba de su muerte. De vez en cuando, él decía que quería morir antes de llegar a viejo y con ello parecía querer restar importancia al acontecimiento de su muerte. Además para él era importante dejar claro que para quienes lo sucediéramos, su muerte no tenía por qué ser un motivo de tristeza. Mi papá solía decir, “cuando me muera me lloran unos días y ya luego siguen con sus vidas”, dejando con ello claro que su muerte no tenía por qué ser un acontecimiento trágico sino un hecho más en el camino de nuestras vidas. Por otro lado, esta visión despreocupada de la propia muerte forjó también su carácter y su forma de relacionarse con la vida. Mi papá se arriesgaba muchas veces exponiéndose a situaciones peligrosas debido a esa falta de “miedo” a la muerte. Solía salir mucho de noche y no era tan extraño que le ocurriera algún evento violento, un asalto o alguna pelea. Pienso que esa misma actitud desenfadada influyó en que se desarrollara en él la adicción al alcohol y al tabaco. Era una cierta actitud autodestructiva que se deriva de querer vivir muy aprisa, o visto de otro modo, de querer acabarse la vida muy rápido.

Esa actitud retadora lo convertía en una persona muy aventurera. No era del tipo de personas que dudara mucho al hacer las cosas, ni tampoco que tuviera miedo de hacerlas, sino por el contrario era decidido y valiente. Le gustaban las emociones fuertes, las cosas nuevas, los inventos, la imaginación. Aunque pienso que estos rasgos positivos eran más visibles en él cuando era joven y que con el paso de los años predominó el lado negativo del riesgo. Así, sus elecciones de vida nos afectaron a todas las personas a su alrededor, sin embargo, fueron elecciones hechas desde una libertad de ser quien se quiere. No por ello difíciles de comprender para quienes dependimos de él. Por mi parte puedo decir que he heredado algunos rasgos de su impulsividad y de su necesidad de experimentar y aventurarse, sin embargo, creo que mi proyecto de vida es muy distinto⁸⁶, y por lo tanto tengo

⁸⁶Estos rasgos de carácter se expresan no solo en mi padre y en mí como personas particulares, sino que refleja ciertas dinámicas propias del género que se nos ha

una conciencia mucho mayor del autocuidado. En este sentido, me asombra constantemente la manera en que la concepción de la muerte está directamente relacionada con nuestras elecciones de vida.

El miedo a la vejez

Si bien para mi padre la muerte no era un temor, había cosas que sí le aterraban. De hecho, considero que parte de esa falta de miedo a la muerte, se debía a que mi padre tenía un enorme miedo a la vejez⁸⁷ y en ese sentido, prefería la primera a la segunda. Muchos de sus familiares lo escuchamos decir alguna vez que lo peor que le podía pasar era envejecer y quedarse en cama por alguna enfermedad. Para mi papá, tener que depender de otras personas para sus cuidados, era algo que no estaba dispuesto a afrontar. Él valoraba poder hacer con su vida lo que quisiera y por ello, la vejez representaba un camino incierto y de probable dependencia. Además de esto, considero que mi papá apreciaba mucho la juventud y el cuerpo joven⁸⁸, ese cuerpo que puede moverse como quiere, jugar, saltar, bailar, etc. No quería ser él sin ese cuerpo, no quería perderse de la libertad que te da la salud y la juventud. Ese miedo a la vejez se podía notar en las proyecciones que hacía sobre su futuro. Con ello quiero decir que hay personas que imaginan su propia vejez, hay quienes quieren jubilarse e ir a vivir a la playa o al campo, otras que buscan instalarse en un asilo donde puedan ser

asignado y en el que hemos sido socializados. Un rasgo común de lo masculino se desarrolla en varias partes de la narración expresando la inseguridad de la masculinidad que en ocasiones se expresa como un torbellino y en otras ocasiones se oculta en la fragilidad.

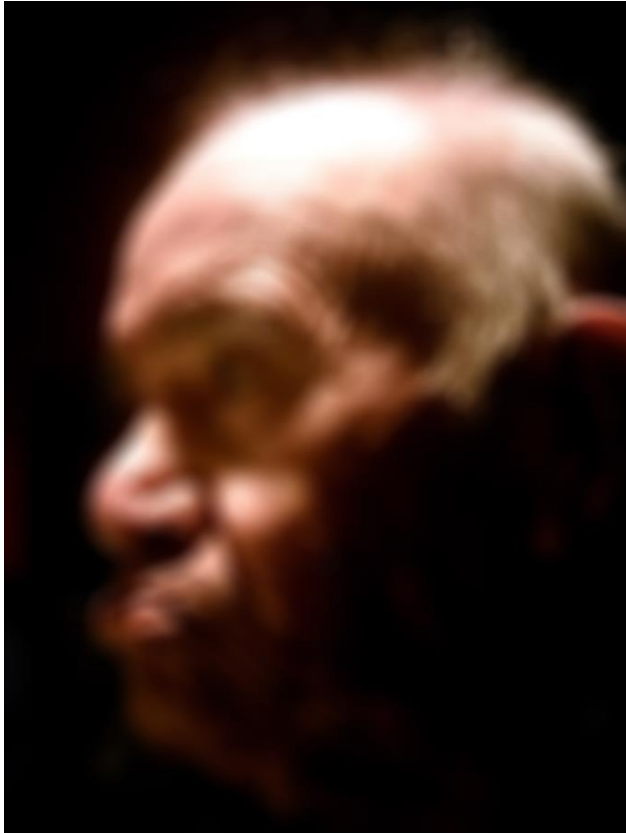
⁸⁷El miedo a la vejez responde en este caso, a una relación con el cuerpo y las sensaciones inmediatas. La sociedad actual promueve el hedonismo, el narcisismo y la independencia. Por lo tanto, la longevidad, la “fealdad”, la “reducción” de las capacidades del cuerpo y el necesitar de otros, son ideas que cada vez estamos menos dispuestos a aceptar.

⁸⁸Tomando en cuenta que el “estatus” que se le da al cuerpo es una consecuencia cultural, la constante búsqueda de belleza y juventud, delata una serie de valores en nuestra sociedad, ligados al menos en parte un sistema capitalista que prima la productividad y el cuerpo como objeto de consumo.

atendidas, otras quieren estar con su familia e incluso tener nietos. Mi papá era diferente, él jamás hizo un comentario parecido. Nadie recuerda nunca haberlo oído asumirse como un anciano, para él la vejez era algo indeseable e improbable. De hecho, él declaraba sin ningún reparo: “antes me doy un balazo que ser viejo”. Esta afirmación de sus deseos y de sus miedos, hacían que mi padre pensara en su muerte como algo cercano. Pues no es lo mismo visualizar la propia muerte a los noventa años que a los cincuenta. Para asumir el hecho de que este acontecimiento no estaba tan lejano, era necesario restar dramatismo.

La fantasía de su propia muerte

Otra estrategia para asumir esa muerte como cercana, fue conformar una fantasía alrededor de ella. Mi padre solía narrarnos a sus familiares cómo pensaba que sería esa muerte, o mejor dicho, como deseaba que fuera. Entre estos deseos, se encontraba la manera en que quería morir y en qué momento. Él imaginaba una muerte rápida, “un balazo o algo así” –decía. Él pensaba en una muerte de este tipo porque de esta manera podría evitar una agonía o un sufrimiento prolongado. Veía la enfermedad como un modo desagradable y patético de morir. Además pensaba que si quería evitar la vejez, su muerte tenía que ser cercana a sus cincuenta años. Cuando los cumplió, yo recuerdo haber pensado “ya no se cumplió su fantasía”. Y pensé, éste hombre será viejo y si yo llego a tener un hijo o una hija algún día, él sería un abuelo feliz. Sin embargo, a los cincuenta y un años, su muerte me enseñó que los deseos de ambos eran muy distintos y que querer verlo envejecer era un deseo mío y no de él. También me di cuenta de lo enormemente influyente que puede ser la manera en que proyectamos nuestro futuro. Las acciones están determinadas por nuestros deseos y por nuestras aspiraciones, así se va forjando nuestro camino.



28 Retrato de mi abuelo (2003) Olar Zapata, Fotografía, Ciudad de México.

Sin embargo, la fantasía que mi padre tenía en relación a su propia muerte, iba más allá del momento de morir. Él quería ser cremado y que sus cenizas fueran arrojadas por su familia cercana al río o al monte de Zapotitlán. Este ritual era una manera de devolverlo al lugar que lo vio nacer, mostrando así, un arraigo a la tierra y una raíz. Este ritual me pareció siempre un acto muy poético. Las cenizas representaban una manera de volver a ser tierra. Al elevarse al viento, las cenizas son libres y vuelan, y cuando caen en la tierra la fertilizan haciendo crecer más vida. En este sentido, mi papá siempre sintió una fuerte conexión con la tierra y formó una parte importante de su identidad. Además tengo la certeza de que el hecho de que mi papá dejara tan claras sus ideas en torno a la muerte, facilitó enormemente el proceso del duelo para aquellas personas que lo conocimos más a fondo. Mi papá parecía haberse preparado para su muerte toda la vida y de paso prepararnos a todos los demás para ello. Esta preparación empezó para mí desde muy pequeña, cuando me decía que la muerte era algo natural y que eso tendría que aprenderlo muy bien. Es curioso que el recuerdo de frases como esas se remontan a mi infancia, y sin embargo, se han ido repitiendo a lo largo de mi vida. Incluso, recuerdo que una de las últimas conversaciones que tuvimos, mi papá me dijo poco antes de irme a Valencia que yo era una persona muy sensible y que me aconsejaba estudiar tanatología⁸⁹ para entender la naturalidad de la muerte. Esta frase se me quedó muy marcada en la memoria, en ese momento no comprendía muy bien lo que era la tanatología y me sonaba un poco a charlatanería, por lo tanto, le respondí que por supuesto no iba estudiar eso. Ahora entiendo que el estudio de la muerte es algo que se relaciona mucho conmigo y pienso que, en un futuro estudiar tanatología sería algo que me gustaría hacer. Creo que con esta recomendación mi padre alcanzaba a ver por un lado mi potencial para poder hablar de la muerte y por otro lado, tenía miedo de que no fuera capaz de enfrentar su fallecimiento. Pienso que al visualizar su muerte como un

⁸⁹Es una disciplina integral que aborda todo lo relacionado con el fenómeno de la muerte en el ser humano: la pérdida, el sufrimiento psicológico, las relaciones significativas del enfermo, el dolor físico, las voluntades anticipadas, los aspectos legales, la observancia del trato humanitario que ha de brindarse al paciente moribundo y el apoyo en el acompañamiento para él y su cuidador, ya que la pérdida la sufren ambos.

acontecimiento no muy lejano, podía empatizar con los sentimientos de las personas que la sufriríamos, por lo tanto, nos regaló a varios de sus seres queridos frases significativas para reflexionar. Por ejemplo, mi papá le decía con frecuencia a mi abuela “nos vemos en el cielo”. Él sabía que si en algún momento la muerte lo alcanzaba tenía que regalarle a mi abuelita el consuelo de saber que lo vería en el cielo. De esta manera, esta frase tan extraña que solía decirle mi padre al salir de casa, ayudó a mi abuela enormemente el día que falleció. Ella recuerda en momentos de tristeza y melancolía, la promesa de inmortalidad del alma de mi padre y se aferra a encontrarse con él en una vida eterna en el paraíso. También, una vez mi hermano me contó que cuando él se independizó, mi papá habló con él y le dijo que su cometido en la vida estaba casi resuelto. Sólo necesitaba verme crecer y ser independiente para sentir que su misión en la vida estaba completada. Me resultó muy simbólico que tras dejar claras sus aspiraciones, mi padre falleciera justo en el momento en el que me encontraba viviendo fuera de México, en un momento en el que acababa de encontrar trabajo y me sentía más establecida. De hecho la sensación que siempre tuve durante mi vida compartida con él, fue que se iba alejando de mi cada vez más conforme yo iba necesítándolo menos, como si con ello me enseñara a no depender de él. Durante mucho tiempo le reproché su alejamiento pues lo consideraba un acto de egoísmo. Pero con su muerte entendí que era una manera de enseñarme a valerme por mí misma y que por lo tanto era un acto de amor. Así pues, considero que para mi hermano y para mí, entender que nuestra felicidad e independencia era el mayor objetivo en la vida de mi padre, nos ayudó a sentirnos fuertes. Sin negar el dolor que suponía su pérdida, pero sí cosechando de ella ganas de vivir. Así, mi padre se encargó de dejar un legado de conocimiento sobre la muerte a partir del ejemplo de la suya.

Diálogo 3

Voz 2: ¿Mugrosa⁹⁰?

Voz 1: ¿Eres tú?

Voz 2: ¿Quién va a ser? ¿Hay muchos muertos que te hablan?

Voz 1: Pues no tantos ¿Qué pasó?

Voz 2: Es que estaba pensando ¿Por qué si casi siempre hablamos con señales, ahora quieres escribirme?

Voz 1: Pues no sé, creo que por experimentar, me inspiré principalmente en Pedro Páramo ¿la leíste alguna vez?

Voz 2: Uyy, hace mucho tiempo. Creo que estaba en la prepa ya no me acuerdo muy bien.

Voz 1: Pues se trata de un personaje que va en la búsqueda de su padre, Pedro Páramo y en esa búsqueda se mezclan las voces de vivos y muertos. Entonces hay una atmósfera misteriosa donde los límites entre la vida y la muerte se borran ¡Está muy padre! Pues creo que ese surrealismo espiritual se parece en parte al lenguaje de mis performances y también me recuerda mucho a nuestra vida familiar y a nuestra cultura...

¿Te acuerdas del día de muertos pasado?

Voz 2: Si que nos la pasamos en Zapo⁹¹ todos juntos, pero ¿de qué te acordaste?

Voz 1: De cuando fue Lucio a visitar a Abelilla⁹². Estábamos ahí Pery, Soria, mi mamá y yo. Entonces Lucio empezó a contar que se le había aparecido el espíritu de un muchacho que había muerto recientemente en el pueblo. Al día siguiente fue con la madre del muchacho para decirle que le tenía que hacer una misa para que su alma no anduviera penando. Me gustó la naturalidad de su historia, me recordó esa manera de expresar la vida y la muerte sin nada que las separe.

⁹⁰Uno de los apodos que tenía mi papá para mí.

⁹¹Diminutivo de Zapotitlán de Méndez, Puebla.

⁹²Apodo cariñoso de mi Abuela.

Voz 2: Sí, ya sabes cómo son en el pueblo. A cada rato ven espíritus, brujas, a Juan del monte o la Chunkulchatl⁹³.

Voz 1: Pues ahora que lo dices, una vez una señora que ni conocía se nos acercó a mi mamá y a mí y nos dijo que te había visto tu espíritu flotando por la casa cerca del monte. A mí me molestó mucho porque ni la conocía y me sonó a puro invento.

Voz 2: Ya sabes que yo no creo en esas chingaderas de fantasmas, se me hace que al que vio fue a algún borracho.

Voz 1: Jaja tal vez. Pero creo que aunque nosotros somos mucho más escépticos acerca de lo sobrenatural, los fantasmas y cosas así, esa atmósfera misteriosa forma parte de nosotros también. Creo que también por eso sirven estos diálogos, para expresar esa parte.

Voz 2: A la gente le encanta buscar lo sobrenatural, pero para mí hablar contigo aunque este muerto se me hace lo más natural del mundo, eres mi hija, como no me vas a oír.

⁹³ “Juan del Monte” y “La Chunkulchatl” son personajes de leyendas de la región totonaca de Zapotitlán. Ambos son seres que asustan a la gente cuando se adentran en el monte.



29 Cartografía Valencia - Ciudad de México (2017) Olar Zapata y Odette Fajardo, Foto-performance, Valencia.

Canción mixteca

*¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido!
inmensa nostalgia invade mi pensamiento
y all verme tan solo y triste cual hoja al viento
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.*

LA MUERTE DE LEJOS

Analizar las emociones permite encontrar la forma interconectada entre lo macro y lo micro, entre lo individual y lo social, elementos que no deben estar separados, sino entretejidos. Una visión escindida del sujeto –lo individual versus lo social– sería un error teórico conceptual. Como también es un error la visión maniquea de plantear la identidad como un proceso que termina, que cambia en otra “cosa” diferente, que la identidad es una y que es un proceso psicológico. ¿Qué es ser migrante? ¿Qué es ser mexicano? Tovar (2009)

Una de las cuestiones fundamentales al hablar de una muerte de lejos, es la conjunción de dos realidades, la muerte y la migración. Ambas, son experiencias que acarrearán pérdidas, por lo tanto exigen un proceso de duelo⁹⁴. El duelo puede ser entendido desde diversas perspectivas. Sin embargo, en la tesis cobra especial relevancia desde el punto de vista creativo pues aunque es un proceso no exento de dolor, también es un proceso que puede devenir en aprendizaje. Todo momento de crisis exige una transformación y es por lo tanto, un momento de tránsito. De manera que la pérdida como zona fronteriza entre la vida y la muerte es una zona de alta ritualidad y capacidad creadora.

Vivenciar la muerte de lejos

El primer momento en el que me di cuenta que el choque cultural repercutía en nuestras miradas en torno a la muerte, sucedió tan solo unos veinte días antes del fallecimiento⁹⁵ de mi padre. Eran finales de octubre y estaba

⁹⁴Se puede definir al duelo como “la respuesta emotiva a la pérdida de alguien o de algo. No es un momento, no es una situación o un estado, es un proceso de reorganización del sistema familiar, algo que tiene un comienzo y un fin” (Pereira, 1995: 1, en González, 2005: 81).

⁹⁵El fallecimiento de un ser querido implica transformaciones en la identidad de la persona que lo sufre ya que es un tránsito hacia nuevas formas de ser y estar en el mundo. Este acontecimiento exige un proceso adaptativo. Puedo decir, que en mi

planificando la colocación de la ofrenda de día de muertos⁹⁶ en mi piso en la ciudad de Valencia, para ello, dado que vivía con otras cuatro personas, decidí invitarlos a formar parte del ritual. Así, les pregunté si tenían fotografías de algunos de sus seres queridos fallecidos para colocarlas en el altar. Recuerdo que hubo poca participación en mi convocatoria, pero aun así, esa noche nos reunimos cuatro de nosotros a compartir una taza de chocolate. Mis compañeros comenzaron a opinar: “pero esto da un poco de miedo, ¿no?”, “¿estás segura que no vendrán los fantasmas en la noche a darnos un susto?” Me di cuenta que las bromas que hacían me hacían sentir triste, como si menospreciaran mis creencias. La ofensa que me generaba este tipo de comentarios, no se debía meramente a que cuestionaran mi opinión personal, sino a que restaban valor a las creencias de mi familia, de mi gente, de mi pueblo, y pensaba: ¿cómo pueden tener miedo a un ser querido? ¡qué influencia tan grande tiene el Halloween y las películas Hollywoodenses de fantasmas! ¿qué tiene que ver el amor de tus muertos con el terror de las pantallas? Estaba claro que había una distancia entre nosotros que nos hacía entender la muerte y la memoria de maneras distintas y que además nos hacía pensar en la visión del otro como algo incomprensible⁹⁷.

Esta experiencia fue el preámbulo de lo que vendría después. La noche en que me enteré de la muerte de mi padre reinó la extrañeza. Extrañeza porque

caso éste proceso se mezcló de una manera muy particular con mi realidad migrante. Una de las pérdidas más definitivas sobrevino sobre la pérdida ambigua de la migración, provocando un doble duelo.

⁹⁶La colocación de la ofrenda de muertos podría ser un ejemplo de “ritual tradicional” según la clasificación de rituales espontáneos que propone Falicov (2001), revisados en el capítulo 1.

⁹⁷Después de ocho años de haber venido por primera vez a Valencia, aún me resulta difícil la comprensión del fenómeno de la muerte en España. Considero que la muerte, al estar ligada a la vida, es uno de los conceptos que más evidencian las diferencias culturales. La muerte en Europa se ha convertido cada vez más en un tabú, tendencia que se ha ido extendiendo. Sin embargo, en México la muerte está tan arraigada como parte del culto a la vida que no puede ser negada, si burlada más nunca olvidada. Por otro lado, en este fragmento de la narración, se da cuenta además de la tendencia migrante a tener como referencia continua el entorno de origen, este tipo de comparaciones pueden ser rituales de memoria cotidianos que ayudan a minimizar la pérdida.

las personas con las que compartí ese momento eran las mismas que me hablaban de terror ante la ofrenda a mis ancestros. Les tenía aprecio, sin embargo, no sabían mucho de mí ni yo de ellos. Estando totalmente confundida esa noche loca, converse con ellos y desde su particularidad me escucharon pacientemente todo lo que esa noche tuve que decir. Narré historias sobre mi papá y sobre su visión de la muerte y de la vida. Esa terrible noticia que recibí por Skype, parecía un cuento increíble, sabía que era cierto pero no podía tener constancia física. No podía ver su cadáver, no podía hacer real su pérdida. Por eso digo extraño, porque enterarme de su muerte desde tan lejos fue una situación anormal y difusa. Recuerdo además que sucedió un fin de semana en el que había habido “puente” y muchos de mis amigos y conocidos estaban en sus pueblos. La soledad fue mi compañera en esos momentos, una soledad agridulce que sirvió también de aprendizaje. Es por todo esto, que entiendo que uno de los factores que repercutió con mayor importancia en la relación que establecí con el suceso de la muerte de mi padre, fue sin duda la condición de migrante que mi cuerpo encarnaba en esos momentos y que ahora que estoy escribiendo esto, sigue encarnando. Aquí un fragmento de un texto que escribí a partir de mi experiencia:

Cuerpo migrante, cuerpo fronterizo

No ha sido hasta que mi cuerpo-mujer encarnó la condición de migrante, que me pude dar cuenta de los muchos niveles en que el colonialismo me atraviesa. Cuando viajé por primera vez a Valencia para estudiar durante seis meses, yo tenía veinte años, estaba en una posición de migrante privilegiada que llegaba a estudiar y no a trabajar. El choque cultural fue muy grande, sin embargo, creo que no fue hasta varios años después en que volví dos veces más a “cruzar el charco”, que pude analizar con mayor detenimiento lo que significaba mi cuerpo devenido migrante.

En México ya me había percatado de las muchas desigualdades sociales que existen y de las mil maneras

distintas en que estaban tatuadas en mi piel, en mi cabello y en mi pensamiento. El racismo-machismo instaurado por “la conquista”, se reflejaba en mi rostro, configurándolo de una cierta belleza –siempre insuficiente–, por su piel “no tan morena” y por sus ojos “no tan oscuros”. Había crecido escuchando la palabra “indio” e “india” como un insulto, aunque siempre dentro de mis tripas un dolor de panza me hacía entender que ese insulto acarrearba consigo siglos de dolor de mujeres y de hombres hechos esclavos. El patriarcado mestizo y racista⁹⁸ influyó desde siempre en mi cuerpo, y con el paso de los años esa conciencia se fue haciendo cada vez más clara. Quizá el mismo sistema de privilegios y opresiones que me enseñó desde muy pequeña que Europa⁹⁹ era la mejor parte del mundo, me llevó a tomar

⁹⁸La antropóloga Alicia Castellanos Guerrero genera una reflexión profunda de la vinculación del mestizaje con el racismo en México: “Desde el siglo XIX, el mestizaje es símbolo de la nacionalidad y prueba irrefutable para negar la existencia del racismo hacia los indios de México. Sin embargo, éste ha sido un proceso violento que ha ocultado desde la asimilación forzada hasta el etnocidio. La ideología del mestizaje es una construcción del siglo de los nacionalismos decimonónicos y del nacionalismo revolucionario del siglo XX y se relaciona con distintas ideologías y corrientes del pensamiento [...] Las teorías racistas en Europa, repudiaban el mestizaje, exacerbaban la polémica en México entre intelectuales e ideólogos” (Castellanos, 2000: 13-14). Castellanos (2000) expone como el mestizaje fue en sus inicios una corriente crítica contra la “pureza racial” que proponía Europa, sin embargo, generó otra división racial entre mestizos e indios. A partir de autores como Agustín Benítez (1992) y Antonio Machuca (1998), Castellanos explica la ambivalencia de “lo mestizo” que por un lado valora la diversidad “racial” y por otro niega la invisibilización y menosprecio de lo indígena. Así, el mestizaje plantea una homogeneización de los mestizos defendiendo una supuesta igualdad racial entre los mexicanos no indígenas. Al realizar esta división, lo indígena se idealiza solo a través del pasado prehispánico invisibilizando su presente.

⁹⁹Esto se puede entender a través del concepto de América, que es en palabras de Paz, “una idea, una invención del espíritu europeo”. Por lo tanto, como invención europea no puede ser sino concebida como inferior. “América es una utopía, es decir, es el momento en que el espíritu europeo se universaliza, se desprende de sus particularidades históricas y se concibe a sí mismo como una idea universal que, casi milagrosamente, encarna y se afina en una tierra y un tiempo preciso: el porvenir. En América la cultura europea se concibe como unidad superior” (Paz, 2013: 183).

la decisión de irme lejos de mi país a estudiar a la “madre patria”¹⁰⁰. Pese a que yo me resistía a creer en la superioridad europea que se nos impone a las personas pertenecientes a las excolonias, está claro que la influencia de dichas ideas influyó en mi búsqueda de superación académica.

Fue así que cuando “cruce el charco” mi cuerpo se reconfiguró una vez más en un cuerpo migrante, un cuerpo “sudaka”¹⁰¹. En España mi cuerpo se veía más moreno, mis facciones más indígenas, y poco a poco entendí que lo que ello significaba. El trato sería distinto, porque para los “otros”, poseía una imagen de mujer latina, por lo tanto simpática y subestimada. Las divisiones, los límites y las fronteras nunca dejarían de estar ahí, sólo se transformarían en nuevas barreras lingüísticas, ideológicas y emocionales. Pero mi cuerpo, ahora cuerpo-migrante nunca coincidió con las etiquetas. Mi apariencia condicionaba el trato que recibía, mi acento también, pero mi cuerpo-raíz se perdía dentro de esas lógicas. Mi cuerpo cada vez más acostumbrado y resistente al viaje, caminaba y podía transitar distintas geografías, distintas naciones, era cada vez más un cuerpo-nómada, pero siempre seguía siendo raíz. En este punto, me vienen a la cabeza los discursos de integración que suelen manejarse en los ámbitos institucionales y pienso en el racismo que se esconde debajo de las “buenas intenciones”. La cultura-raíz para quienes afortunadamente la tenemos clara, forma parte

¹⁰⁰Término que utilizaba mi abuela para referirse a España y que da cuenta de la educación recibida en México a mediados del siglo XX.

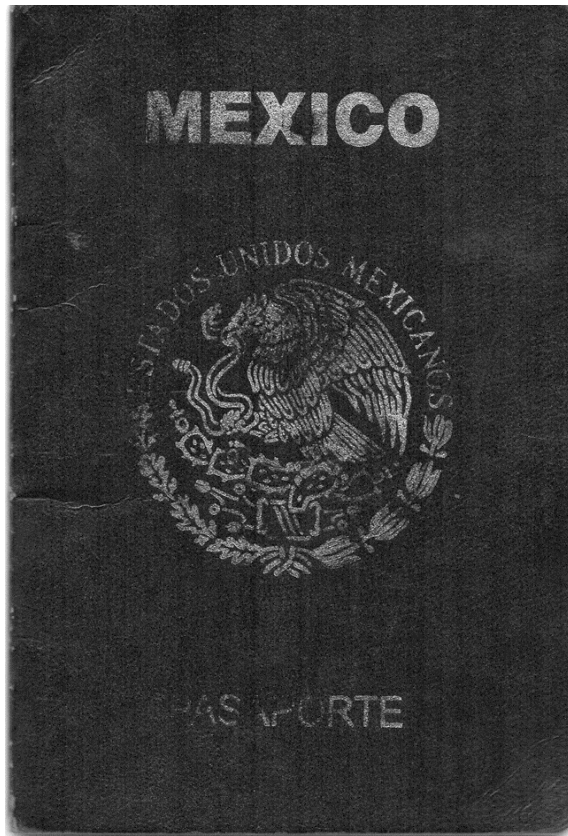
¹⁰¹Es una expresión despectiva empleada en España para referirse a las personas de Latinoamérica. La investigadora y artista tijuanaense Sayak Valencia emplea el término “nordaca” a fin de recalcar el lugar geográfico que ocupa México y particularmente los lugares que hacen frontera con Estados Unidos. Sudaka con “k” hace referencia a un colectivo artístico del cual formo parte “Las sudakas nómadas” que reapropiamos la palabra, nos dedicamos a realizar proyectos artísticos y educativos principalmente mediante la herramienta del performance, trabajamos con la temática migratoria partiendo siempre de nuestras vivencias personales.

de nuestra epidermis y se mezcla, se atrae y se repele con todas las influencias del mundo exterior. Pues, ¿qué es la cultura si no un ente mutante?, ¿qué es la identidad sino todo aquello que nos conforma?

Mi cuerpo-migrante es ahora consciente de las opresiones y privilegios que tiene según quien lo mire y quien lo toque. Mi cuerpo-migrante se ha ido haciendo cada vez más consciente del lugar que ocupa en cada uno de los mundos a donde se sitúa. Así, he encarnado una identidad fronteriza, que tiene las raíces en un lado y las alas en el otro. Pues el cuerpo migrante es quizá por definición un cuerpo fronterizo, ya que vive en este espacio intermedio que relaciona su cultura de origen con la de llegada. Este cuerpo es capaz de situarse a kilómetros de su hogar y seguir conservando y transformando su identidad, es un cuerpo que se contradice, pero que no deja de tener un anclaje firme.



30 Portadilla de la constitución política de la monarquía española (1812) Imprenta Real, Cádiz, España.



31 Mi pasaporte.

Pasaporte

*¿Mujer de ideas? No, nunca he tenido una.
Jamás repetí otras (por pudor o por fallas nemotécnicas).
¿Mujer de acción? Tampoco.
Basta mirara la talla de mis pies y mis manos.*

*Mujer, pues, de palabra. No, de palabra no.
Pero sí de palabras,
muchas, contradictorias, ay, insignificantes,
sonido puro, vacuo cernido de arabescos,
juego de salón, chisme, espuma, olvido.*

*Pero si es necesaria una definición
para el papel de identidad, apunte
que soy una mujer de buenas intenciones
y que he pavimentado
un camino directo y fácil al infierno.*

En España, el idioma es común al mío, sin embargo, esto puede ser tanto una ventaja como una desventaja. Al hablar el mismo idioma, parece que la cultura es más parecida de lo que en realidad es. A veces las mismas palabras significan cosas distintas, y el concepto de la muerte no es una excepción. Además, la manera en que las personas en otro lugar te perciben y cómo piensan que debes de reaccionar ante determinada circunstancia, dice mucho de la visión que tenemos de nosotros mismo y del extranjero. Al respecto, recuerdo que había gente que me decía: “pero tú eres mexicana, allá se vive la muerte distinta ¿no? sin tristeza y con alegría”. Si bien no se equivocaban en la concepción simbólica de la muerte festiva del día de los muertos, si banalizaban un sentimiento profundamente doloroso que significa perder a un padre. Considero que estas etiquetas, generalizaciones y prejuicios son obstáculos propios a sortear en el camino hacia la adaptación en todo proceso migratorio. Sin embargo, creo que la insensibilidad ante la muerte es un fenómeno mucho más extendido, pues está ligada a los procesos globales de negación¹⁰² de la muerte. Esta extrañeza que tenemos ante el dolor ajeno y la incomodidad que esto nos genera, no es más que un síntoma del individualismo y de miedo a lo duradero, qué cosa más duradera que la muerte. Tal vez por esto a tanta gente le costó regalarme algunas palabras de solidaridad respecto al sentimiento que estaba experimentando. En una ocasión recuerdo haber llegado a clase después de la semana que me tomé libre, entonces una profesora me preguntó si mi papá estaba bien. Yo le respondí que estaba muerto. Entonces ella sin escucharme y con las palabras ya preparadas me respondió –no te preocupes que tu padre se va a poner mejor. Tras decir esas palabras, ella misma se dio cuenta de que estaba diciendo una locura, entonces se quedó sin palabras. Tengo muy presente

¹⁰²Observando mi entorno cotidiano, con ello me refiero a la doble realidad en que vivo, la muerte estaba presente muchas veces en programas de televisión, películas, series, noticieros. Sin embargo, esta muerte era ficticia, la pantalla mediaba en la opinión pública y los extremos eran el amarillismo o la artificialidad. En su tesis doctoral, Jiménez Aboitiz afirma: “En un entorno en el que enfrentamiento a la muerte se ha ido vaciando de contenido social desplazándose desde el ámbito público al privado, los individuos más que desarrollar actitudes ante la muerte que la dotan de sentido existencial, [...] la actitud dominante en las sociedades occidentales es la de la (de) negación de la muerte” (Aboitiz, 2012: 10-11).

haber visto en su rostro una sonrisa, como si no hubiera sabido reaccionar ante una situación trágica y la sonrisa fuera el mecanismo de su cuerpo ante un estado de incertidumbre total. No busco juzgar a nadie sino ejemplificar una de las situaciones que se clavaron en mi memoria. Esta reacción fue similar a muchas, pues al fin y al cabo, nadie nos prepara para entender¹⁰³ la muerte ni para reaccionar ante ella. Por ello algunas amistades pensaban que apoyarme consistía en alejarme de la tristeza cuando yo necesitaba vivirla. La tristeza incomoda y el olvido no es la solución.

Con el tiempo pude ir dilucidando los aspectos positivos y negativos de haber vivenciado el fallecimiento de mi padre en la distancia. Quizá los negativos sean los más evidentes. Entre ellos están; desde no poder abrazar a mi familia, hasta experimentar la insensibilidad de muchas personas que tienen prejuicios ante una cultura distinta. Revisando estos factores, pienso que una de las características que marcaron una diferencia importante respecto de una muerte que se vive de cerca, es que la sensación de incredulidad fue más grande. Yo podía imaginar la ausencia de mi padre, pero no podía verla, pues él nunca había pisado España y, por lo tanto, que no estuviera allí era habitual, así que me costaba visualizar su ausencia dentro de los entornos cotidianos. Mientras que para los familiares que vivían con él, notar su ausencia en casa era muy evidente, y aunque probablemente fuera más doloroso, esa misma realidad facilitaba el entendimiento del suceso. Sin embargo, yo no experimenté de manera tan tajante su ausencia, ya que mi comunicación con él no era muy frecuente. Pienso que esta distancia me hizo tardar un tiempo mayor en aceptar su muerte por completo y pienso que no logré hacer evidente algunos aspectos de su pérdida hasta el momento en que volví a México un año después.

¹⁰³En este sentido es importante reconocer que la nula educación que recibimos en materia de muerte, tiene una repercusión en la manera en que vivimos la muerte próxima. Pedagogos como Agustín de Herrán y Mar Cortina afirman que “si en las aulas, las familias, los medios de comunicación, las políticas educativas, etc. no se incluye la educación para la Muerte como un contenido global, ordinario y normalizado, no se estará enseñando a vivir completamente” (De Herrán y Cortina, 2007: 131-148).

Sin embargo, los aspectos negativos no fueron los únicos, pues también podría resaltar varios aspectos positivos de la experiencia. En este punto, cabe destacar el apoyo de amigas y amigos en Valencia, mismo que fue determinante en el proceso. A pesar de las formas distintas de expresarlo, estas personas fueron de algún modo mi “familia” fuera de México. Estos lazos que se formaron en esos momentos, son de alguna manera mucho más fuertes e intensos que otros lazos generados en otra etapa de mi vida. Las personas que estuvieron conmigo en esos momentos son regalos que la vida me dio y que perduran en el tiempo. Otro aspecto positivo es que la distancia incentivó que mi familia y yo fuéramos desarrollando una comunicación constante y fundamental durante el proceso de duelo. Esto nos obligó a utilizar la creatividad y también a esforzarnos por alimentar nuestras relaciones. Por otro lado, también pienso que no haber estado en México me ahorró tener que vivir la parte más burocrática del tratamiento de su cuerpo, además de vivenciar algunos gestos irrespetuosos de algunas personas en los rituales funerales. Asimismo, pienso que vivir la muerte de mi padre en otro contexto cultural, aumentó mi capacidad de escucha y auto escucha. Los consejos de las personas fueron solo consejos, mi cuerpo fue el verdadero maestro en esos momentos pues fue el que marcó el camino del duelo. Él expresaba sus necesidades. Me decía enfréntalo, siéntelo, sumérgete en el sentimiento por medio de la acción. De ahí la semilla de mis primeros performances.



32 Cartografía España-México (2017) Olar Zapata y Odette Fajardo, Foto-performance, Valencia.



33 En el cielo entre México y España (2010) Odette Fajardo, Fotografía, México-España.

Mi familia transnacional

Antes de que mi hermano migrara a Valencia por el año 2008, mi familia era una familia bastante sedentaria. Nunca pensamos que la migración atravesaría nuestras vidas, sin embargo, de manera muy natural el flujo de la misma nos llevó a estar en varias ocasiones divididos. Unos años después, mi hermano volvió a México y yo viajé a Valencia en tres ocasiones distintas, mi última estancia ha sido la más larga, tres años hasta ahora y sumando las estancias anteriores cuatro años y medio. Los impulsos de migrar, tanto en mi hermano como en mí, tuvieron que ver con la búsqueda de nuevas oportunidades de estudio y laborales, así como de aprendizajes y experiencias vitales. Sin embargo, han sido elecciones que se han ido dando tomando poco a poco. En este sentido, considero que mi familia, al igual que sucede con muchas familias globales, se volvió transnacional casi sin darse cuenta. Por ello me parece relevante entender que pese a las características que hacen a las familias transnacionales enfrentarse a situaciones muy particulares, también se puede decir que en muchos otros sentidos, estas familias son como cualquier otra. De igual manera que cualquier familia puede transformarse ¹⁰⁴ en transnacional por circunstancias diversas. Asimismo, se puede hablar de que las relaciones interpersonales de este tipo de familias se ven modificadas ¹⁰⁵ por un sin número de circunstancias sociales y políticas. De esta manera, entender que mi familia era transnacional facilitó el entendimiento de diversas dinámicas que en el caso que nos concierne, se vinculan a la ritualidad que se generó en relación a la muerte de mi padre. Me di cuenta que al situarme junto con mi familia en medio de estas dinámicas transnacionales, me llevaba a comprender que muchas de

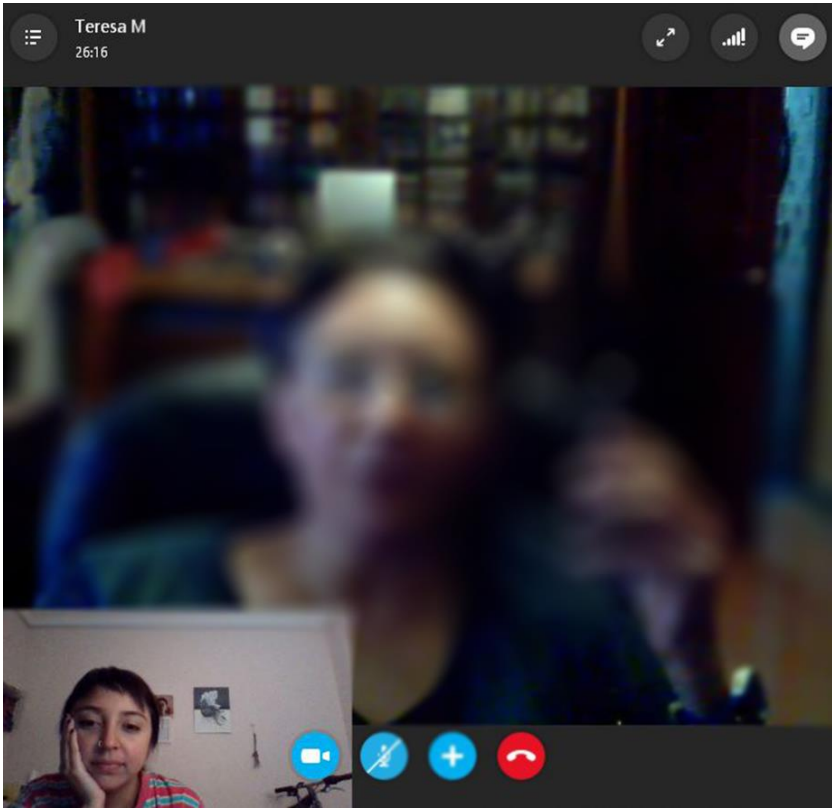
¹⁰⁴En este sentido, “las familias globales y las familias nacionales no son opuestos absolutos, sino los extremos de un continuo que abarca numerosas formas intermedias, variantes secundarias, formas mixtas, etc. Esta falta de claridad no resulta de un análisis inexacto, es más bien un rasgo esencial de la realidad” (Beck y Beck, 2012: 34).

¹⁰⁵“Sus perfiles son difusos, forman zonas de transición, se transforman y están en movimiento, a veces les corresponde un comportamiento, otras otro, dependiendo de los acontecimientos vitales, de las etapas biográficas, de los azares de la vida y, no en último lugar [...], de las condiciones que definen el marco social: poder, política, legislación, estereotipos sobre extranjeros, etc. (Beck y Beck, 2012: 34).

estas performatividades se relacionaban a este vínculo que atraviesa fronteras. Además me di cuenta que de una u otra manera se trataba de situarnos continuamente como familia dentro de esa frontera desde donde podíamos construir simbólicamente nuestros propios espacios, y si se quiere formar parte de una paradoja que Beck denomina “intimidad global¹⁰⁶.” Esto implica, en primer lugar situarnos a los sujetos migrantes y a nuestras familias transnacionales como personas y colectivos activos capaces de generar herramientas propias de comunicación a través de las fronteras. De esta manera se consigue por un lado desestigmatizar la relación “rota” del migrante con su cultura de origen y por otro, se enuncia la importancia de los lazos afectivos que atraviesan los límites establecidos por los Estados¹⁰⁷.

¹⁰⁶En su libro “Amor a distancia: Nuevas formas de vida en la era global, Beck y Beck hablan respecto a las nuevas formas de familia global. Mencionan que dentro de todos los cambios estructurales que históricamente se han hecho respecto a la familia, nunca se ha cuestionado realmente la relación *face to face*. Por lo tanto se preguntan ¿Es posible vivir bajo la paradoja que representa el concepto de “intimidad global?

¹⁰⁷Elisabeth y Ulrich Beck nos regalan una pregunta con la que me gustaría finalizar este apartado “¿Representan las familias globales un contrapeso al capitalismo global al oponerle redes de solidaridad allende las fronteras?” (Ibídem:30).



34 Mi mamá y yo platicando por Skype (2018) Álbum familiar, Valencia.

MI trenza

*Hay en mí tantas.
Allá, donde duerme mi madre
distante del continente sobrevalorado
de las risas distantes sobre mi carne porfía
en esta tierra rubia,
hay pedazos de mí
que aquí se han omitido,
aquí mismo
donde aún bailan
encima de los muertos
donde se disponen
a hablar de nosotras
sin siquiera mencionarnos.
La historia de la fractura
se reduce a una mueca lastimera
como si no fuéramos capaces
de morderles la mano.
El cruce de mi trenza
ahorca y suelta
remite y omite
ondula y separa.
Sostengo la cadena
que arrastró mi abuela
y su madre,
ahora tiene un nombre distinto,
dejo una estela
hermosamente oscura
por donde camino,
que señala
mi número de pasaporte
por si hiciera falta.*

CAPÍTULO 4. TEJIDO ARTÍSTICO Y AUTOETNOGRÁFICO: EL PERFORMANCE



La muerte (o más exactamente, la conciencia de la mortalidad) sí es condición suficiente y necesaria de la creatividad cultural.
Bauman (2014: 13)

CAPÍTULO 4. TEJIDO ARTÍSTICO Y AUTOETNOGRÁFICO: EL PERFORMANCE

Este tejido pretende ser una descripción detallada de los performances alrededor de la muerte de mi padre desde 2012 a 2018. Sin embargo, este tejido no intenta ser solamente un registro de lo acontecido, sino que busca además convertirse en una narrativa independiente. Tomando en cuenta las palabras de la investigadora en performance Peggy Phelan (2011) quien dice que “la única vida del performance transcurre en el presente”, se puede afirmar que cualquier intento de registrarlo constituye un cambio en su ontología. En este sentido, considero necesario aprovechar dicha transformación ontológica a favor de la investigación, entendiendo que este tejido tiene la facultad de alumbrar otros caminos que si bien no son iguales a la experiencia vivida si son capaces de construir un discurso autónomo que abra nuevos caminos. De este modo, la conjunción de distintos elementos textuales funciona como huella de la acción pasada a la vez que se ejecuta en el presente, caminando hacia la construcción de una composición de valor estético, simbólico, conceptual y teórico.

Para poder generar la descripción exhaustiva que promete dicho tejido, ha sido necesario basarse en aquello que trascendió de la experiencia, es decir, en los testimonios encarnados de las personas que lo experimentamos. Esto ha implicado un esfuerzo de memoria personal y colectiva. En este punto, ha sido necesario establecer un diálogo con otras personas que formaron parte de los performances, para ello fueron realizadas una serie de entrevistas semiestructuradas¹⁰⁸ a algunos varios miembros de mi familia transnacional. Estas entrevistas se llevaron a cabo en el verano del 2016 en la Ciudad de México, la elección de participantes se realizó tomando en cuenta el nivel de

¹⁰⁸ La entrevista semiestructurada es aquella donde se estudia previamente el tipo de información que se busca conseguir. Se suelen hacer preguntas abiertas dando oportunidad a recibir más matices de la respuesta, permite ir entrelazando temas, pero requiere de una gran atención por parte de quien la lleva a cabo para poder encauzar los temas.

participación de las personas en los performances y en los sucesos relacionados.

Una vez, mi hermano fue a una ceremonia donde consumió ayahuasca, una bebida alucinógena del Amazonas. En esa alucinación él vio la cara de mi papá transformándose en la de un toro negro. Con esta visión mi hermano entendió que mi papá se había transformado en un toro porque sus cenizas habían sido comida de vacas.

,



35 Transformándome en toro (2017) Olar Zapata y Odette Fajardo, Foto-performance, Valencia.



36 Toro negro (2017) Olar Zapata, Zapotitlán.

EL FIN DEL MUNDO

Toda nuestra existencia, desde el nacimiento hasta la muerte, nos confronta con momentos de transición, de separación, de renuncia que nos enseñarán a vivir el duelo¹⁰⁹.

Pillot (1995: 17 en Aullé, 1998)

No basta decir que el año 2012 ha sido importante en mi vida, ese año transformó todo lo que conocía hasta el momento. Fueron los mayas los primeros en advertirlo, una era estaba por terminar. Para mí, el mundo como lo conocía acabó en el día dieciséis en el mes de los muertos. No se trató de un apocalipsis al estilo bíblico, sino más bien una suerte de rito de renovación que inició con la destrucción de mis concepciones previas en relación a la vida y a la muerte. Mi padre murió la noche del viernes 16 de noviembre de 2012 atropellado¹¹⁰ por un vehículo desconocido en la glorieta de “la Raza” al norte

¹⁰⁹En este apartado se explorarán las experiencias de mi familia transnacional acerca del duelo, revisando especialmente el ámbito de las emociones que se anidaron en nuestros cuerpos. Para comenzar a introducir este tema, es necesario mencionar que el duelo es un proceso subjetivo y que los factores que intervienen son múltiples: “dónde se produjo la muerte a nivel geográfico, si ocurrió cerca o lejos y si había algún aviso previo o se trata de una muerte inesperada” (Acinas, 2011: 4). Varios de estos factores complicaron los distintos duelos que vivió mi familia, sin embargo, hubo otros como podría ser la relación de mi padre con la muerte, que nos facilitaron a algunos de sus seres queridos la aceptación de su pérdida física.

La muerte de mi padre además de ser una muerte de lejos, fue una muerte súbita, por lo tanto, este fue uno de los factores que más influyó en la elaboración de nuestros duelos. Según Acinas (2011: 12) siguiendo a Worden (2002), “las muertes súbitas son mucho más difíciles de elaborar que otras muertes en las que hay algún aviso previo de inminencia”. Según Acinas (2011) este tipo de muerte tiene unas características definidas, como son el incremento en la sensación de irrealidad, la exacerbación de los sentimientos de culpa, o la necesidad de atribuir una causa y un culpable. Todas estas emociones podrán encontrarse a lo largo de este relato, que entre otras cosas busca situar nuestras miradas en el universo emocional de sus protagonistas.

¹¹⁰ Nunca me interesé por aunar en los detalles del accidente de mi papá, seguramente porque me parecía muy duro pensar en el dolor que él pudo haber sufrido. Por ello es que no puedo afirmar las causas concretas del atropellamiento de mi padre, pero a nivel contextual, me parece importante considerar las observaciones de Ricardo Pérez Núñez y Lourdes Gómez García (2014: 69-106): “Las

de la ciudad de México. Yo me encontraba en la ciudad de Valencia cursando estudios de Master, mientras que toda mi familia se encontraba en la Ciudad de México. Para ellos, la noticia llegó la mañana del sábado. Estaba soleado y casi todos mis familiares más cercanos se encontraban en la casa de mi abuelita. En esa casa vivía ella con todos sus hijos, hijas y algunos nietos. Todos se encontraban realizando la rutina de los sábados, relajados y sin imaginarse que ese sábado cambiaría sus vidas para siempre. Un hombre joven tocó el timbre y mi tía Rosa acudió al llamado. El chico preguntó por la familia de Javier, Rosa le explicó que no estaba en casa. Él le respondió, ya sé que no está. El muchacho le dijo que Javier estaba en la delegación, –¿pero qué ha hecho ahora?– pensó Rosa. El muchacho titubeando y sin querer decir claramente lo sucedido, le dijo que había un cuerpo en el anfiteatro (un lugar donde llevan a los cadáveres) y que parecía que era Javier. Alguien tenía que ir a reconocerlo.

Rosa se quedó pasmada (el tiempo se detuvo) y dijo –no, no puede ser. Su mente incrédula fue acallada por el presentimiento que se sentía en su estómago y que le decía que seguramente era verdad. Mi prima Itzel se encontraba en el patio escuchando la conversación a medias, pero no llegó a entender nada hasta que Rosa se lo dijo. En ese momento Itzel sintió que la sangre se le bajó del cuerpo. Su primera reacción fue la de negar lo sucedido, pero poco después subió a su cuarto a llorar intensamente. Este mar de emociones, llevó a mi prima a llamar por teléfono a mi papá, pero no obtuvo respuesta. Entonces, empezó a experimentar un fuerte sentimiento de culpa. Se reprochó a sí misma por no haberse acercado más a él, como si una de las cosas que más le hubiera dolido, fuera el no haberse encontrado en su mejor momento con mi padre. Ella piensa que en ese tiempo, las relaciones familiares que se vivían dentro de la casa eran muy hostiles y que quizá si esas relaciones se hubieran cuidado más, todos hubieran estado mucho

lesiones causadas por el tránsito son un problema urgente de salud pública en México, pues un importante número de personas muere o sufre lesiones no fatales y discapacidad por esta causa. De allí, su alto costo económico tanto para el sistema de salud como para los hogares y la sociedad en general [...] A pesar de que los atropellamientos han sido la principal causa de muerte por LCT en el país durante la última década, han tendido a pasar desapercibidos”.

mejor. Sin embargo, yo sé que pese a este momento de indiferencia en el que se encontraban todos, mi padre quería mucho a mi prima, de hecho si en alguien de la familia reconozco muchos de los rasgos de mi papá es en ella. En este punto, resulta curioso observar cómo la culpa fue uno de los sentimientos más recurrentes entre varios de mis familiares.

Después mi tía Rosa le dio la terrible noticia a mi primo Yair. Al enterarse, Yair sintió como si el tiempo se hubiera detenido, como una fotografía. Él piensa que en sucesos así de terribles, las personas nos bloqueamos tal vez a nivel inconsciente y no pasa en la mente más que el instante en que uno recibe la noticia. Quizá ese bloqueo proviene de la incapacidad de afrontar un suceso tan conmovedor y es una manera en que nuestro cuerpo nos previene de actuar impulsivamente. En este mismo estado de “bloqueo” y de angustia fue que mi tía Rosa avisó a su hermana Pery, quien en lugar de hacer caso a sus propias emociones, se preocupó de inmediato por mi abuela. Pery tardó varias horas en poder asimilar la noticia y tratar de “tranquilizarse”. Mientras tanto Rosa, quien no quería ir sola a reconocer el cuerpo, llamó a mi tío Pedro, quien escuchó en el teléfono la voz de mi tía llorando, –urge que vengas a casa, creo que Javier está muerto. Pedro fue corriendo a casa muy angustiado y se fue con Rosa a reconocer el cuerpo.

Mientras tanto, mi tía Pery y mis primos Yair e Itzel se quedaron esperando a que volvieran, el tiempo se les hizo eterno. La sensación general ha sido la de un extraño sueño, una madeja confusa de pedazos de realidad, una serie de fotografías sobrepuestas sin una clara continuidad. Así, la rabia, la culpa, la incredulidad y el dolor reinaron en la casa hasta que volvieron Rosa y Pedro a confirmar la mala noticia. Era cierto, no había más dudas. Entonces toda la familia se llenó de angustia por su muerte, pero también porque consideraban una labor muy dura el tener que darnos la noticia a mi abuela, a mi mamá, a mi hermano y a mí. Con el corazón en la garganta, mi tía Pery se sentó a platicar con mi abuelita y le dio flores de Bach –preparados vegetales símil-homeopáticos– para serenarla, después le dijo, –Má, necesito que estés tranquila. En ese momento mi abuela respondió asustada, –¿qué pasó?. Entonces mi tía no se atrevió a decirle la verdad y le dijo que mi papá estaba en el hospital porque había tenido un accidente, pero la intuición de

mi abuela advirtió la gravedad del asunto. –¿Está muerto, verdad? – contestó mi abuelita. Mi tía Pery se lo confirmó con mucho dolor, entonces mi abuelita sintió que su mundo se derrumbaba. Reclamó al cielo, –¿Porque no te cuidaste hijo? ¡Me has clavado un puñal en el corazón y este dolor nunca me lo voy a sacar!. De esta forma, ella experimentó un sentimiento que no había conocido antes, una profunda rabia hacia Dios –¿Por qué te llevaste lo que más quería?, ¿Para qué me lo diste si me lo ibas a quitar?. Ella era una mujer que siempre confió en Dios y ahora no era capaz de entender cómo podía hacerle pasar un sufrimiento así de grande. Mi abuelita me contó que con el tiempo se arrepintió de renegar así de Dios, pero me confiesa que en ocasiones aun lo hace, pues no puede evitar sentirse traicionada. Mi abuela sin duda fue de las personas más afectadas por la muerte de mi papá, de hecho, después de que se realizaran todos los rituales funerarios cayó en una depresión muy grande que la llevó al borde de la muerte. Un ritual católico la revivió pues a partir de que un cura fue a darle “los santos óleos”¹¹¹ comenzó a recuperarse.

El siguiente en enterarse de la noticia fue mi hermano Daniel, quien se encontraba en el metro con su novia Amor. Mi tía Rosa le llamó por teléfono y a pesar de la angustia que sentía, trató de ser breve, –Javier tuvo un accidente... lo atropellaron y falleció. Mi hermano se sintió completamente incrédulo, –¿Pero ya lo vieron?, ¿Están seguros de que es él?. Él anhelaba la posibilidad de que no fuera cierto, pero Rosa se lo confirmó. Entonces Daniel experimentó un sentimiento horrible, como de un derrumbamiento a partir del cual todo se volvió confuso. Trató de tranquilizarse para pensar qué hacer y cómo darnos la noticia a mi mamá y a mí. Entonces Dani, tomó fuerzas y llamó por teléfono a mi mamá quien estaba en el metro a punto de llegar a

¹¹¹Cuando observaron que mi abuela estaba gravemente enferma, pidió que le llevaran a un sacerdote para que le diera “los santos oleos” que es el sacramento de unción de los enfermos según la religión católica. Mediante este ritual, se concede gracia y fortaleza al enfermo para el próximo encuentro con Dios. Mi familia tenía miedo de este ritual, porque sentían como si estuvieran declarando la muerte de mi abuela. Pero el cura les explicó que este sacramento no es solo para moribundos, sino también para enfermos que aún pueden recuperarse. Mi abuela recibió el sacramento y descansó como no lo había hecho en días, poco a poco comenzó a recuperarse.

la estación más cercana a su casa. Al recibir la noticia ella experimentó en su cuerpo una pérdida del tiempo y del espacio y sin darse cuenta continuó una estación más de la que debía bajarse. En ese momento, todo era confuso e impactante y se repetía en su cabeza, –no puede ser. Al pasar unos minutos, fue entendiendo lo sucedido. Así, al bajar del metro comenzó a llorar y se aproximó al teléfono más cercano a llamar a su hermana Vicky y después se fue a su casa donde se encontró con Daniel. Juntos se dirigieron a casa de mi abuela donde se encontraron con toda la familia. El mayor miedo de mi hermano y mi mamá era darme la noticia de tan lejos, pero tenían que hacerlo, así que llamaron a mi celular sin obtener respuesta. Llamaron a unos amigos de mi hermano que vivían en Valencia para ver si podían contactarme. Ellos respondieron que irían a buscarme a casa. Así que mi familia se preparó para darme la noticia a través del Skype.

Mi sangre grita (fragmento)

*Si yo contara a la Luna
lo que estoy pasando
la Luna se apagaría
y sin pensarlo
se abajaría del cielo
y estaría conmigo
y calmaría mi llanto.*



37 En brazos de mi papá (1990) Álbum familiar, Ciudad de México.

Mientras tanto, en Valencia ese sábado comenzó siete horas antes. Era un día nublado y me sentía triste sin saber por qué; probablemente sea el tiempo, pensé. Los días nublados siempre me han parecido un poco deprimentes así que decidí salir a llamar desde un locutorio a mi mamá. Nunca en los tres meses que llevaba viviendo en Valencia había sentido la necesidad de llamar por teléfono, ya que solía ver a mi mamá una vez a la semana a través del Skype. Sin embargo, debido a una fuerza extraña nacida de la tristeza fui y llamé pero el teléfono no funcionaba.

Traté de tranquilizarme y buscarme un plan para la tarde, la “Muestra Itinerante de Cine Indígena” me pareció una buena idea. No invité a nadie y me fui en bicicleta a ver la proyección a la sede del *Museu Valencia d’ Etnologia* en el centro de la ciudad. Recuerdo que la proyección no me ayudó mucho a superar la extraña tristeza que sentía ese día, pues se trataba de cortos relativos a mujeres que lideraban luchas sociales y la terrible violencia que sufrían y del despojo de sus territorios. Mi cuerpo no mejoró mucho pero el paseo en bicicleta me despejó un poco. Al llegar a casa tuve las ganas de conectarme al Skype y yo jamás me conecto a menos que tenga una cita. Antes de que se abriera el programa sonó el timbre, alguien venía a buscarme. Eran dos amigos de mi hermano que me querían decir que me conectara en el Skype porque mi familia me estaba buscando. En eso, la conexión se realizó y mi hermano que tenía la sesión abierta me mandó una video-llamada. Detrás de aquella pantalla estaban mi hermano y mi mamá, al ver sus rostros entendí que algo estaba muy mal. Entonces me asusté pensando que le había pasado algo a mi abuelita quien por su edad solía enfermarse, pero no se trataba de ella. Mi mamá no se aguantaba las ganas de llorar y mi hermano que no quería hacerme esperar más me dijo que mi papá había tenido un accidente y que estaba muerto. Ese momento fue espantoso, no entendía cómo podía estar sucediendo algo así. Recibir esa noticia a través de aquel medio, fue probablemente lo más duro que tuve que vivir en la vida y ellos también. Sentí que la pantalla del ordenador era una ventana a otra realidad y que esa realidad no tenía sentido dentro de

este lado. Entonces la sensación de ficción que brinda en medio virtual¹¹² se combinó con la sensación de irrealidad que da el fallecimiento repentino de un ser querido. Así, la pesadilla se duplicó. Comencé a llorar y sentí que el mundo se deshacía. No podía dudar, pues sabía que si ellos me lo estaban diciendo es porque estaban cien por ciento seguros. Y comencé a pensar, –¿Por qué estoy tan lejos?!. –Tal vez podría haberme despedido de él. Pero entonces mi mamá me dijo, –Nosotros tampoco pudimos despedirnos. Con el tiempo recordé que en realidad yo fui la única persona que pudo despedirse de él. Algunos meses antes cuando partí a Valencia, mi papá me acompañó al aeropuerto e insistió en ser el último en despedirse de mí con un gran abrazo¹¹³. Sin embargo, en ese momento me quedé en un estado de desorientación total y sentí una profunda tristeza. Pero la sensación de desconcierto no pudo durar mucho, pues inmediatamente tuve que tomar varias decisiones. La primera decisión importante que tomé fue no volver a mi país para enfrentarlo. La razón principal fue una corazonada, cuando me preguntaron si quería tomar un vuelo de inmediato a México, me resonaba en la cabeza la voz de mi padre gritándome muy enojado lo absurdo que sería volver –¡A qué chingados vienes!, –me decía. Me reconfortó entender que mi padre había sido tan influyente en mi vida, que su personalidad se lograba expresar con la misma fuerza vivo que muerto. Recuerdo haberle comentado

¹¹²La virtualidad formó una parte importante de la comunicación que mantuve con mi familia en esos momentos. Las comunicaciones cibernéticas parten de una realidad tangible, la de un ser humano que se comunica con otro, sin embargo, se realizan a través de un medio ambiguamente real. De este modo, “lo virtual no está necesariamente relacionado con lo falso, lo ilusorio o lo imaginario. Asimismo, no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación”. (Levy, 1999: 14, en Martínez, 2004: 780) Por ello es que “progresivamente nos convertimos en exploradores, en coautores, en experimentadores que, mediante esa nueva eclosión de canales perceptivos, atravesamos la barrera que separa lo actual de lo virtual para formar parte de una difusa noción de realidad” (Ibídem: 788).

¹¹³El último recuerdo que tengo de mi papá es del día en que viajé a Valencia en septiembre de 2012. Fueron varios de mis familiares y amistades al aeropuerto a despedirme. En esa ocasión, mi papá insistió en estar conmigo todo el tiempo, me acompañó incluso en la fila de facturación donde solo dejar entrar a los pasajeros. Al final su terquedad hizo que fuera él, el último en abrazarme. Ese abrazo estará conmigo siempre.

a mi mamá y a mi hermano las palabras de mi padre que sonaban en mi mente y ellos riendo y llorando reconocieron las palabras como propias de él. La segunda razón para no volver era porque hacerlo no cambiaría nada de lo sucedido, dicen que todo tiene solución menos la muerte. Fue un accidente inesperado a sus cincuenta y un años, ni la gente que se encontraba “cerca” pudo despedirse de él.

Al recordar todas las vivencias de ese año, aún logro sorprenderme de la fuerza que tuve para enfrentar muchas situaciones sumamente difíciles. Sin embargo, creo que el tercer motivo por el que decidí no volver fue porque no tuve fuerzas suficientes. La fuerza es para mí un motor que impulsa nuestras acciones, que nace del centro del cuerpo y se extiende a todos los músculos. En el momento en que recibí la noticia, las fuerzas me abandonaron y el cuerpo me avisó que no se le puede exigir tanto cuando acaba de ser golpeado por la realidad. Pensé que se despertarían demasiadas emociones al tomar un vuelo¹¹⁴ de doce horas para asistir al funeral de mi padre y ver a toda mi familia sumida en la tristeza. Y eso no era todo, pues tendría que volver la siguiente semana a España y reanudar mis actividades en la universidad y el trabajo. Así tras pensar todas las razones para no viajar a México, me quedé sola en un piso de estudiantes. En este piso estaban sólo dos de mis compañeros con quienes tenía una relación buena pero no tan íntima. Fue sumamente difícil compartir con ellos un momento así, la situación era tan personal que me sentía en un estado de vulnerabilidad absoluta. Ellos me preguntaron, –¿qué quieres hacer? Yo no sabía qué decir, así que me puse a contarles cosas acerca de mi papá, cómo era él, lo que pensaba de la vida y de la muerte, la manera en que murió y cómo coincidía con su manera de vivir, entre otras divagaciones. La plática me sirvió a medias, porque no me encontraba con alguien que conociera a mi papá, que lo quisiera a él o que me quisiera a mí. Sentí la distancia física que me separaba de mi familia, de la realidad y de la muerte. Me sentí triste y sola, pero a la vez me sentí afortunada de no afrontar todo de golpe. Sentía que no estaba preparada para ver a mi padre muerto y tampoco para cambiar de

¹¹⁴Hay que tomar en cuenta que el viaje intercontinental es duro, no sólo por lo largo que puede resultar, sino principalmente por el enorme cambio cultural. Se trata de un viaje no solo físico sino emocional.

contexto así de pronto. Era un sentimiento muy ambiguo en el que extrañaba la ritualidad viva de mi familia y a la vez abrazaba mi soledad. Ahora trato de no pensar en lo que hubiera sido mejor, pues pienso que la muerte de mi padre sucedió como tenía que suceder, en el momento justo, momento en el que por azares del destino me encontraba viviendo en otro país.

*Tu muerte me dolió en el estómago,
en la garganta, en las vísceras,
en donde guardo la vida
que ha de volver a brotar.*



38 Cartografía: Recorrido de mi padre antes de su muerte (2017) Olar Zapata y Odette Fajardo, Foto-performance, Valencia.

LA VOLUNTAD VS EL CAPITAL

Una de las lecciones que aprendí a través de la muerte de mi padre, es que la manera de vivir refleja nuestra manera de entender la muerte. Los valores que poseemos en nuestras sociedades afectan directamente la manera de reaccionar ante la muerte. En occidente existe una concepción de la vida –y por tanto de la muerte– ligada al sistema capitalista que prima como hegemonía global. Si bien, los contextos culturales en que me muevo poseen muchísimas diferencias, esta huella hegemónica se ha hecho presente en mayor o en menor medida, al abordar y percibir la muerte. Occidente se ha caracterizado por la fractura derivada de la racionalización¹¹⁵ del mundo moderno, pero aunque la religión judeo-cristiana ha perdido fuerza, también ha ido dejando una huella importante fomentando la idea de que el ser humano es superior a los demás seres vivos y la idea de que los seres humanos están hechos a la imagen y semejanza de dios. Esto pone a los hombres¹¹⁶ en una posición de superioridad y dominio, por lo tanto, se justifica la posesión de la naturaleza y su explotación. Hoy en día la desespiritualización avanza cada vez más y en los entornos geográficos en que me muevo, la observo mucho más implacable en Europa que en México, aunque dicen que todo llega. Esta desespiritualización implica entre otras cosas una falta de sentido de lo que es sagrado.

La voluntad de mi padre respecto a su propia muerte, fue un factor determinante en la manera en que mi familia y yo vivimos el proceso posterior a su fallecimiento. Mi papá quería ser cremado y que mi hermano, mi mamá y yo esparciéramos sus cenizas en algún paisaje natural de

¹¹⁵“La ruptura ontológica entre la razón y el mundo quiere decir que el mundo ya no es un orden significativo, está expresamente muerto... El mundo se convirtió en lo que es para los ciudadanos del mundo moderno, un mecanismo desespiritualizado que puede ser captado por los conceptos y representaciones construidos por la razón” (Apffel-Marglin, 1996: 3, en Lander, 2009: 18). Esta mecánica racionalista influye en la desritualización de la muerte con sus respectivas consecuencias culturales y para la salud pública.

¹¹⁶Digo apropósito “hombres” y no “seres humanos” para excluir a quienes no entramos en esa categoría.

Zapotitlán. Este ritual sería un reflejo de algunas de sus creencias más profundas en torno a su relación con la tierra, y también una manera simbólica de regresar al lugar que lo vio nacer. La voluntad de una persona no siempre es fácil de cumplir, especialmente cuando se interponen en el camino los enredos de un sistema¹¹⁷ que privilegia el beneficio económico¹¹⁸ sobre la sensibilidad humana.

Era el sábado 17 de noviembre de 2012 en el norte de la Ciudad de México¹¹⁹. Al enterarse de la terrible noticia, mi tía Rosa y mi tío Pedro fueron a

¹¹⁷El capitalismo no es únicamente un modelo económico, ni siquiera una simple ideología política, sino toda una filosofía de vida que se ha arraigado en gran parte del planeta y que tiene por tanto su propia concepción sobre lo que es la vida y por tanto sobre lo que es la muerte. La posición del capitalista ante la muerte es clara: la muerte es inevitable, supone que la existencia es limitada y por tanto cabe aprovechar el tiempo de vida de la manera más ventajosa posible. Ser exitoso y feliz es la prioridad en la vida, entendiéndolo por esto actuar con total libertad. El poder y el placer son los modos más eficaces para ser feliz. El poder permite imponer la voluntad propia a otras personas, el placer se entiende como la satisfacción de los apetitos de todo tipo. El dinero es el medio para obtener de forma más rápida y efectiva tanto placeres inmediatos como un status de poder-éxito. Por tanto en la mentalidad capitalista la muerte queda en un segundo plano, no importa, no es relevante y se ignora. La muerte más que indeseada, negada. Los rituales dedicados a la muerte de un ser querido se transforman en un negocio más. La muerte no tiene un significado más allá que ser el fin de la vida, porque uno debe centrarse en el tiempo de vida. La muerte se banaliza, es un hecho común como otro cualquiera. Cuando ocurre se sigue un protocolo burocrático, cumplimentando los requisitos técnicos oportunos como en cualquier otro suceso que no brinde la oportunidad de aprovechar la vida en el sentido que esta filosofía entiende que debe hacerse.

¹¹⁸Una de las cuestiones que salieron a la luz en la tesis a la hora de reconstruir los acontecimientos fueron los mecanismos que hacen de la muerte un negocio. Esto me hizo pensar en qué se esconde detrás de dicho negocio y cuál es el papel del ritual de muerte en medio de este panorama. En el caso del cuerpo de mi padre, las instituciones se encargaron de sacar el mayor beneficio económico posible. La cuestión emocional y la empatía fueron relegadas. Además, la vida productiva nos exigió a los familiares abandonar el duelo, para asistir al trabajo, a la universidad y continuar, pese a que nuestra vida había sido violentamente modificada.

¹¹⁹Situar la muerte de mi padre en la Ciudad de México implica varios factores. En primer lugar, la relación del tipo de muerte con la acelerada vida urbana, también la forma en que se gestiona el cuerpo y se experimenta el ritual. La vida citadina fomenta el anonimato de las personas y la poca sociabilidad entre vecinos, esto tiene principalmente dos efectos visiblemente negativos. Por un lado, la indiferencia ante

reconocer el cuerpo. Estaban aterrados pero aún guardaban una ligera esperanza de que no fuera él. Primero fueron a la delegación Gustavo A. Madero, donde se les informó que no estaba. Después, fueron a tres direcciones distintas recorriendo todo el norte de la ciudad¹²⁰, hasta que por fin llegaron al anfiteatro correcto. Al llegar, se les indicó que pasaran a reconocer el cuerpo. En ese momento, mis tíos se angustiaron mucho. Rosa describe aquel momento como el más horrible de su vida, ella piensa que nunca se hubiera imaginado llegar a sentir tanto dolor. Tomaron la decisión de que mi tío Pedro entraría a hacer el reconocimiento. Al ingresar al recinto supo de inmediato que el cuerpo que yacía en aquella plancha, era el de mi papá. La tristeza se metió en el cuerpo de Pedro, era un sentimiento profundo que nacía de la inminente ausencia de su hermano. Su tristeza estaba seca como un desierto pues llorar ha sido algo muy difícil para él. Mi tío piensa que alguna frase machista como “llorar es cosa de mujeres” se afianzó en su inconsciente hasta que se volvió un hábito. De hecho, Pedro recuerda haber llorado solamente una vez saliendo del trabajo, era un día cualquiera y él no estaba triste siquiera, tal vez las emociones guardadas durante años decidieron salir en un momento en forma de abundante llanto.

Por su parte, mi tía Rosa comenzó a llorar al enterarse que el cuerpo era en efecto su hermano Javier. Ella describe su sentir como si su alma anduviera perdida, como un “zombi” que va muerto en vida. En esos momentos Rosa quería abandonarse en aquel sentimiento que la embargaba pero la exigencia burocrática¹²¹ la obligaba a reponerse y a seguir. Así que pese a las emociones que se arremolinaban sobre ellos, Rosa y Pedro continuaron su camino al

las problemáticas de nuestra comunidad e incluso ante el sufrimiento de quien nos rodea, y por otro lado, una búsqueda narcisista de autoafirmación. Para ser efectivo, el ritual de muerte necesita de la comunidad que lo respalde.

¹²⁰Una de las dificultades que encuentra el ritual de muerte en el contexto urbano es el crecimiento de la población y de la ciudad. Las distancias dificultan la gestión de los cadáveres, determinantes en la paulatina desaparición de ciertos rituales que implican al cuerpo, dando paso a las empresas funerarias.

¹²¹Según Acinas (2011: 12) siguiendo a Worden (2002) uno de los factores que intervienen en el duelo ante la muerte súbita de un familiar es que “las instancias médicas y legales pueden complicar las reacciones emocionales e incluso algunas personas se sienten victimizados por el sistema”.

forense donde habían enviado el cuerpo de mi padre. Allí les informaron que tenían que hacerle por ley una autopsia, pues su muerte había sido violenta. Además, les dijeron que la autopsia iba a tardar mucho, alrededor de un día y medio. Según los trabajadores del forense, en ese lugar, –había muchos cadáveres y poco personal. Mis tíos se preocuparon, pues no querían hacer esperar tanto a la familia para velarlo y tampoco querían que el cuerpo de mi padre estuviera tanto tiempo sometido a esta serie de procedimientos. Los del forense, que seguramente conocen bien las preocupaciones de las familias en duelo, tardaron poco tiempo en hacer una propuesta para “acelerar” el procedimiento. Le pidieron una gran cantidad de dinero a mi tío para hacerlo pasar primero en la lista de espera. –El dinero era lo de menos, pensó Pedro. Accedió a darles lo que pedían pero pesar de ello la autopsia finalizó hasta la madrugada. Mientras tanto, Rosa y Pedro tuvieron que ir al Ministerio Público ubicado cerca del metro “La Raza”. Ahí, tuvieron que esperar a que los atendieran y cuando al fin les llamaron, tuvieron que realizar varios trámites de gestión. Ahí les preguntaron si querían ver las fotos del accidente. Rosa dijo, –yo no quiero, ya para qué. Resulta curioso que sus familiares más cercanos coincidimos en este sentimiento. Nadie se empeñó en buscar al culpable, ni buscar venganza e guardar rencor. Nuestras fuerzas, emociones y pensamientos estaban todas dedicadas mi papá y al dolor de su ausencia. Los detalles del accidente eran secundarios, el hecho contundente que nos removía las entrañas era que para su muerte no había remedio. Al volver al forense en la madrugada tuvieron que llenar los requisitos de la salida. El cuerpo ya podía ser trasladado para ser velado, sin embargo, la travesía no había terminado.

Mi tía Pery se había encargado de hacer los trámites en el mismo cementerio donde se había enterrado a su padre, un lugar llamado “Jardín Guadalupano” ubicado en la zona metropolitana¹²² de la Ciudad de México. Ella había reservado y pagado previamente tres lugares en dicho cementerio que servirían a los familiares que fallecieran primero. Pero aquel cementerio

¹²²El diseño urbanístico también se ha encargado de invisibilizar la muerte. Los cementerios suelen estar a las afueras de las ciudades o lejanos del centro, de hecho la configuración de un lugar especial para colocar a los cadáveres nos habla ya de una separación espacial con respecto de los vivos.

despertaba en ella malos recuerdos pues los restos de su padre habían sido maltratados. A los siete años de enterrarlo, lo sacaron con el fin de reducir sus restos y frente a ella trozaron sus huesos en pedazos. Esta escena la dejó muy afectada y sucedió sólo algunos meses antes de la muerte de mi papá. Así, se resignó a volver al mismo cementerio esperando recibir un mejor trato esta vez. Mi hermano la acompañó y mientras tanto estuvieron platicando acerca de que la voluntad de mi papá era la cremación. Así que hablaron con el personal del panteón para que así lo hicieran. La respuesta de los de la funeraria fue un rotundo no, dijeron que tenía que permanecer siete años enterrado para después sacarlo y cremarlo. Ellos alegaban que al ser un accidente, la policía podía solicitar una investigación. Sin embargo, al igual que los del forense, no tardaron en hacer otra propuesta, –no podemos acceder, a menos que pague ahorita cincuenta mil pesos... y ni así le aseguramos. Mi tía pensó que el soborno que exigían era demasiado especialmente si se tomaba en cuenta todo el dinero que se ha pagado ya. Los de la funeraria agregaron, –además como es sábado, no hay juez y serán treinta mil más para conseguir un juez. A Esperanza no le importaba el dinero, lo que le importaba era que aun pagando todo eso, no le podían dar la certeza de que no lo enterrarán.

Alrededor de las tres de la madrugada arribó el cadáver de mi papá al panteón, pero el destino de su cuerpo seguía siendo incierto. Mi hermano Daniel estaba desesperado al ver la negativa de la funeraria y la cantidad exorbitante de dinero que pedían. Recordó que antes de ir al cementerio, algunos amigos de mi papá habían ofrecido sus servicios funerarios a la familia. Así que les llamó por teléfono para ver si podían brindar alguna otra posibilidad. Ellos inmediatamente ofrecieron apoyo total a mi hermano y le dijeron que no existía ningún problema para llevar a cabo la cremación. Acordaron con él, que irían a recoger el cuerpo. Llegaron cerca del amanecer, mi tía y mi hermano se encontraban exhaustos pero satisfechos pues parecía que por fin lograrían llevar a mi padre a un mejor lugar. Mientras, las personas del “Jardín Guadalupano”, estaban furibundos al perder un negocio. Mi hermano no quería hablar con más con ellos, estaba tan ofendido del trato que habían recibido, que lo único que le importaba era que se llevaran a mi papá de allí. Los de la nueva funeraria le pidieron a Dani que pasara a

reconocer el cuerpo para hacer el traslado. En aquel momento Dani entró a una sala donde había varias planchas de metal, en una de ellas, estaba él. Lo destaparon hasta el pecho y Daniel se quedó mirándolo, pudo observar que tenía amoratado un costado, pero se sorprendió al descubrir que prácticamente no tenía ningún rasguño. Observó detenidamente su rostro que esbozaba una expresión muy tranquila, casi una ligera sonrisa. En ese momento, Dani pudo visualizar en su imaginación la escena completa del accidente. Se imaginó a mi papá cruzando por la avenida Insurgentes y el coche golpeándolo, imaginó su muerte prácticamente instantánea y sólo un segundo de conciencia que se suspendería en el frío aire de la noche. Ese pequeño instante en que mi padre entendió que estaba muriendo y sonrió pensando, –pues ya, esto es todo. Identificó que la expresión de su rostro era de satisfacción, como si reflejara el hecho de haber tenido una muerte cercana a sus deseos. Así, para mi hermano entender la causa¹²³ de su muerte y ver su cuerpo, le brindó mucha paz.

Por el contrario para mi tía, ver a Dani entrar a esa bodega a reconocer el cuerpo de su padre le impresionó mucho, pensó en el dolor que mi hermano y yo debíamos estar pasando. Se conmovió tanto, que fue en ese momento en el que por fin se quebró, dejó de pensar en los demás para por fin experimentar en su propio cuerpo la pérdida de su hermano menor. Después de este reconocimiento, los de la nueva funeraria sacaron el cuerpo y lo metieron a la carroza sin cruzar ni una palabra con el personal del otro cementerio.

¹²³Para Acinas (2011: 12) el “aumento de la necesidad de entender lo sucedido” es una característica de la muerte súbita de un familiar

***Disección o Los pensamientos de un
cuerpo en la plancha de algún anfiteatro***

*Antes que se termine esto
aprenderé a caminar
Así como las nubes
Haciendo malabar figuras
a la mano del viento escultor
Inquieto artista
que apenas termina el trabajo
ya está pensando en su reconstrucción*

Y algún día tendré que llover

*Mientras termina esto
engarzo ruidos en el aire
Así como las flores
a la mano del sol
Amigo de las horas
Caricia de grana
en la eterna cabellera*

Y algún día tendré que ser ocaso

*Nunca logré estar a tiempo
Soy la manecilla rota
en la foto blanco y negro
donde el punto de fuga se escapó
Ni siquiera así A brazos abiertos
alcanzo a capturar el vuelo
que la mariposa insinúa
adentro o afuera del sueño*

*Después que se termine esto
aprenderé a caminar
Así como el hombre*

*Exaltando torpes formas
a cincel de verdugo
Ingenuo ser
que antes de concluido el trabajo
ya está pensando en lo que vendrá después*

Y algún día habré sido alfabeto

*Mientras termina esto
tallo silencios minerales
Así como las sombras
Anzuelos de luna
Pescadora inagotable
de ilusiones y secretos
en el azar pentagrama*

Y algún día habré sido armonía

*Siempre acarició el destiempo
Soy el curioso gato
que se arroja sobre la muerte
para ver si le zarpa otra vida
Mientras haya oscuridad
confío en los posibles caminos
que se abren a la suerte
o estaban enterrados desde antes
Desde los momentos ausentes.*

Dani y Pery se fueron llenos de indignación y sin despedirse. La familia recibió los datos del nuevo panteón donde se realizaría el velatorio y donde por fin se llevaría a cabo la cremación. Les pidieron que se presentaran más tarde para que pudieran descansar un poco y para que ellos tuvieran tiempo para preparar el cuerpo. Para dicha preparación, se les solicitó ropa para vestirlo. Dani escogió una chamarra color verde botella, una camisa y un pantalón. Además se llevaron su sombrero, un balón de basquetbol y una foto de cuando era joven. Todo pasó muy rápido, no pudieron prepararse mucho para la ocasión, se convocó a la familia y amigos de mi padre y se fueron al funeral.

El velatorio se llevó a cabo un domingo en la funeraria García –los detalles los narraré más adelante. En la mañana del lunes llegaron aun varias personas a despedirse de mi papá a la funeraria. Eran sobre todo amistades, compañeras y compañeros de trabajo, quienes se acababan de enterar de su fallecimiento esa misma mañana. Dada la cercanía del hospital donde trabajaba mi papá y el lugar donde se veló, mucha gente pudo tomarse la mañana para asistir y mostrar su afecto. Después, alrededor de las 11am los familiares más cercanos fueron a despedir su cuerpo al crematorio. Mi mamá y mi hermano fueron en la carroza con el ataúd. Los demás fueron detrás en varios coches. Así, llegaron al panteón de “Dolores” ubicado en Chapultepec al sur de la Ciudad. Al llegar se les hizo pasar a ver por última vez su cuerpo. Ese momento fue muy doloroso para todas las personas, pues era de alguna manera el acontecimiento definitivo que marcó el fin de la presencia física en este mundo de Javier. A partir de entonces, mi padre volvería a ser tierra. Abrieron la caja y mucha gente puso la mano en el cristal, hubo gente que dijo algunas palabras. Cada quien dijo adiós a su manera. Así, después de despedirse, mi mamá y mi hermano que se encontraban muy afectados, se fueron a caminar por el panteón para distraerse un poco. Era un lugar bonito rodeado de árboles, la belleza del paisaje acompañaba la magia de ese acontecimiento. Pasearon alrededor de las tumbas y mientras caminaban se percataron de que podían ver el humo del crematorio. Fue un momento especial que compartieron los dos. Tiempo después volvieron para que les entregaran las cenizas dentro de una caja. Mi hermano recuerda ese momento como algo bonito, pues se logró por fin cumplir la primera parte de la voluntad de mi papá.

Mientras tanto en el otro lado del océano, ese domingo 18 de noviembre fue muy distinto. Yo me encontraba en aquel piso compartido con la cara hinchada de llorar, aun sin reconocer exactamente qué había sucedido la noche anterior. ¿Era una pesadilla?, dude. En Valencia nada parecía haber cambiado, entre a Facebook donde coloqué una nota desesperada en el afán de querer comunicar lo sucedido. Mi padre había muerto y quería que la gente lo supiera. Pero esa extraña confusión que seguía presente en cada una de mis acciones se hizo aún más grande cuando miré que a pesar de lo ocurrido, el mundo corría como siempre. La gente seguía publicando chistes, memes y lo que habían desayunado, de nuevo la virtualidad era extraña, me parecía todo tan surrealista y carente de sentido. Esto me hizo sentirme muy mal pues mi mundo en este lado del charco no había cambiado, solo yo había cambiado. Todo siguió su rutina sin sospechar que faltaba alguien muy importante dentro de este mundo, alguien que emanaba vida a su paso. Pero aquí no era relevante, nadie lo conocía, nadie lo extrañaba. Estas sensaciones me hicieron experimentar su muerte desde una intimidad particular y desde algo muy mío y muy de él. Yo era ajena a todos los trámites burocráticos que se estaban llevando a cabo en México y creo que de alguna manera estaba protegida de todo aquello al encontrarme lejos, sin embargo, me sentía muy conectada con la voluntad de mi padre, ya que mi familia se encargó de tenerme en cuenta en todas las decisiones que se tomaron. Al recibir la noticia vía Skype, me preguntaron qué quería que se hiciera con su cuerpo, yo supe enseguida lo que se tenía que hacer. Cremarlo era lo primero, después pensamos en solucionar el aspecto de la distancia. Decidimos que lo mejor sería guardar sus cenizas hasta que yo volviera a México el año siguiente y pudiéramos completar aquel ciclo. De esta forma podría estar presente en ese último acto de amor que representaba devolver sus restos a la tierra de zapotes¹²⁴, de café y de magia que es Zapotitlán.

¹²⁴El zapote (tzapotl en náhuatl) es una fruta tropical que se encuentra en la región totonaca de Zapotitlán y da origen a su significado: “tierra de zapotes”.



39 Mi tío-abuelo Herminio, mi papá y yo (1993) Álbum familiar, Zapotitlán.



40 Cartografía: De casa de mi abuela paterna a casa de mi mamá (2017) Olar Zapata y Odette Fajardo, Foto-performance, Valencia.

EL FUNERAL

El funeral de mi padre se sintió con extrañeza, como una niebla densa y opaca de sentimientos y de pensamientos. Se sintió desde la soledad de la noche valenciana y de la tarde chilanga, fue luz artificial reflejada en mis ojos desde el ordenador, patético contraste con la luz solar que reflejaban los ojos de mi madre y de mi hermano. La experiencia confusa de la película de la vida visualizada por una pantalla y atravesada por el sentimiento transfronterizo de la alegría y del dolor.

Era la tarde del domingo 18 de noviembre de 2012 en la funeraria García ubicada cerca del metrobus Vallejo. Después de un par de días de confusión y traslados del cuerpo de mi padre, por fin el velatorio se llevaría a cabo. El espacio que la funeraria facilitó para hacer la ceremonia estaba conformado por dos estancias unidas, en la primera estaba el ataúd y alrededor de este, varios sillones, la otra era una especie de recibidor. Era un lugar agradable y sencillo donde entraba mucha luz del sol. Mi hermano piensa que esto ayudaba a quitar la tristeza y el ambiente fúnebre.

Poco a poco empezó a llegar gente a dar sus condolencias a la familia, quienes no sabían muy bien que hacer. La familia estaba impactada por la enorme cantidad de gente que asistió, la mayoría compañeros de trabajo de mi papá quienes se brindaron su apoyo e incluso realizaron una colecta para apoyar los gastos. El lugar se llenó de gente y de flores, terminaron siendo tantas que alcanzaron el techo. Asistieron muchos familiares cercanos y lejanos, e incluso asistió gente del pueblo de Zapotitlán, donde a 300 kilómetros de distancia se realizó un velorio en paralelo.

Familia y amigos conversaban entre ellos y bebían café. Algunas personas bromeaban, contaban historias y se reían. Mi hermano se sentía bien de ver las muestras de alegría de la gente pues le parecía una manera de romper con la tensión y recordar anécdotas divertidas sobre mi papá. En cambio para mi tía Rosa, estas bromas la hicieron sentirse herida y molesta, pues sintió que su dolor no estaba siendo respetado. Ella piensa que jugar y bromear en los funerales es una costumbre de Zapotitlán, pues creen que al fallecido no le gustaría ver a sus seres queridos tristes y por lo tanto alejan ese

sentimiento mediante la risa. La subjetividad¹²⁵ jugó un papel importante en las percepciones de cada una de las personas que se encontraban en el funeral, de modo que cada quien vivió con una sensibilidad particular las risas y el llanto. Por su parte, mi abuelita se mantuvo fuerte durante el funeral, incluso a veces platicaba y reía con sus comadres. Pocas cosas como la sonrisa de mi abuela para animar aquella atmosfera llena de recuerdos y emociones.

Dentro del funeral se llevaron a cabo numerosos rituales que cumplieron una función principalmente religiosa. Se realizó una misa de cuerpo presente y se rezó el “rosario”, ambos con la finalidad de que el alma de mi papá subiera en paz al cielo. El rosario ha sido uno de los rituales ligados a la iglesia católica que más se practica en México debido a su carácter comunitario. El rosario es monótono y reiterativo, se repiten las secuencias de oraciones generando un ritual casi hipnótico. Alguna de las acciones más representativas dentro de dicho ritual, es pasar por los dedos las bolitas del rosario simbolizando diversos misterios de cristo. En cuanto a las letanías que se repiten en la ceremonia están el “padre nuestro”, las “aves Marías”, el “gloria”, el “jaculatoria” y el “salve”. A pesar de que ni mi papá ni mi mamá eran católicos, yo me siento relativamente cercana a este tipo de rituales porque en época navideña cada año solíamos asistir a las posadas¹²⁶. Cuando pienso en el velorio, puedo imaginar sonidos como el de aquellos rezos en contraste con las pláticas y las carcajadas de aquellos quienes pensando en mi papá recordaban su lado más divertido. Otro de los rituales que se realizaron dentro del funeral siguiendo la costumbre, es la “guardia”. Dicho ritual consiste en que cuatro personas se coloquen en torno del ataúd, una persona en cada esquina. Esas guardias no permiten que entren los malos espíritus a llevarse el alma del difunto, según me cuenta mi abuela. Estos lugares los iban ocupando familiares y compañeros durante toda la noche. Yo pude observar

¹²⁵Algunos de los factores “que influyen en la elaboración del duelo son: familia, dinero, madurez emocional, edad, relación (cercana, lejana) que hubo con la persona que murió, sexo, religión, cultura, rol familiar, personalidad del doliente, etc. Por ello el duelo de cada persona es único e irrepitable” (Bravo, 2007: 4)

¹²⁶Las posadas son fiestas prenavideñas que se celebran en México al lado de familiares y vecinos. En mi familia acostumbramos hacer las posadas con los vecinos de la calle de mi mamá. Cada noche del 16 al 23 de diciembre los vecinos se turnan para ofrecer en su casa la fiesta, la cual comienza siempre con un “rosario”.

este ritual en el funeral de mi abuelo y me pareció muy impactante. Me llamaba mucho la atención, la disposición y la fuerza de la gente para permanecer de pie durante mucho tiempo. Lo he percibido como un acto de respeto y de amor para con el difunto. Asimismo, es tradición colocar cirios en cada esquina del féretro, estos representan la luz que ilumina el camino del espíritu que ascenderá al cielo. Mi tía Pery dice que los cirios recogen la esencia del alma y existe “gente mala” que los puede utilizar para hacer hechizos. Para evitarlo, se deben recoger y sepultar con el difunto, o quemarlos completamente durante el novenario. Estas recomendaciones se las enseñó mi bisabuela a mi tía y ella, por las dudas, las cumplió.

Así, además de estos rituales normativos de orden religioso¹²⁷ se realizaron algunas acciones que resultaron significativas en un sentido particular. Por ejemplo, de manera espontánea se decidió colocar el sombrero de mi papá encima del féretro. Con la misma espontaneidad fue colocada una radio tocando cumbia y salsa. Entiendo estas acciones como una manera de honrar un rasgo de identidad de mi padre, además son este tipo de detalles los que convierten un ritual normativo como el funeral en un acontecimiento único e irrepetible. También considero que este tipo de rituales “espontáneos” dan cuenta de una realidad cultural, pues sé que en otro contexto podrían haberse considerado irrespetuosos.

Así, transcurrieron las horas hasta que el sol se puso. Por la noche bajaron la luz y la atmosfera se tornó más silenciosa. El velatorio como su nombre lo indica, consiste en pasar la noche en vela. De manera que los invitados pasaron compartiendo toda la noche, entre rezos, charlas, llantos y sueños. Muchas personas durmieron un par de horas en los sillones que se encontraban en el salón de la funeraria, salón que se comparte con el difunto. Mi hermano me contó cómo el ambiente se fue haciendo más triste conforme la mañana se acercaba. La gente sabía que faltaban pocas horas

¹²⁷Para muchos de mis familiares la religión católica –sincrética– fue la que dio sentido a muchos de los rituales de muerte que se realizaron. El funeral, las misas, el novenario cobraron sentido para muchos en una cuestión de fe, para otros más en un sentido social y para otros como elementos terapéuticos. En mi familia –como en muchas otras– las religiones y las creencias espirituales coexisten en diferentes matices de intensidad y en diferentes realidades.

para que se llevaran el cuerpo. Fue cuando cayó sobre ellos el peso de la realidad. Se rezó por última vez con el cuerpo presente y mucha gente se acercó al féretro a dedicarle a mi padre unas últimas palabras. La sensación de todos mis familiares al describir estos momentos, ha sido de una especie de sueño confuso, el cansancio de los días anteriores, sumado a la negación que aún no se alejaba, ha hecho que los recuerdos sean difíciles de evocar. Para mí también ha sido difícil encontrar los recuerdos en mi mente y las palabras adecuadas para describir las sensaciones opacadas por la falta de memoria. Sin embargo, estos recuerdos nebulosos acerca del velorio, me transportan a un pequeño cuarto en los poblados marítimos de Valencia.

Era la tarde del domingo del 18 de noviembre de 2012 y me encontraba conectada al *Skype* para ver el funeral de mi papá. A través de la videollamada pude ver el entorno, veía la luz del día, pero tampoco podía reconocer mucho el lugar. Recuerdo que mientras ellos hablaban conmigo, llegaban familiares a darles el pésame. Entonces ellos lloraban y yo lloraba también. Era una situación difícil, pues la familia llegaba y abrazaba a mi prima, abrazaba a mi hermano y a mi mamá y muchas veces a mí me ignoraban por completo, entonces, me di cuenta de una sensación de impotencia que tenía que ver con no sentirme validada como hija del difunto. Como si mi dolor fuera menos valioso por no estar presente físicamente o como si la pantalla de la computadora fuera una frontera intraspasable para muchos. Entendí este límite como algo normal, entendí que para muchos de mis familiares ese medio de comunicación, era completamente extraño. Sin embargo, también hubo personas que se acercaron a interactuar conmigo, entre ellas recuerdo la conversación con una de mis primas. La sensación fue extraña, pues hacía mucho tiempo que no la veía y fue un reencuentro confuso debido a la triste circunstancia que nos juntaba. Además de las siete horas de diferencia y los kilómetros de distancia que sumaron ambigüedad a la conversación cibernética. Comenzamos a platicar acerca de mi vida en España, poco pude contarle antes de que me interrumpiera un triste sentimiento, empecé a llorar y ella también. Recordaba en esos momentos la distancia física que me alejaba de mi familia y sobre todo de aquel plano existencial que me separaba de mi papá. La ambigüedad reinaba y el sabor

agridulce de la realidad virtual era extraña. La comunicación vía *Skype*¹²⁸ fue sin duda un elemento recurrente en la manera que tuve de aproximarme a mi familia en esos momentos. Al respecto, cabe resaltar los enormes esfuerzos que mi mamá y mi hermano realizaron para hacerme sentir parte de todos estos rituales. Yo entendí este apoyo constante como una manera de acompañar mi decisión de no volver a México y también como una forma de alimentar nuestra cercanía. Para mis familiares más cercanos la videollamada era algo normal, pues lo entendían como la manera que tenía de estar “presente”, sin embargo, les resultaba doloroso saber que después de todo, en Valencia estaba físicamente sola.

¹²⁸Respecto las conexiones cibernéticas e importante considerar que la migración no es un fenómeno nuevo: “Lo que sí constituye una novedad con respecto a épocas anteriores es la posibilidad material que ofrecen los avances en las nuevas tecnologías, los sistemas de transportes y las comunicaciones de permitir formas de relaciones sociales que faciliten a las unidades familiares ‘transnacionales’ seguir actuando como una familia, en el sentido de tomar decisiones y discutir los temas importantes que atañen a sus miembros de forma habitual” (Vertovec, 2004 en Parella, 2007: 156).

Estrategias de comunicaciones como el *Skype* han sido fundamentales para mantener el contacto en esos momentos tan difíciles, pero también ha sido una constante en el constante mantenimiento de lazos de afecto en mi familia. Coincidiendo con las observaciones del economista ecuatoriano Alberto Acosta, quien afirma la importancia de las nuevas tecnologías en la conformación misma de las familias transnacionales: “los migrantes mantienen lazos permanentes con sus familiares en el país de origen –posibilitados por los avances en telecomunicaciones y por el apoyo de las redes– creando un nuevo tipo de vínculo social” (Acosta, López y Villamar, 2004 en Parella 2007: 167). También es importante tener en cuenta que estas nuevas posibilidades ayudan a tender puentes de comunicación, más no sustituyen el contacto físico entre las personas.



41 Mi mamá, papá, hermano y yo en Skype (2010) Álbum familiar, Ciudad de México-Valencia.

EL NOVENARIO

En este tiempo, cuando ‘las decepciones de las promesas del universalismo abstracto han conducido a las crispaciones particularistas’ (Laplatine-Nouss: 14), el pensamiento y las prácticas mestizas son recursos para reconocer lo distinto y elaborar las tensiones de las diferencias.

García Canclini (2015: 10)

Durante nueve días posteriores al funeral, la familia y los amigos se reunieron a rezar, comer y conversar. Mi familia vivió estos días como un alivio dentro del proceso de duelo. Mientras tanto, yo viví los mismos días de manera totalmente distinta pues pasé una semana en la montaña buscando una conexión con la tierra que me recordara a Zapotitlán. Durante este tiempo entendí que la distancia es relativa cuando se trata de relaciones afectivas, el amor atraviesa fronteras y también pantallas de ordenador. Sin embargo, los abrazos son irremplazables y no poder sentirlos genera impotencia. Este sentimiento ambiguo me llevó a buscar nuevas estrategias de presencia en la distancia.

El novenario es un ritual católico que se llevó a cabo del 20 al 29 de noviembre de 2012 en la casa de mi abuela en la colonia San Juan de Aragón, un barrio popular al norte de la Ciudad de México. Según mi abuela, el novenario consiste en rezar nueve días después del fallecimiento de un ser querido. Esto ayuda al alma del difunto a alcanzar un sitio en el cielo. Se reza el “rosario de difuntos” donde se pide a Dios que absuelva al difunto de los pecados cometidos, que lo libre de la condenación y que alcance la “gloria eterna”. Mi abuela es la que más se reconfortó debido a la parte religiosa del ritual, pues para ella el significado es muy importante ya que va más allá del acompañamiento entre familiares y se extiende al plano espiritual. Para ella ha sido una preocupación que mi padre alcanzé un lugar junto a dios en el cielo. Al realizar este tipo de ceremonias, es muy grande su consuelo puesto que siente que está haciendo todo lo posible por ayudarlo.

Después de rezar, la segunda parte del novenario consiste en quedarse un rato más conviviendo. Para mi hermano esta parte del ritual fue muy

importante porque alimentaba la unión familiar. Él piensa que este ritual se construye a partir de la cohesión entre vecinos, familiares y amigos, lo cual le ha ayudado a superar esta etapa y lo ha hecho comprender el sentido de los rituales funerarios. Mi tía Rosa coincide en que durante ese tiempo, la familia se colmó de la energía de las personas que asistieron, lo cual se evidenció en la fortaleza que mi abuela mostró durante esos días. Los miembros de mi familia afirman haberse sentido mucho más acompañados y piensan que mantenerse ocupados preparando todo lo necesario y recibiendo a la gente los distrajo del dolor. De esta manera, el novenario fue vivido como un acontecimiento que llenó de ánimos la casa, en el que se compartieron abrazos, conversaciones y alimentos. Se ofrecieron tamales, pizzas, tlacoyos, pan y pasteles, de beber se ofreció atole, café, té y refresco. La gente que asistió también colaboraba llevando alimentos, cubiertos o servilletas.

Durante ocho días, el novenario fue más o menos igual, el rezo y después una merienda-cena. Pero la última noche fue distinta. Esa noche se levantó la cruz que durante nueve días estuvo en el suelo y que estaba hecha principalmente de flores, cal, agua, y veladoras. Según la tradición, la cruz debe de ser enterrada en el cementerio, en este caso, se guardó para ser llevada al pueblo junto con las cenizas. Para realizar este rito, mi prima Itzel invitó a un grupo de amigos a realizar una ceremonia especial. Ella me explicó que sus amigos son concheros, se les dice así porque sus instrumentos musicales están hechos de conchas de armadillos. Ellos se ofrecieron a hacer el “levantamiento de la cruz” mediante una ceremonia sincrética que combina elementos de la cosmogonía maya con elementos de la religión católica. Se utilizaron una serie de objetos: flores, una caja forrada de negro, claveles de color negro, rojo y amarillo, velas, cebo, incienso, una escoba y una pala. Los concheros tocaron y cantaron. Itzel me contó que los mayas tienen un calendario ritual de 260 días, en el que cada día tiene un nahual¹²⁹ y que los concheros lo utilizan para trabajar con distintas energías. Así, ellos realizan una ofrenda a los nahuales para pedir lo mejor en el camino del difunto y recogen la cruz de cal y flores para despedir su alma. Cuando inició la

¹²⁹ Según la cosmovisión maya el nahual puede entenderse como una energía, espíritu o fuerza de los seres y elementos de la naturaleza que vinculan a cada persona con el ecosistema.

ceremonia, los concheros encendieron velas, pero estas se pagaban constantemente. Según ellos, las velas no querían prender porque la energía de algunas personas escépticas impregnaba el ambiente, sin embargo, durante el transcurso de la ceremonia la energía se fue transformando y las velas se mantuvieron encendidas. Los concheros tocaron canciones muy bellas e hipnóticas, en sus sonidos se intuía un sincretismo musical que mezclaba armonías occidentales y letras en castellano, con ritmos propios de las danzas indígenas e instrumentos prehispánicos como el caracol. El ambiente se llenó con el olor a incienso y a flores. Mis familiares también tuvieron un papel fundamental dentro de la ceremonia dedicando a mi papá algunas palabras que no le hubieran dicho en vida y alzar la caja con la cruz en dirección de los puntos cardinales.

Esta ceremonia fue recibida con mucho agrado por la familia cercana, quienes se sintieron identificados por la ritualidad indígena. Mi primo Yair vivenció esta ceremonia como lo opuesto a la misa católica. Para él las misas son impersonales y se practican como parte de una convención social¹³⁰ por eso la “levantada de cruz” fue una manera distinta de abrazar ese suceso. Mi tía Rosa también sintió mucha conexión con este ritual, como si fuera un último regalo para su hermano Javier. La familia piensa que a mi papá le hubiera encantado este tipo de ceremonia por ser mucho más cercana a su manera de entender la vida.

Mientras tanto, yo presencié vía Skype¹³¹ el novenario. La parte más importante se llevó a cabo el último día. Me habían contado que pensaban

¹³⁰En un panorama parcialmente secularizado, cabe preguntarse si la función de los rituales de orden religioso persiste o si es repetido como parte de una convención social carente de significado. Quizá sea necesario resignificarlos o crear nuevos rituales que se ajusten a las nuevas necesidades sociales.

¹³¹Las comunicaciones transnacionales encuentran en la muerte a distancia un papel protagónico. Los rituales visualizados por video-llamada, la presencia cibernética en el funeral de un ser querido y los performances que tienden puentes simbólicos entre un país y otro, e incluso entre la vida y la muerte, son ejemplos de lo que podría denominarse performance transfronterizo. “El performance transfronterizo”, es un término utilizado en los estudios sobre performance, principalmente en la literatura chicana. Sin embargo, me parece adecuado pues me ayuda a subrayar la idea que

realizar una ceremonia especial. Como ya tenía la experiencia de haber visto el funeral de mi padre vía Skype y había experimentado una sensación de impotencia al no ser vista. Decidí que esta vez, no sólo quería ver la ceremonia, sino que quería además ser vista y validada como persona presente, por eso se me ocurrió una idea¹³². Le pedí a mi mamá que me pusiera un cuerpo, uno de mis vestidos favoritos. Así que mi mamá colocó la computadora encima de un mueble donde yo pudiera tener una vista general de la ceremonia¹³³ y debajo colgó mi vestido rojo. Entonces ahí estaba yo, cerca de ellos con un cuerpo simbólico y una cabeza cibernética, desde mi cuarto valenciano a miles de kilómetros¹³⁴ de distancia.

estos rituales son capaces de atravesar fronteras nacionales y generar un universo simbólico más allá de los límites espaciales convencionales.

¹³²La imaginación ha formado parte de los recursos con los que contamos las familias transnacionales para mantener y alimentar nuestros vínculos comunicativos y de afecto, sobre todos en las circunstancias más difíciles. Esta capacidad imaginativa es la que puede transformar la cotidianidad mediante actos performativos y es la que nos permite a los sujetos fronterizos crear nuevas estrategias para afrontar y transformar nuestras realidades.

¹³³La escena performativa era muy compleja: la mayoría de familiares estaban acompañando físicamente la ceremonia, yo estaba conectada al Skype con el cuerpo simbólico que mi mamá había construido para mí. Los elementos de la era global se hicieron entrelazaron con los rituales tradicionales. Mi familia cercana aprendió a relacionarse con las conexiones cibernéticas con mucha naturalidad, pero también con dolor por pensar que estaba lejos. Para el resto de familiares y amigos era algo extraño y novedoso. La mezcla de elementos que se encontraban en este ritual de muerte comulgaron con otros que se añadieron a la ya compleja relación de significados. Las nuevas tecnologías hicieron posible otro tipo de comunicación.

¹³⁴Según Bryceson y Vuorela (2002), “ante la separación geográfica y la ausencia de los contactos cara-a-cara diarios, la familia se construye como comunidad imaginada, lo que implica continuados esfuerzos de sus miembros –tanto los que han emigrado como los que permanecen detrás– para mantener los vínculos. Las autoras usan el término “*relativizing*” para referirse a los mecanismos que los individuos establecen para mantener, recortar, reforzar o establecer los vínculos con los familiares” (en Perello, 2007: 181).



42 Levantamiento de cruz (2012) Álbum familiar, Ciudad de México.



43 Mi mamá, mi abuelita y yo con vestido rojo y cabeza cibernética (2012) Álbum familiar, Ciudad de México.

Canción de la ceremonia

*Por siempre en la tierra
la vida termina,
se va nuestra existencia
como las flores marchitas.*

Coplas chicanas

*Hay tantísimas fronteras
que dividen a la gente
pero por cada frontera
existe también un puente.*

PERFORMANCE A LA DISTANCIA

A diferencia de las fronteras impuestas por un estado/nación, las fronteras en nuestro “país del performance” están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados
Gómez Peña (2011)

La muerte de mi padre logró sacar de mi interior una potencia creadora que se expresó a través del performance. A finales de 2012 y durante el 2013 realicé varios performances expresando mi dolor en actos catárticos. Estos sirvieron para evocar y resignificar lo ocurrido, involucrar a las personas que me rodeaban, divulgar mi visión particular sobre la muerte y elaborar un duelo a partir de mis necesidades. Todas estas acciones estuvieron motivadas por una necesidad ritual exacerbada por la distancia. El no poder presenciar físicamente los rituales funerarios que llevó a cabo mi familia, incrementó mis ansias de hacer. Desde lejos, la muerte se ve distinta.

En estos performances reconozco la imbricación de elementos que conforman mi visión: mi formación como estudiante de arte¹³⁵, como artista profesional¹³⁶, la relación que he establecido con los elementos indígenas heredados de mi familia, el catolicismo sincrético de mi abuela, la influencia de mi vida migrante en el mediterráneo valenciano, entre otros. Mi cuerpo¹³⁷

¹³⁵Mi formación profesional en artes comenzó a los once años cuando cursé estudios de iniciación artística en música dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes (2001-2004), posteriormente cursé estudios de violín durante dos años más en la Escuela Nacional de Música (2005-2007). Después abandoné la música clásica por sentirme demasiado encorsetada en la técnica y entré a la Escuela Nacional de Artes Plásticas donde cursé la licenciatura en Artes visuales (2007-2011). Estos estudios se llevaron a cabo en la Ciudad de México, hasta que en el año 2010 realicé una estancia académica en la Universidad Politécnica de Valencia, la cual sirvió de precedente al posterior estudio del Master en Producción Artística (2012-2013) en dicha ciudad.

¹³⁶Me he dedicado profesionalmente al performance desde el año 2013 a la fecha, desde entonces he recorrido un camino de dudas, tropiezos y aprendizajes. Sigo creyendo en el performance como herramienta transformadora.

¹³⁷Tal y como apunta Taylor (2011:12), “el cuerpo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal –mi cuerpo–, producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible –o invisible– a través de nociones de género, sexualidad,

conformado de esta red de símbolos y de creencias se expresó por medio de la acción artística. Realicé tres performances artísticas y una instalación, llamados “Tú y yo en el río”, “Mis soledades”, “Eros y Tánatos” y “Camino de flores” respectivamente. Tras su realización, la elaboración del duelo fue distinta ya que me ayudaron enormemente a experimentar en mi cuerpo la pérdida. Estos tres performances tienen en común un componente simbólico que vinculaba mi cuerpo migrante¹³⁸ con mi tierra de origen. También tienen en común, al menos dos de ellos, la expresión de la carga emocional mediante el esfuerzo físico.

Cuando recuerdo la experiencia de realización pienso en varias autocríticas como que varios surgieron en un contexto académico, fueron realizados con pocos recursos económicos y logísticos o fueron llevados a cabo en escenarios conceptualmente “inadecuados”. Sin embargo, siempre que recuerdo esta primera serie de performances que realicé tras la muerte de mi padre, lo hago con mucho cariño y con una conciencia de que su verdadero valor está en la honestidad con que fueron hechos. Además el verdadero objetivo de tales performances se cumplió, la eficacia del círculo comunicativo que generaron con los asistentes y la sanación que generaron en mi propio cuerpo. A partir de dichas acciones varias de las personas que asistieron se pusieron en contacto conmigo para compartir sus experiencias y contarme que habían experimentado una identificación en distintos niveles con los contenidos simbólicos de los performances. La experiencia fue muy enriquecedora y me alentó a seguir el camino del quehacer performativo.

raza, clase, y pertenencia –en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio–, entre otros”.

¹³⁸Se podría decir que el objetivo de mi trabajo era la construcción de puentes transfronterizos y es que al ser puntos donde convergemos como personas, comunidades e incluso naciones, las fronteras exigen ritualidad. En ellas, se crea la necesidad de explorar nuevas alternativas y construir puentes de comunicación. Hay que tomar en cuenta que “el ritual como sugiere Bhabha “emerge como un efecto de semejante «significación incompleta» es una transformación de las fronteras y límites en espacios *in-between* a través de los cuales los significados de autoridad cultural y política son negociados (Bhabha, 2000: 218).

Camino de flores

El primer acercamiento que realicé a simbolizar mis emociones alrededor de la muerte y la migración, fue en diciembre de 2012 a través de la instalación “Camino de Flores”, la cual se efectuó en el marco de la exposición “la Costa” en Calavaga, Antigua Facultad de Agronomía de Valencia. La exposición se llevó cabo en una facultad “okupada”¹³⁹, donde se estaba proponiendo realizar una serie de eventos artísticos y culturales. Al elegir la temática de la exposición surgió como tema recurrente la costa, quizá porque nos encontrábamos a la orilla del mar mediterráneo y la mayoría de los participantes éramos de otros países.

Cuando realicé esta instalación, mi padre llevaba aproximadamente un mes de haber fallecido, así que el vínculo afectivo entre mi familia y yo, era especialmente necesario en esos momentos. Por ello, es que la primera idea que se me vino a la cabeza fue la de crear un mar simbólico entre mi familia y yo. Esta idea se materializó mediante dos montículos de tierra de distintos colores colocados uno frente a otro, en medio, un espacio real y simbólico que podría medir unos tres metros o ser tan grande como el océano Atlántico según se mire. Los montículos de tierra una clara y una negra se unían por medio de un camino de flores. Se trataba de una imagen poética en la que buscaba generar un puente simbólico entre mi familia en México y yo en Valencia. Las flores simbolizaban la vía que me permitía no solo conectar con mis seres queridos a la distancia, sino también con mi padre más allá de la muerte. El uso de las flores tiene que ver con este objetivo y es que las flores cumplen una función importante para llamar el espíritu de los muertos. El referente fue la ofrenda de día de muertos, donde se coloca un camino de flores para indicar el camino a los difuntos para que puedan regresar a sus hogares y compartir una vez más con su familia. Podría decirse que esta instalación fue un primer intento en la búsqueda de generar una unión transnacional de afecto, al menos en el plano de lo simbólico.

¹³⁹Se escribe con “k” para subrayar la reivindicación política que propone el movimiento okupa, al recuperar lugares en desuso y darles una función nueva.



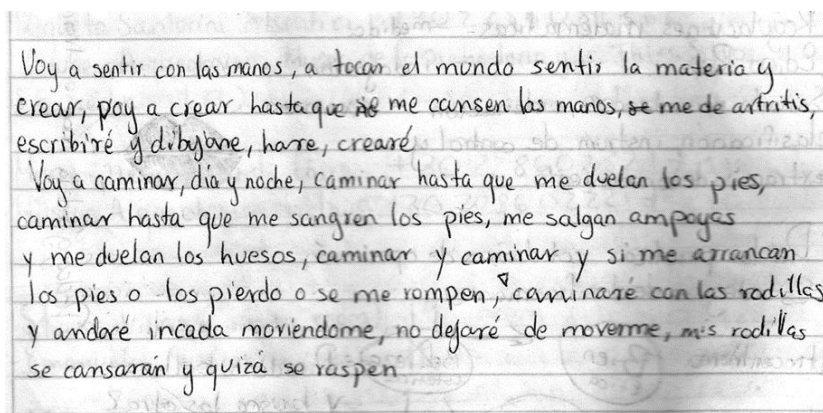
44 Tumba con camino de flores (2017) Olar Zapata, Zapotitlán.



45 Camino de flores (2012) Odette Fajardo, Instalación, Calavaga, Valencia.

Tú y yo en el río

En enero de 2013 fue gestándose el performance “Tú y yo en el río”, en el marco de una asignatura llamada “espacios escenográficos” dentro del Master de Producción Artística. Una decisión que había tomado más por un sentir que por un pensar, fue trabajar en sobre la muerte de mi padre, ya que me sentía incapaz de concentrarme en otra cosa. Me parecían particularmente absurdos algunos discursos del arte conceptual que carecían de contenido afectivo y político. En esos momentos no faltaron quienes me aconsejaron distanciarme de aquel suceso, pues la muerte de mi padre era una temática “demasiado” personal para trabajar en ella. Considero que la intensión de aquellas personas era buena, pues les preocupaba mi bienestar emocional, sin embargo, mi cuerpo era mi maestro y él me enseñaba por donde tenía que avanzar.



46 Ejercicio de escritura automática, Proceso creativo para la realización de “Tu y yo en el río” (2013) Valencia.

Mediante un ejercicio de escritura automática reflejé lo que sentía en esos momentos y así surgió la idea de caminar pese a todo. Pese a la gente que considera que lo que hago no es lo correcto y caminar pese al dolor que representaba la pérdida de mi padre. El acto de caminar representó mi manera de habitar y conocer el mundo, tenía ganas de recorrer los lugares que mi papá no había llegado a conocer. Así, empecé a trabajar con bocetos y a imaginar imágenes que me pudieran servir. Ensayé varias maneras de frenar mi andar con varias personas deteniéndome los pies, sin embargo no simbolizaban lo que estaba buscando y no me representaban un gran obstáculo pues los arrastraba con facilidad por el suelo. Después, tuve una conversación con un compañero, quien me ayudó a entender que este peso que llevaba conmigo no estaba en otra persona, sino que era un peso que cargaba en soledad. Así, surgió la idea de incorporar piedras en el performance. Las piedras simbolizaban el dolor, pero también me recordaban algo mucho menos abstracto. Me remonté al río de Zapotitlán y a la imagen de mi padre y yo dentro del río. Pasamos muchas horas de mi vida metidos ahí, especialmente cuando era más pequeña y las piedras jugaron siempre un papel importante. Primeramente porque como sabemos, los ríos están llenos de piedras y al pisar el fondo duele, ese dolor lo tengo muy grabado en la memoria corporal. Las piedras representaban los buenos momentos, pues solíamos jugar a hacer “patitos” en el agua o a recolectar las piedras más bonitas para llevarlas a casa. Así, las piedras se incorporaron como un elemento evocador de los recuerdos compartidos con mi padre a la vez que se volvían el reflejo de la carga emocional contra la cual luchaba para seguir caminando.



47 Tú y yo en el río (2013) Odette Fajardo, Performance, Carmen Méndez, Fotografía, Carme Teatre, Valencia.

A finales de enero realicé el performance “Tú y yo en el río” en el Carme Teatre de la ciudad de Valencia. La acción consistió en generar un espacio ritual creado a través de un círculo de piedras y mi cuerpo en acción. Comencé por arrastrar dos sacos al centro del escenario, posteriormente descargué una gran cantidad de piedras de estos sacos creando un círculo en el suelo. Posteriormente comencé a caminar sobre las piedras –siguiendo el círculo– y mientras lo hacía, iba recogiendo una a una las piedras, colocándola dentro de mi pantalón. El pantalón se fue cargando de piedras y mi andar se fue haciendo cada vez más pesado. Continué caminando hasta que el movimiento resultó doloroso y pesado, casi imposible. Entonces, en el clímax de la acción, entré al círculo y desgarré el pantalón con todas mis fuerzas dejando caer las piedras. Los elementos simbólicos poseían varios significados: las piedras aludía al río donde muchas veces nos gustaba recoger piedras, pero eran esas mismas piedras, es decir, los recuerdos agradables de su compañía los que volvían más dolorosa y pesada su ausencia. Este performance presentó una poética en torno del dolor¹⁴⁰ mediante una metáfora, del dolor físico reemplazando al emocional. Exhibiendo un acto catártico que exigía la empatía por medio de un contagio¹⁴¹ entre cuerpos.

¹⁴⁰“El dolor físico tan presente en las performances de tipo ritual hace pensar en ciertas intervenciones sobre el cuerpo habituales en los ritos de paso [...] Por su parte, las artistas que optaron por la performance ritual compartieron con sus compañeros la idea de que el dolor físico purifica, el interés por lo relacionado con la psicología y la psiquiatría, y la creencia en el arte como una forma de terapia” (Méndez, 2004: 103).

¹⁴¹La directora teatral María José Contreras advierte que: “Cuando las prácticas performativas son eficaces, la experiencia del cuerpo como unidad discreta se difumina y se logra instaurar un sistema intercorpóreo que supera los límites epidérmicos individuales [...] Esta experiencia puede describirse como la sensación de resonar con el cuerpo del otro, de sentir que la energía se traspasa entre los cuerpos. A veces, esta sensación puede ser tan fuerte que podemos incluso sentir en nuestros cuerpos los impulsos del performer, como si nuestro cuerpo realizara en absorción los mismos movimientos que el performer. [...] Hoy en día hay evidencias neurocientíficas que confirman que la misma zona neuronal que se activa cuando observamos una determinada acción (acción con un objetivo claro) es la que se activa cuando efectivamente la realizamos. Esto implica que existiría una equivalencia a nivel de la activación neuronal entre observar y hacer” (Contreras, 2008: 155).



48 Tú y yo en el río (2013) Odette Fajardo, Performance, Carmen Méndez, Fotografía, Carme Teatre, Valencia.



49 Tú y yo en el río (2013) Odette Fajardo, Performance, Carmen Méndez, Fotografía, Carme Teatre, Valencia.



50 Mi papá y yo en el río (1991) Álbum familiar, Zapotitlán.

Eros y Tánatos

En la primavera de ese mismo año realicé el performance “Eros y Tánatos”, una poética sobre la muerte a distancia a partir de elementos naturales y simbólicos. Este performance se llevó a cabo en los alrededores de la facultad de Bellas Artes. La idea general surgió de experimentar con los conceptos de vida y de muerte, a partir de ahí, abordé la idea del enterrar el dolor de la pérdida para que a partir de ahí pudieran renacer nuevas posibilidades.

La acción estuvo dividida en tres escenas principales ligadas entre sí: La primera consistía en una imagen fija, estando de pie en el patio vestida de rojo –que en mi imaginario performativo simboliza la sangre y por tanto la vida–, descalza y sosteniendo una maleta y una pala. Después comencé a caminar hasta una parcela de tierra. Mientras caminaba continuaba sosteniendo la maleta y la pala, las personas que estaban en los alrededores presenciando la acción me siguieron; La segunda escena, consistió en cavar un agujero en la tierra hasta una profundidad considerable, esta acción duro unos quince minutos. Posteriormente me arrodillé, metí la cabeza en el agujero y grité con todas mis fuerzas arrojando todas las emociones acumuladas; La tercera escena, consistió en incorporarme y abrir la maleta, dentro de la maleta había tierra negra. Entonces comencé a trasladar la tierra de la maleta al hoyo, enterrando así el dolor para sembrar nueva vida, finalmente me puse de pie, cerré la maleta, cogí la pala y me marché.

Este performance estaba lleno de símbolos, la maleta aludía a mi recorrido migratorio, así como el viaje que representaba la muerte. La tierra dentro de la maleta simbolizaba la tierra mexicana que llevaba conmigo. La acción de cavar resultó ser muy significativa pues por un lado se relaciona a la muerte a través del entierro, y por otro suponía un esfuerzo físico que jugó un papel importante a la hora de cargar de energía la atmosfera generando tensión en los espectadores y en mi propio cuerpo como ejecutante. Por otra parte, el clímax de la acción que consistió en gritar en la tierra simbolizando el entierro del dolor, el reproche de la tierra que todo lo llama a su lado, el encarar a un enemigo invisible y hacer cómplice a la tierra misma. El dolor como alimento de una tierra que necesita volver a engendrar vida



51 Eros y Tánatos (2013) Odette Fajardo, Perform., Aleida Martínez, Foto, Universidad Politécnica de Valencia.



52 Eros y Tánatos (2013) Odette Fajardo, Performance, Aleida Martínez, Fotografía, UPV, Valencia.



53 Eros y Tánatos (2013) Odette Fajardo, Performance, Aleida Martínez, Fotografía, UPV, Valencia.



54 Eros y Tánatos (2013) Odette Fajardo, Performance, Aleida Martínez, Fotografía, UPV, Valencia.

Mis soledades

“Mis soledades” fue de los performances más particulares que realicé, ya que solo podía participar una persona cada vez. Fue realizado en el marco de la asignatura de *La imagen de la identidad: el retrato contemporáneo*. Aunque aparentemente la asignatura era exclusivamente de pintura, insistí en tomarla desde el enfoque performativo. Los profesores Chema López y Rosa Martínez Artero no tuvieron ningún problema. La idea era la construcción de un autorretrato performativo a través del compartir una experiencia íntima, la comunicación con los y las otras acababa retratándome, en tanto que somos constructos sociales y nuestras relaciones nos definen. El performance consistió en invitar a que una persona que entrara en una habitación descalza y vendada de los ojos. Esta persona fue conducida de mi mano a través de un camino de tierra. Al finalizar este recorrido, fue invitada a recostarse sobre unas mantas adentro de un refugio que yo había construido con una escalera, mantas y cojines. Una vez que la persona estuvo recostada, comencé a cantar para ella una canción cardenche¹⁴² que habla sobre la muerte. Después, le indiqué a la persona que cuando ella lo decidiera se pusiera de pie y saliera por sí sola de la habitación. Para realizar este recorrido de vuelta, la persona necesitaba ayudarse de su sentido del tacto, palpando con sus pies el camino de tierra por el que había entrado. En esos momentos yo la acompañaba sin tocarla, mi papel era simplemente el de guía, como una especie de chaman que dirige y acompaña el viaje.

¹⁴²Cuando escuché por primera vez una canción cardenche me emocioné muchísimo, recuerdo que me transmitió unas sensaciones corporales extrañas y vinculadas a una forma distinta de vivir el dolor. El canto cardenche es un género de la música popular mexicana que se canta solo en unas pocas poblaciones del norte del país, en estados como Durango y Coahuila, son cantos polifónicos y sus armonías son atonales. Dentro del performance, este canto sirvió como un puente a mi entorno cultural, pues aunque esta música se origina en un contexto muy diferente al mío, he escuchado estas melodías a lo largo de mi vida y siempre me han remitido imágenes y emociones. Por ello cantar esta canción significó la puesta en escena de un ritual de recreación. “Esta recreación ritualizada y colectiva que representa y transporta momentáneamente al espacio cultural conocido, puede ser vista como un retorno psicológico, un ritual de duelo y de reencarnación” (Falicov, 2001: 4).



55 Mis soledades (2013) Odette Fajardo, Performance, Dulce Villasana, Fotografía, Valencia.

Yo ya me voy

*Yo ya me voy
a morir a los desiertos
me voy
del ejido.*

*Y esa estrella marinera,
sólo en pensar,
que ando lejos de mi tierra
no más que me acuerdo
me dan ganas
de llorar.*

*Pero a mí no me divierten
los cigarros de La Dalia,
pero a mí no me consuelan
esas copas de agua ardiente.
Sólo en pensar,
que deje a un amor pendiente,
no más que me acuerdo
me dan ganas
de llorar.*

Este performance retó la pasividad del espectador pues se le exigió enfrentarse directamente con su soledad. La acción era una metáfora de la vida, donde al principio la guía y la compañía son indispensables para la supervivencia, pero con el tiempo es necesario comprender que se está solo –aunque acompañado. Esta acción fue la búsqueda de compartir¹⁴³ mis soledades con otras personas haciéndolas cómplices de un momento de renacimiento.

¹⁴³Uno de los performances, donde el “espectador” formaba parte de manera más directa, era en “Mis soledades” generando un puente inter-corpóreo muy especial e íntimo, puesto que compartíamos el espacio solo la otra persona y yo. Este puente se relaciona en palabras de Contreras (2008:156-157), con la eficacia de la práctica performativa: cuando la práctica es eficaz, entonces el testigo puede sentir en su propio cuerpo sensaciones que circulan en el espacio transicional intercorpóreo. Es necesario aclarar que la intercorporeidad no es algo que se establece de manera definitiva o constante; muy por el contrario, se trata de un sistema que emerge y desaparece, se va construyendo y deconstruyendo en el curso de la práctica performativa”.



56 Mis soledades (2013) Odette Fajardo, Performance, Dulce Villasana, Fotografía, Valencia.

ACCIONES SIMBÓLICAS ÍNTIMAS¹⁴⁴

Al morir mi papá se despertó en prácticamente todos mis familiares más cercanos una especie de necesidad ritual que nos llevó a expresar nuestros deseos de bienestar para su alma y/o un momento de catarsis o liberación personal en nuestros momentos de soledad. Decidí incluirlos también dentro de este tejido, pues considero que son de una riqueza y de un valor equivalente a cualquiera de los otros performances realizados. Estos actos no han sido compartidos con otras personas, pero son quizá una de las más íntimas muestras del sentido de la ritualidad que poseemos como familia transnacional.

El primer ejemplo, es el de un ritual cultural muy común que se puede realizar en comunidad y también en soledad. Mi abuelita reza todas las noches por el alma de mi papá y también por toda la familia. Ella dedica varias horas a esta actividad, pues considera que orar ayuda a mi papá a alcanzar un lugar en el cielo. Pero pedir por su alma no es la única función de este ritual, pues también tiene una función de consuelo para ella. En este apartado este ritual religioso es el único ritual establecido, pero existen muchos otros que se generaron de manera espontánea acoplándose a las necesidades particulares. Varios de estos “rituales” se llevaron a cabo en el lugar donde vivía mi papá, en la azotea¹⁴⁵ de casa de mi abuelita. Por ejemplo, el que realizó mi primo Yair, quien poco después de enterarse de la muerte de mi papá, fue a comprar una veladora blanca, la encendió y la colocó en la habitación de mi padre. Yair realizó este acto intuitivamente¹⁴⁶ sin ninguna pretensión religiosa, pero sí

¹⁴⁴Este apartado cuestiona la separación de la vida y el arte, de lo público y lo privado, estos actos que aparecen aquí tienen en alguna medida, características propias del ritual. Sin embargo, no son comunitarios sino individuales y pensados para el ámbito privado. El límite entre estas manifestaciones y lo que es el performance, es la pregunta que se lanza aquí. Esta interrogante no posee una respuesta definida, sin embargo, dentro de la desjerarquización del performance estas acciones se volvieron igualmente importantes para narrar esta historia.

¹⁴⁵En estos cuartos viví con mi familia antes de cumplir los cinco años, por lo que existe también una historia compartida en ese espacio.

¹⁴⁶Mientras que el ritual está codificado, estas acciones parten de una espiritualidad intuitiva, no codificada como la religión, aunque evidentemente influidas de nuestros referentes con los que contamos.

espiritual, para él colocar esa veladora simbolizaba una manera de darle luz a su camino. Mi tía Rosa por su parte, subió a la azotea teniendo la sensación de que el alma de Javier aun estuviera rondando, entonces le habló, le dijo que sentía mucho lo sucedido y también el hecho de que nunca pudieron ser cercanos porque la vida los había llevado por rumbos diferentes. Además le pidió perdón por no haber podido ayudarlo en su problema de alcoholismo y le dijo lo mucho que le dolía que se hubiera ido. Para ella este diálogo le ayudó a expresar aquellos sentimientos que se habían quedado guardados y que no había podido expresar antes.

Mi hermano también se acercó a la azotea y se dedicó a tomar fotografías del lugar. Capturó cada detalle que le llamara la atención, de esta manera retrató los recuerdos que se encerraban en los objetos cotidianos como una manera de fortalecer la memoria en torno a él. Estas fotografías muestran objetos como su balón de basquetbol, su sombrero, su cenicero, un cuadro de Emiliano Zapata, entre otros. Estas imágenes muestran el deterioro de un lugar ya deshabitado en el que un tiempo vivimos los cuatro y donde ahora solo habitan los recuerdos.



57 Cuadro de Zapata en el cuarto de mi papá (2013) Olar Zapata, Fotografía, Ciudad de México.



58 Casa en la azotea de mi abuela (2013) Olar Zapata, Fotografía, Ciudad de México.



59 Mi papá, mi mamá embarazada y mi hermano en la casa de la azotea (1989) Álbum familiar, Ciudad de México.

Fotografía modificada para guardar la privacidad de la familia y a la vez resignificar la imagen mostrando un pasado que se ha esfumado y donde los huecos se rellenan por medio de la memoria y la imaginación.

Algunas de estas acciones tuvieron como soporte el cuerpo, mi hermano por ejemplo, realizó una transformación de su cuerpo en el de mi padre. Se puso su ropa, se dejó el bigote y lo peinó como solía hacer mi papá (estilo Dalí). Con ayuda de su novia, realizaron retratos de esta nueva configuración de su identidad. Probaron distintos atuendos, su ropa de trabajo, su sombrero, e incluso la ropa con la que murió. Con esta nueva apariencia, mi hermano transitó este espacio de cotidianidad para mi padre, se miró al espejo donde pudo reconocer su transformación, también se recostó sobre su cama. Mi hermano realizó este acto por la necesidad que tenía de conectar con mi padre más allá de la muerte, una manera de ponerse en sus zapatos. Este acto tan evidentemente performativo surgió espontáneamente sin pretensiones artísticas.

Mi tía Pery realizó una reverencia ante el féretro. Ella practica la terapia alternativa de las constelaciones familiares, donde le han enseñado esta postura que consiste en inclinarse hacia abajo dejando caer los brazos y la cabeza lo más abajo posible. Una vez que el cuerpo adopta esta posición, hay que decirle a la persona que ha fallecido, que honras su vida y su muerte y que las aceptas tal como fueron. Esta posición de respeto se realiza sólo ante la presencia de los padres, sin embargo, mi tía sintió la necesidad de hacerla frente a su hermano. Yo por mi parte, realicé en un viaje sola a Santorini, era invierno por lo que casi no había gente en la isla. Este viaje fue sumamente introspectivo y lo realicé solo algunas semanas después del fallecimiento de mi papá. En el ferri de Atenas a Santorini realicé un ejercicio de escritura automática donde prácticamente “vomité” todo lo que pasaba por mi cabeza. Estos textos nunca los compartí con nadie, solo con mi padre, fue un diálogo entre nosotros. Mi hermano también se tatuó sobre los muslos una imagen que sería representativa de esta búsqueda de fortalecimiento de los lazos de afectos que nos unen con mi padre. La imagen consiste en un ojo mío –en el muslo izquierdo– el ojo de mi mamá –en el muslo derecho– y debajo una frase que dice: “Mientras no permanezcamos estáticos, la revolución (el amor) es permanente”. Ésta frase fue escrita por mi padre en las paredes de la habitación de mi hermano.



60 Mi hermano transformándose en mi papá (2013) Olar Zapata, Performance, Amor Gutiérrez, Fotografía, Ciudad de México.

Fotografías modificadas con técnica de collage y recortes a fin de mantener la privacidad del ritual íntimo y resignificar la imagen.



61 Mi hermano transformándose en mi papá (2013) Olar Zapata, Performance, Amor Gutiérrez, Fotografía, Ciudad de México.



62 Tatuaje (2017) Álbum familiar, Fotografía, Ciudad de México.

LA VOLUNTAD VS EL MITO

Una vez cremado el cuerpo de mi padre, sus cenizas fueron colocadas en una caja de madera. Mi mamá eligió esa caja porque era muy austera y pensó que seguramente a mí me gustaría decorarla. La caja fue colocada cerca de la ventana en casa de mi mamá. Sin embargo, sabíamos que esta ubicación era solo temporal, pues la idea era esparcir sus cenizas en el monte o en el río de su pueblo. Este performance completaría la voluntad dispuesta por mi padre y daría cierre de alguna manera ese primer año de duelo para nosotros sus familiares.

Cuando regresé a México después de un año en Valencia, tuve que enfrentar muchos sentimientos guardados. Recuerdo esa época como muy triste, especialmente cuando volví al pueblo de Zapotitlán. Era septiembre del 2013 y llevaba todo un año queriendo ir al pueblo, sin embargo, cuando por fin logré ir, resultó ser más duro de lo que pensaba. Todo seguía como antes, menos yo. Me acompañaban mi tía Rosa y mi abuela y yo que estaba acostumbrada a una independencia total, me sentí abrumada en ocasiones con tantos cuidados. Sumada la tristeza de extrañar a personas muy especiales que había dejado en Valencia y el recuerdo constante de la ausencia de mi padre, fue una situación que me hizo enfermarme de gripa. La lluvia acompañaba también los malos tiempos. Además, recuerdo que en esa época hubo un funeral en el pueblo, asistí con mi tía Rosa. El funeral me hizo llorar, la realidad me estaba devorando. Lo más duro de ese viaje, fue que mi mamá y mi hermano me habían encomendado la misión de hablar con mi abuela respecto al destino de las cenizas de mi papá. Ella se había enterado de nuestras intenciones de esparcirlas por el monte o el río y estaba en total desacuerdo¹⁴⁷. Mi abuela pensaba que teníamos que enterrarlas en

¹⁴⁷Estas tensiones se han hecho presentes en varios momentos, en el caso de las video-llamadas pudieron provocar un extrañamiento para algunos. Aunque considero que donde más fuerte fue la tensión de convicciones fue a la hora de decidir qué hacer con las cenizas de mi papá. Mi abuelita creía una cosa y mi mamá, mi hermano y yo otra. Pero todos teníamos fuertes opiniones, de hecho, fue una experiencia que me hizo notar lo fuerte que son nuestras creencias pero también lo flexibles que podemos ser para llegar a un consenso basado en el cariño que nos tenemos.

el panteón del pueblo “como dice la biblia”. Así que no me fue fácil hablar con ella, sabía que para ambas era un tema muy delicado. Yo no quería lastimarla, pero tampoco estaba dispuesta a renunciar a cumplir la voluntad de mi papá. Entonces hablamos y lloramos, ella me dijo que necesitaba un lugar al cual acudir a llevarle flores. No quería sentir que su hijo estaba “regado” por ahí, además le preocupaba que al no ser enterrado en campo santo, su alma encontrara dificultades para llegar al cielo. Yo por mi parte, tenía el único argumento de que mi padre siempre había dejado muy clara su voluntad. Él quería que lleváramos sus cenizas a Zapotitlán, devolviéndolo así a la naturaleza del pueblo que lo vio nacer. La discusión fue muy fuerte, sobre todo porque ninguna quería lastimar a la otra, pero fue inevitable, las dos estábamos heridas. Mi abuela fue tajante, me dijo que no le importaba lo que mi papá quería porque él siempre pensaba cosas muy raras. Esa discusión acabó con las dos abrazadas pero sin ninguna decisión tomada.

En este punto, sólo se pudo acordar la fecha en que iríamos a Zapotitlán a hacer una misa por el aniversario de su muerte a dejar sus cenizas, pero no sabíamos dónde exactamente. Mientras tanto quedaba por lo menos un mes para que llegara la fecha esperada. Durante este tiempo me dediqué a grabar la caja con unas gubias, como si fuera una tabla de xilografía. Dibujé sobre ella un paisaje diurno de Zapotitlán en una cara de la caja, en la otra un paisaje nocturno. En las otras dos caras hice una calavera y un pájaro, rematé su decoración con toques de purpurina azul y dorada. Durante ese periodo dediqué mucho tiempo a la decoración de esa caja, pues me ayudaba a pasar este tiempo ocupada y a sentir que estaba haciéndole una especie de regalo a mi padre. Además, sabía que mi papá quería que cuando muriera le hiciera alguna “obra de arte”, de hecho, en una ocasión me comentó que había visto en la televisión que una persona había mandado mezclar sus cenizas con óleo para que un pintor lo transformara en una pintura, me decía, –podrías hacer eso conmigo. La decoración de la caja fue importante para mí, casi podría decir que fue terapéutico. Mi familia veía con mucha ilusión aquel gesto artístico. Mientras tanto la discusión sobre las cenizas de mi padre continuaba, también existía la preocupación de algunas personas sobre lo que pensarían las personas del pueblo acerca de una ceremonia tan poco religiosa como dejar las cenizas en el monte. Así, tras varias conversaciones y

mucho pensar concluimos que mi papá era muy complaciente con mi abuela y conmigo. Nos quería tanto, que no le hubiera importado que echáramos sus cenizas a la basura con tal de no vernos sufrir por ello. Se nos ocurrió a mi mamá, mi hermano y a mi dividir las cenizas, la mitad para el monte y la mitad al panteón. Mi abuela en un acto de resignación y cariño aceptó. Así, llegó la fecha esperada y la familia se fue al pueblo. Ese día nos levantamos muy temprano y mi mamá, mi hermano y yo emprendimos una excursión a un potrero¹⁴⁸. Íbamos cargando las cenizas a cuestas dentro de una mochila. Era una mañana muy bonita, la bruma se alzaba sobre las colinas descubriendo un paisaje extraordinario. Las vacas pastaban en la lejanía y la hierba estaba verde dejando adivinar el clima cálido y húmedo que prevalece en el pueblo la mayoría del año. Era indiscutiblemente una atmosfera llena de magia. Llegamos a un punto que nos pareció adecuado, lo suficientemente alejado para no ser comido por el pueblo, y lo suficientemente cerca para volver al lugar a pensar en él. Así abrazados dedicamos unas palabras a mi papá. Regamos las cenizas en la hierba, a cada uno le tocó esparcir un puñado, de pronto, observamos sorprendidos como las vacas que pastaban en la lejanía se acercaban a nosotros. Nos asustamos un poco, pero después descubrimos que estaban siendo atraídas por el olor de las cenizas. Así, empezaron a pastar cerca de nosotros comiéndose el pasto aliñado con las cenizas, yo me sentí un poco desconcertada, –se lo están comiendo, –pensé, pero mi mamá y mi hermano sonreían, los dos pensaron exactamente lo mismo, – ¡Esto le hubiera gustado a tu papá, que se lo coman las vacas!

Después de realizar aquel acto tan bello y significativo, volvimos con la mitad de las cenizas al pueblo. Nos esperaba la otra parte del día. La misa se llevaría a cabo en la Iglesia de la Natividad¹⁴⁹. Era medio día y la misa estaba por

¹⁴⁸Una llanura en la montaña donde pastan caballos y vacas.

¹⁴⁹La iglesia de la Natividad ha sido llamada así porque fue inaugurada el 8 de septiembre de 1898, día de la Natividad de la Virgen María. Esta iglesia es el centro de reunión del pueblo, ubicada en una esquina de la plaza. Es un lugar de culto católico pero que mantiene muchas de las tradiciones de la región totonaca, desde épocas prehispánicas. Dicen que su historia se remonta al año de 1887, cuando se comenzó a crear el pueblo, se eligió un lugar para poner una iglesia en la cual se levantaría una cruz de madera para que los colonos pudieran rezar ante ella. Después

comenzar, mi abuela estaba preocupada porque no habían repicado las campanas y ella quería que el pueblo entero estuviera. Pese a esto, la gente empezó a llegar, amigos y familiares acudieron al evento. Una rondalla amenizó la misa y al terminar emprendimos el camino hacia el panteón. Al salir de la iglesia, la familia se organizó para llevar una cruz de madera, regalo de un primo de mi padre. La cruz era de cedro y fue bendecida en la misa, el significado según mi abuelita, es mostrar que todos morimos crucificados como Jesús. También llevábamos una caja negra donde se recogió la cruz de cenizas el último día del novenario. Decoramos la caja con un textil chiapaneco que trajo mi hermano y con unas flores de papel que hice a mano imitando las flores de cempaxúchitl. Por último, llevábamos la urna donde estaban las cenizas. Familia y amigos formamos una pequeña procesión al panteón. Al llegar, colocamos todos los elementos en un nicho dentro de una pequeña capilla familiar que mandó a construir mi tía Pery. La capilla tiene espacio para toda la familia, está pintada de color blanco y en el centro tiene un cristo colocado en la pared. Ese cristo fue colocado principalmente para dar gusto a mi abuela. Mi tía Pery eligió el cristo menos sangriento de la tienda y me pidió que borrara sus heridas con pintura. De esta manera, sería un cristo más amigable para las diversas creencias en la familia, o por lo menos esa era su idea.

Dentro de la capilla nos abrazamos y lloramos juntas mi abuela, mi mamá también estaba mi hermano y mis tías. Fue un momento muy emotivo donde por fin pude llorar con mi familia. Después de pasar algún tiempo en el panteón. Nos dirigimos a la casa que tiene mi abuelita dentro del pueblo. Allí se finalizamos ese día lleno de emociones. En casa de mi abuela se ofrecieron tamales para todo el pueblo. Comimos, reímos, platicamos. Yo estaba contenta de sentir que la voluntad de mi papá estaba por fin completada. Había estado un año lejos de mi familia, aprendiendo de la vida, entendiendo lo que es la ausencia de un padre y forjando de alguna manera mi carácter. Por fin este día concluía una etapa de duelo vivida desde lejos pero siempre desde cerca, tal como estaba mi padre ahora cerca de su tierra.

se construyó la capilla de madera y años más tarde un templo de cemento. Es famosa por su gran campanario.



63 Mi abuelita y mi papá (1992) Álbum familiar, Zapotitlán.



64 Devolviendo a la tierra las cenizas de mi padre (2013) Olar Zapata, Zapotitlán.



65 Devolviendo a la tierra las cenizas de mi padre (2013) Olar Zapata, Zapotitlán.



66 Misa en la Iglesia de la Natividad (2013) Olar Zapata, Zapotitlán.



67 Sosteniendo la urna con la mitad de las cenizas (2013) Olar Zapata, Zapotitlán.

Esta tierra que piso

Esta tierra que piso

es la sábana amante de mis muertos.

Aquí, aquí vivieron y, como yo, decían:

Mi corazón no es mi corazón,

es la casa del fuego.

Y lanzaban su sangre como un potro vehemente

a que mordiera el viento

y alrededor de un árbol danzaban y bebían

canciones como un vino poderoso y eterno.

Ahora estoy yo aquí. Que nadie me salude

como a un recién llegado. Si camino así, torpe,

es porque voy palpando y voy reconociendo.

No llevo entre las manos más que una breve brasa

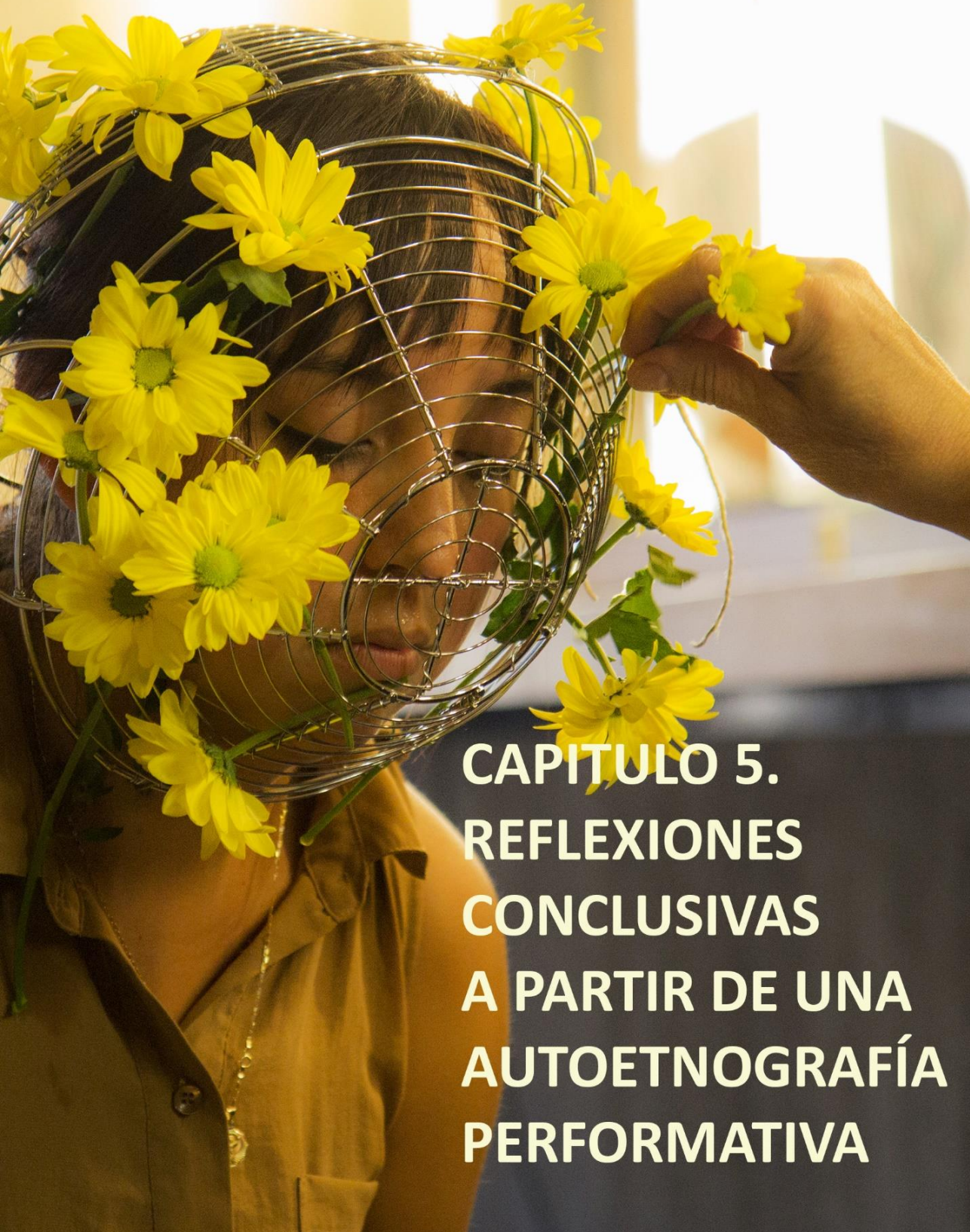
y un día para arder.

¡Alegría! ¡Bailemos!

Quiero jurarlo aquí, amigos: otra vez

como la primavera

volveremos.



**CAPITULO 5.
REFLEXIONES
CONCLUSIVAS
A PARTIR DE UNA
AUTOETNOGRAFÍA
PERFORMATIVA**

Reconocemos que la muerte es también semilla de vida. Nos enteramos de la muerte no solo como un dolor sino también como una incógnita, como una sabiduría de enseñanza [...] Tenemos una “Necrodemia¹⁵⁰” no solo una Academia.

Rivera Cusicanqui (2015)

¹⁵⁰Cusicanqui explora la idea de “Necrodemia” retomando el concepto del filósofo y escritor peruano Gamaliel Churata quien afirma por medio de este concepto la capacidad de los muertos de ser maestros de vida.

CAPÍTULO 5. REFLEXIONES CONCLUSIVAS A PARTIR DE UNA AUTOETNOGRAFÍA PERFORMATIVA

COMPARTIR LA INVESTIGACIÓN

The story of a life is less than the actual life, because the story told is selective, partial, contextually constructed and because the life is not yet over. But the story of a life is also more than the life, the contours and meanings allegorically extending to others, others seeing themselves, knowing themselves through another's life story, re-visioning their own, arriving where they started and knowing the place for the first time.

Richardson (1997: 6)

La realización de este trabajo ha implicado un crecimiento simultáneo en el que obra y artista nos alimentamos mutuamente. Por ello creo que la constante construcción de mi “yo/investigadora” fue un proceso de acompañamiento entre letras, imágenes y mi propio cuerpo. Dicha construcción nunca fue lineal, pues implicó el compromiso de caminar varias etapas de hacer y deshacer en el vaivén zigzagueante del querer saber. Además, tuvo que partir de una episteme corporizada, es decir, de entender mi cuerpo como punto de partida, desde el cual conozco el mundo y el mundo me conoce a mí. La investigación está enmarcada en el paradigma fenomenológico que “sostiene que la realidad es construida solamente mediante definiciones individuales y colectivas de una determinada situación” (Taylor y Bogdan, 1984 en Chárriez, 2012: 51).

Dentro de las etapas de modelado de la tesis, el acompañamiento de otras personas ha sido fundamental, especialmente en los momentos en que compañeros, familiares, amigas e investigadoras mostraron interés en el proyecto y con generosidad, me leyeron, cuestionaron y escucharon. Algunos ejemplos de ello han sido los dos años recorridos al lado del colectivo de mujeres migrantes *CrearTE Educación Comunitaria* (Valencia, 2015-2017), donde realizamos proyectos de educación a partir de herramientas artísticas.



69 Yo no me visto de negro y tampoco me pinto de blanco (2017). Sudakas nómadas.
Performance, Berlín.

El proyecto *Sudakas nómadas* (Alemania-España, 2017), donde junto a la antropóloga mexicana Isis Violeta, hemos realizado talleres y performances que parten de nuestras vivencias como mujeres migrantes. También está la experiencia en el proyecto *Descolonizar la mente* (Valencia, 2018-2019) donde actualmente realizamos un seminario de descolonización. También los proyectos hermanos de *Pensaré*, *FEA* y *Kergumak*, quienes me han enseñado lo que la amistad política significa. A partir de estas experiencias colectivas que han enriquecido enormemente mi investigación, quise contar en este apartado el recorrido que la investigación ha caminado en diversos escenarios, mostrándose y enriqueciéndose a través de otras miradas. Las estrategias para compartir la investigación dentro y fuera del ámbito académico han sido diversas; ponencias, charlas y performances. Mencionaré las principales con el objetivo de mostrar el desarrollo de la investigación más allá de la tesis y con el fin de compartir los aprendizajes adquiridos en el camino que transformaron el rumbo de la misma.

El primer lugar donde expuse la investigación fue en el *I Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad: Visualidad, narrativas migratorias, transnacionalidad y género en el arte contemporáneo*, llevado a cabo en la Universidad de Murcia durante mayo del 2017. El nombre de la ponencia fue “La distancia, la cercanía y la muerte: un estudio autoetnográfico sobre el performance transcultural” y se insertó en el eje temático “Reformular la identidad desde la distancia: subjetividades híbridas y prácticas artísticas transculturales. Lugares: lo local, lo global, lo glocal”. Este congreso fue un primer acercamiento del proyecto con el público y sirvió como experiencia para encontrar también desde la oralidad una manera de exponer mi autoetnografía. La exposición me ayudó a observar la proyección de mi investigación en otras realidades y en otros cuerpos. Para muchas personas mi trabajo resultó ser novedoso, emotivo e inspirador, o como me dijo una mujer del público –valiente y creativo. Sin embargo, también me percaté de algunas cuestiones que tenía que mejorar. Uno de los grandes aprendizajes fue que tratar el tema de la muerte era más difícil de lo que pensaba. La muerte es un concepto que, como se ha referido en capítulos anteriores, en España posee un significado distinto al de México, además a nivel particular es complejo y subjetivo. En mi caso, después de haber elaborado un duelo y

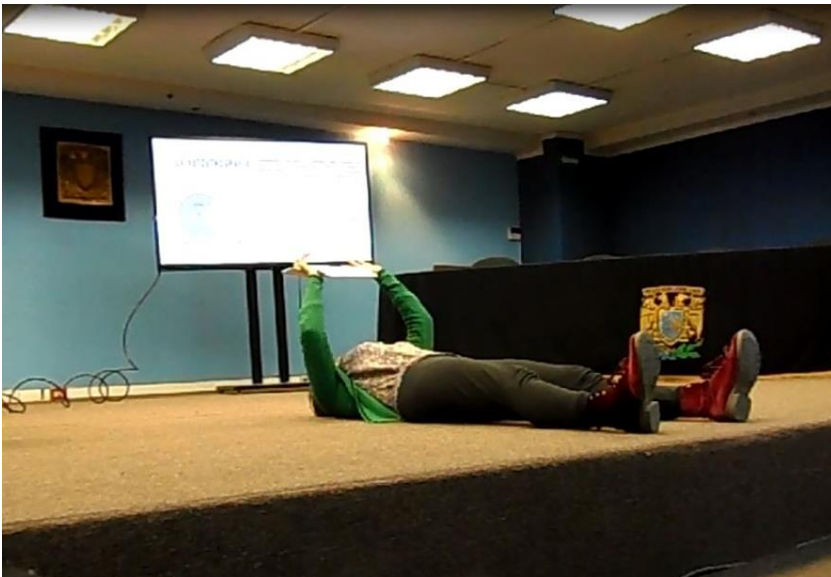
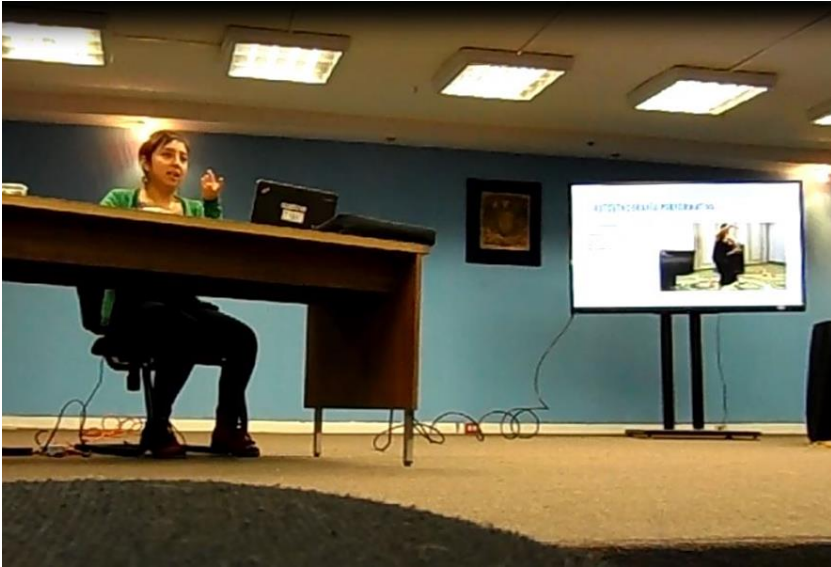
estar realizando una investigación doctoral al respecto, había transitado parte del camino hacia la descolonización del concepto de muerte. Al exponer mi investigación, tuve que ser consciente de que la mayoría de las personas no ha transitado este camino. Llegó a mis oídos un comentario – pobrecita, ha muerto su padre. Con estas palabras, entendí que tenía que ser contundente al aclarar que la muerte no era para mí un suceso trágico, sino un proceso de aprendizaje, no exento de dolor ni de alegría. No podía dejar que se banalizara este dolor, era necesario enfatizar el sentido político de la tesis. La segunda exposición pública se llevó a cabo en la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla en el marco del *V Encuentro Internacional 'Mil formas de mirar y hacer', Artes, Migraciones y Transculturalidad*. Recibí la invitación para participar como ponente y artista, lo cual fue especialmente halagador porque quien organizaba el evento era la investigadora y artista cubana Daidee Veloz Cañete. El hecho de que la selección de artistas e investigadores/as estuviera a cargo de una persona migrante, cambió enseguida la perspectiva del congreso. Así, mi exposición oral entró en la mesa de debate titulada “Migraciones y creación artística. Trascender las fronteras”. Esta mesa fue muy rica e interesante pues compartí espacio con dos raperos e investigadores Flávio Almada (Nacido en Cabo Verde y afincado en Lisboa) y Mohamed Achgaf (Nacido en Marruecos y afincado en Sevilla). Cada uno tuvo tiempo de exponer su propia investigación para posteriormente debatir sobre lo que implicaba hacer arte migrante. Salieron a la luz cuestiones como los objetivos de nuestro trabajo, la construcción de puentes de comunicación a través del arte, las dificultades con las que nos encontrábamos en el camino, entre otras interesantes reflexiones. En cuanto a mi exposición individual, me centré en enfatizar su carácter político, dando cuenta del valor de la autoetnografía y del arte realizado en espacios de frontera. En esta ocasión, la respuesta fue distinta, recibí varias preguntas y comentarios muy inspiradores. Uno de ellos fue en torno a la cuestión emocional del trabajo, una persona me comentó que se había resaltado tanto el carácter político de la investigación que me olvidado del componente emotivo que sin duda la muerte de mi padre tiene. Al hacer un balance de ambas experiencias, pude concluir que tenía que buscar un equilibrio en el discurso.



70 Mesa: Migraciones y creación artística (2017) Trascender las fronteras, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Después de estas ponencias tuve la oportunidad de presentar mi trabajo en algunos encuentros y congresos más, adquiriendo nuevas experiencias. Una de ellas fue en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dar a conocer mi trabajo fuera de España y además en la universidad que me formó como artista visual fue muy significativo. En esta ocasión recibí la invitación para hablar de mi proyecto a partir de la autoetnografía, con el fin de que mi experiencia resultara útil para los alumnos que se encontraban realizando su tesis de licenciatura. En esta ocasión, la experiencia fue muy distinta, ya que me enfoqué en mostrar el camino de mi elección metodológica y resaltar la importancia de este tipo de propuestas en la investigación académica.

Siguiendo la idea de que el lenguaje que empleamos afecta en la manera en que se recibe el mensaje, decidí emplear el espacio para realizar una pequeña experimentación corporal. Por ello en un momento de la ponencia me recosté en el suelo y comencé a recitar un poema que hablaba sobre la autoetnografía (Holman, 2015), de esta forma buscaba incitar a los alumnos a la búsqueda de nuevas estrategias de exposición. Además fue una lección para mí también, pues pude darme cuenta de que los recursos corporales son ilimitados, especialmente en una autoetnografía performativa. La respuesta del público fue muy alentadora, los alumnos estaban entusiasmados y participativos. Esta experiencia contribuyó a que entendiera la importancia de transgredir las formas en las que se “debe” exponer un trabajo académico, apelando también a los aportes de Adriana Gil y Elizabeth Aguirre (2016) quienes consideran a la defensa de la tesis doctoral como un ritual de paso que requiere la re-formulación de un lenguaje propio. Entonces, a través de las palabras de Laurel Richardson quien dice es nuestra tarea “encontrar las acciones concretas a través de las cuales nos construimos como sujetos éticos”, entonces entendí que las herramientas simbólicas y performativas eran parte de mi propio lenguaje.



71 Exposición de la tesis (2018) Facultad de Artes y Diseño, Ciudad de México, 2018.

Poema a la distancia

En el V Encuentro Internacional ‘Mil formas de mirar y hacer’, Artes, Migraciones y Transculturalidad de la Universidad Pablo de Olavide, Además de exponer el apartado teórico de mi investigación, también realicé un performance, la obra inédita titulada “Poema a la distancia”. En este “poema” exploré la relación con mi familia por medio de un diálogo con mi hermano a cientos de kilómetros, en él mostraba la intimidad global que cultivamos en lo cotidiano a través de un punto de vista encarnado y sin etiquetas. Así, a partir de una visión multi-situada busqué revelar la complejidad de una realidad local y global a la vez, empleando elementos tecnológicos propios de la era global y elementos naturales, característicos de mí obra.

El público estaba expectante en un aula blanca. Al fondo estaba una figura inquietante, un cuerpo formado de una silla y ropa de hombre. Yo estaba detrás de la puerta esperando, tras unos momentos abrí la puerta y entré vestida de negro y con una maleta en la mano. Caminé directamente hacia la figura del fondo, que enfrente tenía mi ordenador conectado a un proyector. Encendí el proyector, lo cual dejó ver la imagen de mi hermano conectado al Skype, de modo que su cabeza coincidía con el cuerpo artificial. En ese momento, la gente se sorprendió mucho, dejando escuchar expresiones de asombro. Entonces podían observar el cuerpo simbólico a mi hermano en una conexión a tiempo real vía Skype. Parte de lo significativo de esta acción fue mostrar en un presente la capacidad transfronteriza de comunicación que permite el performance. La siguiente acción consistió en hacer un molde de mis pies. Para hacerlo, saqué de la maleta un poco de yeso y agua. Entonces realicé la mezcla de los ingredientes en una bandeja y sumergí los pies. Mientras el molde se secaba, comencé a preguntar a mi hermano – ¿qué es la distancia?, entonces él improvisaba la respuesta. Aquí un fragmento:

La distancia puede ser una ficción, un invento, un invento racional... pero la distancia también es el flamenco que suena fuerte en el aire cálido de Chiapa de Corzo, con la intensidad, el duende y la muerte que se dibujan en líquidos sueños de un futuro incierto, la soledad eterna palmea y entierra con furia sus pies al bailar...



72 Poema a la distancia (2017) Odette y Daniel Fajardo, Performance, Sevilla/Ciudad de México.

Mientras el molde se secaba yo seguía preguntando a mi hermano acerca de la distancia y él seguía respondiendo. Me habló de los temblores que habían golpeado México en septiembre de 2017 y cómo en esos momentos la distancia que nos separaba era más difícil de llevar pero también más relativa. Por medio de estos diálogos seguimos tan emotivos, fuimos construyendo un puente de comunicación y afecto en tiempo real. Cuando finalmente el molde secó, volví a abrir mi maleta donde llevaba guardada tierra negra, la cual empleo como metáfora de mi tierra –mi madre/ mi pueblo/ mi casa–. Entonces rellené el molde con la tierra y saqué unas semillas del pecho, las cuales sembré en la tierra. La metáfora del renacer que contiene todo ritual, indicando el surgimiento de algo nuevo a partir de la huella que ha dejado mi recorrido migrante.

Para finalizar el performance quise ir un paso más allá. Entonces me senté en la silla que sostenía la ropa de hombre y comencé a mezclar la imagen del rostro de mi hermano con la mía. La imagen que se generó era andrógina y misteriosa. Una forma más de establecer puentes, conexiones por la vía de lo simbólico, lo transcóporal, lo transnacional y lo transfronterizo.



73 Poema a la distancia (2017) Performance. Odette y Daniel Fajardo, Sevilla/Ciudad de México.



74 Poema a la distancia (2017) Performance. Odette y Daniel Fajardo, Sevilla/Ciudad de México.

REFLEXIONES CONCLUSIVAS A PARTIR DE UNA AUTOETNOGRAFÍA PERFORMATIVA

Hacer lo personal social y lo privado público [...] las representaciones artísticas se vuelven el medio para los mensajes que necesitábamos escuchar y mostrar a los otros para quebrar las narrativas y visiones hegemónicas.

Hernández (2008: 110)

La reflexión más concluyente obtenida del análisis sentido del trabajo es sin lugar a dudas la complejidad de tramas que nos aproximan desde el performance a los conceptos de muerte y migración. Los performances que experimenté, sentí y analicé, hablan a través de distintas voces y lenguajes acerca del mundo simbólico que me rodea –que también convoca a aquellas personas que desde sus propias trayectorias entran en contacto con esta narración. Desde este punto de vista, el performance tiene la facultad de poner en relieve la dimensión simbólica a través de su capacidad creativa, comunitaria y política. Cualidades que dan cuenta no solo de la complejidad del tejido cultural en que se insertan, sino que también lo transforman. Así, se convierten reflejo de lo cultural hecho cuerpo.

A partir de la noción cíclica de la vida/muerte, la investigación se ha ido desarrollando como un tejido que mezcla distintos tiempos y espacios. Esta postura multi-situada y multi-temporal evidencia la incapacidad de la lógica positivista de analizar los fenómenos desde la ambigüedad y la contracción que son características de la realidad. Por ello, esta práctica analítica creativa ha abandonado las categorías exactas y las conclusiones cerradas para dar paso a los aportes artísticos y políticos que la metodología promete. En este punto, al aproximarme al momento de “cerrar” la parte escrita de la investigación, el camino más evidente ha sido el que se marcó desde un inicio: hacer de esta tesis un performance. Así, retomando las propuestas metodológicas que enlazan la práctica con la teoría, llegué el punto álgido de mi propuesta: Generar las reflexiones conclusivas a partir de una Autoetnografía Performativa.

La puesta en “escena” de una autoetnografía implica la deconstrucción arriesgada de varios hábitos moderno/coloniales enraizados en la academia y el tránsito por diversos espacios explorando un lenguaje simbólico directo apelando al contacto cuerpo a cuerpo. Si bien los aprendizajes que esta investigación recoge se remontan a hace mucho tiempo y se proyectan sobre un futuro en gestación, este ejercicio es la síntesis de un recorrido de aprendizajes y el “clímax” de una espiral de experiencias. Siguiendo la idea de tejido que me ha acompañado a lo largo de la tesis, el resultado final es una autoetnografía performativa de la cual se desprenden diversas reflexiones entretejiendo práctica y teoría.

La obra artística al ser dinámica, ayuda a visualizar corporalmente las reflexiones surgidas de la teoría y a la vez aporta nuevos elementos de análisis desde la exploración del proceso creativo. Tal proceso duró aproximadamente nueve meses, desde que envié la propuesta para participar en el festival de artes escénicas “Cabanyal Intim”, hasta que lo llevé a cabo en el Teatro el Musical en mayo de 2017 en la ciudad de Valencia. Comencé trabajando de manera similar a otros trabajos. Realicé bocetos a partir de metáforas visuales que reflejaran mi visión acerca de la migración y la muerte. También escribí las ideas principales que quería exteriorizar. El reto fue mucho mayor que en otros performances artísticos porque al ser una conclusión de un trabajo tan complejo, me pareció muy complicado condensar todo en una escenificación simbólica de duración media. Poco a poco, el tiempo, las conversaciones, los dibujos, las sugerencias y las reflexiones fueron creando el bosquejo de un performance dividido en cuatro escenas entrelazadas entre sí, siguiendo la estructura entretejida de la tesis:

La primera de ellas giró alrededor de la noción de duelo, es decir, la carga emocional de la muerte a distancia; la segunda de ellas se basó en la idea de creación de puentes transnacionales con mi familia; la tercera trataba de conectar con mi raíz cultural, mostrando las tensiones y convivencias de elementos locales y globales; la cuarta trataba sobre la muerte como semilla de vida, una visión descolonizadora de la vida y la muerte. Una vez realizado el performance. Recabé la documentación y comencé a entrelazar las reflexiones conclusivas con la experiencia artística, corporizando la teoría y

reflexionando la práctica. El resultado ha sido una práctica analítica y creativa que condensa los principales aportes y aspiraciones del trabajo, un cierre para esta tesis sin punto final.

ESCENA 1. RECUPERAR LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Esta investigación ha logrado poner en valor la dimensión simbólica como elemento fundamental para la comprensión y configuración de la cultura. Los performances son la dinamización escénica de un universo simbólico, el cual sirve para re-crearnos constantemente a través de nuestras propias construcciones. Por ello, los performances (rituales) son la muestra de la capacidad creativa para afrontar periodos de transición y también para habitar de otras maneras los espacios fronterizos. No hay que olvidar que las crisis son cismas donde se abren las grietas necesarias para sembrar el rito.

La puesta en valor de la dimensión simbólica comienza con la denuncia del epistemicidio¹⁵¹ que implica la universalización de una sola lógica occidental. Así, la investigación ha evidenciado los orígenes etnocéntricos de un discurso que destituye otras formas de saber y otros raciocinios muchas veces ligados al cultivo de lo simbólico. Algunos de los argumentos que se emplean dentro de esta jerarquización colonial del conocimiento es la falta de trascendencia de lo simbólico. Para Wilde y Schamber (2006), dichos argumentos olvidan el carácter material y político que se pone en movimiento a través del símbolo. Así, retomando mi narrativa autoetnográfica, puedo dar cuenta de que la transformación generada a partir de los performances ha sido real y se ha configurado en diferentes niveles.

En primer lugar, las funciones psicológicas fueron fundamentales para mi familia y para mí, ayudándonos a elaborar el duelo. Tales funciones estuvieron presentes no solo en los rituales funerarios, sino también en los performances artísticos que elaboré a distancia y en diversas acciones realizadas en la intimidad. Una de las particularidades de la investigación ha

¹⁵¹Este epistemicidio se desprende de lo que Grosfoguel (2013) define como racismo/sexismo epistémico.

sido la convergencia entre el duelo por la muerte de mi padre y el duelo migratorio. La importancia del estudio de ambos duelos, radica en hacer visible el componente emocional de la migración que en muchos casos se relega al ámbito privado y/o se niega dentro de las lógicas racionalistas occidentales. También ha sido importante la desmitificación del duelo, entendiéndolo como un proceso normal, dinámico y subjetivo que no solo implica pérdidas sino también ganancias, las cuales se hacen patentes en los aprendizajes adquiridos. La totalidad de los performances revisados demostró cumplir una función catalizadora de las emociones tanto en el ámbito personal como en lo social, demostrando que la puesta en común de distintas subjetividades es fundamental en el ámbito terapéutico de lo simbólico.

En segundo lugar, las funciones sociológicas de los performances ayudaron a la creación de lazos comunitarios entre familiares y amigos. Tales ceremonias convocaron a las personas con las que mi padre creó vínculos en vida y que trascienden a la muerte. Esto es una muestra de que el vínculo con los demás define –al menos en parte– la existencia. “Pero la conexión logra esto sólo en la medida en que convierte la existencia de los conectados en ser-unos-para-otros, y no simplemente en un ser-junto-a otros” (Bauman, 2014: 61). Por ello, uno de los rituales que expresan con mayor claridad la relación comunitaria es el de muerte, el novenario, el funeral y las misas fueron ejemplos de ello. Por otro lado, los performances artísticos que realicé, nacieron de la necesidad de crear comunidad, la cual se gestó en la carencia rituales establecidos de muerte. Dicho de otro modo, la muerte de lejos evitó que compartiera los rituales con mi familia y por lo tanto tuve que crear los míos propios. Para describir este proceso han sido útiles los conceptos de “rituales espontáneos” y “rituales terapéuticos de sanación” elaborados por Celia Falicov (2001). La creación de performances transnacionales a través de algunas tecnologías de la comunicación ha sido un ejemplo de esto, siendo además la muestra del cultivo de afecto entre miembros de un colectivo desafiando la noción cerrada de frontera.

En tercer lugar, las funciones simbólicas mostraron las características culturales demostrando la complejidad de creencias que convergen en un

mismo colectivo. Para algunos miembros de mi familia, el aspecto espiritual estuvo ligado a una creencia religiosa. En este punto, la fe en la vida eterna, ha sido fundamental en la manera en que varias personas se relacionaron con la muerte de mi padre. Esto liga la función simbólica a la psicológica, pues el desarrollo de una facilita a la otra. En general la interconexión de las funciones es constante, sin embargo, la función simbólica/espiritual es quizá la más compleja, porque se manifiesta de manera diferente en cada persona. En mi caso considero que los performances también me aportaron un consuelo espiritual no religioso, vinculado a la transcendencia de la presencia de mi padre más allá de su muerte. Una huella en el aire que va más allá de su recuerdo y se vuelve en ocasiones una compañía. Por ello, quizá una de las funciones más relevantes del ritual sea que permite la continuidad de la vida o el renacimiento simbólico de la persona fallecida a través de los vínculos que creo en vida. El ritual es tanto dinamizador como conservador de la cultura tal y como delinea Víctor Turner (1999 en Wilde y Schamber, 2006: 12), por ello sus funciones se entrelazan dando paso a un aporte político de lo micro a lo macro y viceversa, desde el papel del símbolo como modificador de los imaginarios individuales y colectivos hasta la construcción constante de la cambiante identidad.



Se escucharon unos acordes suaves, la luz entraba a través de las ventanas. Las personas estaban atentas, expectantes, habían sido convocadas para “un diálogo con la muerte de mi padre” basado en una investigación que realicé durante tres años acerca del performance como herramienta ritual, artística, cultural y política.



Entré en el “escenario” arrastrando una la maleta con la que llegué de México. Dicha maleta poseía un valor simbólico importante, pues es la que ha llevado mis objetos personales en varios de mis viajes transatlánticos. Después, me arrodillé y comencé amarrar la maleta a mi cabello anudándola fuertemente. Me levanté dejando que el peso de la maleta se dejara sentir sobre mi cuerpo. Mi trenza se volvió una extensión de la maleta y viceversa.





El guitarrista comenzó a tocar una música dramática con rasgueos flamencos, las aceleraciones y descansos en la música coincidían con los movimientos de mi cuerpo-maleta. Anduve más rápido como sus dedos en las cuerdas de la guitarra. A veces mi cabeza cargaba todo el peso. Durante varios minutos la maleta fue arrastrada, empujada y girada por los aires. En esos momentos la maleta delineaba una línea que partía de mi cabeza. La maleta contenía en su materialidad a mi proceso migratorio, con todo el “equipaje” que llevo conmigo y con todas las experiencias que voy adquiriendo en el camino. El esfuerzo físico, elemento reiterativo en algunas de mis obras, era la metáfora del esfuerzo real, físico, mental, espiritual y emocional de este tránsito. Tal esfuerzo también hacía evidente el dolor de la pérdida ambigua de la migración y definitiva de la muerte, el cual se procesa a través de estrategias corporales que se adquieren en el camino. La maleta, es decir, el viaje, también se resistía, se caía, se entregaba y se mecía...

La música se detuvo y el silencio fue absoluto, entonces comencé a meterme en la maleta. Los movimientos eran lentos pero constantes, mantener el equilibrio resultaba indispensable para no caer. Una vez dentro todo el cuerpo, metí también la cabeza. Comencé a golpear la maleta por dentro como un corazón palpitante que vive dentro de ella. Mi cuerpo moldeable se hizo maleta, se hizo corazón. Entonces, la vida encapsulada en esta maleta resonó fuerte, acompasándose poco a poco con la percusión de la guitarra. Era inminente, tras el duelo de la muerte, esa vida migrada estaba por re-nacer.





ESCENA 2. VISIBILIZAR EL VALOR DE LAS MIGRANTES Y NUESTRAS FAMILIAS TRANSNACIONALES COMO AGENTES CREATIVOS Y POLÍTICOS

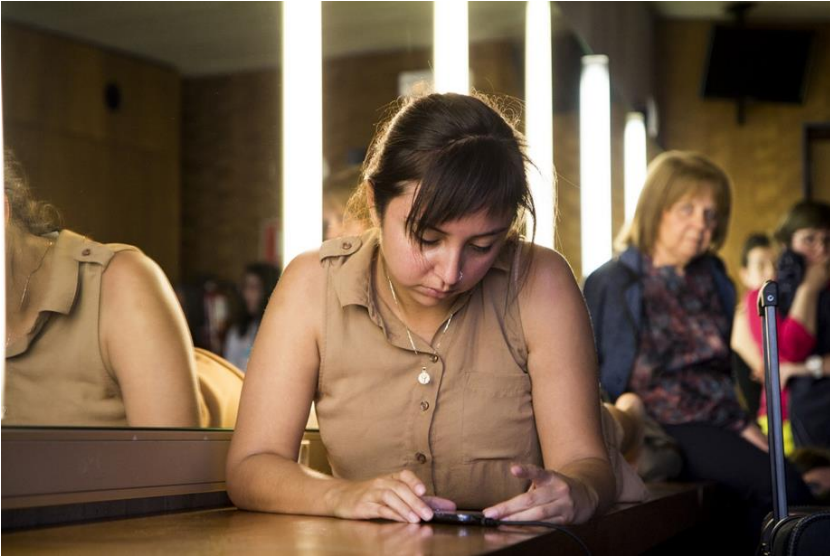
El pensamiento fronterizo es una herramienta para la creación de narrativas locales/globales que parten de una noción compleja de la cultura. La importancia de la creación de estas narrativas migrantes y encarnadas, se encuentra según Paola Contreras y Macarena Trujillo (2017) en activar el poder de enunciación de las mujeres migrantes, denunciar el epistemicidio que representan las mecánicas moderno/coloniales y explorar la complejidad de una posición multi-localizada. Estos objetivos manifiestan la importancia práctica de la puesta en valor de las epistemes “otras”. Considero que esta investigación ha cumplido con los tres objetivos: El primero porque ha partido de una posición situada como mujer migrada, lo cual permite explorar una realidad individual “yo”, y colectiva “mujer/migrante”. Esto involucra la resignificación y reapropiación de espacios para las mujeres y otras identidades migrantes, aporte que puede extrapolarse a diversos colectivos cuyas trayectorias se interconectan. El segundo porque denuncia a partir de un análisis crítico el epistemicidio que implica la existencia de un discurso único moderno/colonial encargado de definir y someter a las migrantes y a otros colectivos subalternados. Esto implica otra forma de hacer investigación y arte partiendo de una visión descolonizadora del mundo, un camino en construcción. El tercero porque parte de una experiencia multi-situada, buscando que la frontera (real y simbólica) se reconstruya a partir de sus protagonistas y no a costa de nosotras. Lo cual también evidencia la creatividad de los y las migradas como actores en movimiento, así como la complejidad de las realidades fronterizas.

Estos tres aportes implican la construcción de un espacio donde la “otra” no sea vista como representante pasiva de un imaginario colonizado que la sitúa como subestimada, invisible o exótica; tener conciencia de nuestro estar en el mundo con las opresiones y los privilegios que nos toca encarnar en un momento dado; revalorizar las sabidurías ancestrales que nos conectan a conocimientos corporizados desde lo femenino/descolonial; asumir un compromiso cotidiano con el diálogo intersubjetivo e intercultural. Entonces,

la posición multi-localizada no lo es sólo en términos geopolíticos, sino también en términos epistémicos, es decir, localizado en las múltiples esferas que me vinculan a diversos colectivos: mujeres, feministas, migrantes, personas en proceso de duelo o miembros de una familia transnacional.

En cuanto a los aportes específicos acerca del papel del performance como puente simbólico, hay que comenzar diciendo que “las fronteras son lugares de riesgo que exigen una alta ritualización” (Laguna, 2009: 21). Entiendo por frontera, una construcción simbólica, social y política. Dentro de esta autoetnografía, la frontera se ha redefinido como un espacio ambiguo y maleable, como un espacio donde se intercambian mensajes, afectos, dolores y donde se utiliza el performance como forma de hacerla más habitable. Tal y como mencionan Beck y Beck (2004: 157), “muchos migrantes se muestran especialmente hábiles, ocurrentes y flexibles: son los artistas de las fronteras”. Por ello, me atrevo a decir que quienes habitamos en ellas, somos quienes tenemos el conocimiento y las herramientas creativas necesarias para transformarlas. Este punto de vista se enmarca dentro de los feminismos descoloniales a través de los aportes de Rocío Medina (2013), para quien los pensamientos fronterizos son articulados de manera creativa a partir de la capacidad de nuestros cuerpos migrantes como agentes activos.

Considero que la creatividad y la imaginación, han sido elementos determinantes en la construcción de los performances analizados. En este sentido, uno de los elementos más interesantes del trabajo fue la construcción de performances transfronterizos, es decir, aquellos donde se crea una conexión transnacional. Este tipo de manifestaciones ambigualmente artísticas y culturales mostraron la riqueza de las estrategias migrantes y también constituyeron un acto subversivo ante las fronteras impuestas entre naciones. A partir de estas prácticas se pudo indagar en las tensiones bidireccionales del lugar de origen. Así, una de las contribuciones de esta narrativa multi-situada, ha sido la exposición de estrategias performativas que enseñan el valor de las migrantes y nuestras familias transnacionales como sujetos creativos y políticos.



Se escuchó en alto, –Hola familia, el sábado voy a hacer un performance y necesito que me contesten una pregunta, ¿Ustedes creen que el cariño y la imaginación sean capaces de atravesar fronteras? Entonces, celular en la mano, evidenciando uno de los elementos de comunicación cotidiana que poseemos, comencé a escuchar uno a uno los audios de Whatsapp donde mis familiares respondían esta pregunta. Paralelamente realicé una serie de movimientos que representaban las diferentes trayectorias que como familia hemos caminado. Un viaje migratorio que no he realizado en soledad sino con la compañía de un colectivo propio que me identifica como hija de mi madre, nieta de mi abuela y hermana de mi hermano. Estos audios dieron cuenta de la intimidad global que hemos construido como familia, siendo importantes las estrategias de comunicación cotidiana para acortar distancias y habitar la frontera.



Mi prima Itzel: El cariño y la imaginación pueden atravesar fronteras porque en su mundo estas no existen.

Mi tía Rosa: En el universo todo es energía, nuestros pensamientos y sentimientos son energía que emitimos al universo, y todos tienen diferentes niveles de vibración. El amor es la fuerza más poderosa que tiene la más alta vibración. No existe ni el tiempo ni la distancia, ni mucho menos fronteras que pretendan separar a un corazón amoroso.

Mi primo Julián: Y al final del día la distancia es sólo ese pequeño espacio que existe entre tocar una mano y sentir los brazos de la persona amada, del hermano lejano y el amigo ausente. Hoy no estamos realmente lejos, hoy las fronteras son diplomáticas y de odios por lo ajeno y extraño. Hoy estamos a la distancia de un dedo, a una llamada para sentir de nuevo a la persona querida, añorada. A veces los kilómetros que separan hacen que nos volvamos más empáticos con “nuestra gente”, descubrimos que es tan poco el tiempo y mucha la distancia que vale más ser comprensivo y crear nuevas maneras de comunicarse, de abrirse con el otro y demostrarle que sólo separa eso, el abrazo no dado y los besos guardados, perpetuos.

Mi tía Pery: El cariño y la imaginación nacen del interior del ser humano, están inmersos en él y por su carácter universal, infinito y de gran fuerza y libertad, se proyectan sin límites al exterior pudiendo trascender el tiempo, las distancias, lo real, lo sublime, las barreras. Ambos se constituyen en un medio que puede derribar la imposición de cualquier frontera, conllevan recuerdos, vivencias, creatividad, sueños y visiones que incluso transforman al individuo, a su entorno, al mundo y al universo mismo.



Mi hermano Daniel: Bueno, en principio creo que para esos dos elementos, para el cariño y la imaginación no existen fronteras como las conocemos [...] Entonces más bien habitan en otro universo en el cual las distancias no se miden a través de números, no las podemos identificar con kilómetros, con horas de vuelo, con distancia en un mapa. Tienen otros parámetros y pues tiene que ver con cada persona que genera esa imaginación y ese cariño la que le da el tamaño a esa distancia. Cuando el cariño es muy grande, la imaginación también y entonces esa distancia es demasiado pequeña [...], porque de hecho se siente así. Es como una presencia constante que puedes casi tocar [...] la tienes casi atravesándote el cuerpo entero, acompañando cada paso. Entonces creo que desdibuja nuestro concepto ideal o idealizado que tenemos sobre la distancia [...] Y bueno, un abrazote desde este cariño que como sabes no tiene distancia, hermanita un abrazote y te quiero mucho.



Mi abuelita Delfina: *Odette, Patlan huila? Klacj kasanan, makjchilla kjlacapashtacan, Nilihuaya natana? Stashali, cuinda natlacana¹⁵²... Cuando hay cariño no importan las fronteras ni el tiempo, yo te recuerdo con cariño todos los días, me imagino que estás cerca y que estás bien, así lo siento, entonces quiero a España porque imagino que te trata bien y te cuida.*

Mi mamá Teresa: *La distancia existe en el abismo que quisiera contra las vejaciones, la distancia está en quien divide y corta puentes, en quien separa el norte del sur sudaka. Cuando nace un hijo, este se echa al mundo con Mayúscula, no al primer mundo o al tercero, solo y llanamente al mundo. Mi país está en ti querida, mi país es el mundo. La distancia es frontera, es muro y en ese muro me siento extranjera. Pasamos de contrabando por encima de la distancia y somos la parte insumisa, rebelde que no acaba de sentarse junto a ella. Por encima del charco pasa nuestro puente y me consta que no es levadizo.*

¹⁵² Idioma totonaco.

Odette, ¿estás bien?
Odette, Patlan huilá?

Te quiero mucho...
Klaj Kasanan

Me acuerdo mucho de ti
Makjchilla kjalacapashta
kjalacapash^{ta}can

Cuando vienes?
Nilihvaya natana

Hasta mañana
Stashali

Cuídate mucho
Cuinda natlacana



ESCENA 3. DESJERARQUIZAR LAS PRÁCTICAS DEL PERFORMANCE

La tesis ha permitido ahondar en el concepto de performance desde una perspectiva crítica que busca la desjerarquización de diversas prácticas intercorporales. Para ello se emplearon dos estrategias, el cuestionamiento de la historia oficial del performance y su concepción amplia y heterogénea. Estas estrategias permitieron constatar que el valor de los performances está en su eficacia simbólica y no en valoraciones colonialistas que condicionan y menosprecian las prácticas que se salen de su esquema de pensamiento. De modo que los performances que aparecen en la autoetnografía –culturales, artísticos o espontáneos– han demostrado su propia valía al dar cuenta del contexto en que se insertan y de los valores que los animan.

Retomando las estrategias de desjerarquización, el cuestionamiento de los orígenes del *performance art* ha implicado la reconfiguración de sus trayectorias como una apuesta política descolonial. La cual partió del diálogo entre diferentes tiempos y espacios hallados en tres relatos: La historia oficial que es la narrativa dominante, la perspectiva crítica y encarnada nacida de mi experiencia como artista y la historia invisibilizada del performance no occidental. A través de este diálogo se hicieron evidentes las pretensiones colonialistas que existen detrás de la implantación del *performance art* dentro de la historia “universal”. Lo que se refleja en la apropiación de un imaginario primitivista construido en Occidente y con vigencia en algunos discursos artísticos contemporáneos. De modo que la investigación realizó un traslado de la observación de la trama moderno/colonial que alimenta al *performance art* hacia la imposibilidad de una sola historia, entendiendo que las trayectorias de performance son múltiples y se extienden de forma rizomática. A partir de la metáfora del performance como un tejido, se ha podido insertar diferentes acciones culturales y artísticas en un mismo nivel de apreciación. Así, el performance se convirtió en el eje de la tesis, pues no solo ligó las diversas prácticas descritas en la narrativa sino que también se convirtió en uno de sus componentes ontológicos.

Así, partiendo de las observaciones de Catherine Walsh (2003) y Diana Taylor (2011) el performance se empleó como una herramienta de aprendizaje, lo cual es un aporte importante en la deconstrucción de los parámetros investigadores. De esta forma, la investigación performativa ha servido para develar elementos relevantes en la comprensión de la vida contemporánea, mostrando la repercusión íntima de fenómenos globales y la repercusión política de fenómenos locales¹⁵³. Se trata de una suerte de “glocalidad” que según Ulrick Beck (en Magallón, 2008) representa “no solamente la existencia de nuevas tendencias globales, sino que las personas en determinados contextos locales reflexionan acerca de ello y lo viven como parte integrante de su vida cotidiana.” Esta glocalidad¹⁵⁴ se encuentra ligada a una noción compleja de los fenómenos sociales donde la modernidad y las posmodernidad conviven en flujos y tensiones. Con esta reflexión quiero apuntar a aquellos performances que retoman elementos de comunicación global con elementos mucho más locales.

Desprendiéndose de estas observaciones, se encuentra una de las reflexiones conclusivas del trabajo: el performance muestra el carácter complejo de las culturas. Entendiendo la cultura como una esponja que se alimenta de elementos locales y globales, mientras que la “hibridación”¹⁵⁵ es el

¹⁵³ Con ello pienso en cómo fenómenos globales como la migración se ven reflejados en emociones particulares. Lo mismo sucede cuando una acción localizada en un entorno concreto puede ayudar a la transformación de las políticas públicas.

¹⁵⁴ Concepto empleado por Beck y Beck (2012) para dar cuenta de la interrelación de lo local y lo global en los flujos migratorios contemporáneos, particularmente en las relaciones interpersonales.

¹⁵⁵ Entrecomillo el concepto para acentuar su carácter provisorio. El concepto de lo híbrido posee una trayectoria importante a partir de Canclini (1989), pasando por Bhabha (1994). En un primer momento este concepto sirvió para cuestionar los purismos y esencialismos nacionalistas distinguiéndose de conceptos como el de mestizaje despojándose, al menos en parte, de sus connotaciones racistas. Así, para autores como Alfonso del Toro, la hibridez “apunta a la potencialización de la diferencia y no a su reducción, asimilación, adaptación, en un primer momento” (De Toro, 2006: 22). Sin embargo, “lo híbrido” no deja de ser un concepto polémico que ha sido cuestionado por nacer de una tradición dentro de las ciencias sociales latinoamericanas que construye la historia fundacional desde una base colonial, muchas veces obviando las jerarquías, las violencias y las opresiones. Desde ese punto de vista, lo “híbrido” puede leerse como parte de una homogeneización que

mecanismo que permite la incorporación de elementos nuevos y la transformación de elementos viejos generando y re-generando performances. Pensar en las culturas híbridas¹⁵⁶ resultó útil hasta cierto punto para dejar en claro que la cultura es cambiante, alejarnos de las nociones puristas y reconocer que a partir de este concepto “se ha venido discutiendo y problematizando fenómenos múltiples, multinacionales y transnacionales, transareales y transdisciplinarios, donde las fronteras si bien no se diluyen entre disciplinas y fenómenos, pierden la antigua exclusividad y consistencia que les era propia” (Pulido, 2011: 111). Pero quizá sea más sencillo asirnos al pensamiento de Gilberto Jiménez para quien la identidad cultural tiene que ver más bien con representaciones simbólicas en constante transformación que con elementos dados. En este sentido, considero que la cultura dialoga también con la noción de performance, al ser las personas quienes “practicamos” constantemente la cultura. Según esta perspectiva, los performances estudiados se constituyeron en base de elementos culturales –complejos– que a su vez se tejieron con tecnologías globales dando paso a nuevas relaciones de significados. Esto da cuenta de la multiplicidad de elementos que coexisten en una “escenificación” simbólica, estos elementos pueden ser contradictorios porque reflejan un contexto global y local vivo y en constante construcción.

se busca la construcción de una identidad cultural, es decir, “lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante” (Ibídem: 15).

¹⁵⁶ Fue a través de los aportes de Francisco Godoy que entendí ciertos cuestionamientos que desde lo descolonial se venían haciendo a “las culturas híbridas”. Uno de los más significativos es su carácter biologicista, el cual ha sido criticada por diversos autores como Cornejo Polar (1997) en Pulido (2011).



Había silencio...

Abrí la maleta y la guitarra comenzó a tocar una melodía con un aire melancólico. Me senté en el suelo y aseguré la maleta en mi pecho, entonces la maleta se convirtió en un caparazón.

Comencé a caminar con mi casa a cuestas, como un caracol. Así, caminando, empecé a cantar una canción de amor en náhuatl, una de las lenguas que se hablan en la región totonaca y también una de las más extendidas en México. Cambiar de idioma fue una estrategia para reconfigurar la palabra, desmontando incluso la sonoridad a la cual estamos acostumbrados tanto el público –mayormente español– y yo misma. La acústica que producía la maleta sobre mi cabeza transformaba mi voz.



Después salí de aquel caparazón/maleta y seguí cantando aquella melodía que me conectaba con mis raíces, una lengua descolonizadora capaz de transformar los paradigmas del lenguaje dominante. La atmosfera que se creo fue de un ritual evocador de otro espacio y de otro tiempo, una especie de ritual de conexión.





El sonido de aquella melodía transportó a la audiencia a un espacio distinto como refirieron varios de los asistentes al terminar el performance. Un chico español mencionó que había percibido mucha tristeza en aquella canción, mientras una chica mexicana experimentó un viaje simbólico a su tierra. La carga emotiva se reconfiguró en cada uno de los cuerpos, para muchas personas fue uno de los momentos más conmovedores de todo el performance.



*Xiqui yehua in xochitl,
xiqui yehua ipan moyólotl.
Pampa ni mitz tlazotla,
pampa ni mitz tlazotla
ica nuchi noyólotl.*

(Traducción)

*Guarda esta flor,
guárdala en tu corazón.
Porque yo te amo,
porque yo te amo,
con todo mi corazón.*

ESCENA 4. APRENDER DE LOS MUERTOS: RESISTENCIA Y DESCOLONIZACIÓN DEL SABER

La muerte es la derrota definitiva de la razón, pues deja al descubierto tanto el absurdo sobre el que asienta su lógica como el vacío sobre el que se basa –y con el que aviva– su audacia y la confianza en sí misma.

Bauman (2014: 31)

Una de las reflexiones más importantes de la investigación ha sido la de entender cómo a partir de la pérdida puede abrirse un espacio para la transformación personal y colectiva, o dicho de otro modo, cómo de la muerte puede surgir vida. En este punto, el duelo ha sido un concepto importante para el entendimiento de este proceso ambiguo de pérdida/ganancia. En la investigación se entendió el duelo como una etapa fértil de aprendizaje capaz de materializar la conexión y la desconexión por medio de la acción simbólica. Esta postura subvierte la idea del duelo como una etapa de dolor improductivo y patológico propia del Occidente moderno. Por ello la investigación ha buscado hablar del dolor sin máscaras, dejándolo libre, pues el dolor cuando se elabora adecuadamente puede ser como el fertilizante para la tierra seca.

A partir del duelo por mi padre, he realizado una reflexión crítica y corazonada de la muerte de un ser querido, cuyos aportes derivan en el movimiento reflexivo del público/lector que con suerte “re-vivirá a sus muertos”. Esto es una de las contribuciones más significativas de la tesis, la creación de una conexión intersubjetiva que permita a quien lee este trabajo elaborar una narrativa propia basada en su propia memoria. En este sentido, me interesó abordar el tema de la muerte desde lo particular y no como una noción abstracta. Por ello, el enfoque fenomenológico y encarnado de la tesis, dota de humanidad a la figura del difunto. Mi padre, en este caso, se vuelve el protagonista de una historia viva, que continua recorriendo subjetividades y dando paso a nuevas narrativas. En este punto, dar vida a algo o a alguien muerto es uno de los propósitos de la utilización de varias estrategias artísticas como la fotografía, los poemas o los diálogos de ficción. Los recursos creativos evocan el recuerdo, creando nuevas relaciones de

significados y por lo tanto una nueva vida en el presente. La episteme india, a la que hace referencia Rivera Cusicanqui (2015), nos enseña la importancia de la escucha a los muertos, no solo en un sentido de homenaje a la memoria, sino también como una parte importante de la descolonización de nuestras vidas. La enseñanza de los muertos llega a su máxima expresión mediante el concepto de “necrodemia” de Gamaliel Churata retomado por Cusicanqui. La “necrodemia” es el lugar donde los muertos nos siguen educando, sus enseñanzas abarcan diversos ámbitos de la vida particular y social como se muestra a lo largo de la autoetnografía. Sin embargo, entender a la muerte como maestra de vida, no es el único objetivo de abordar tal concepto en la investigación. Dado que la tesis está situada dentro de un panorama global/local donde la tendencia hegemónica tiende a banalizar, explotar e invisibilizar la muerte, volver a mirarla representa una postura política.

La estratagema de la marginación consiste en un esfuerzo sistemático por desahuciar la preocupación por la eternidad [...] de la conciencia humana y desposeerla de su poder para dominar, condicionar y racionalizar el curso de la vida individual (Bauman, 2013: 57).

Dicha negación está íntimamente relacionada con el proceso de modernización de las sociedades occidentales o colonizadas durante los dos últimos siglos: secularización, individualismo, racionalización, privatización, avances del conocimiento científico-técnico, profesionalización. En el caso particular de la muerte de mi papá, dicha banalización se hizo presente sobre todo a la hora de elaborar los rituales que tenían que ver con el tratamiento de su cuerpo. La burocracia y la corrupción facilitaron la extracción de beneficios económicos de mi familia en duelo. Asimismo dificultaron la gestión del cuerpo a la hora de querer cumplir la voluntad de mi padre. En este sentido, la muerte es uno de los sucesos que más rompe los esquemas de la vida capitalista y se revela contra sus lógicas. Por ello se puede afirmar que el ritual de muerte es una práctica de resistencia ante el capitalismo exacerbado. Dado que los rituales funerarios implican la construcción de un tiempo sagrado, la mecánica productivista tiene que detenerse y el olvido es espantado por la memoria. De ahí la importancia de nombrar a la muerte y a los muertos, siguiendo el fuerte compromiso de hacer que vivan en nosotros.



Tomé mi vieja maleta y la metí en el armario, entonces la cambié por una maleta más pequeña. El cambio de maletas representó un cambio de ciclo que se relacionaba a la realización de esta autoetnografía performativa como “cierre” de la tesis.

Comencé a sacar flores amarillas de un armario, una máscara que me había hecho de rejilla metálica y una regadera que entregué a una persona en el público. Después me coloqué la máscara sobre el rostro.



Comenzó a sonar una melodía alegre, entonces comencé a colocar las flores en mi rostro una a una. Las flores amarillas simbolizaban la alegría pero también me recordaban a la flor del día de muertos, el cempazuchitl. Por ello considero que estas flores alumbraban el camino de mi padre para acompañarme en el performance.



Después me acerqué al público, las personas, la mayoría dispuestas a participar, ayudaron a colocarme las flores en aquella máscara. Entendí la cercanía de la gente como un entendimiento empático de aquel ritual, las personas querían compartirlo.

Una a una, diversas manos participaban de un ritual que traía nueva vida a mi cuerpo/universo. Las flores no solo eran el camino para los muertos, también eran seres vivos que brotarían de la tierra renovados, renacidos.



Abrí la nueva maleta que llevaba tierra en su interior, entonces metí mis pies dentro de ella, sembrando mi cuerpo. Me gire e invité a la persona del público a que me regara. El agua empapó mi cuerpo y la tierra.

¡Por la memoria de nuestros muertos y de nuestros vivos!, grité.



ESCENA 5. TRANSFORMAR LOS HÁBITOS MODERNO/COLONIALES EN LA UNIVERSIDAD A TRAVÉS DE UNA PRÁCTICA ANALÍTICA CREATIVA

Los feminismos decoloniales han sido la base teórica/metodológica sobre la cual he encaminado mis pasos hacia la deconstrucción de las lógicas dominantes que perviven en la academia. Estos feminismos comprenden la compleja interrelación de elementos como género, raza, clase, entre otros, que se traducen en relaciones de poder. Por ello se puede decir que son una propuesta integralmente antipatriarcal, antirracista y anticapitalista. Desde esta perspectiva, he logrado analizar los mecanismos hegemónicos para universalizar un pensamiento eurocéntrico. Así, he llegado a entender el valor de la creación de una narrativa local/global que parta de mi experiencia como mujer migrada. Por ello considero que uno de los principales aportes de esta investigación, es la postura política/situada que evidencia mi lugar de enunciación, es decir, desde donde construyo el conocimiento y desde donde lo comparto.

Entiendo el conocimiento como un aporte colectivo de quienes me precedieron y de quienes me acompañan en el andar cotidiano. Un aporte recíproco que nos construye como habitantes del mundo. La posición situada, cobra especial relevancia a través de la propuesta de Castro Gómez (2007) de descender del “punto cero”, afirmando que el “acercamiento” y la “contaminación” son valores necesarios dentro de la transformación descolonial en la academia. Por eso, la tesis se concibió desde el primer momento como una investigación encarnada, una epistemología capaz de transformar la “objetividad” del quehacer académico. La práctica situada derivó de manera natural en la ruptura con ciertas dicotomías, como lo académico y lo experiencial o el arte y la vida, lo cual transformó la perspectiva desde donde pienso el conocimiento y enriqueció mi experiencia como conocedora. Sin embargo, este rompimiento no se alimenta solamente de una búsqueda académica, pues este orden “universal” y “objetivo” parte de un modelo epistémico moderno/colonial cuyos efectos atañen a diversos ámbitos de la vida. Por ello visibilizar y transformar este orden

cientificista/patriarcal es una contribución fundamental de la tesis extrapolable a otros ámbitos de la vida social.

Uno de los ámbitos menos abordado en la crítica decolonial y más castigados por la racionalidad occidental es el corazón. Este trabajo ha demostrado – incluso a mi psique colonizada– que la división entre emoción y razón no es más que un invento colonial. En este punto, la propuesta ha sido la de “corazonar” la investigación, lo cual ha significado senti-pensarla, haciendo consiente que la reflexividad tiene un componente emocional y viceversa. En este sentido, los objetivos descolonizadores de la tesis fueron develando la interrelación del todo con el todo, señalando la complejidad como uno de sus valores principales. Esto se puede visualizar a través del siguiente trenzado de los intereses del trabajo: La perspectiva descolonial solo puede entenderse a partir del pensamiento complejo; La complejidad apela a la dialéctica de elementos que según el pensamiento cartesiano se consideran contrarios como el “objeto” y el “sujeto” en la investigación, por ello, la complejidad revela la importancia del conocimiento situado; Situar mi posición epistemológica implica hablar desde la experiencia, entrelazando emociones y razón; La anulación la dicotomía emoción/razón por medio del concepto de “corazonar” es posible a través de la utilización de “otro” lenguaje; El lenguaje se transforma en la creación artística dando paso a nuevas formas y contenidos propios.

A partir de estas reflexiones se ha trazado un camino metodológico de dos vías interconectadas, la investigación basada en artes y la autoetnografía. Estas metodologías han representado un aporte crítico y práctico hacia nuevas formas de construcción de conocimiento. A partir de estas rutas analítico-creativas, se ha generado una narrativa híbrida que emplea una diversidad de recursos visuales y escritos que aportan el contenido necesario para generar reflexiones, evocar recuerdos y suscitar emociones. De esta forma, la investigación se constituye como una novedad dentro del campo de la investigación doctoral en artes y se inserta como potencial “abridora de caminos”, replanteando las formas de investigar, concebir el conocimiento, elaborar trabajos académicos y evaluarlos. Esta forma de concebir la investigación implica un desafío a la clasificación disciplinaria al emplear

diversos recursos para llegar a su objetivo. Cabe recordar que para Castro Gómez (2005), lo transdisciplinar es una de las propuestas para conducir a las universidades a la transculturalidad y por lo tanto a la posible descolonización de algunas de sus prácticas. El performance es, en este sentido, un campo rico por la ambigüedad de su ontología, por ello uno de los fundamentos principales de la investigación ha sido hacer una tesis performativa. Esta elección casi intuitiva ha tenido implicaciones políticas y artísticas a lo largo de la investigación y es una de las contribuciones creativas más importantes. Concebir una tesis de arte no sólo como un trabajo académico sino como una obra en sí misma, implica deconstruir las lógicas separatistas entre el mundo de las emociones y del raciocinio, del mundo de la creatividad y la lógica. Además, la performatividad confiere a la tesis el poder evocador de pensamientos, emociones y acciones como parte de la apertura de otros caminos y del encuentro con otras subjetividades. En este sentido, se hace presente la intersubjetividad historizada a la que hace referencia María Lugones (2011), generando un espacio de diálogo tanto con el público/participante de los performances, como con los y las lectoras de la tesis. Por ello el lenguaje en primera persona ha sido constante en este relato dirigido a un público heterogéneo.



CONCLUSIVE REFLECTIONS FROM A PERFORMATIVE AUTOETHNOGRAPHY¹⁵⁷

Making the personal social and the private public [...] artistic representations become the medium for the messages we needed to hear and show to others in order to break the hegemonic narratives and visions. Hernandez (2008: 110)

The most conclusive reflection obtained from the meaningful analysis of this work is undoubtedly the complexity of plots that bring us closer to the concepts of death and migration through performance. The performances I experienced, felt and analyzed, speak through different voices and languages about the symbolic world that surrounds me -which also summons those people who from their own trajectories come into contact with this narration. From this point of view, performance has the faculty to highlight the symbolic dimension through its creative, communitarian and political capacity. Qualities that reflect not only the complexity of the cultural fabric in which they are inserted, but also transform it. In this way, they become a reflection of the culture turned into a body.

Based on the cyclical notion of life/death, this research has developed as a fabric that mixes different times and spaces. This multi-situated and multi-temporal posture highlights the inability of the positivist logic to analyse phenomena from the ambiguity and contraction that are characteristic of reality. For this reason, this creative analytical practice has abandoned exact categories and closed conclusions to give way to the artistic and political contributions that the methodology promises. At this point, as I approach the moment of "closing" the written part of the investigation, the most evident path has been the one marked from the beginning: to make this thesis a performance. Thus, retaking the methodological proposals that link practice with theory, the high point of my proposal was reached: to generate the conclusive reflections from a Performative Autoethnography. The "staging" of an autoethnography involves the risky deconstruction of various modern/colonial habits rooted in academia and the transit through diverse

¹⁵⁷ Traducción al inglés de las reflexiones conclusivas.

spaces exploring a direct symbolic language appealing to body-to-body contact. Although the lessons that this research gathers go back a long time and are projected on a future in gestation, this exercise is the synthesis of a learning journey and the “climax” of a spiral of experiences. Following the idea of fabric that has accompanied me throughout this thesis, the final result is a performative autoethnography from which various reflections interweave practice and theory.

Being dynamic, the artistic work helps to visualize corporally the reflections arising from the theory and at the same time provides new elements of analysis from the exploration of the creative process. This process lasted approximately nine months, since I sent the proposal to participate in the performing arts festival “Cabanyal Intim” until I carried it out in the Teatro el Musical in May 2017 in Valencia’s city. I started working in a way that was similar to previous jobs. I made sketches from visual metaphors that reflected my vision of migration and death. I also wrote down the main ideas I wanted to express. The challenge was much greater than in other artistic performances because being a conclusion to such a complex work, I found it very difficult to condense everything into a medium-length symbolic staging. Little by little, time, conversations, drawings, suggestions and reflections went on to create the outline of a performance divided into four intertwined scenes, following the interwoven structure of the thesis:

The first of them revolved around the notion of mourning that is the emotional burden of death experienced from a (geographical) distance. The second was based on the idea of creating transnational bridges with my family; the third was an attempt to connect with my cultural roots, showing how local and global elements coexist in reality; the fourth was about death as a seed of life, a decolonizing vision of life and death. Once the performance was done, I gathered the documentation and began to interweave the conclusive reflections with the artistic experience, embodying the theory and reflecting the practice. The result has been an analytical and creative practice that condenses the main contributions and aspirations of the work, a closing for this thesis without a final point.

SCENE 1. RECOVER THE SYMBOLIC DIMENSION

This research has managed to highlight the symbolic dimension as a fundamental element for the understanding and configuration of culture. The performances are the scenic dynamization of a symbolic universe, which serves to constantly re-create us through our own constructions. For this reason, the performances (rituals) are a sample of the creative capacity to face periods of transition and also to inhabit border spaces in other ways. We must not forget that crises are schisms where the necessary cracks are opened to sow the rite. The appreciation of the symbolic dimension begins with the denunciation of the epistemicide that the universalization of a single western logic implies. Thus, research has revealed the ethnocentric origins of a discourse that dismisses other forms of knowledge and other reasonings often linked to the cultivation of the symbolic. Some of the arguments used within this colonial hierarchization of knowledge is the lack of transcendence of the symbolic. For Wilde and Schamber (2006), these arguments forget the material and political character that is set in motion through the symbol. Thus, returning to my auto-ethnographic narrative, I can realize that the transformation generated from the performances has been real and configured on different levels.

First of all, the psychological functions were fundamental for my family and for me, helping us to elaborate the mourning. Such functions were present not only in the funerary rituals, but also in the artistic performances that I elaborated at a distance and in various actions carried out in intimacy. One of the particularities of this research has been the convergence between the mourning for my father's death and the migratory mourning. The importance of the study of both griefs/mournings lies in making visible the emotional component of migration, which in many cases is relegated to the private sphere and/or denied within Western rationalist logics. It has also been important to demystify mourning, understanding it as a natural, dynamic and subjective process that not only implies losses but also gains, which are evident in the learning acquired. All of the reviewed performances demonstrated the fulfilment of a catalytic function of the emotions both in the personal and in the social scope, demonstrating that sharing different subjectivities is fundamental in the therapeutic scope of the symbolic thing.

Secondly, the sociological functions of the performances helped to create community ties between family and friends. Such ceremonies summoned the people with whom my father created bonds in life that transcend death. This is a sign that the connection with other people defines - at least in part - existence. "But the connection accomplishes this, only to the extent that it converts the existence of the connected into being-some-for-others, and not simply into being-together with others" (Bauman, 2014: 61). For this reason, one of the rituals that most clearly express the community relationship is the ritual of death. The novena, the funeral and the masses were examples of this. On the other hand, the artistic performances I did were born out of the need to create community, which was gestated in the lack of established rituals of death. In other words, experiencing this death from afar prevented me from sharing the rituals with my family and therefore I had to create my own. The concepts of "spontaneous rituals" and "therapeutic healing rituals" developed by Celia Falicov (2001) have been useful in describing this process. The creation of transnational performances through some communication technologies has been an example of this, being also the sample of the cultivation of affection between members of a collective challenging the closed notion of border.

Thirdly, the symbolic functions showed the cultural characteristics demonstrating the complexity of beliefs that converge in the same human collective. For some members of my family, the spiritual aspect was linked to a religious belief. At this point, faith in eternal life has been fundamental in the way several people related to my father's death. This links the symbolic function to the psychological one, because the development of one facilitates the other. In general, the interconnection of functions is constant; however, the symbolic/spiritual function is perhaps the most complex, because it manifests itself differently in each person. In my case I consider that the performances also brought me a non-religious spiritual consolation, linked to the transcendence of my father's presence beyond his death. A footprint in the air that goes beyond his memory and sometimes becomes a company. For this reason, perhaps one of the most relevant functions of the ritual is that it allows the continuity of life or the symbolic rebirth of the deceased person

through the bonds I create in life. The ritual is as much a dynamizer as a conservator of culture as Víctor Turner delineates (1999 in Wilde and Schamber, 2006: 12). For this reason, its functions are intertwined giving way to a political contribution from the micro to the macro and vice versa, from the role of the symbol as modifier of individual and collective imaginaries to the constant construction of the changing identity.

SCENE 2. MAKING VISIBLE THE VALUE OF MIGRANTS AND OUR TRANSNATIONAL FAMILIES AS CREATIVE AND POLITICAL AGENTS

Border thinking is a tool for the creation of local/global narratives that start from a complex notion of culture. According to Paola Contreras and Macarena Trujillo (2017) the importance of the creation of these migrant and embodied narratives lies in activating migrant women's power of enunciation, denouncing the epistemicide represented by modern/colonial mechanics and exploring the complexity of a multi-localized position. These objectives manifest the practical importance of the enhancement of "other" epistemes. I consider that this research has fulfilled these three goals: The first because it has started from a position situated as a migrated woman, which allows us to explore an individual reality "I", and a collective reality "woman/migrant". This involves the resignification and re-appropriation of spaces for women and other migrant identities, a contribution that can be extrapolated to diverse collectives whose trajectories are interconnected. The second, because it denounces, based on a critical analysis, the epistemicide implied by the existence of a single modern/colonial discourse in charge of defining and subjugating migrants and other subordinate collectives. This implies another way of doing research and art starting from a decolonizing vision of the world, a road under construction. The third because it starts from a multi-situ experience, aiming to re-construct the border (real and symbolic) starting from its protagonists and not at our expense. This also evidences the creativity of migrants as actors in movement, as well as the complexity of border realities.

These three contributions imply the construction of a space where the “other” is not seen as a passive representative of a colonized imaginary that situates it as underestimated, invisible or exotic. To be aware of our being in the world with the oppressions and privileges that we have to incarnate in a given moment. To revalue the ancestral wisdoms that connect us to embodied knowledge from the feminine/scholastic. To assume a daily commitment to intersubjective and intercultural dialogue. So, the multi-localized position exists not only in geopolitical terms, but also in epistemic terms, that is, located in the multiple spheres that link me to diverse collectives: women, feminists, migrants, mourners or members of a transnational family.

As for the specific contributions about the role of performance as a symbolic bridge, we must begin by saying that “borders are places of risk that demand a high ritualization” (Laguna, 2009: 21). I understand border as a symbolic, social and political construction. Within this autoethnography, the border has been redefined as an ambiguous and malleable space, as a space where messages, affections, pains are exchanged and where performance is used as a way of making it more habitable. As Beck and Beck (2004: 157) mention “many migrants are particularly skilled, witty and flexible: they are the artists of borders”. Therefore, I dare say that those of us who live in them are the ones who have the knowledge and the creative tools necessary to transform them. This point of view is framed within decolonial feminisms through the contributions of Rocio Medina (2013), for whom border thoughts are creatively articulated from the capacity of our migrant bodies as active agents. I consider that creativity and imagination have been determining elements in the construction of the performances analyzed. In this sense, one of the most interesting elements of the work was the construction of cross-border performances, that is, those where a transnational connection is created. These kinds of ambiguous artistic and cultural manifestations showed the richness of migrant strategies and it constituted a subversive act before the borders imposed between nations. From these practices, it was possible to investigate the bidirectional tensions of the place of origin. Thus, one of the contributions of this multi-situ narrative has been the exhibition

of performative strategies that teach the value of migrants and our transnational families as creative and political subjects.

SCENE 3. DE-HIERARCHIZING PERFORMANCE PRACTICES

The thesis has allowed us to delve into the concept of performance from a critical perspective that seeks the de-hierarchization of diverse intercorporeal practices. Two strategies were used, the questioning of the official history of performance and its broad and heterogeneous conception. These strategies made it possible to verify that the value of the performances is their symbolic efficacy and not in colonialist valuations that condition and belittle the practices that go beyond their scheme of thought. Therefore, the performances that appear in autoethnography -cultural, artistic or spontaneous- have demonstrated their own worth by giving an account of the context in which they are inserted and of the values that animate them.

Returning to the strategies of de-hierarchisation, the questioning of the origins of performance art has implied the reconfiguration of its trajectories as a decolonial political bet. It started from the dialogue between different times and spaces found in three stories: The official story that is the dominant narrative, the critical and incarnated perspective born from my experience as an artist and the invisible history of non-Western performance. Through this dialogue, the colonialist pretensions that exist behind the implementation of performance art within “universal” history became evident. This is reflected in the appropriation of a primitivist imaginary built in the West and valid in some contemporary artistic discourses. Thus, the research carried out a transfer of the observation of the modern/colonial plot that feeds performance art, towards the impossibility of a single story, understanding that performance trajectories are multiple and extend rhizomatically. From the metaphor of performance as a fabric, it has been possible to insert different cultural and artistic actions at the same level of appreciation. Thus, the performance became the axis of this thesis, as it not only linked the various practices described in the narrative but also became one of its ontological components.

Thus, starting from the observations of Catherine Walsh (2003) and Diana Taylor (2011) the performance was used as a learning tool, which is an important contribution in the deconstruction of the research parameters. In this way, performative research has served to reveal relevant elements in the understanding of contemporary life, showing the intimate repercussion of global phenomena and the political repercussion of local phenomena¹⁵⁸. It is a kind of “glocality¹⁵⁹” that according to Ulrich Beck (in Magallón, 2008) represents “not only the existence of new global tendencies, but people in certain local contexts reflect about it and live it as an integral part of their daily life”. This glocality is linked to a complex notion of social phenomena where modernity and postmodernity coexist in flows and tensions. With this reflection I want to point to those performances that take up elements of global communication with much more local elements. From these observations we can gather one of the concluding reflections of the work: performance shows the complex character of cultures. Understanding culture as a sponge that feeds on local and global elements, while “hybridization¹⁶⁰” is the mechanism that allows the incorporation of new elements and the transformation of old elements generating and re-

¹⁵⁸ I think of how global phenomena such as migration reflected in particular emotions. The same thing happens when an action is located in a particular environment can help the transformation of public policies.

¹⁵⁹ A concept used by Beck and Beck (2012) to account for the interplay of local and global in the contemporary migration flows, particularly in interpersonal relations.

¹⁶⁰ Between quotation marks the concept to accentuate its provisional character. The concept of the hybrid has an important trajectory from Canclini (1989) through Bhabha (1994). At first, this concept served to question nationalist purisms and essentialisms, distinguishing itself from concepts such as *mestizaje*, at least partially stripping itself of its racist connotations. Thus, for authors such as Alfonso del Toro, hybridity “points to the potentialization of difference and not to its reduction, assimilation, adaptation, in a first moment” (De Toro, 2006: 22). However, “the hybrid” is a controversial concept that has been questioned for being born of a tradition within Latin American social sciences that builds foundational history from a colonial base, often bypassing hierarchies, violence and oppression. From this point of view, the “hybrid” can be read as part of a homogenization that seeks the construction of a cultural identity, that is “what it does is to offer harmonic images of what is obviously broken and belligerent” (Ibidem: 15).

generating performances. Thinking about hybrid cultures¹⁶¹⁴ was useful in order to make it clear that culture is changing. To move away from purist notions and to recognize that from this concept “there has been discussion about, and problematization of multiple phenomena, multinational and transnational, trans-areal and transdisciplinary, where borders, although not diluted between disciplines and phenomena, lose the old exclusivity and consistency that was their own” (Pulido, 2011: 111). But perhaps it is easier to grasp the thought of Gilberto Jiménez for whom cultural identity has more to do with symbolic representations in constant transformation than with given elements. In this sense, I consider that culture also engages in a dialogue with the notion of performance, since it is people who constantly “practice” culture. According to this perspective, the performances studied were constituted based on cultural elements -complexes- that in turn were woven with global technologies giving way to new relations of meanings. This accounts for the multiplicity of elements that coexist in a symbolic “staging”, these elements can be contradictory because they reflect a global and local context alive and in constant construction.

SCENE 4. LEARNING FROM THE DEAD: RESISTANCE AND DECOLONIZATION OF KNOWLEDGE

Death is the definitive defeat of reason, because it exposes both the absurdity on which its logic is based and the emptiness on which it is based - and with which it revives - its audacity and self-confidence.

Bauman (2014: 31)

One of the most important reflections of this research has been to understand how, starting from a loss, a space can be opened up for personal and collective transformation, or in other words, how life can emerge from

¹⁶¹ It was through the contributions of Francisco Godoy that I understood certain questions that from the decolonial were being made to “hybrid cultures”. One of the most significant is its biological character, which has been criticized by various authors such as Polar Cornejo (1997) in Pulido (2011).

death. At this point, grief has been an important concept for understanding this ambiguous process of loss/profit. This research understood mourning as a fertile learning stage capable of materializing connection and disconnection through symbolic action. This position subverts the idea of mourning as a stage of unproductive and pathological pain typical of the modern West. That is why this research has sought to speak of pain without masks, leaving it free, because pain when properly elaborated can be like fertilizer for dry soil.

From the mourning for my father, I have made a critical reflection and "*corazonada*" of the death of a loved one, whose contributions derive in the reflective movement of the public/reader who hopefully "will revive their dead". This is one of the most significant contributions of this thesis, the creation of an intersubjective connection that allows the reader of this work to elaborate a narrative of his own based on his own memory. In this sense, I was interested in approaching the subject of death from the particular and not as an abstract notion. For this reason, the phenomenological and embodied approach of this thesis endows the figure of the deceased with humanity. My father, in this case, becomes the protagonist of a living story, which continues to go through subjectivities and giving way to new narratives. At this point, giving life to something or someone dead is one of the purposes of using various artistic strategies such as photography, poems or fictional dialogues. Creative resources evoke memory, creating new relationships of meaning and therefore a new life in the present. The Indian episteme, referred to by Rivera Cusicanqui (2015), teaches us the importance of listening to the dead, not only in a sense of homage to memory, but also as an important part of the decolonization of our lives. The teaching of the dead reaches its maximum expression through the concept of "necrodemia" by Gamaliel Churata taken up by Cusicanqui. The "necrodemia" is the place where the dead continue to educate us; their teachings cover various areas of particular and social life as shown throughout the autoethnography. However, understanding death as a teacher of life is not the only objective of addressing such a concept in research. Given that this thesis is situated within a global/local panorama where the hegemonic tendency tends to trivialise, exploit and invisibilise death, looking at it again represents a political posture.

The marginalization stratagem consists of a systematic effort to evict the preoccupation with eternity [...] from human consciousness and to dispossess it of its power to dominate and rationalize the course of individual life (Bauman, 2013: 57).

This denial is intimately related to the process of modernization of western or colonized societies during the last two centuries: secularization, individualism, rationalization, privatization, advances in scientific-technical knowledge, professionalization. In the particular case of my father's death, this trivialization was especially present when elaborating the rituals that had to do with the treatment of his body. Bureaucracy and corruption facilitated the extraction of economic benefits from my bereaved family. They also made it difficult to manage the body when wanting to fulfill my father's will. In this sense, death is one of the events that most breaks the schemes of capitalist life and rebels itself against its logics. It can therefore be said that the ritual of death is a practice of resistance to exacerbated capitalism. Since funerary rituals imply the construction of a sacred time, the productivist mechanics has to stop and oblivion is frightened by memory. Hence the importance of naming death and the dead, following the strong commitment to make them live in us.

SCENE 5. TRANSFORMING MODERN/COLONIAL HABITS IN THE UNIVERSITY THROUGH CREATIVE ANALYTICAL PRACTICE

The decolonial feminisms have been the theoretical/methodological basis on which I have directed my steps towards the deconstruction of the dominant logics that survive in academia. These feminisms comprise the complex interrelation of elements such as gender, race, class, among others, which are translated into power relations. It can therefore be said that they are an integrally anti-patriarchal, anti-racist and anti-capitalist proposal. From this perspective I have managed to analyze the hegemonic mechanisms to universalize a Eurocentric thought. Thus, I have come to understand the value of creating a local/global narrative based on my experience as a migrant

woman. That is why I consider that one of the main contributions of this research is the political/situated position that evidences my place of enunciation, that is to say, from where I construct knowledge and from where I share it. I understand knowledge as a collective contribution of those who preceded me and of those who accompany me in my daily path. A reciprocal contribution that builds us as inhabitants of the world. Castro Gómez's (2007) proposal to descend from "zero point" affirming that "approchement" and "pollution" are necessary values within the decolonial transformation in academia, gives special relevance to this position. For this reason, this thesis was conceived from the outset as an embodied research, an epistemology capable of transforming the "objectivity" of academic work. The situated practice derived in a natural way in the rupture with certain dichotomies, such as the academic and the experiential or art and life, which transformed the perspective from where I think the knowledge and enriched my experience as a connoisseur. However, this breakthrough does not only feed on an academic search, since this "universal" and "objective" order is based on a modern/colonial epistemic model, the effects of which affect various areas of life. For this reason, making visible and transforming this scientific/patriarchal order is a fundamental contribution of this thesis that can be extrapolated to other areas of social life.

One of the areas least addressed in decolonial critique and most punished by Western rationality is the heart. This work has shown—even to my colonised psyche—that the division between emotion and reason is nothing more than a colonial invention. At this point, the proposal has been to "*corazonar*" the research, which has meant to feel-think it, becoming aware that reflexivity has an emotional component and vice versa. In this sense, the decolonizing objectives of this thesis revealed the interrelation of the whole with the whole, pointing out complexity as one of its main values. This can be displayed through the following braiding of interests within this work: The decolonial perspective can only be understood from the complex thought. The complexity appeals to the dialectic of elements that according to the Cartesian thought are considered opposite as the "object" and the "subject" in the investigation. For that reason, the complexity reveals the importance of the situated knowledge. To situate my epistemological position implies

speaking from experience, intertwining emotions and reason. The annulment of the emotion/reason dichotomy through the concept of "*corazonar*" is possible through the use of "another" language. Language is transformed into artistic creation giving way to new forms and contents of its own.

From these reflections a methodological path has been traced of two interconnected ways, research based on arts and autoethnography. These methodologies have represented a critical and practical contribution towards new forms of knowledge construction. From these analytical-creative routes, a hybrid narrative has been generated employing a diversity of visual and written resources which provide the necessary content to generate reflections, evoke memories and arouse emotions. In this way, this research is constituted as a novelty within the field of doctoral research in the arts and is inserted as a potential "road-breaker", rethinking the ways of researching, conceiving knowledge, preparing academic works and evaluating them. This way of thinking about research implies a challenge to disciplinary classification by employing various resources to reach its objective. It is worth remembering that for Castro Gómez (2005), transdisciplinarity is one of the proposals to lead academia to transculturality and therefore to the possible decolonization of some of their practices. Performance is a rich field due to the ambiguity of its ontology, which is why one of the main foundations of the research has been to make a performative thesis. This almost intuitive choice has had political and artistic implications throughout the research and is one of its most important creative contributions.

To conceive an art thesis not only as an academic work but as a work in itself, implies deconstructing the separatist logics between the world of emotions and reasoning, the world of creativity and logic. Moreover, the performativity confers on the thesis the evocative power of thoughts, emotions and actions as part of the opening of other paths and the encounter with other subjectivities. In this sense, the historical intersubjectivity referred to by María Lugones (2011) is present generating a space for dialogue both with the audience/participant of the performances and with the readers of the thesis. That is why first-person language has been constant in this story aimed at a heterogeneous audience

EPÍLOGO¹⁶²: EL ETERNO RENACER

Los hombres y mujeres de maíz, los verdaderos, se pasan la vida haciendo puentes, y en la muerte también se hacen puentes. [...] Haciendo puentes se viven, haciéndose puentes se mueren.

El Viejo Antonio en Sub. Marcos (2012: 83)

Prácticas analíticas creativas como la Autoetnografía y la investigación basada en artes están encontrado cada vez más referentes en países como España y México, sin embargo aún queda un largo camino por recorrer para estos métodos de investigación, pues existe un fuerte cerco científico muy difícil de romper. Por ello, encontrar mi propia voz dentro de estas metodologías es uno de los puntos más relevantes de esta experiencia. Así, he llegado a comprender que al vivir lo que he vivido, he sido capaz de elaborar este trabajo de esta forma única y con los recursos con los que cuento. Por ello, las partes de la tesis poseen una relación dialéctica compleja e inseparable, en el que mi educación, mi práctica artística, mi experiencia migrante y mi vida privada se conjugan enseñándome que cuento con una poderosa herramienta para construir conocimiento personal/social. Ha sido un proceso constante de aprendizaje que no termina con esta tesis.

En este arduo camino ha sido enriquecedor observar como mi escritura ha ido cambiando poco a poco, de fragmentos inconexos a un tejido del todo con el todo, permitiéndome analizar mis emociones, accionar mis reflexiones, ver en textos teóricos reflejado mi rostro y ver en mi cuerpo las marcas de la historia y la cultura. Así, construí esta tesis como un tejido hecho de retazos, fibras y listones, de imágenes y escritos, esperando que sea algo más que polvo en una vitrina o algo inteligible para quien no se encuentra en la academia. Buscando el encuentro “corazonado” con el otro, con la otra, esperando que esta amalgama de sentí-pensares pueda seducir algunas subjetividades. “Si no soy ‘para’ no soy nada”, dice Bauman (2014: 61), con ello liga el sentido de la existencia a lo que somos para los demás. Considero

¹⁶² De la misma manera que decidí colocar un prólogo, decidí terminar con un epílogo que me permitiera expresar más allá de las clásicas conclusiones lo que significa para mí el “cierre” de este ciclo de aprendizajes.

entonces que el ejercicio reflexivo entorno a la muerte de mi padre y sus performances es primordialmente una búsqueda de hacer de nuestra historia –de mi padre y mía–, algo “para” los demás. Una forma de hacer de la muerte, vida. En cuanto a mis aspiraciones próximas para la tesis, está su publicación, lo que permitirá que se encuentre con diferentes miradas cerrando el ciclo comunicativo del performance. En este sentido, espero que la tesis cumpla sus objetivos y retribuya los aprendizajes obtenidos mediante el enriquecimiento del conocimiento en temas de arte, autoetnografía, muerte y migración. La investigación estará abierta para que después del encuentro con otras personas, pueda seguir creciendo y alimentándose a través de una posible re-edición. En cuanto a la compartición de conocimientos se espera la próxima publicación de un artículo en la *Revista Brújula del Instituto Hemisférico de Performance y Política* y su presentación en el *Congreso Internacional de Investigación Cualitativa* en la Universidad de Illinois. Otro de los proyectos a futuro, es generar exposiciones en espacios de migrantes donde se puedan compartir experiencias y trazar nuevas trayectorias. Esperando sobre todo, seguir caminando por la ruta descolonial.

Después de seis años de la muerte de mi padre ha llegado el momento de “cerrar” esta experiencia. Confieso que no es fácil porque este proyecto ha sido no solo una investigación enriquecedora en términos de conocimiento adquirido, sino también ha sido un trabajo sentido, llorado, deseado, sudado, reído, razonado, soñado, sufrido, anhelado, parido con dolor y con esperanza tal cual se pare a un ser que nace de una. Ahora le toca a la investigación/performance, salir a caminar el mundo, seguir sembrándose en otras tierras y alimentándose de otros ojos que la leerán, otros cuerpos que la encarnarán en sus propias subjetividades. Al final de este ciclo, no puedo más que desearle buen viaje. Yo mientras tanto seguiré migrando, no solo de lugar geográfico, sino de forma de ver el mundo. He aprendido tanto de la investigación y sin embargo, me siento contenta de estar tan lejos de saberlo todo. Así, he llegado al final, pero vuelvo al inicio y es que tal vez el verdadero objetivo de un trabajo como este sea el renacimiento de algo nuevo. El eterno retorno de que habla Mircea Eliade (1961) que caracteriza a todo ritual.

Siguiendo el pensamiento zapatista del “morir para vivir¹⁶³” llego el momento de la cosecha.

Diálogo 4

Voz 1 Papi, creo que no estoy lista para escribir este diálogo

Voz 2 ¿por qué gorda?

Voz 1 me da miedo cerrar esta tesis

Voz 2 ha sido bonito, pero ya sabes que nada dura para siempre, lo eterno no tiene sabor

Voz 1 es que siento como si fuera una despedida y sabes que desde que soy migrante no me gustan las despedidas

Voz 2 pero también hemos aprendido los dos juntos que no hay final definitivo, sino algo que se transforma en otra cosa

Voz 1 lo sé, pero no deja de ser difícil

Voz 2 nunca deja de serlo

Voz 1 ¡creo que tengo que soltar estas hojas ya, sin pensarlo mucho y saltar!

Voz 2 no lo pienses, ¡hazlo!... yo te ayudo, una, dos y... tres

¹⁶³ Siguiendo el ejemplo de los primeros dioses que hicieron el mundo en la cosmogonía Maya que narra el Viejo Antonio en los relatos del Subcomandante Marcos, los hombres y mujeres verdaderos aprendieron la lección, “morir para vivir”.

POEMAS Y CANCIONES

1. Somos cuerpo: REINOSO, Andrea (2017) en WALSH (editora) *Pedagogías Decoloniales, Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo II. Quito: Abya Yala.
2. Extracto de Proverbios y cantares (XXIX): MACHADO, Antonio (1975) *Antología poética*, Valencia: Círculo de lectores.
3. Epílogo: HOLMAN, Stacy (2015) "Autoetnografía", en: *Métodos de recolección y análisis de datos Volumen 4. Manual de Investigación cualitativa*, p.262-315. Barcelona: Gedisa.
4. A la luz de las velas: AUTORÍA PROPIA (2018) Próxima publicación en *Confesiones incómodas de un pájaro rojo*. Feminismo Estrías y Autogestión.
5. Dos de noviembre: DÍAZ, Estella. En: <https://lesautresmondes.wordpress.com/2012/10/30/dos-de-noviembre-stella-diaz-varin/>
6. Un padre nuestro latinoamericano: BENEDETTI, Mario (2017) *Antología poética*. Madrid: Alianza.
7. Sin título: BALCÁZAR, Lucero. *Poemas 43*. En: <http://43poetaspora-yotzinapa.com/lucero-balcazar.html>
8. Sueño en reversa: AUTORÍA PROPIA (2018) Próxima publicación en *Confesiones incómodas de un pájaro rojo*. Feminismo Estrías y Autogestión.
9. Viviré: HUMANES, Antonio (1984) En: LENCERO, *Sobre Camarón, La leyenda del cantaor solitario*. Barcelona: Alba.

10. Caminos de Guanajuato: JIMÉNEZ, José Alfredo. En: <https://www.letras.com/jimenez-jose-alfredo/343520/>
11. Canción mixteca: LÓPEZ, José (1912-1925). En: <https://www.letras.com/miguel-aceves-mejia/1314909/>
12. Pasaporte: CASTELLANOS, Rosario. *Poesía no eres tú*. En: https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=1919&t=Pasaporte&p=Rosario+Castellanos&o=Rosario+Castellanos
13. Mi trenza: CONTRERAS, Gabriela (2017) En: *Humedales*. Feminismo Estrías y Autogestión. Valencia.
14. Mi sangre grita: HUMANES, Antonio (1984) En: LENCERO, *Sobre Camarón, La leyenda del cantaor solitario*. Barcelona: Alba.
15. Sin título: AUTORÍA PROPIA (2017) inédito.
16. Disección o Los pensamientos de un cuerpo en la plancha de algún anfiteatro: SANTOS, Miguel. *Disección del instante*. Ciudad de México.
17. Canción popular interpretada durante el novenario.
18. Coplas chicanas: VALDÉS, Gina (2016) En: ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
19. Yo ya me voy: Canto cardenche.
20. Esta tierra que piso: CASTELLANOS, Rosario. *Misterios gozosos*. En: https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=743&t=Esta+tierra+que+piso&p=Rosario+Castellanos&o=Rosario+Castellanos

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio (1991): *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

ACHOTEGUI, Joseba (2000): "Los duelos de la migración: una perspectiva psicopatológica y psicosocial", en: *Medicina y cultura*, p. 88-100. Barcelona: Editorial Bellaterra.

ACHOTEGUI, Joseba (2002): *La depresión en los inmigrantes: una perspectiva transcultural*. Barcelona: Ediciones Mayo.

ADICHIE, Chimamanda (2018): *El peligro de la historia única*. Barcelona: Literatura Random House.

AGUIRRE-ARMENDARÍZ, Elizabeth y GIL-JUAREZ, Adriana (2015): *Cuando contar la tesis es hacer la tesis: Investigación y escritura autoetnográfica*. México: Centro Latinoamericano de Pensamiento Crítico.

ALCÁZAR, Josefina (2014): *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México: Siglo XXI.

ANZALDÚA, Gloria (2016): *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

APPADURAI, Arjun (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo-Buenos Aires: Ediciones Trilce-Fondo de Cultura Económica.

ARANZUEQUE, Gabriel (2010): *Ontología de la distancia: Filosofías de la comunicación en la era telemática*, Madrid: Ed. ABADA.

ARIÉS, Philippe (1997): *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.

ARIÉS, Phillippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El acantilado.

ARRIOLA, Aura (2000): *Ese obstinado sobrevivir: autoetnografía de una mujer guatemalteca*, Guatemala: Ed. del Pensativo.

AUGÉ, Marc (2005): *Global/local. Universal/particular. Serie: Documentos Cidob. Dinámicas culturales, 4*. Barcelona: Cidob.

BARONE, Tom y EISNER, Elio (2006): "Arts-Based Educational Research", en: *Handbook of Complementary Methods in Educational Research*, p. 95-109. New Jersey: AERA.

BAUMAN, Zigmunt (2007): *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.

BAUMAN, Zigmunt (2013): *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós Ibérica.

BAUMAN, Zigmunt (2014): *Mortalidad, inmortalidad y otras estrategias de vida*. Madrid: Sequitur.

BECHDEL, Alison (2008). *Fun home, una familia tragicómica*. Barcelona: Literatura Random house.

BECK, Ulrich y BECK, Elisabeth (2012) *Amor a distancia. Nuevas formas de vida en la era global*. Barcelona: Paidós.

BENESSAIEH, Afef (2008): *Transcultural Americas. Amériques Transcultureles*. Canadá: University of Ottawa Press.

BERMÚDEZ, Rubén (2017): *Y tú, ¿por qué eres negro?* Madrid: United Minds.

BHABHA, Homi (2002): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BHABHA, Homi (2002): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BORDEAU, Pierre (1993): *Los ritos como actos de institución*. Madrid: Alianza.

BRUNER, Jerome (1990): *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.

BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2007a): "Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes". En: *El giro decolonial. Reflexiones*

para una verdad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del hombre editores.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (2007b): “Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en: *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, p. 9-23. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

CAVOLO, Ricardo (2017): *Periferias*, Barcelona: Editorial Planeta.

CHASE, Susan (2015): “Investigación narrativa, Multiplicidad de enfoques perspectivas y voces.” En: *Manual de Investigación cualitativa Volumen 4. Métodos de recolección y análisis de datos*, p. 58-112. Barcelona: Gedisa.

CHÁVEZ, Daniel Brittany (2017): “Notas para corazonar la performance como una práctica pedagógica decolonial”. En: *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo II*. Quito: Abya-Yala.

CHÁVEZ, Ximena (2007): *Rituales funerarios en el Templo Mayor de Tenochtitlan*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

CHÁZARO, Laura y ESTRADA Rosalinda (Editoras) (2005). *El umbral de los cuerpos. Estudios de antropología e Historia*, México: El Colegio de Michoacán A.C.

CHECA Y OLMOS, Francisco y MOLINA, Pedro (editores) (1997): *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. Editorial Icaria.

CHENAUT, Victoria (1995): *Aquellos que vuelan: los totonacos en el siglo XIX*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

CHIRICO, Magdalena y BARBIERI, Mirta (1992): *Los relatos de vida. El retorno de lo biográfico*, Buenos Aires: CEAL.

- CIRLOT, Lourdes Y MANONELLES Laia (Coord.) (2016): *Muerte y transfiguración en el mundo artístico contemporáneo*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- CLIFFORD, James (1999): *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- COLOMBRES, Adolfo (2014): *Teoría Transcultural del arte, Hacia un pensamiento visual independiente*, México: CONACULTA.
- CORNAGO, Óscar (2005): *Resistir en la era de los medios, Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid: Iberoamericana.
- COSTA, Joao (2003): "Frontera regional en Brasil. El entre-lugar de la identidad y de los territorios baianeros en Minas Gerais". En: *Fronteras, territorios y metáforas*, p.161-173. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- D' AMICO, Linda (2011): *Otavalan women, ethnicity and globalization*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- DE MORAES, Dênis (2005): *Por otra comunicación. Los media, globalización cultural y poder*. Barcelona: Icaria Editorial.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (1987): *Un discurso sobre as ciencia*, Porto: Afrontamento.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2009): *Unas epistemologías del sur*, México: Siglo XXI.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2010): *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo: Trilce.
- DE TORO, Alfonso (ed.). *Cartografías y Estrategias de la 'posmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- DEL VILLAR, Mónica (Coord.) (2009): *Muerte Azteca-Mexica. Renacer de dioses y hombres*. México: Las artes de México.
- DENZIN, Norman (1989): *Interpretative Biography. Qualitative Research Methods, Vol.17*. California: Sage Univesity Paper.

DENZIN, Norman (1997) "Performance texts", en: *Representation and the Text: Reframing the Narrative Voice*, p. 179-217. Albany: State University of New York Press.

DENZIN, Norman (2000): "Aesthetics and the practices of qualitative inquiry" *Qualitative Inquiry*, 6. P. 256-265. EUA: SAGE Publications.

DENZIN, Norman (2005): "Indians in the park". En: *Qualitative Research*, 5 (1), p. 9-33. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications.

DENZIN, Norman e YVONNA, Lincoln (2015): *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de investigación cualitativa IV*. Barcelona: Gedisa.

DENZIN, Norman y LINCOLN, Yvonna (2005): "Introduction", en: *The Sage Handbook of Qualitative Research, 3rd. Edition*, p. 1-32. USA: Sage Publications.

DIAMOND, Elin (1996): "Introduction", en: *Performance and Cultural Politics*, p. 1-12. Londres: Routledge.

DIÉGUEZ, Ileana y ALCÁZAR, Josefina (editoras) (2005): *Performance y teatralidad, Cuadernos de investigación teatral*. México: Conaculta / Inba-Citru.

DORFLES, Gillo (1973): *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen.

DUSSEL, Enrique (2015): *Decolonización y transmodernidad*, Madrid: Akal.

EISNER, Elio (1998): *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*, Nueva Jersey: Prentice Hall.

ELIADE, MIRCEA (1978): *Mito y realidad*, Barcelona: Guadarrama.

ELLINGSON, Laura y ELLIS, Carolyn (2008): "Autoethnography as Constructionist Project", p.445-465. En: *Handbook of Constructionist Research*, New York/London: The Guilford Press.

ELLIS, Carolyn (1998): "Exploring loss through autoethnographic inquiry: Autoethnographic stories, co-constructed narratives, and interactive

interviews”, en: *Perspectives on loss: A sourcebook*, p.49-62, Philadelphia: Brunner/Mazel.

ESPINOSA, Yuderkis, GÓMEZ, Diana y OCHOA, Karina (2014): *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

ESTERMANN, Josef (1999): *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.

FINLEY, Susan (2003): “Arts-based inquiry”, en: *QI: Seven years from crisis to guerrilla warfare. Qualitative Inquiry*, 9, p. 281-296. EUA: Sage Publications.

FINLEY, Susan (2015): “Investigación con base en artes”, en: *Métodos de recolección y análisis de datos Volumen 4. Manual de Investigación cualitativa*, p.113-139, Barcelona: Gedisa.

FLORES, Juan Antonio y ABAD, Luisa (2007): *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, AECL.

FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de Siglo*, Madrid: Akal.

FREIRE, Paulo (2012): *Pedagogía del oprimido*. Barcelona: Siglo XXI.

FUENTES, Marcela y TAYLOR, Diana (2011): *Estudios Avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica.

FUSCO, Coco (2011): “La otra historia del performance intercultural”, en: *Estudios Avanzados de performance*, p. 305-342. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

GALEANO, Eduardo (2008): *Espejos*, Madrid: Siglo XXI.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999): *La globalización imaginada*. México: Paidós.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2000): “¿De qué lado estás? Metáforas de la frontera de México-Estados Unidos”, en: *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: La Crujía.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2012): “Los muchos modos de ser extranjero”, en: *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Valencia: Editorial UPV.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2015): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Penguin Random House (Debolsillo).

GARCÍA, Mar (2018): *Inapropiados e inapropiables. Conversaciones con artistas africanos y afrodescendientes*. Madrid: Catarata.

GHASARIAN, Christian (2008): “Por los caminos de la etnografía reflexiva”, en: *De la etnografía a la antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Ediciones del sol.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo (2011): “En defensa del arte del performance”, en: *Estudios Avanzados de performance*, p. 489-520. México: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ, Felipe (2012): *Metrópolis y cultura: del ritual indígena al performance urbano*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

GRIMSON, Alejandro (2004): *Fronteras, naciones y región*, Quito: Fórum Social das Américas.

GRIMSON, Alejandro (Comp.) (2000): *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Buenos Aires: La Crujía.

HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

HERNÁNDEZ, Fernando (2006): “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes”, en: *Bases para un debate sobre investigación artística*, p. 9-50, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

- HERNÁNDEZ, Rosalva y SUÁREZ, Liliana (2008): *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra.
- HINOJOSA G., Alfonso (2009): *Buscando la vida. Familias transnacionales en España*. Buenos Aires: CLACSO-PIEB.
- J. GERGEN, Kenneth (2016): *El ser relacional, Más allá del yo y de la comunidad*. Traducción Mónica Castell. New York: Oxford University Press.
- JOHNSON, David Y MICHAELSEN, Scott (2003): *Teoría de la frontera*. Barcelona: Gedisa.
- KERTZER, David (1989): *Ritual, Politics and Power*. New Haven: Yale University Press.
- KÜBLER ROSS, Elisabeth (1975): *Sobre la muerte y los moribundos*, Barcelona: Grijalbo.
- LANDER, Edgardo (Comp.) (2009): *La colonialidad del saber*. Caracas: El perro y la rana.
- LE BRETON, David (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva vision.
- LEAVY, Patricia (2008): "Performance based emergent methods", en: *The Handbook of emergent methods*, p. 343- 357. New York, NY: Guilford.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (2017): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÉVI STRAUSS (1986): *Mito y significado*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- LÓPEZ A., Alfredo (1996): *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM.
- LÓPEZ, T. (2015): "Impulsos del vivir bien para una descolonización de las ciencias: Desde la colonialidad del saber hacia una perspectiva plural e intercultural." En *Estudios de Postgrado en el contexto transnacional y*

transcultural Innovación y transformación. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

LYOTARD, Jean-Francois (1979): *La condición posmoderna*, Francia: Les Éditions de Minuit.

MACHADO, Antonio (1975): *Antología poética*, Valencia: Círculo de lectores.

MAFFESOLI, Michel (1997): *Elogio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

MANNAY, Dawn (2017): *Métodos visuales, narrativos y creativos*, Madrid: Narcea.

MANOVSKI, Miroslav (2014): *Arts-Based Research, Autoethnography, and Music Education. Singing through a Culture of Marginalization*. Rotterdam: Sense publishers.

MARCOS, Sub. (2010): *Cruzando fronteras: mujeres indígenas y feminismos abajo y a la izquierda*, Chiapas: Cideci Unitierra, Universidad de la tierra.

MARCOS, Sub. (2012): *El viejo Antonio*. México: Eón.

MARTÍNEZ, Margarita, STEFANÓN, María y VALERDI, María (2013): *Costumbres, rituales y espacios funerarios*, México: Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios.

MARTÍNEZ, Sandra (2011): *La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: FCE.

MASFERRER, Elio (2004): *Totonacos. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: CDI/PNUD.

MELONI, Carolina (2012): *Las fronteras del feminismo. Teorías nómadas, mestizas y posmodernas*, Madrid: Fundamentos.

MELOY, Judith (2008): *Writing the qualitative dissertation. Understanding by doing*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.

- MÉNDEZ, Lourdes (2004): *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer/ Junta de Andalucía.
- MIGNOLO, Walter (2003): *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- MIGNOLO, Walter (2005): “La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en: *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- MIGNOLO, Walter (2010): *Desobediencia Epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- MILLÓN, Beatriz (2016): *Quién pena ríe. Crónicas del pueblo gitano*. Valencia: Autoedición. En: <https://quienpenarie.wordpress.com/>
- MONSIVÁIS, Carlos, (2006) “South of the Border, Down Mexico’s Way: El cine latinoamericano y Hollywood”, en: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama.
- MORENO, Hortensia y SLAUGHTER, Stephany (Coords.) (2009): *Representación y fronteras: el performance en los límites del género*, México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM.
- MORIN, Edgar (2001): *Introducción al pensamiento complejo*. Madrid: Gedisa.
- MORIN, Edgar (2010): *Pensar la complejidad. Crisis y metamorfosis (Escritos seleccionados)*. Valencia: Universitat de Valencia.
- MUÑÍZ, Elsa (Coord.) (2014): *Prácticas corporales: Performatividad y género*. México: La Cifra.
- MUÑÍZ, Elsa, LIST, Mauricio (Coord.) (2007): *Pensar el cuerpo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.

PAZ, Octavio (2004): *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*. México: Fondo de Cultura Económica.

PHELAN, Peggy (2011): "Ontología del performance: Representación sin reproducción", en: *Estudios Avanzados de performance*, p. 91-122, México: Fondo de Cultura Económica.

QUIJANO, Aníbal (2000): "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: *Lander, E. (ed.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, p.201-246. En: Buenos Aires: Clasco.

REINOSO, Andrea (2017): "Somos cuerpo", en: *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo II*, p.537-539, Quito: Abya-Yala.

RICHARDSON, Laurel (1997): *Fields of play: Constructing an academic life*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

RICHARDSON, Laurel y ST. PIERRE, Elizabeth (2005): "Writing a Method of Inquiry", en: *Handbook of Qualitative Research*, N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research p. 959-978*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications Ltd.

RICHARDSON, Laurel, y ST. PIERRE, Elizabeth (2005): "Writing: A Method of Inquiry", en: N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, p. 959-978. Thousand Oaks, CA: Sage Publications Ltd.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010): *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra rota.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2015a): *Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen*. Conferencia XXII Simposium de Educación celebrado por el ITESO, mayo 2015. Guadalajara, Jalisco, México. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r48b5RCoyBw>

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2015b): *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ensayos 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón.

- ROBERTSON, Roland (1995): "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", en: *Featherstone, M., Lash, S. and Robertson, R., Eds., Global Modernities*, p. 25-44, London: Sage Publications.
- RULFO, Juan (1983, 2013): *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- SANTOS, Bárbara (2017): *Teatro del Oprimido. Raíces y Alas Una teoría de la praxis*. Barcelona: Descontrol.
- SCHECHNER, Richard (1993): *The future of ritual. Writings on culture and performance*, London: Routledge.
- SCHECHNER, Richard (2000): *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- SCHECHNER, Richard (2002): *Performance Studies. An introduction*. London: Routledge.
- SCHECHNER, Richard (2011): "Restauración de la conducta" En: *Estudios Avanzados de performance*, p. 31-50. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCRIBANO, Adrián (2013): *Encuentros Creativos Expresivos: Una metodología para estudiar sensibilidades*. Buenos Aires: Estudios sociológicos Editora.
- SIEBER, Cornelia, ABREGO, Verónica y BURGER, Anne (Comps.) (2015): *Nación y migración: España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*, Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- SPENDER, Stephen (1984): "Introduction", en: Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, p.7-22, New York: New American Library.
- SPINGER, José Manuel (coord.) (2012) *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Valencia: Editorial UPV.
- SPRY, Tamy (2001): "Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis", en: *Qualitative Inquiry*, 7 (6), p. 706-732. EUA: Sage Publications.

- SUÁREZ, Liliana (2008): “Colonialismo, Gobernabilidad y Feminismos Poscoloniales”, en: *Suárez y Hernández R. A. (eds.) Descolonizando el Feminismo. Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, p. 24-67, Madrid: Cátedra.
- TAYLOR, Diana (2011a): “‘Usted está aquí’: el ADN del performance”, en: *Estudios Avanzados de performance*, p. 401- 430, México: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, Diana (2011b): “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en: *Estudios Avanzados de performance*, p. 7-30, México: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, Steve; BOGDAN, Robert y DEVAULT, Marjorie (1998): *Introduction to qualitative research methods: A guide and resource*. New York: John Wiley & Sons.
- TORRES DE PARRA, Delci (2012): *Semiosis de la muerte a través de rituales funerarios. La creación de universos simbólicos mediante ritos fúnebres para distanciar o enfrentar la muerte*. España: EAE Editorial Academia Española.
- TOVAR, María Elena (2009): “Introducción: Los rostros ocultos de la migración”, en: *Migración e Identidad: emociones, familia, cultura*, p. 9-18. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.
- TURNER, Víctor (1980): *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*, trad. De Román Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. México: Siglo XXI.
- TURNER, Victor (1987): *The Anthropology of Performance*, Nueva York: PAJ Publications.
- VALENCIA, Sakay (2010): *Capitalismo Gore*, España: Melusina.
- VIDIELLA, Judit (2005): “¿Posiciones desubicadas? ¿Espacios deslocalizados?”, en: *Geografías de la performance*. Barcelona: Museu d’art contemporani.

WA THIONG'O, NGUGI (2011): "Actuaciones de poder: la política del espacio del performance", en: *Estudios Avanzados de performance*, p. 343-376. México: Fondo de Cultura Económica.

WA THIONG'O, NGUGI (2015): *Descolonizar la mente*. Barcelona: Penguin Random House.

WALSH Catherine (ed.) (2013): *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I*. Quito: Abya-Yala.

WALSH Catherine (ed.) (2017): *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo II*. Quito: Abya-Yala.

WEBER, Max (2001): *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid: Alianza Editorial.

WILDE, Guillermo y SCHAMBER, Pablo (comp.) (2006): *Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires: Paradigma Indicial.

WOLF, Eric R. (2000): *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

YÚDICE, George (2002): *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa.

ZIEGLER, Jean (1976): *Los vivos y la muerte*. México: Siglo XXI.

Artículos en revistas especializadas

ACCOSSATTO, Romina (2017): "Colonialismo interno y memoria colectiva. Aportes de Silvia Rivera Cusicanqui al estudio de los movimientos sociales y las identificaciones políticas", en: *Economía y Sociedad*, 21 (36), enero-junio, p. 167-181. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En: <http://www.redalyc.org/pdf/510/51052064010.pdf>

ACHOTEGUI, Joseba (2008): "Migración y crisis: el Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises)", en: *Avances en Salud*

Mental Relacional, 7 (1), p. 1-22. En:

<http://www.fernandomiralles.es/CEU/Ulises.pdf>

ACINAS, Patricia (2012): "Duelo en situaciones especiales: Suicidio, desaparecidos, muerte traumática", en: *Revista Digital de Medicina Psicosomática y Psicoterapia*, 2 (1), p.1-17. En:

http://www.psicociencias.com/pdf_noticias/Duelo_en_situaciones_especial.es.pdf

AGUIRRE-ARMENDÁRIZ, Elizabeth (2012): "Un recorrido autoetnográfico: de las construcciones sociales de la sequía hacia otras construcciones posibles", en: *Athenea Digital*, 12 (2), p.175-183. En:

<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/Aguirre>

AGUIRRE-ARMENDARÍZ, Elizabeth, GIL-JUAREZ, Adriana (2016): "La Defensa de una Tesis Autoetnográfica: Espacio Complejo de un Proceso de Co-construcción", en: *Revista de Investigación Cualitativa*, 1 (1), p.95-106. En:

<https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/view/17/12>

ALPÍZAR, Lizzy (2017): "Conductas autodestructivas y las drogas", en: *Drugs and Addictive Behavior*, 2(2), p. 256-274. En:

<https://doi.org/10.21501/24631779.2444>

APPADURAI, Arjun (1999): "La globalización y la imaginación en la investigación", en: *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, No. 160.

En:

<http://www.fhuc.unl.edu.ar/sociologia/paginas/biblioteca/archivos/Appadurai%203.pdf>

ARCILA, María Teresa (2014): "Frontera, entrelugar o tercer espacio", en: *Agenda Cultural Alma Mater. Universidad de Antioquia*, No. 213. ISSN: 0124-0854. En:

<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/20432/17236>

AULLÉ, Marta (1998): "La ritualización de la pérdida", en: *Anuario de Psicología. Facultad de psicología. Universitat de Barcelona*. 29 (4), p. 67-82.

En:

<https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/download/61501/88348>

BÁEZ, Jorge (2012): "Dialéctica de la vida y la muerte en la cosmovisión mexicana. En torno a las reflexiones de Eduardo Matos Moctezuma", en:

Estudios de cultura Náhuatl, No.44, ISSN 0071-1675. En:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn44/914.pdf>

BENEDICTO S., Rubén (2016): "Investigar en lo cotidiano: una experiencia de construcción metodológica en movilizaciones sociales emancipatorias", en: *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*. No. 11. Abril-Septiembre, p. 8-20. Argentina. ISSN 1853-6190. En:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5454286.pdf>

BEZERRA DE SOUSA, Bethânia (2009): "Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas". En: *Educatio Siglo XXI*, 27 (1), p. 217-230. En:

<http://revistas.um.es/educatio/article/view/71151>

BLANCO, Mercedes (2012): "Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos". En: *Andamios. Revista de investigación social*, 9 (19), mayo-agosto, p. 49-74. En:

<http://www.redalyc.org/pdf/628/62824428004.pdf>

BLANCO, Mercedes (2012a): "¿Autobiografía o autoetnografía?", en: *Desacatos*, No. 38, enero-abril p.169-178. En:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5829664.pdf>

BLANCO, Mercedes (2017): "Investigación narrativa y Autoetnografía: Semejanzas y diferencias", en: *Investigación Cualitativa, Universidad Autónoma de la Ciudad de México*, 2 (1), p.65-80. En:

<https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/view/76/41>

BOCHNER, Arthur (1997): "It's About Time: Narrative and the Divided Self", en: *Qualitative Inquiry*, 3 (4), diciembre, p.418-438, Thousand Oaks, CA: Sage publications.

BRAVO, Margarita (2007): "Cómo afrontar la pérdida de un ser querido", en: *Revista Digital Universitaria*, 8 (1), enero, p. 1-12. En: www.revista.unam.mx/vol.8/num1/art06/ene_art06.pdf

BRODA, Johanna (2003): "La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista". *Graffylia. Revista de la facultad de filosofía y letras*. No.2. p.14-28. En: www.filosofia.buap.mx/Graffylia/2/14.pdf

CABODEVILLA, losu (2007): "Las pérdidas y sus duelos", en *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 30 (3). ISSN 1137-6627. En: <http://scielo.isciii.es/pdf/asisna/v30s3/original11.pdf>

CABRERA, Miguel A. (2005): "Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica. Pasado y Memoria", en: *Revista de Historia Contemporánea*, 4, p. 117-146. En: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5547/1/PYM_04_07.pdf

CANSINO, Carolina (2004): "Huellas familiares. Algunas apreciaciones para comenzar", en: *La Trama de la Comunicación*. Vol. 9, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4453528.pdf>

CAPDEVILLE, Julieta (2011): "El concepto de habitus: con Bourdeau y contra Bourdeau", en: *Anduli* No.10, p.31-45. ISSN 16960270. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3874067.pdf>

CASTELLANOS G., Alicia (2000): "Antropología y racismo en México", en: *Desacatos*, no. 4. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13900404>

CHÁRRIEZ, Mayra (2012): "Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa" En: *Revista Griot*, 5 (1), p. 50-67, ISSN 1949-4742. En: <https://revistas.upr.edu/index.php/griot/article/download/1775/1568>

CONQUERGOOD, Dwight (1985): "Performing as a moral act: Ethical dimensions in the ethnography of performance", en: *Literature in Performance*, 5(2), p. 1-13. En: <http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/perfasmoralact.pdf>

CONQUERGOOD, Dwight (2002): "Performance studies: Interventions and radical research", en: *Drama Review*, 46 (2) p.145-156. En: <http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/psinterventions-tdr.pdf>

CONTRERAS, Paola y TRUJILLO, Macarena (2017): "Desde las epistemologías feministas a los feminismos decoloniales: Aportes a los estudios sobre migraciones". En: *Athenea Digital*. Vol. 17 (1): 145-162 (marzo 2017) Universidad de Barcelona.

CORNEJO, Giancarlo (2011): "La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía 'queer'", en: *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. No. 39, Quito, enero, p. 79-95. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador. En: revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/download/747/727/0

DE LA HERRAN, Agustín y CORTINA, Mar (2007): "Introducción a una pedagogía de la muerte". *Educación y futuro*, No.17 p.131-148. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2392479.pdf>

DENZIN, K. Norman (2000): "Aesthetics and the Practices of Qualitative Inquiry", en: *Qualitative Inquiry*, 6 (2), p. 256-265. DOI: 10.1177/107780040000600208

DENZIN, K. Norman (2015): "Haciendo [auto] etnografía políticamente", en: *Revista digital del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad*, 14. Argentina: Astrolabio Nueva Época.

DENZIN, Norman (2017): "Autoetnografía Interpretativa", en: *Investigación Cualitativa*, 2(1) pp. 81-90. En:

<https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/viewFile/77/4>

ELLIS, Carolyn, ADAMS, Tony y BROCHNER, Arthur (2011): "Autoethnography: An Overview" en: *Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1), Art. 10, enero. ISSN 1438-5627. En: <http://www.qualitative-research.net/>

ESCOBAR, Arturo (2003): "Mundos y conocimientos de otro Modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano", en: *Tabula Rasa*, no. 1, p. 51-86. En: <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/escobar.pdf>

ESPINOSA, Víctor (1998): "El dilema del retorno: migración, género y pertenencia en un contexto transnacional", en: *Frontera norte*, 12 (23), enero-junio, p. 165-168. En: <http://www.scielo.org.mx/pdf/fn/v12n23/v12n23a7.pdf>

ESTEBAN, Mari Luz (2004) "Antropología encarnada. Antropología desde una misma", en: *Papeles del CEIC*, 12, junio, ISSN: 1695-6494. En: <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/12.pdf>

FALICOV, Celia (2001): "Migración, pérdida ambigua y rituales" en: *VIII Congreso Nacional de Terapia Familiar de la Asociación Mexicana de Terapia Familiar*, Octubre 5, 2001, y en Conferencia organizada por CEFYP, Buenos Aires, Noviembre 10, 2001. En: <http://www.redsistemica.com.ar/migracion2.htm>

FELIU, Joel y LAJEUNESSE, Samuel (2007): "Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía". En: *Athenea Digital*, 12, p. 262-271, ISSN: 1578-8946. Universitat Autònoma de Barcelona. En: www.raco.cat/index.php/Athenea/article/download/74441/94631

FERREIRO, Alejandra (2013): "Una mirada cualitativa desde las artes. Algunos aportes metodológicos y conceptuales de las artes escénicas", en: *Societarts. Revista de Artes y Humanidades. Facultad de Artes, UABC*, 1 (1), enero-abril, p. 1-24. En: <http://www.societartsuabc.com>

GALINDO, Fernando (2013): “La historia interna: La biografía de una tesis doctoral cualitativa”, en: *Trabajo y Sociedad*, No. 20, p. 21-43. En: <http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/20%20GALINDO%20biografia%20tesis%20doctoral.pdf>

GARCÍA, Noelia (2013): “La autoetnografía. Una experiencia de corporalidad en la investigación sociológica”, en: *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. En: <https://www.academica.org/000-076/233.pdf>

GARRO, Oihana (2013): “Las narrativas familiares del arte contemporáneo. Un análisis de las obras de Tina Barney, Nan Goldin, Sally Mann y Larry Sultan”, en: *Creatividad y arte. Dialógica de una lectura interpretativa del arte. Creatividad y Sociedad*, 20, septiembre, p. 1-30. En: <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/20/14.%20Las%20narrativas%20familiares%20del%20arte%20contemporaneo%20.pdf>

GONZÁLEZ C., Valentín (2005): “El duelo migratorio”, en: *Trabajo Social*, 7, *Revista del Departamento de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia*. En: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/8477>

GROSFUGUEL, Ramón (2013): “Racismo/sexismo epistémico, Universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI, en: *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.19, p. 31-58, julio-diciembre. En: <http://www.revistatabularasa.org/numero-19/02grosfoguelf.pdf>

GRUMANN, Andrés (2008): “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales II”, en: *Ensayos e investigación*, p.123-139. En: c.c/bitstream/handle/11534/4621/000513500.pdf?sequence=1&isAllowed=y

GUERRERO A., Patricio (2010): “Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (Primera parte)”, *Calle14: revista de investigación en el*

campo del arte, Vol. 4, No. 5, julio-diciembre, 2010, p. 80-94 Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. En:
<http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021514007.pdf>

GUERRERO A., Patricio (2011): “Corazonar la dimensión política de la espiritualidad y la dimensión espiritual de la política”, *Alteridad 10. Revista de Ciencias Humanas, Sociales y Educación, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador*, p.21-39. En:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5981113.pdf>

GUSSINYER, Jordi (1996): “Sincretismo, religión y arquitectura en Mesoamérica (1521-1571)”, en: *Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona*, No. 46. p. 187-241. En:
<http://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/12796/15805>

HERNÁNDEZ, Fernando (2008): “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, en: *Educatio Siglo XXI*, No. 26, p. 85-118. En:
revistas.um.es/educatio/article/viewFile/46641/44671

HIRAI, Shinji (2014): “La nostalgia. Emociones y significados en la migración transnacional”, en: *Nueva Antropología*, 27 (81), julio-diciembre, p. 77-94. Asociación Nueva Antropología A.C., México. En:
<http://www.redalyc.org/pdf/159/15936205005.pdf>

HOLMAN J. Stacy (2015): “Autoetnografía”, en: *Métodos de recolección y análisis de datos Volumen 4. Manual de Investigación cualitativa*, p.262-315. Barcelona: Gedisa.

HUANACUANI, Fernando (2010): “Paradigma Occidental y Paradigma Indígena Originario”, en *América Latina en Movimiento*, No. 452. Quito.

HUERGO, Juliana e IBÁÑEZ, Ileana (2012): “Contribuciones para tramar una metodología expresivo-creativa. Ejercicio de lectura de dibujos de mujeres de Villa La Tela, Córdoba”, en: *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, No.3, Año 2, abril-septiembre, Argentina, ISSN 1853-

6190. p. 66-82. En:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5275911.pdf>

ÍÑIGO C., María (2002): "Ana Mendieta", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.* del Arte, t. 15, p. 405-423. En:

<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2398/2271>

LAGUNAS A., David (2009): "Ritos de paso 2: Experiencias iniciáticas en las sociedades modernas". P.19-31., en: *Ritos de paso. Arqueología y Antropología de las religiones*. México: ENAH. En:

<http://www.enah.edu.mx/publicaciones/documentos/159.pdf>

LÓPEZ, Pancho (2014): "Arte flexible. Algunas anotaciones sobre el performance", en: *Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB*, p.92-94. En:

<https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/ASAB/article/download/9503/10743>

LUGONES, María (2008): "Colonialidad y Género", en: *Tabula Rasa*, No.9, julio-diciembre, Bogotá-Colombia, p. 73-101. En:

<http://www.redalyc.org/pdf/396/39600906.pdf>

LUGONES, María (2011): "Hacia un feminismo descolonial", en: *La manzana de la discordia*, 6 (2), julio-diciembre, p.105-119. En:

http://hum.unne.edu.ar/generoysex/seminario1/s1_18.pdf

MAGALLÓN, Raúl (2008): "Entrevista a Ulrich Beck. Globalidad y Cosmopolitismo", en: *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 66 (49), enero-abril, p. 219-224. ISSN: 0034-9712. En:

<https://www.researchgate.net/publication/44200802/download>

MALDONADO-TORRES, Nelson (2008): "La descolonización y el giro descolonial", *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9, p. 61-72, julio-diciembre. ISSN 1794-2489. En: www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a05.pdf

MARTÍNEZ, María Ángeles (2004): "La realidad virtual a través de la teoría de los mundos posibles", en: *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la*

Asociación Española de Semiótica, p. 778-790. ISBN 84-95301-88-1. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940474>

MEDINA, Rocío (2013): “Feminismos periféricos, feminismos-otros: Una genealogía feminista decolonial por reivindicar”, en: *Revista Internacional de Pensamiento Político I Época*, Vol. 8, p. 53-79, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide. En: http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/8221/Feminismos_perifericos.pdf?sequence=2

MIGNOLO, Walter (1999): “Stocks to Watch: Colonial Difference, Planetary «Multiculturalism and Radical Planning””, en: *Plurimondi*, 1 (2), p. 7-33.

MONTAGUD, Xavier (2016): “Analítica o evocadora: el debate olvidado de la autoetnografía”, en: *Forum: Qualitive Social Research*, 17 (3), septiembre. En: <http://www.qualitative-research.net/>

MONTES, María (2015): “Entrevista productiva. Una adaptación de entrevista focalizada orientada a abordar los procesos interpretativos”, en: *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, No.9, Año 5, abril-septiembre, Argentina, p.36-50, ISSN 1853-6190. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5275934.pdf>

MORENO, Javier (2010): “Reconquistar américa para regenerar España. Nacionalismo español y centenario de las independencias en 1910-1911”, en: *Historia mexicana*, 60 (1), 237 julio-septiembre, p. 561-640, ISSN 0185-0172. En: <http://www.redalyc.org/pdf/600/60021048013.pdf>

MOURE R., Edmundo (2014): “La poesía como medio de conocimiento de la naturaleza”, en *Eikasia: revista de filosofía*, No. 54, p. 147-164, ISSN-e 1885-5679. En: <http://www.revistadefilosofia.org/54-10.pdf>

MUNHOZ O., João Rodolfo (2015): “La Historia como heterología: implicaciones y apropiaciones del concepto de historia de Michel de Certeau”, en: *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, No.17, p. 101-106, ISSN 1885-7353. En: http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2015/10/11_MunhozLTV17.pdf

ORTIZ Timoteo, Ramos J.O, Ramos J.M. y Hernández, M. 2011: “Volando al cielo: El saludo al sol y la petición de lluvia por la cultura totonaca”, en: *CONABIO. Biodiversitas*, p. 99:1-7 ISSN: 1870-1760. En: <https://www.biodiversidad.gob.mx/Biodiversitas/Articulos/biodiv99art1.pdf>

PACHÓN, Damián (2008): “Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad”, en: *Ciencia Política*, No.5, enero-junio, p.8-35, Colombia: Universidad de Colombia. En: <http://www.bdigital.unal.edu.co/20801/1/17029-53780-1-PB.pdf>

PALERMO, Zulma (2010): “Una violencia invisible: la ‘colonialidad del saber’”, en: *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, No. 38, julio, p. 79-88, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18516804005>

PARELLA, Sonia (2007): “Los vínculos afectivos y de cuidado en las familias transnacionales. Migrantes ecuatorianos y peruanos en España”, en: *Migraciones internacionales*, 4 (2), julio-diciembre, p. 151-188., En: https://www.researchgate.net/publication/28181189_los_vinculos_afectivos_y_de_cuidado_en_las_familias_transnacionales_Migrantes_ecuatorianos_y_peruanos_en_Espana

PIAZZINI, Carlo (2014): “Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad”, en: *Geopolítica(s)*, Vol.5, No. 1, p.11-33. ISSN: 2172-3958. En: <http://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/view/47553/44574>

POLLOCK, Della (1998): “Performing Writing”, en: *Peggy Phelan and Jill Lane (eds.), the Ends of Performance*, p.73-103, New York: New York University Press. En: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/film%20223/pollock.perfwriting2.pdf>

POSADA, Libia (2014): “Signos cardinales”, en: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2), julio-diciembre, p.217-222, ISSN 1794-

6670. Bogotá, D.C., Colombia. En:

revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072/10411

PRIETO STAMBAUGH, Antonio y TORIZ PROENZA., Martha (2015)

“Performance: entre el teatro y la antropología”, en: *Diario de Campo*, No. 6-7, enero-abril, p. 22-31. ISSN: 2007-6851.

PRIETO-STAMBAUGH, Antonio (2011): “Corporalidades políticas:

representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano”, en: *Estudios Avanzados de performance*, p. 605-628. México: Fondo de Cultura Económica.

RICHARDSON, Laurel (1995): “Writing-stories: Co-authoring the sea

monster, a writing-story”, en: *Qualitative Inquiry*, 1(2), p.189-203.

doi:10.1177/1077.

RITTER, Luis (2011): “Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un

concepto”, en *Cuadernos Intercambio*, Año 8, n. 9, p. 105-113 En:

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/2201/2162>

ROSADO Z., Andrés (2008): “La familia transnacional: Importancia de

conocer los fenómenos de familias no tradicionales y la conformación de un

nuevo tipo de familia y su manera de interaccionar”, en: *PSIMONART*, 1 (2),

p. 69-75. En:

[www.clinicamontserrat.com.co/web/documents/Psimonart/volumen1-](http://www.clinicamontserrat.com.co/web/documents/Psimonart/volumen1-2/PSIMONART_2_Cap07.pdf)

[2/PSIMONART 2 Cap07.pdf](http://www.clinicamontserrat.com.co/web/documents/Psimonart/volumen1-2/PSIMONART_2_Cap07.pdf)

SCRIBANO Adrián (2013): “Cuerpos y emociones en el capital”, en:

Nómadas, No. 39, p.28-45, ISSN 0121-7550. En:

<http://www.redalyc.org/pdf/1051/105129195003.pdf>

SCRIBANO Adrián (2017): “Miradas cotidianas. El uso de Whatsapp como

experiencia de investigación social”, en: *Revista Latinoamericana de*

Metodología de la Investigación Social, No. 13. Año 7, abril- septiembre, p.

8-22, Argentina. ISSN 1853-6190. En:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5971922>

SCRIBANO, Adrián y DE SENA, Angélica (2009): “Construcción de

Conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la auto-

etnografía como estrategia de investigación”, en *Cinta Moebio*, No. 34, p. 1-15. En: www.moebio.uchile.cl/34/scribano.html

SILVA E., Juan Pablo (2011): “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, en: *Culturales*, 7 (13), enero-Junio, p.7-30, ISSN: 1870-1191, En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69418365002>

SPIVAK, Gayatri (1998): “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, en: *Orbis Tertius*, 3 (6), p.175-235. En: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

SUSSILLO, Mary V. (2005): “Beyond the grave, Adolescent parental loss: Letting go and holding on”, en: *Psychoanalytic Dialogues*, 15 (4), p. 499-527.

TORRES DE PARRA, Delci (2006): “Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas Sapiens”, en: *Revista Universitaria de Investigación*, 7 (2), diciembre, p. 107-118. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador. En: <http://www.redalyc.org/html/410/41070208/>

URRUTIA, Andrea (2017): “Después del hambre: Una auto-etnografía sobre el cuerpo femenino luego de vivir escasez alimenticia en Perú”, en: *Revista latinoamericana de Estudios sobre cuerpos, Emociones y Sociedad*, No.24 Año 9, agosto-noviembre, p. 47-60, Argentina. ISSN 1852-8759. En: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/445/378>

VILLASEÑOR, Sergio y ACEVES, Martha (2013): “El concepto de la muerte en el imaginario mexicano”, en: *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 76 (1), p.13-18. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=372036943003>

VLAD, Cristina (2009): “Dadá: Bucarest, Zúrich, París. Una historia del dadaísmo”, en: *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, No. 8, p. 271-279. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323979015>

WALSH, Catherine (2007): “¿Son posibles unas ciencias sociales/ culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”, en: *Nómadas* No.26, abril, p. 102-113, Colombia: Universidad Central. <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241011.pdf>

Tesis

AGUIRRE-ARMENDÁRIZ, Elizabeth (2010): *Un recorrido autoetnográfico: De las construcciones sociales de la sequía hacia otras construcciones posibles*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

CATALÁ, Gracia (2011): *Vidas de una historia: Una investigación cualitativa sobre la audiencia de radio clásica*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

CRAGG, Carys (2005): *Constructing a Life After Death: Writing My Younger Experiences of Grief and Loss*. Tesis de master inédita. B.A.: University of Victoria.

GARCÍA, Helio (2015): *Formación y gestión intercultural para el desarrollo sustentable: una aproximación autoetnográfica al programa educativo de la universidad veracruzana intercultural (México)*. Tesis doctoral inédita. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

GODOY VEGA, Francisco (2018): *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el estado español (1989-2010)*. Tesis doctoral publicada. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.

JIMÉNEZ, Ricardo (2012) *¿De la muerte (de) negada a la muerte reivindicada? análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte*. Tesis doctoral inédita. Valladolid: Universidad de Valladolid.

LA GANZA, Susan (2012): *Waiting for Death: The Poetic Transformation of Grief. An autoethnography*. Tesis doctoral inédita. Canberra: The Australian National University.

MCGILLIS, Muriel (2015): *Exploring a grieving process: an autoethnography*. Tesis de master inédita. Vancouver BC, Canada site: City University of Seattle.

PRIETO-STAMBAUGH, Antonio (1998): *Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad*. Tesis doctoral inédita. México: FFyL-UNAM.

ROMERO, Mónica (2017): *Construcciones de sentido desde lo vivido. Relaciones entre discursos y prácticas en artistas/docentes universitarios*. Tesis doctoral inédita: Universitat de Barcelona.

SOUMINEN, Annina (2003): *Writing with photographs, re-constructing self: an arts-based autoethnographic inquiry*. Tesis doctoral inédita. Ohio: The Ohio State University.

VILLALBA, Fanny (2016) *Deconstrucción de la vida de una inmigrante: la historia personal como muestra de una compleja realidad social*. Tesis doctoral inédita. Málaga: Universidad de Málaga.

WHEELER, Patricia R. (2016): *Love On - The Life of a Suicide Survivor: A Performance Autoethnographic Study*. Electronic Theses and Dissertations Paper 3045. Tennessee: East Tennessee State University Available: <http://dc.etsu.edu/etd/3045>

Audiovisuales

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2015): *Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen*. Conferencia en el marco del XXII Simposium de Educación celebrado por el ITESO, mayo 2015. Guadalajara, Jalisco, México. En: <https://www.youtube.com/watch?v=r48b5RCoyBw>

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010): *Silvia Rivera Cusicanqui dialoga con Oído Salvaje*. Centro Experimental Oído Salvaje. En: <https://vimeo.com/45483129>

CURIEL, Ochy (2016): *El Feminismo Decolonial Latinoamericano y Caribeño. Aportes para las Prácticas Políticas Transformadoras*. CICODE. En: <https://www.youtube.com/watch?v=B0vLlIncsg0>

GANDINI, Erick (2016): *La teoría sueca del amor, el secreto de la felicidad*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=3YUICMiMXN8>

LUNA, Diego (2010): *Abel*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=vgkl168Angg>