

Invocaciones subversivas: una conversación con Naomi Rincón Gallardo

*José Luis Viesca Rivas**

Resumen

El artículo presenta una entrevista con la artista Naomi Rincón Gallardo (1979-) en la que se discute su ciclo de piezas para video y *performance* titulada “Trilogía de las cuevas” (2017-2019), las cuales abordan historias de mujeres racializadas en resistencia contra la desposesión de cuerpos y territorios. Tomando al cuerpo y la voz como ejes de conversación, la artista nos comparte su visión sobre la polivocalidad, sobre los sujetos no normativos, sobre su metodología de trabajo y los espacios de resistencia que se pueden articular desde el campo de las artes y lo *queer*.

Palabras clave: polivocalidad, comunidad, voz, cuerpo, territorio, feminismos de color, extractivismo transnacional, diferencia, epistemologías indígenas, mitología mesoamericana, fantasmas.

Abstract

This paper presents an interview with the artist Naomi Rincón Gallardo (1979-) where she speaks about her “Trilogy of the caves” (2017-2019), a cycle of three videos and performance that address racialized women’s stories of resistance against the dispossession of their bodies and land. Taking the concepts of body and voice as axes for the conversation, the artist shares her

*Maestro en Análisis Cultural por la Universidad de Ámsterdam; artista e investigador independiente. Desde 2017 forma parte del *Research Catalogue*, plataforma internacional para la investigación artística. Correo electrónico: [encuirate@gmail.com].

visions on polyvocality, non normative subjects, her working methodology and the spaces for resistance that the arts and queer perspectives provide.

Keywords: polyvocality, community, voice, body, land, women of colour feminisms, transnational extractivism, difference, indigenous epistemologies, mesoamerican mythology, ghosts.

*Yo soñé con naguales
porque ando eriza de ancestros
ante los planes siniestros
de las zonas especiales:
conflictos territoriales,
extracción rapiñadora,
¡Yo te invoco protectora,
ven en forma de culebra,
que tu trueno el cielo quiebra
con su fuerza vengadora!*

Décima de Resiliencia Tlacuache (Rincón, 2019a:87)¹

Fotograma 1. Alex y Axol



Fuente: Naomi Rincón Gallardo, *El viaje de formol* (2017). Fotografía de Kathrin Sonntag.

¹ Las citas en este texto provienen del proyecto de doctorado de la artista. Fuera de esta primera cita, el texto original está en inglés. Las traducciones son mías.

Introducción

La “Trilogía de las cuevas” de la artista Naomi Rincón Gallardo (1979)² es un ciclo compuesto por tres piezas para video y presentaciones performáticas que abordan historias de “mujeres racializadas en resistencia contra la desposesión de sus tierras, culturas y cuerpos en el Sur Global” (Rincón, 2019a:v). Las tres piezas, *El viaje de formol*, *Sangre pesada* y *Resiliencia Tlacuache*, buscan provocar desde la indignación y el coraje, pero también desde el goce, la celebración y el humor, experiencias estéticas pedagógicas “que contribuyan a la articulación de las voces e historias silenciadas y momentos de lucha pendientes” (Rincón, 2019a:39). La artista crea contra-narrativas *queer* para “restituir u ofrecer futuros alternativos [...] no definidos por violencia, crueldad, desesperanza y miedo sino por el cuidado, los lazos de reciprocidad y las fuerzas vitales del deseo” (Rincón, 2019a:12). La “Trilogía de las cuevas” así hace frente a “las violentas fuerzas reactivas del capitalismo heteropatriarcal, neoconservador y extractivista y las opresiones destructivas que le acompañan” a la vez que nos invita “a renovar los ciclos y transformarnos” (Rincón, 2019a:12). La obra de Naomi Rincón nos provee de un fértil espacio para reflexionar en torno a los procesos de subjetivación, a la identidad o identidades en resistencia, y, específicamente, sobre el papel que la voz y el cuerpo tienen en dichos procesos.

Voz y cuerpo del texto

El formato de este artículo, entre ensayo, entrevista y conversación, responde a varios intereses, específicamente a la pregunta: ¿con qué voz se puede hablar de la obra de Naomi Rincón Gallardo?

La elección de dicho formato, conversación-entrevista, surgió del deseo de evitar imponer interpretaciones a la obra, que en muchos casos replican los procesos de colonización de epistemes ajenas,

² El ciclo de la “Trilogía de las cuevas” constituye el trabajo doctoral de la artista.

como ocurre con mucha frecuencia en las academias blancas noreuropeas. Por el otro, apunta hacia la conversación como un medio alternativo, quizá mucho más horizontal, para pensar y socializar el conocimiento; transmisión que se da en el tiempo a través del cuerpo y la voz. Finalmente, evidencia la cercanía afectiva que existe entre la artista y quien suscribe estas líneas; pocas veces tiene uno la oportunidad de conocer y compartir con el autor de una obra que admiramos; no es lo mismo escribir *sobre* alguien y escribir *con* alguien, de ahí la decisión de hacer una entrevista-conversación con ella. Es por esto que el lector encontrará que se utiliza un lenguaje informal y, de cierto modo, hay algo en esa informalidad que le va bien al trabajo de Naomi. Como bien dice ella, “no busco la maestría sino la capacidad inventiva” (Rincón, entrevista, junio de 2020).

Fotograma 2. Descenso



Fuente: Naomi Rincón Gallardo, *El viaje de formol* (2017). Fotografía de Claudia López Terroso.

Bajo estas líneas se incluyen tres pequeños resúmenes de las piezas para dar al lector una idea general de lo que se está hablando en la entrevista. Sin duda, la experiencia de primera mano con la obra es

mucho más impactante, pero confiamos en que la potencia y riqueza de las palabras de Naomi sean suficientes para despertar en los lectores el interés por las ideas y los conceptos que nos compartió, así como por su obra. Al final de este artículo se encuentra el vínculo a la página web de la artista donde se pueden ver fragmentos de la trilogía y otras piezas. Los fotogramas provenientes de la “Trilogía de las cuevas” que acompañan este texto también fueron elegidos por ella.

La trilogía en tres sencillos párrafos

En la pieza inaugural, *El viaje de formol* (2017), la artista imagina: “a la activista mixteca Bety Cariño (1973-2010) durante su viaje trans-temporal al inframundo donde encuentra acompañantes pluriversales como deidades, brujas y animales que aseguran la proliferación de su legado en el futuro. El retorno del fantasma de la activista mixteca asesinada está sembrado de invocaciones acuerpadas y gestos de resistencia contra el epistemicidio y el olvido” (Rincón, 2019a:12).

La segunda pieza, *Sangre pesada*³ (2018), aborda los devastadores efectos que la minería a cielo abierto tiene sobre las comunidades, los cuerpos y el territorio. Filmada en Zacatecas, la pieza invoca a una serie de espectros, fantasmas y personajes mitológicos de entre las ruinas del paisaje que “metabolizan la toxicidad y amalgaman las oscuras fuerzas creativas/destructivas de las deidades mesoamericanas para planear su venganza” (Rincón, 2019a:12).

La tercera y última pieza de la trilogía, *Resiliencia Tlacuache* (2019b), está inspirada en la historia de una activista zapoteca⁴ y su lucha en defensa de la tierra. La pieza “entreteje mitos mesoamericanos de creación de plantas, animales y lugares sagrados e historias relacionadas con conflictos socio-ambientales alrededor de la imposición de un proyecto de minería en territorio indígena” (Rincón, 2019a:12). Con esto en mente, damos paso a la conversación-entrevista.

³ *Sangre pesada* fue comisionada para la Bienal Femsa, 2018.

⁴ La artista prefiere mantener el nombre de la activista en secreto por cuestiones de seguridad.

Fotograma 3. La Maldición del Mineral

Fuente: Bárbara Lázara en *Sangre pesada* (2018) de Naomi Rincón Gallardo. Fotografía de Angélica Canales.

Una conversación con Naomi Rincón Gallardo

JLVR: ¿Eres artista conceptual...? ¿O qué tipo de artista te considerarías?

NRG: Una artista artesanal.

JLVR: ¿Artesanal?

NRG: Conceptual no, no me sumaría a esa clasificación. Quizá porque la materialidad, la imagen, el delirio, la ensoñación, la plasticidad, la relacionalidad son elementos cruciales en el trabajo. O quizá debería decir: una investigadora artesanal. Me gusta cuando Silvia Rivera Cusicanqui dice que ella es una artesana de la teoría. Mi modo de entender la teoría es así, aunque no llamaría teoría a lo que hago, en todo caso lo llamaría teoría materializada.

JLVR: Me parece muy adecuada la figura de la investigadora artesanal. Ya con esta referencia vemos un poco de tu postura frente a tu

quehacer artístico. Me parece que se relaciona con la noción de “teoría acuerpada”, vaya, pensar métodos y sistemas de producción entre el cuerpo y la voz, como material para hablar de las cosas que te interesan. Me gustaría saber, ¿qué entiendes por voz? Y luego vamos imbricando cómo aparece en tus piezas.

NRG: Cuando me preguntas sobre la voz, yo pienso en la voz no solamente como uno de los sonidos que sale del cuerpo, sino como un proceso de articulación o clarificación, y dirigir eso que deseas, aspiras o sueñas, hacia un horizonte que conviertes en una promesa o en una forma de poder que te permite orientarte y caminar. Y no estoy hablando de una voz como una cuestión de originalidad o autoría, o decir algo que no se ha escuchado, sino más bien una manera de aceptar que no hay ideas nuevas, pero que hay modos, hay formas en las que puedes hacer sentir las cosas de un modo distinto. Eso es lo que yo entiendo por tratar de articular una voz, y no es una voz individual, sino que está nutrida de otras voces. Es una voz que se junta a otras conversaciones que están ahí o trata de hacer puentes entre ciertas ideas que ya están ahí, pero el puente no está tan claro, o es una voz que intenta retirar esos puentes. Y creo que cuando esa voz se logra articular, orientada por el deseo, puedes participar en una conversación, en una disputa por significados, y en mi caso, me interesa participar en conversación orientada a dismantelar ciertas lógicas de dominación heteropatriarcal, colonial, blancas, etcétera, y sus satélites. En ese sentido, pienso en lo que dice bell hooks sobre la voz, que es muy importante aprender a distinguir entre hablar por hablar, o hablar indulgentemente para autoagrandarse, a llegar a una voz que se vuelve un gesto de desobediencia, de resistencia. La voz que yo trato de articular es una voz que es afirmativa de la vida, afirmativa de diferentes formas de deseo, y oposicional, oposicional a estas formas de dominación que acabo de nombrar.

JLVR: Quizá es una interpretación de la obra, pero siento que esto que estás diciendo, esta ontología de la voz se da, o aparece en tu obra como el desfase del audio entre los personajes y lo que se

está diciendo en la narrativa. A veces parecen ser voces desmaterializadas, fuera de sí que confunden al narrador principal y a los otros personajes y también los espacios de representación. No es una voz descriptiva. No sé qué tanto es a propósito este uso de las voces, espacios, etcétera.

NRG: Creo que en el trabajo es muy evidente que se trata de una fabricación artificiosa, y creo que tiene toda la intención de mostrarse con sus suturas, trucos, sus trucos sencillos y con toda su artificialidad, porque no pretende mostrar ningún tipo de objetividad. Es un trabajo que hace evidente su forma de entender este bloque de deseos vibrantes como procesos de transformación, es un trabajo artesanal fabricado, ficcionalizado. Quien mueve la boca en el video puede no ser a quien le pertenece la voz. Hay una intención polivocal, las palabras que aparecen en los trabajos están nutridas por muchas voces.

Mi manera favorita de la escritura son las canciones, y ahí me asumo como diletante, bueno, no sólo ahí, en muchos campos; me preguntabas al inicio como me considero, quizá, además de lo de la investigadora artesanal se combina con cierto grado de diletancia en mi forma de hacer, porque no busco la maestría sino la capacidad inventiva.

Regresando a lo de las voces, hay una cierta polivocalidad en el sentido de que estoy haciendo eco de otras voces, estoy juntándome a otras conversaciones, de un modo en que la idea de originalidad y autoría o voz única queda en entredicho, queda más o menos desmontada. Hay veces que, en este trabajo del que estamos hablando, la “Trilogía de las cuevas”, hay ciertos personajes que podríamos decir son los narradores externos, pero más bien son acompañantes de los viajes (cada uno de los trabajos de la trilogía es como un viaje) y si hubiera la figura de un yo artístico, es la figura del animal. Y en cada uno de los casos este animal es una especie de antihéroe. Tenemos, por ejemplo, una voz de un Ajolote que habla desde un estado de suspensión de la vida, que es el estado de estar preservado en formol. Es una voz de fantasma, que tiene un posicionamiento político muy ambiguo,

muy ambivalente. El Ajolote pasa de ser el objeto de posesión de este explorador prusiano, a convertirse en un dildo [se ríe], luego se convierte en una nave, en un barco de sanación. Es un personaje en constante transición, y en un estado entre la vida y la muerte. Y esto del estado entre la vida y la muerte es uno de los elementos que me interesa mucho en el trabajo, porque hay una conversación. Cuando digo que trato de dialogar con otras voces, es con otras voces literarias, teóricas, y otras voces de los que ya no están aquí. Con voces que podrían llamarse sobrenaturales, o con voces de los muertos o voces ancestrales. Digamos, con voces que trascienden la dimensión lineal del tiempo. O con voces míticas.

JLVR: Veo lo que dices en las voces fantasmales que aparecen en todos tus viajes y cómo las despiertas. Pienso aquí en el fragmento del discurso de Bety Cariño⁵ que integras en *El viaje de formol*. Parece que desde la pantalla negra, desde esa oscuridad, esa voz fantasmal sigue retumbando y sigue teniendo una presencia muy cabrona, ¿no? Me interesa mucho cómo en tus piezas hay una noción de multiplicidad, que no asume una individualidad permanente, sino que está en constante flujo y que puede despertar muchos fantasmas.

NRG: Está la voz de Bety en ese discurso. El video que viste es una versión que no se presenta así. Normalmente es un trabajo que se presenta performativamente, no como película que uno va a ver al cine. Hay la interacción de un narrador que es la figura del Ajolote como guía de viajes, como el informante nativo, como figura fantasmal que te guía a través de diferentes tiempos de la historia del despojo en el territorio nacional particularmente. La voz de Betty aparece como una interrupción de la ficción de este viaje medio onírico, aparece como un golpe de ruptura con la imagen, que es una imagen saturada, barroca, estridente; aparece

⁵ Alberta “Bety” Cariño (1973-2010), consúltese [<https://www.frontlinedefenders.org/es/profile/alberta-bety-cariño-trujillo>].

como un golpe de realidad. Ésa fue mi intención al introducir un fragmento del discurso de Bety Cariño. Y otra cosa es que la voz de Bety Cariño estuvo ampliamente registrada porque además de ser una activista defensora de la vida, del territorio, de los ríos, la tierra, etcétera, era una poeta. Eso fue algo que me conmovió mucho del encuentro con la historia de Bety Cariño. Y así fue como conocí su voz: leyendo sus poemas, sus discursos y escuchando documentaciones de sus discursos. Así que a través de un proceso de materialización de lo que sus palabras despertaron en mí, traté de crear cierta ritualidad desde donde yo puedo, desde la diferencia que nos separa, que separa nuestros lugares y orígenes en el mundo. Desde esa distancia y desde esa diferencia, traté de hacer una especie de altar, de ceremonia o conjuro. Y hay veces que uno intenta articular una voz que puede ser una voz no requerida o incluso imprudente. Pero prefiero pensar en ese exceso. Para mí ésa es una opción, más que el silencio.

JLVR: Creo que logras, a través de este puente de voz en *El viaje de formol*, materializar tu relación con Bety Cariño y lo que esto significa para ti. Creo que ésa es la potencialidad de las voces del pasado porque nos tocan y reverberan con lo que ocurre hoy a pesar de las diferencias.

NRG: Sharon Patricia Holland dice que conversar con los muertos es un acto que nos permite abrir territorios de conversación que quizá no estaban articulados, es hacer posibles ciertas conversaciones. Y bueno, hablando de la voz, hay diferentes capas girando en espiral alrededor de las voces en *El viaje de formol*. Está la voz de Bety Cariño, la voz del Ajolote, la voz de Humboldt que es más bien una voz paródica. Bueno, con Humboldt quería también tener un momento de ambigüedad de sentidos. Con el romance entre el Ajolote y Humboldt quería apuntar también al espacio resbaloso que es el deseo, que abre la posibilidad para entender los encuentros quizá no solamente como dinámicas de control y subordinación, sino también como posibles espacios donde encontrar placer.

JLVR: En la pieza de *Sangre pesada* hay un personaje que me causa mucha curiosidad, que es la Dama de los Dientes de Cobre justamente por el modo en que usa la voz, que son gruñidos, sonidos guturales, etcétera. Aquí pienso en cómo se puede pensar la voz como un material que ayuda a limpiar y purificar el cuerpo y que se extiende al territorio, lo material, etcétera.

NRG: Bueno, *Sangre pesada* otra vez, se nutrió de muchas voces y personas. Fue un trabajo comisionado específicamente para realizar en Zacatecas, y en ese proceso de ir a Zacatecas, de conocer gente allá, de iniciar este proceso de investigación o indagación. Cuando llegué, le pregunté a la gente que me recibió cuáles son los grupos feministas, cuáles son sus demandas, sus posicionamientos políticos, qué colectivos feministas hay, y si podía trabajar con ellas, etcétera. Contacté a varios grupos feministas, activistas, abogadas, periodistas y tuve conversaciones muy estremecedoras porque básicamente algunas de las cosas que estaban en la agenda de esos feminismos localizados en Zacatecas era el acompañamiento de los familiares de los desaparecidos; desaparecidos por los proyectos extractivos que sabemos que vienen con toda una ingeniería de conflictos, y de muerte y de destrucción, violencia y desaparición. Me encontré también con otros grupos organizados para denunciar los feminicidios, que en Zacatecas tienen una tasa muy alta, bueno, en Zacatecas y en todo el país.

En alguna de estas conversaciones alguien me dijo que se hablaba en Zacatecas de la Maldición del Mineral. Maldición porque es algo que ha hecho de este lugar una zona de saqueo desde la conquista hasta nuestros días, y básicamente hace que una zona rica en mineral esté condenada a situaciones de violencia, dominación, control, donde esta riqueza natural no se distribuye entre la gente de esa área. Viniendo de *El viaje de formol* sabía que quería trabajar con una narrativa que tuviera que ver con el despojo, que quería encontrar esas resistencias femeninas, y en este proyecto me sentía tan sobrepasada por las narrativas de tantas atrocidades y tanta brutalidad que pensé que esta vez me correspondía crear historia voraz, como una rebelión encabro-

nada. Una rebelión alzándose por la necesidad de respirar, de no sofocarse con esas realidades. Hice varios recorridos en la ciudad de Zacatecas, hice visitas a archivos históricos y a la fototeca. En la fototeca di con una imagen que muestra una figura, sentada en una esquina, abyecta; al parecer es femenina pero no sabrías bien si es hombre o mujer, marginal, sentada en el piso, creo que con un perro al lado, y que está empujada al margen de la imagen. El pie de foto dice “Vista de la ciudad de Zacatecas donde se han extraído 700 millones de dólares de plata” y me pareció brutal la actualidad de esa imagen de principios del siglo XIX: esta producción de cuerpos desechables continúa en el presente con mucha saña. Y bueno, es una larga historia de saqueo minero, entonces, sabía que quería trabajar con esta narrativa y a partir de diferentes conversaciones. Una, por ejemplo, que se dio con la mujer que dirige el Museo del Niño minero en un pueblo que se llama Vetagrande, al lado de Zacatecas, donde grabamos el video. Cuando comenzamos a conversar, y le pregunté sobre la historia del museo, inmediatamente, sin que yo quisiera (uno no sabe lo que provoca cuando pregunta), empezó a contarme historias de fantasmas. Entre esas historias me contó de los mineros que habían muerto en la mina y que reaparecían, que era una zona con muchas trabajadoras sexuales, porque la minería viene acompañada de la creación de burdeles para el entretenimiento y el placer de los mineros, etcétera. Entonces pensé que de algún modo para estas dos figuras el pulmón es un órgano que está ejerciendo una labor que crea una ganancia.

Dentro de la narrativa, que se divide en cinco partes, está la de los pulmones, donde básicamente quería que hubiera un ejercicio de lucha por no sofocarse. Estas dos figuras son interpretadas por la misma *performer*, Bárbara Lázara, dragueada de minero e interpretando a una trabajadora sexual del teléfono, que están a punto de sofocarse y al final escupen una cosa negra. Como si el cuerpo estuviera reclamando la facultad de poder expulsar eso que le hace daño. Después hay otra parte que es una profecía donde este personaje, que antes vimos como trabajadora sexual

al teléfono, aparece en medio del desierto diciendo una profecía de que llegarán estas damas voraces a comernos. Y es una profecía que leí en los Anales de Juan Bautista, que es una profecía sobre la bajada de las Tzitzimime, que son estas figuras en la cosmología mesoamericana que básicamente, al no estar garantizado el regreso del Sol, bajan a la tierra para renovar el ciclo y se comen todo lo que se encuentran a su paso, mujeres, niños, hombres, se comen todo.

Elegí la figura del colibrí porque estuve leyendo notas en los periódicos y había una que me saltó mucho que decía que más de 30 especies de colibríes que migran para alimentarse en el desierto zacatecano, algunos vienen desde EU y algunos de Canadá, algunas de esas especies están en peligro de extinción porque las mineras en contubernio con los gobiernos explotan los cerros, diciendo “estos son sólo cerros pelones” porque es desierto y destruyen huizaches, y todos estos cactus tienen estas flores preciosas que los colibríes van a buscar para alimentarse. Por eso también escogí la figura de este Colibrí que aparece muy desorientado en el desierto.

JLVR: Aquí me parece que hay que señalar la relación que estableces entre lo corporal, el territorio, y cómo esta articulación constituye un cuerpo de resistencia, es decir, cómo tejes las figuras míticas y el territorio. También me gustaría que habláramos sobre el Colibrí y la escena del *green screen*.

NRG: Bueno, primero vamos a hablar de lo de cuerpo y territorio, y después vamos con el Colibrí.

Para cerrar esta parte del recorrido por este trabajo, claro, aquí hay evidentemente una reverberación entre las nociones de cuerpo y tierra, y ésta no me la invento yo, ésa está muy arraigada en la episteme mesoamericana, y diferentes epistemes de la Abya Yala. Hay un entendimiento de que nuestros cuerpos son parte de la tierra. En estas epistemes hay una relación de resonancia entre los órganos y la tierra. De modo que si tu extraes, bajo la lógica del capitalismo racial y la ganancia, o sacas los elementos,

enfermas el cuerpo de la tierra. Entonces, está esa reciprocidad entre el cuerpo y la naturaleza, y está también cómo estos procesos extractivos de alta toxicidad afectan al cuerpo y lo deterioran. Bueno, esos procesos extractivos como muchos otros, toda la mierda que comemos y respiramos. Todo eso se hace cuerpo y es toxicidad que mata. Por eso insisto en el papel de la muerte: hay un bajo continuo de la proximidad, de la continuidad con la muerte, vaya, todos somos mortales y vamos a morir, pero hay una proximidad con la muerte prematura por violencia, por toxicidad, por precariedad, por falta de servicios de salud, por todas esas cosas que se agudizan mucho en el Sur Global. ¿Iba por ahí la pregunta?

JLVR: Sí, justo. Me parece que esta parte de tu respuesta sobre *Sangre pesada* nos permite conversar acerca del cuerpo, la relación con lo material y el territorio, la desmaterialización que presentas al final de tus videos como catarsis, y cómo esto está relacionado a la cueva, al baile, el goce y a los distintos géneros musicales que empleas en tu obra.

NRG: Son varias preguntas, primero déjame acabar con lo de la Dama de los Dientes de Cobre. Hay otra parte donde está esta Dama de los Dientes de Cobre bebiendo un líquido que se ve más tóxico que nada, un líquido rosa, y que a pesar de que está intoxicada está reclamando por satisfacer sus antojos. Y ésa es una demanda cuir: persistir a pesar de las condiciones más atroces, de resistir y de buscar el placer. –Sí, estamos al margen de la historia, pero nos la vamos a pasar chingón, vamos a complacer los antojos, vamos a reír a carcajadas, y vamos a hacer este picnic entre las ruinas, vamos a aprender a disfrutar vivir entre las ruinas.– La parte de la voz que señalas en la cueva está inspirada en la figura de Tlantepuzilama, que es una dama o más bien una especie de ogro, también devoradora. Ya ves que en Mesoamérica las figuras van mutando, conservan ciertos elementos pero van mutando, de repente aparecen con otros nombres o diferentes pieles, pero hay un núcleo común de significado metafórico. Y la Dama de los

Dientes es una de esas damas voraces, vaginas dentadas castradoras que salen y se devoran a los hombres y les cortan las patas. Y en una narración sobre Tlantepuzilama leí que el colibrí la logra sacar de su cueva. Entonces sucede esta relación inter-especies, entre el Colibrí y la Dama de Cobre. En la cueva, la Dama da voz a estos lamentos o sonidos guturales. Yo quería que fuera un sonido humano, más que humano, o quizá no humano. Sonidos que fueran matéricos, que su voz pudiera recorrer todos los espacios y la materialidad y la oscuridad de la cueva. En este sentido, la colaboración con Bárbara fue central: de hecho es un trabajo que pensé a la medida de Bárbara, claro, ella hace su propio trabajo y propuesta artística, pero este trabajo lo pensé para ella, que ella fuera el minero, la telefonista sexual, la Dama de los Dientes de Cobre. Con todo lo que lo admiro, me sorprende y conmueve el trabajo de Bárbara, me dejé abrir a su potencial creativo, y ella como artista detonó en mí diferentes narrativas y posibilidades de personaje. Entonces, cuando le dije, “oye, quiero que estés en una cueva”, ella me decía (dicho con mejores palabras) “es que claro, con la voz hay que explorar todo el cuerpo, es como si metieras una lamparita para explorar todas las cavidades de tu cuerpo y encontrar resonancias”, me asombró su entendimiento de la voz en el cuerpo y su resonancia en las cavidades corporales y cómo eso amplificaba y hacía resonancia dentro de ese espacio de la cueva. Y al final es una canción gutural, y eso me lleva a lo de la música y los géneros musicales.

JLVR: Sí, claro.

NRG: La música no la hago yo, es un trabajo de colaboración. Digamos, yo entro en diálogo con el compositor, para tratar de guiar el proceso, la sensación que quiero que se genere con la música. He trabajado mucho, sobre todo para *Sangre pesada* y *El viaje de formol*, con Federico Schmucler. Cuando trabajamos juntos me gusta mucho que el espacio del afecto que sentimos el uno por el otro nos permite abrírnos a otras formas de trabajo. Y lo que hago es cuando tengo mis letras –tú sabes que soy muy melómana y

me encanta hacer *playlists*, ¿no?— lo que hago es imaginar que tipo de música quiero y le doy la letra, trato de describirle lo que estoy viendo con esa canción, la sensación musical que quiero lograr, se la describo con las palabras que tengo, con un lenguaje no especializado en música, y luego le hago sugerencias con fragmentos de canciones. Hago un *playlist* para cada canción y a partir de esas referencias él compone la música. La mayoría son géneros de música popular. Hay rock, hay también cosas más psicodélicas. En *Sangre pesada* quería retomar el tamborazo zacatecano. Y quería que la voz de Bárbara sonara como *hard-core punk*. Y así es como trato de guiar a Fede para interpretar estas mezclas de géneros que se vuelven muy bastardos, para traer cierta energía al trabajo. Me gusta la energía que trae la música. Hay una energía afectiva, creo que la música, al menos para mí, es la disciplina que más me emociona. Es muy corporal, el sonido te atraviesa.

JLVR: Energía, ¿cómo la entiendes?, en tu obra aparece por todos lados, ¿cómo la describes? ¿A qué te refieres?

NRG: ¿Cómo describo la energía?, es la fuerza que revitaliza al mundo y lo destruye también, es la fuerza que despierta los impulsos vitales. En mi trabajo hay una celebración de los encuentros, trato de conjurar ciertas fuerzas que se generan al estar juntos y hacen vibrar a los cuerpos. Energía es aquello que vigoriza la vida, el cuerpo, la cabeza, que te vuela la cabeza y ya no sabes qué estás viendo.

JLVR: Eso me ocurrió cuando vi la escena del Colibrí y el *green screen* en *Sangre pesada*. Me voló la cabeza cómo estableces un juego entre realidad y fantasía. Vemos que el Colibrí es un traje sobrepuesto y la pantalla verde está flotando caóticamente y aún así logras involucrarnos a pesar de ser evidente que estamos viendo un truco. Me parece que toda la escena, más allá de crear una fantasía, abre reflexiones sobre vida/muerte, artificio/realidad, etcétera, por ejemplo, en cómo se cae la pantalla verde y termina “comiéndose” al Colibrí.

Fotograma 4. Colibri Green Screen



Fuente: Naomi Rincón Gallardo, *Sangre pesada* (2018).

NRG: Es el regalo del accidente también. Cuando hicimos el truco pensé “si me pongo el colibrí en la cabeza y me pongo frente al *green screen*, mi cuerpo va a desaparecer y va a parecer que el Colibrí flota en el desierto”. Pero a la hora de la grabación no se podía. En el proceso fui improvisando y resolviendo. Que la pantalla se caiga, o se esté moviendo, fue algo fuera de control en la grabación; estaban dos personas intentando jalarla, el formato del video es más alargado que la tela que tenía, etcétera, es decir, fueron una serie de errores y de tropezones que no estaban contempladas y que cuando vi a la hora de editar –que es todo otro proceso– dije, “claro, ¡aquí está el pan!”, porque claramente se pueden hacer estas superposiciones narrativas y temporales con el efecto de ese paisaje inestable del *green screen* volátil dentro del paisaje del desierto.

JLVR: Eso es algo que me gusta mucho de tu trabajo, es decir, la artificialidad que construyes con basura, objetos de la casa, vaya, con una estética de la reutilización y que no intentas esconder o hacer pasar por otra cosa. Cuando veo tu trabajo me pasa que la

historia que estás contando es tan brutal que los detalles en producción, que generalmente me sacaría de la ficción, se ven eclipsados. Y aquí me gustaría preguntarte, ¿cómo creas esa relación entre materialidad y narrativa?, o más bien ¿qué hay detrás de este tipo de producción y cómo se relaciona con lo que estamos platicando?

NRG: Hay una parte que me interesa mucho de todo este contraste de elementos, me interesa mucho crear sensaciones ambivalentes, emociones ambivalentes, que no sabes bien qué estás sintiendo, esos espacios como de transiciones entre estados emocionales; no sabes si es chistoso, no sabes si es tierno o infantil, si es brutal, si son todas esas cosas a la vez, porque creo que así es el mundo emocional.

De los trajes y construir con estos materiales de bajo costo ¡tenemos un repertorio tan amplio para esas formas de producir mundos estéticos en este país! Esto es algo que nutre mi trabajo: las prácticas vernáculas, las fiestas patronales, la celebración, la protesta, el mercado. Yo estoy trabajando con estas formas que están ahí, que son de tecnologías que uno puede hacer proliferar porque son formas de hacer pedagógicas y accesibles. Digamos, tú puedes entender cómo están hechas las cosas. No son tecnologías excluyentes y eso me gusta mucho de estas formas de producción.

JLVR: Justamente en las preguntas que te mandé intentaba crear un contraste con Hollywood, por ejemplo, cuya producción espectacular no le permite al espectador existir al mismo tiempo que la obra, es decir, que anula al espectador o lo obliga a ser y comportarse frente a la obra de un modo muy específico.

NRG: Yo quisiera pensar que mi trabajo puede estar dirigido a distintos tipos de público, para gente que pueda leerlo y acceder a él de distintas maneras. No me interesa hacer producciones que sean incomprensibles, excluyentes, así como tampoco me interesa la transparencia ni la asimilación. Lo que me interesa en todo caso es llegar a movilizar los sentidos, invitar a un viaje a quien entra en contacto con el trabajo.

Aquí quiero regresar a la pregunta de la energía, y aquí voy a mencionar mi texto favorito de Audre Lorde. Trabajo con mucha gente. Cada proceso involucra *performers*, es decir, involucra gente que aparece y no aparece. Involucra muchas conversaciones, borracheras, idas al *karaoke*, muchas lecturas, mucho convivio, ¿no?, y todo eso es para mí, es una fuente de energía, de energía vital, de energía relacional, es la posibilidad de tender puentes con otras personas a pesar de nuestras diferencias y bajo la promesa del gozo.

A mí me interesa una forma no necesariamente identitaria de encuentro, que los encuentros no se basen en la identidad, sino en posibles afinidades quizá inesperadas. En “el poder de lo erótico”, Audre Lorde habla de una política de la intimidad donde hay una promesa de placer, hay una promesa de alegría de estar juntos que toma en serio las diferencias, que le da la bienvenida a las diferencias no asimilables; porque cuando estamos juntos en diferencia y hay esta alegría o acceso o bienvenida, estas diferencias se vuelven menos amenazantes. A esto también le llamo energía, energía erótica, energía del encuentro, la energía relacional.

JLVR: Creo que podríamos seguir hablando mucho de tu obra puesto que es muy compleja y rica. Y claro, es obra que me mueve y me afecta, y siento que se debería ver y platicar más. No sé si hay algo en especial que quieras mencionar para terminar. ¿Quieres decir algo más?

NRG: Sí, nada más para conectar la idea de la energía celebratoria, creo que donde más conscientemente eso fue parte del proceso, fue en la última parte de la trilogía que es *Resiliencia Tlacuache*. En ese trabajo se tematiza explícitamente la cuestión de la energía relacional, de los poderes de la fiesta y los poderes de la celebración, de este conocimiento que creo que todavía en muchas comunidades urbanas y rurales del Sur Global, es un conocimiento que deberíamos entender como conocimiento profundo de cui-

dado de la vincularidad a pesar de las atrocidades, las violencias, etcétera. En *Resiliencia Tlacuache*, el alcohol se presenta como un personaje facilitador de relacionalidad, ya ves que me gusta meterme en ciertos temas que son ambivalentes.

JLVR: Me gusta mucho que en tu tesis citas a alguien que dice que el alcohol te mata y revives al día siguiente, ¿no?

NRG: Claro, el alcohol también tiene esa posibilidad de destrucción (¡y regresas al día siguiente con unos chilaquiles, ¡jajaja!).

Y bueno, creo que lo *queer*, lo no binarie ofrece posibilidades de aportar algo extra a la normatividad de la vida. Creo que hay energías transformadoras que lxs que somos sujetos no normativos del Sur Global podemos aportar cuando articulamos nuestrxs voces oposicional y afirmativamente. Veo un potencial para entender lo *queer* y lo descolonial como fuerzas que pueden trabajar juntas.

Fotograma 5. Yo soñé con los Naguales



Fuente: Naomi Rincón Gallardo, *Resiliencia Tlacuache* (2019b). Fotografía de Claudia López Terroso.

Bibliografía

- Holland, Sharon Patricia (2000), *Raising the Dead: Readings of Death and (Black) Subjectivity*, Duke University Press, Durham.
- Hooks, Bell (1992), “The Oppositional Gaze. Black Female Spectators”, en B. Hooks, *Black Looks, Race and Representation*, South End Press, Boston, pp. 115-131.
- Lorde, Audre (2007), “Uses of the Erotic. The Erotic as Power”, en A. Lorde, *Sister Outsider, Essays and Speeches*, Crossing Press, Berkeley.
- Rincón Gallardo, Naomi (2019a), *Decolonial Queer (Under)World-making in Contexts of Dispossession: A Trilogy of Caves*, tesis de doctorado, Academia de Bellas Artes, Viena.
- Rincón Gallardo, Naomi (v.a.), “Trilogía de las cuevas”: *El viaje de formol* (2017), *Sangre pesada* (2018) y *Resiliencia Tlacuache* (2019b), y otros trabajos, [<http://naomirincongallardo.org>].
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015), *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.