

EVA N. FERNÁNDEZ | ANTONIO RAMOS RAMÍREZ
(eds.)

MEMORIAS

en

EMERGENCIA

Voces, dispositivos
y materias



MEMORIAS EN EMERGENCIA

MEMORIAS EN EMERGENCIA

Voces, dispositivos y materias



EVA N. FERNÁNDEZ
ANTONIO RAMOS RAMÍREZ
(eds.)

Ediciones Trea

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por el Laboratoire d'études romanes de la Université Paris 8 y el Laboratorio de Investigación y Producción Visual de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (Francia-México).



© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00095-2026
ISBN: 979-13-88179-14-3

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Prefacio	9
VALENTINA SALVI	

Introducción	11
---------------------------	----

VOCES

1. Construcción identitaria y representación social de cuatro salineros en Salinas del Marqués (Oaxaca, México) frente a las obras del Rompeolas Oeste, 2020-2023	21
IZTACXOCHITL ADELA ALARCÓN ROMERO	
2. Memorias en espiral: caminos posibles para la comunidad sorda mayor	41
GABRIELA ALFONSO NOVOA, LUISA FERNANDA PARADA PABÓN Y JULIANA CATALINA MÉNDEZ ÁLVAREZ	
3. La fuerza domesticadora de lo pequeño. Ideas para integrar otras voces en el discurso permanente del Museo Regional de Querétaro	61
PAULINA MACÍAS NÚÑEZ	

DISPOSITIVOS

4. Memoria, archivo, subversión. El activismo documental y las políticas-estéticas de la memoria	89
JOAQUÍN BARRIENDOS	
5. Cuando las veredas hablan: el proyecto «Baldosas blancas de la memoria: hacia una cartografía de la memoria platense»	105
AURÉLIA GAFSI	
6. Las Pedagogías de la Memoria en las escuelas secundarias de Río Cuarto ...	127
ROMINA SOLEDAD BADA	

MATERIAS

7. **Daniel B. Coleman: la transición corporal como política y arte.** 151
ALBELEY RODRÍGUEZ BENCOMO
8. **Las prácticas comunitarias en la fotografía [no] humanitaria
como producción contrahegemónica del Chocó colombiano** 177
CRISTINA GARCÍA MARTÍNEZ
9. **Materias emergentes que devienen memorias. Reelaboraciones,
ensamblajes y enclaves** 199
SAMUEL LAGUNAS CERDA | EVA FERNÁNDEZ

Daniel B. Coleman: la transición corporal como política y arte

ALBELEY RODRÍGUEZ BENCOMO
Universidad de las Américas, Ecuador

Ni el siendo ni la erranza tienen término, el cambio
es su permanencia, ¡ah! Siguen adelante.

Édouard GLISSANT, 1997

No olvides la paciencia
El lugar sin origen
El reverso de tu yo
Encaramado sobre tus edades
En el centro la carne
Ni el rocío que emana de tu voz
Fruto de tu silencio.

Esdras PARRA, 2004

Daniel B. Coleman es un joven artista transfeminista y antirracista, cuya existencia misma es su materia moldeable, su plasticidad primaria. Desde un cuerpo en tránsito, se asume mestizo para retomar y reelaborar sus «telarañas».¹ Dice Daniel Coleman: «Soy una persona transmasculina de raíces raciales y étnicas Afro-Latinas (sic.) y Cherokee por el lado de mi papá y de migrantes irlandeses por el lado de mi mamá. Vengo de diásporas y desplazamientos» (Coleman —en ese momento aún Chávez—, 2015, 85).

Me interesan su interseccionalidad diaspórica, afromestiza y afrotrans; su singular liminalidad racial y sexogenérica, y los planteamientos situados que ha elaborado desde su trabajo artístico y académico como modos de ejercer el activismo.² También

¹ Así las llama el artista, que entonces firmaba como Daniel Brittany Chávez (2015), en su texto «Devenir performerx: Hacia una erótica soberana decolonial niizh manitoag», en R. M. Raul Ferrera-Balanquet (ed.), *Andar Erótico Decolonial*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, pp. 83-98

² Los planteamientos aquí vertidos han surgido de entrevistas y otras conversaciones informales realizadas en diversas ocasiones, desde 2014, y entabladas en distintos formatos con el artista-investigador-activista.

me interesa que el trabajo de Daniel B. Coleman (DBC) sea insistente en el posicionamiento de sus ideas en vínculo con el pensamiento decolonial negro y latinoamericano, pero, además y sobre todo, me resulta relevante cómo DBC efectúa su práctica artística tramando experiencias desde una subjetividad que implica las reflexiones enunciadas.

Puedo pensar la transmasculinidad de Daniel B. Coleman como una escultura siempre inacabada. Quiero decir que no se trata tan solo de la modificación del cuerpo, sino de una identidad que no es tal, porque está permanentemente de viaje, en proceso continuo —él encarna lo que todas las personas hemos olvidado de nosotras mismas—.

Esta investigación ha intentado dialogar con los modos en que Daniel B. Coleman,³ con su cuerpo, productor de reflexividad y en creciente politización, ha desencadenado propuestas que abarcan no solo el plano artístico, sino la producción de pensamiento académico y activista simultáneamente.

En este texto me dedicaré inicialmente a reconocer la experiencia biográfica de Daniel B. Coleman a partir de un repaso por sus inflexiones, para proponer la comprensión de estas como un proceso de desprendimiento politizado de las opresiones interconectadas en la construcción de una subjetividad liminal libre y autónoma.

En lo sucesivo, me concentraré en la lectura crítica de dos de las propuestas artísticas de DBC que destacan su interseccionalidad singular y su posicionamiento dirigido hacia una erótica soberana y afrotrans, la crítica a la colonialidad, su progresiva y particular manera de acentuar su negritud. Finalmente, abordaré la manera en que comprendo cómo la experiencia afrotrans deviene autonarración del artista, para desengancharse de las dicotomías y movilizarse hacia la contingencia.

Flujos afrotrans. Arte en la contingencia

Luego de precisar diversas propuestas artísticas realizadas hasta el momento de esta escritura por Daniel Coleman Chávez, he organizado la información e imágenes proporcionadas por mi dinámica con el artista con el fin de realizar un recorrido por dos de ellas. Me apoyaré en las que considero más esclarecedoras para este ejercicio.

A continuación, dentro de las aproximaciones que estoy planteando en torno a las opciones posibles, desarrollaré aquellas que he considerado más pertinentes. Pondré en relación las posturas del artista que articulan con mayor densidad la concreción de sus búsquedas teóricas y activistas en sus planteamientos artísticos. En particular,

³ Pienso Daniel B. Coleman Chávez como transitoriedad en la que no puedo dar por sentada una masculinidad en términos acabados, sino reconociendo e identificando una condición masculina otra, no hegemónica, y en proceso de configuración desde una perspectiva feminista.

me detendré en dos propuestas que narran y visibilizan de manera más diáfana la transformación de su cuerpo/subjetividad, la crítica a la colonialidad, su creciente aproximación a la negritud y la reapropiación performática de su práctica en el *ballet*, luego de atravesar por lo que comprendo como el proceso más manifiesto del artista con su transmasculinidad racializada.

Este recorrido se sostiene en una lectura situada, transartística y afectiva que reconoce el arte como gesto encarnado de pensamiento y disenso, acompañando las fisuras, errancias y reapropiaciones que el cuerpo de Daniel B. Coleman activa en sus *performances*. Este acercamiento se ha construido en diálogo con el artista, sus archivos y sus gestos, para aprehender el cuerpo como archivo vivo, territorio de memoria y posibilidad de transformación colectiva.

El camino de la mariposa o.1: el cuerpo que sabe (California del Norte, 2013)
y An interaction of mariposa's way for a decolonial artist's residency (Mérida, Yucatán, verano de 2013)

La mariposa suele ser la imagen por excelencia de la metamorfosis y es justamente desde allí desde donde, entonces aún, Brittany Chávez trabajó esta acción que develaba tránsitos «de mujer a hombre, de mujer a mariposa o de mujer a no sé qué» (Coleman —en ese momento Chávez— 2014, o' 27").

Ampliamente extendida en el contexto gay, primero desde afuera y luego desde la apropiación del orgullo, la imagen de la mariposa —en especial la monarca— adquiere, con el trabajo de este artista, connotaciones que no solo politizan la sexualidad, sino que abordan poéticamente el duro proceso de movilizarse del género hacia el cuerpo *cuir*,⁴ esto es, un cuerpo raro, contingente, rebelde e ininteligible, incluyendo

⁴ La palabra *cuir* con *c* es una adaptación de la palabra anglosajona *queer*. *Queer* se traduce de modo impreciso como 'rarito', 'extraño', 'estrafalario', 'ridículo', 'perverso'. Fue primero una injuria contra los no heterosexuales, las sexualidades disidentes y, en general, los sujetos contranormativos. Pero en 1990, en una conferencia publicada un año más tarde, Teresa de Lauretis acuñó el término que cuatro años después asumirían los movimientos LGBTQI+ y la academia, para usarla como medio de autodefinición posidentitaria (Preciado, 2009) y como la herramienta política que le haría frente tanto a la imposición de los binarios masculino y femenino como al régimen heterosexual, pero también a la dicotomía heterosexual-homosexual. Sin embargo, desde hace más de una década, desde los contextos de habla castellana se discute la pérdida del peso lingüístico y de sentido que sufre la palabra *queer* en la inserción en esta lengua. Entre los intentos latinoamericanos por encontrar una palabra con la misma carga semántica, se ha propuesto la palabra *cuir* en su transcripción fonética. Aunque para algunos sigue resultando problemática, ya que no deja de ser la adaptación de un anglicismo que para ellos no tiene un sentido específico en el contexto local que, además, se asocia con la blanquitud neocolonial, para otras feministas como Sayak Valencia (2015), esta postura es purista e ingenua, puesto que considera que no se trata de una migración meramente gráfica, sino que es también una resignificación de dimensiones epistémicas: «*Cuir* se propone, entonces, como la derivación fonética española (desviada/



Fig. 1. Daniel B. Coleman, Sao Paulo, «Cities | Bodies | Action: The Politics of Passion in the Americas», 2013. (Ciudades/Cuerpos/Acción: Políticas de la pasión en las Américas). Fuente: 8.º encuentro del Hemispheric Institute, 2013. Foto: Fran Pollit.

los riesgos que esto desencadena, pero también, con las libertades que comienzan a lograrse. Además, y según lo apuntado por Coleman, «como un símbolo de migración latinx indocumentado» (Coleman —en ese momento Chávez— 2014), que es otro problema de corrosiva actualidad, presente en la construcción de la subjetividad liminal de Daniel B. Coleman y su experiencia con la dimensión geopolítica, e incrustado gravemente entre los debates sobre el modelo civilizatorio regente, las nuevas formas del capitalismo neoliberal y la colonialidad.

Esta *performance* realizada en espacio cerrado y en penumbra en algunas ocasiones, y en un espacio abierto e iluminado en otra, con características formales y dramáticas bastante distintas en cada presentación, se valió de estampillas corporales de mariposa, arte de acción —o *performance*, video-sonido e instalación de objetos para acoger y diseminar una noción ampliada de lo trans. Decía entonces Brittany Chávez —hoy Daniel B. Coleman—: «me muevo en esta metáfora desde un espacio trans: transgénero, transespiritual, transnacional entre otros» (Coleman —en ese momento Chávez— 2014).

Así pues, la carga simbólica de la mariposa aletea, reuniendo distintos tránsitos que puedo asociar con las palabras de la fallecida *trava* activista argentina Lohana

impropia) del término *queer*» (Valencia 2015, 13). Valencia propone una desfamiliarización del término *queer* en la palabra *cuir*, lo que implica una torcedura con contenido geopolítico, decolonial y con un sentido crítico de carácter racial, de género, sexual, económico y contra los capacitismos.

Berkins, cuando afirmó: «en un mundo de gusanos capitalistas hay que tener coraje para ser una mariposa» (Berkins, s. d.). También ella dio cuenta, con esa sentencia, de la capacidad de esta metáfora.

La fragilidad de la mariposa se convierte en valentía, la vulnerabilidad trans, en las posibilidades señaladas por DBC, es decir, se convierte en valor que devela las precariedades de los privilegiados, o en el origen de la violencia de los abrigados por el sistema patriarcal-moderno-colonial-capitalista y la posibilidad de estrategias desde la enunciación sumada a la solidaridad.

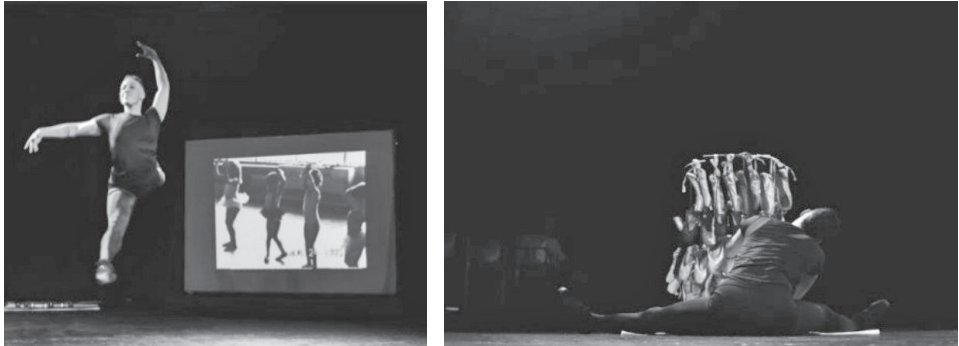
En *El camino de la mariposa 0.1* y *An interaction of mariposa's way*, Daniel B. Coleman no solo encarna una transición corporal, sino que activa un régimen estético que, como plantea Jacques Rancière, redistribuye lo sensible. Estas acciones performáticas no buscan ilustrar una política identitaria, sino que la producen desde el cuerpo en movimiento, desde la fragilidad como potencia, desde la migración como coreografía. La mariposa, símbolo de transformación y desplazamiento, se convierte aquí en dispositivo estético que subvierte el orden perceptivo colonial, racial y sexogenérico. Al intervenir el espacio con estampillas corporales, penumbra, objetos y sonido, Coleman desestabiliza las formas tradicionales de representación y convoca una experiencia estética que es también espiritual, afectiva y política. Estas *performances* trascienden la narración de un tránsito, lo hacen sensible, lo tornan visible y lo inscriben desde el campo del arte como disenso encarnado.

***The Black Trans Dancing Body*, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill (2017-2018)**

The Black Trans Dancing Body es un proyecto iniciado por Daniel B. Coleman dentro de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill entre 2017 y 2018. Es una *performance* concebida como un proyecto de investigación en proceso, enfocado en la negritud, entendida como «geografía en movimiento» (Coleman 2018), a través de la cual surge lo trans. DBC ganó el Proyecto de la Comisión de Performance LGBTQ+ con esta propuesta.

Este estudio del movimiento hecho desde el cuerpo, arraigado en los debates en torno a la racialización y situado en la transmasculinidad feminista tiene un importante carácter autobiográfico, narrado desde la experiencia íntima. Su despliegue ocurrió con el uso de diversos medios y formas artísticas, como el video y la instalación, la danza moderna, el *ballet* y la salsa, la poesía y la historia oral.

Cuenta DBC que, inicialmente, este proyecto se llamaría *Un-Becoming Ailey: Construyendo una trans masculinidad creativa y feminista* (2019). En el proceso, el artista se planteó la pregunta sobre cuál es la naturaleza del movimiento para el cuerpo bailarín



Figs. 2 y 3. Vistas de la *performance The Black Trans Dancing Body*, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, 2017-2018. Fotos: Stef Bernal Martínez. Fuente: Archivo de DBC.

trans y fue así como, luego, el título cambió para volverse más preciso con *The Black Trans Dancing Body*.⁵

Este título y esta pregunta del artista actúan como propulsores de su proyecto de investigación como *performance*. DBC en «El cuerpo negro-trans danzante» explora la catalización de la puesta en crisis de la ficción política del género en su enclave con la raza, mostrando el cuerpo trans negro que danza; es decir, cuando se desobedece la pedagogía binarista, y se «liminalizan» los roles establecidos en la performatividad dancística.

Daniel B. Coleman reentrenó su cuerpo desde el placer y la pasión que siente al bailar, destacó los rasgos racializados de su cuerpo,⁶ y los conjugó con los recuerdos de la infancia, la vuelta a las palabras de la madre en una carta, la evocación de Brittany traída a una presencia que no se irá, ni se ha ido del todo. Fue posible allí la despedida de ese dolor cardinal en la vida de DBC.

Estas experiencias y reflexiones se han juntado aquí también para contar los forzamientos históricos que recayeron sobre el proceso del artista, pero no solo, pues con este regreso, ha tocado sensiblemente, desde la intimidad de cada cual, al público presente en la acción. Dice DBC: «Mi deseo es que esta pieza, en su estricta reflexión, abra un espacio para que otros consideren lo que significa que los cuerpos trans racializados se muevan en la danza y en el espacio social» (Coleman, 2018).

Es así como, a través de este trabajo, se nos hace posible comprender la danza, en sus distintas expresiones, como reflejo y metáfora del espacio social y sus negaciones.

⁵ El libro *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool* de Brenda Dixon Gottschild (2003) fue una lectura de los tiempos de licenciatura de Daniel B. Coleman, a sus 18 años. Ese libro inspiró, como en un juego de sentidos, el título de la *performance: The Black Trans* Dancing Body*. En el libro Gottschild explora su corporalidad negra como una geografía en el contexto de las exigencias del *ballet*.

⁶ Rasgos diferenciadores como el grosor muscular, la fuerza y las capacidades supuestamente atribuibles a los masculinos y no a una *ballerina*. Dice DBC: «deconstruir la idea de un cuerpo negro» (2019).

Recordemos que el *ballet* tuvo origen en la Italia renacentista y, luego, en su academización y sus codificaciones a partir del siglo XVII francés. La marca de la episteme cartesiana, inoculada en el cuerpo, está presente en la primera definición de esta disciplina, hecha hacia finales del siglo XVI por el violinista y coreógrafo italiano conocido como Balthazar de Beaujoyeux (Baldassare da Belgioioso): «una *mezcla geométrica de personas* que bailan juntas, acompañadas por varios instrumentos musicales» (de Beaujoyeux s/d) [el énfasis es mío].

Además es necesario valorar que también las expresiones dancísticas como la salsa o incluso las danzas africanas, tal como las conocemos en la actualidad, por un lado, están plagadas del binarismo en apariencia infranqueable de los roles masculino y femenino y su heteronormatividad⁷ y, por otro, que la carga histórica de los movimientos corporales en cada caso tiene un sentido nada inocente, que es susceptible de una mirada politizada.

Otro trabajo que se puede destacar en esta interseccionalidad singular, aflorada por Daniel B. Coleman entre la danza y el *ballet* como metáfora de tensiones históricas y sociales, a partir de narraciones íntimas, es la instalación que formó parte de los elementos de la *performance*. Una silla mecedora intervenida con zapatillas de ballet amarradas en el espaldar y las zonas laterales. El artista la tituló *Rockero melancólico*. Esta instalación cuenta con una franja de zapatillas que DBC pintó, en medio de su *performance*, en diferentes tonos de piel. Luego, esta pieza fue presentada aparte, con la franja de zapatillas de *ballerina* pintadas con las distintas tonalidades racializadas, en la exposición «Feminine Spectrum», en VAE, en la Art Gallery de Raleigh en marzo 2018.

Me detengo un momento en la instalación *Rockero melancólico* para decir que el color de la piel de quienes componen el cuerpo de baile resulta relevante en el *ballet* clásico. Los cánones de belleza están alineados con la blanquitud, por eso «[e]l bailarín de *ballet* como miembro de un arte demostrativo se expone continuamente a una crítica reglamentada —no hay ninguna manera de evitarlo— que configura una valoración de su figura en el campo social» (Betancourt León 2009, 98).

El color de la piel, así como la estructura óseo-muscular —medida con métodos antropométricos—, las proporciones, el tipo de cabello y los rasgos faciales en general —color de los ojos y el cabello, anchura de la nariz, forma del cráneo, etc.— son de relevancia para los evaluadores en el campo profesional del *ballet* (Betancourt León, 2009).

Las zapatillas son de color rosa pálido porque están pensadas desde su origen para que se mimeticen con el color ideal de la piel —blanca— de quien baila.⁸ Toda

⁷ Una pregunta presente en las investigaciones sobre la afrodiáspora está relacionada con la proveniencia histórica de esta binarización sexogenérica.

⁸ En octubre de 2018, luego de que las bailarinas y bailarines negros tuvieran que teñir sus zapatillas durante muchos años para lograr la mimesis con el color de su piel, varias empresas han empezado a vender



Fig. 4. Instalación *Rockero melancólico*, en la exposición «Feminine Spectrum», VAE, Art Gallery in Raleigh, marzo de 2018. Fuente: Archivo de DBC.

esta evaluación de las claves corporales está sustentada en gran medida por los pre-conceptos ideológicos presentes en las viejas teorías de racialización y las prácticas biomédicas del siglo XIX (Wade, 2000).

Hay rasgos racializados que resultan diferenciadores a la hora de distribuir los roles en el campo del *ballet*, como pueden ser el grosor muscular, la fuerza y las capacidades supuestamente atribuibles a los bailarines masculinos y no a las características de una *ballerina*. DBC plantea *The Black Trans* Dancing Body*, justamente, como una especie de respuesta, desde la investigación artística, hacia sí mismo. En una entrevista realizada a Coleman Chávez por quien escribe dice sobre parte del proceso de concepción de su corporalidad para esta performance:

[...] deconstruir la idea de un cuerpo negro por cómo se ve, o qué tipo de fuerza tiene, de dónde viene... Entonces yo siempre tenía como piernas más gruesas, musculosas, y podía brincar... alto, ¿no? Yo recuperé esas cosas que siempre me decían... que me colocaron

zapatillas color café y color bronce. Lo mismo ocurre con el vestuario y con las coreografías, en las que el cuerpo de baile debe responder a la uniformidad por lo general «rota» por la presencia excepcional de algún o alguna bailarina cuyo fenotipo racial destaca, debido a la poca aceptación de sujetos con otra apariencia distinta a la blanca en las compañías de *ballet* —a no ser las pocas compañías donde las bailarinas son mayoritariamente negras—. Véase Alex Marshall (2018). «Llegan las zapatillas de ballet marrones, doscientos años después de las blancas», en *The New York Times*, disponible en línea en <<https://www.nytimes.com/2018/11/06/zapatillas-bailarinas-negras/>>.

como una bailarina negra, e inserté todo eso en la pieza. También destacué esas partes de mi cuerpo que me dijeron que eran negras. Destaqué mis piernas, mis pies, mi culo (risas). ¡¿Cómo no va a estar aquí?! Sin esconder, sin tratar de hacerlo más pequeño... (Coleman, 2019, 00:28:12 -00: 29:05).

A través del relato del artista, es posible comprender que un elemento clave en la propuesta *The Black Trans* Dancing Body* es que esta experiencia vital, con ciertos aspectos dolorosos, es revivida aquí como deshacedora de nudos, como ejercicio de sanación de heridas personales pero que, son al mismo tiempo, el reflejo proporcional de las heridas históricas dejadas por la esclavización racializada y el patriarcado y, allí, esta propuesta de Daniel B. Coleman se vuelve una especie de proveedor de una retórica para desengancharse del lamento y afrontar las negaciones.

DBC regresa así al lenguaje del *ballet* al que le dedicó 16 años de su cuerpo, de sus aspiraciones, de una manera de ser, pero del que se despidió por diez años para ingresar en búsquedas corporales, intelectuales y políticas complejas. Esas búsquedas ahora lo retornan, pero con la espesura del posicionamiento crítico. En palabras de Daniel B. Coleman:

[...] la idea de cómo llegas a ser una persona transmasculina habiendo sido una niña tan femenina y una niña que hizo *ballet* y todo eso... Entonces yo quise indagar en eso [...] *entender cómo yo había crecido como una niña racializada y eso me hizo sentir masculina, siempre*, aunque la gente me percibía de «cierta manera» ... porque tengo formas de mover mi cuerpo y todo que son bastante femeninas [ARB: y que vienen mucho del *ballet*, ¿no?] total... nunca se me van a ir. [...] Entonces yo quería también pensar no solo qué significa que un cuerpo trans baile, sino qué significa llegar a poder mover mi cuerpo, no como antes, porque yo ya no tengo ese tipo de tiempo ni interés [...] Entonces yo trabajé con una entrenadora personal, una mujer negra, lesbiana ... hice pesos por seis meses [...] también pensar el cómo de esta masculinidad más física que yo deseaba [...] la idea no era una cuestión estética, era cómo yo sentía [...] quería aprender cómo es que me muevo a esta altura de mi vida, qué significa moverme con este cuerpo, con orgullo, con felicidad y con gozo (Coleman 2019, 00:01:24- 00:05:35) [El énfasis es mío].⁹

Este regreso no implica el estacionamiento de Coleman Chávez en la práctica del *ballet*, él es plenamente consciente de eso y no desea permanecer allí. Se trata de una vuelta desde su actual posición artístico-performancera, para producir un deslinde desenfadado y gozoso con la otrora relación conflictiva entre el cuerpo de la *ballerina* que él fue en otro tiempo y la tensión persistente con el cuerpo negro.

⁹ Realicé esta entrevista de 2:17:53 el 30 de enero de 2019 a Daniel B. Coleman, con la intención de conocer en detalle los procesos e ideas presentes en las *performances* concebidas y efectuadas por él de durante su 2018.

Las coreografías presentadas en *The Black Trans Dancing Body* alivian las rupturas; con la melodía y la voz de Nina Simone en «The Little Girl Blue», DBC se arrulla sentado, desahogando las exigencias de las relaciones familiares, que esperaban de él una Brittany estilizada, «delicada» y «muy femenina»; y liberan al artista del tácito destierro —geográfico y afectivo— que implicó su decisión de migrar hacia el no binarismo sexogenérico —que también se verá luego en el resto de los ámbitos de su vida—. La suavidad aparece al volver al *ballet*, desde otro lugar, no virtuosista y decididamente negro y trans.

El cuerpo, la episteme, la clasificación racial y sexogenérica, el modo de narrar de la hegemonía ha sido cuestionados por Daniel B. Coleman en *The Black Trans* Dancing Body* desde la floración de un duelo postergado por diez años.

The Black Trans Dancing Body se constituye como una coreografía crítica que interpela los regímenes estéticos de la danza y sus genealogías racializadas. Al reinscribir su cuerpo en el lenguaje del *ballet*, DBC no busca reconciliación, sino desobediencia desde el cuerpo: una danza que no aspira a la perfección, sino a la reparación. La instalación *Rockero melancólico*, con sus zapatillas racializadas y la elección de movimientos que evocan tanto la técnica como la ruptura configuran una poética visual que subvierte el canon desde la afectividad. Esta *performance* no solo representa una experiencia afrotrans, sino que la hace vibrar en el espacio escénico como gesto estético-político que desestabiliza la mirada, el ritmo y la memoria. En ese sentido, el cuerpo danzante de DBC se expone como archivo vivo y acto de insurgencia, donde el arte no ilustra la política, sino que la encarna en su más íntima y radical expresión.

La subjetividad de Daniel B. Coleman

Las identidades nunca se completan
Stuart HALL [1991] 2013, 326.

Hay en Daniel B. Coleman una clara consciencia política desde su práctica docente, artística, intelectual y activista, todas las que implican la maleabilidad de su condición sexogenérica, racial y, a fin de cuentas, (des)identitaria. Desde ese lugar, DBC muestra modos de vida que, con o sin elección, denuncian acritudes e injusticias antiguas que, desde su enunciación, abren otras alternativas de existencia. Esos modos de vida y esas denuncias tienen raíces específicas en DBC: la experiencia vivida por su padre afro, la vinculación del artista con el dolor de la diáspora y la cercanía afectiva con la experiencia contemporánea latinoamericana, que se juntan con su propio tránsito, su propia «erranza» como subjetividad.



Fig. 5. Brittany Chávez —ahora Daniel B. Coleman— en su etapa de bailarina de *ballet*, sobre el año 2002. Foto: R. R. Jones. Fuente: Archivo de Daniel B. Coleman.

DBC fue transgrediendo la «construcción somatopolítica» (Preciado, 2008) que le fue asignada, pasando primero del travestimiento de mujer, a mujer que podía responder a las expectativas de lo que es una mujer bella, a través del vestido nuevo y revelador, el maquillaje, el peinado, el *ballet*, el matrimonio. Luego, el rol de mujer en la salsa y, de allí, a rebelarse cada vez con mayor decisión, progresivamente, contra los mandatos de género y sexualidad.

Pero Coleman tampoco responde a los estereotipos del transgénero. Fue de adulta cuando tomó la decisión de experimentar con la ruptura de la normatividad femenina, pulsando la posibilidad de transitar hacia lo que yo entiendo como el desmontaje de esa opresora «ficción política» (Preciado, 2008).

En 2017 este artista presentó su tesis doctoral (Coleman, 2017) y, hace poco, esto le hacía pensar en su tensa relación con la disciplina de la *ballerina*, por eso hablaba de las grandes contradicciones entre el afán de perfección marcado por el *ballet* y la personalidad disciplinada que esta práctica artística le legó y que ahora agradece:

Al escribir la disertación ... uno de los mayores desafíos es no volver a mi personalidad de *ballet* y esperar «la perfección» de mí mismo ... y una de las mayores bendiciones es la disciplina de esa personalidad de *ballet* dentro de mí. ¡Oh! las contradicciones ... (Chávez —hoy Coleman— 2016).¹⁰

Hubo un ejercicio de decisión consciente y agencia por parte de DBC de decolonización de ese cuerpo que, durante dieciséis años, vivió en la pugna por obedecer y encajar en las rígidas normativas raciales y de género del *ballet*.

¹⁰ Daniel B. Coleman —en aquel momento Daniel B. Chávez—, muro de Facebook, 14 de abril de 2016.

Según el artista relataba a Raquel Hernández Gómez para la tesis de maestría de esta última (2015, 113), este ejercicio estuvo vinculado, inicialmente, con el ingreso en la academia como una primera experiencia de desprendimiento de los mandatos y expectativas externas de feminidad blanqueada,¹¹ y de los esmerados cuidados que eso implicaba para responder a los patrones de belleza adjudicados a las mujeres.

Luego, vino la elección de hacer teatro en español, lo cual le exigió la escucha de su propia voz en la práctica actoral —no escuchada antes, en su práctica silente de *ballerina*, en relación con el público— e iniciar, a través de la dirección teatral, la elaboración de posicionamientos ante un público (Hernández Gómez, 2015, 114). Fue en ese contexto en el que realizó una obra sobre la guerra en El Salvador.

Sin embargo, la toma de una decisión más patente, en relación con la experimentación de un tránsito corporal y de subjetividad, ocurrió durante su segundo año de maestría, cuando fue posible una apertura más directa a las rupturas y transgresiones del género y la heteronormatividad.

Hernández Gómez (2015, 117) hace un análisis de los «itinerarios corporales de Daniel», basado en el trabajo de la antropóloga española Virginia Maquieira D'Angelo (2001) y su propuesta de lectura feminista del sistema de género a través de ocho componentes.¹²

Hernández Gómez (2015) aplica tres de los ocho componentes del género propuestos por Maquieira D'Angelo: la identidad del género, las atribuciones del género y las normas sociales. Esos tres componentes le sirven a la autora para organizar en siete rupturas del género el proceso llevado a cabo por Daniel B. Coleman Chávez (Hernández Gómez, 2015, 17) en su tránsito hacia su singular masculinidad: 1) Apariencia o presentación del género. 2) Desplazamiento geográfico. Desapego familiar y de amistades. 3) Idea de capacidad de agencia vinculada a logros sociales. 4) Imaginario del *ballet* como práctica delicada y suave. 5) Contrato matrimonial. 6) Ideales de calidad de vida. 7) Ejercicio de la sexualidad heterosexual. Según Hernández Gómez,

¹¹ Con *blanqueada* estoy atendiendo a la categoría de *blanquitud* planteada por Bolívar Echeverría, es decir, el «grado cero» de la identidad concreta del ser humano moderno» (Echeverría 2011, 146), que dictamina la represión sistemática de todo comportamiento, todo rasgo y todo indicio que estorbe el mandato del proyecto histórico del *ethos* protestante-calvinista, puritano, de la modernidad capitalista que, al igual que sucede con los mandatos del sexogénero, «necesita tener una perceptibilidad sensorial, una apariencia o una imagen exterior que permita distinguirla» (Echeverría, 2011, 147).

¹² Los ocho componentes del género según el análisis feminista de Virginia Maquieira (2001) son: 1) División del trabajo, referido a la asignación de tareas, retribuciones y recompensas; 2) La identidad de género, 3) Las atribuciones de género; 4) Las ideologías de género; 5) Símbolos y metáforas culturalmente disponibles, es decir, representaciones simbólicas y las interpretaciones derivadas, que son variables según el contexto; 6) Normas sociales; 7) El prestigio u honor social sostenido sobre el reconocimiento, los logros, y la estima venidos de la sociedad (en donde son evidentes los privilegios masculinos en tanto actores de la vida pública; 8) Las instituciones y organizaciones sociales, a través de las que se construyen las relaciones de género (familia, educación, ámbito laboral).

es a través de estos siete aspectos, entendidos como rupturas, como Brittany transita hacia su nueva subjetividad, la de Daniel.

Podemos pensar esos componentes, junto con los de la clase social, los de su sexogénero, los de su racialidad, y la secuencia de acciones y experiencias avanzadas por DBC, como una ruptura interseccional con los patrones de dominación, pero también, acompañadas por el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway (1995), podríamos comprenderla como la caotización, por parte de Daniel, de la «informática de la dominación»¹³ (Haraway 1995), es decir, la interrupción «fallida» de la corriente en ese circuito de opresiones conectadas, diseñado para Brittany desde antes de nacer.

En este sentido, es interesante que, a pesar de los dolorosos conflictos con la madre, y de verse en la necesidad de rehacer casi todo su mundo de afectos y relaciones familiares, una nueva e inusitada coherencia apareció desde ese cortocircuito, al permitirse efectuar esa transición, puesto que el padre de la todavía llamada Brittany no expresó el rechazo previsto ante la digresión de su hija a las normas de género, su identidad y sus atribuciones femeninas, sino que la conexión con su experiencia de sujeto negro, racializado y discriminado, lo acercó desde una empatía que, de modo resplandeciente, se engarza con toda la historia del control de los cuerpos desde el siglo XVI.

En este contexto me parece pertinente citar un apunte en el que Judith Butler diserta sobre lo humano pensando en la racialidad:

Cuando Frantz Fanon afirmó que «el negro no es un hombre», llevó a cabo una crítica del humanismo que mostró que la articulación contemporánea de lo humano está tan plenamente racializada que ningún hombre negro puede ser calificado de humano. En esta utilización de la palabra, se formula también una crítica de la masculinidad ya que implica que el hombre negro es feminizado. Y el alcance de dicha formulación sería que nadie que no sea un «hombre» en el sentido masculino es un humano, con lo que se sugiere que tanto la masculinidad como el privilegio racial refuerzan la noción de lo humano (Butler, 2006: 29).

También desde esta perspectiva, Stuart Hall señala cómo la construcción del estereotipo, en el proceso de marcaje de la *diferencia* como entramado de las estructuras de poder, está sostenido en oposiciones binarias que congelan la diversidad del

¹³ A propósito de esta crítica, Donna Haraway en los iniciales años ochenta se mostraba consciente tanto del cruce de la clase, la raza y el género como del patriarcado blanco y colonial en su *Manifiesto Cyborg*, pero, además, advertía una mutación de los patrones de dominación a partir de los cuerpos, apuntando la emergencia de un nuevo «orden mundial análogo en su novedad y objetivos al creado por el capitalismo industrial» (1995, 360). Decía la autora: «No solamente 'dios' ha muerto, sino también la 'diosa', o los dos han sido revivificados en los mundos cargados de microelectrónica y de políticas biotecnológicas. En relación con objetos tales como los componentes bióticos, una ya no deberá pensar en términos de propiedades esenciales, sino de diseño, de dificultades limítrofes, de tasas de movimiento, de lógicas de sistema, de costo de disminución de las dificultades» (Haraway, 1995, 360).

mundo. Allí es clave una herramienta para la producción del «conocimiento racializado» (2013, 440): la biologización del Otro y su anclaje a la naturaleza a ser, necesariamente, dominada por la cultura: «Como ha sucedido con las mujeres, la biología es su “destino”» (Hall, 2013: 441).

Hall apunta que, al naturalizar al Otro, se reduce y fija su diferencia. Y dentro de esa reducción experimentada históricamente, la masculinidad negra ha sido infantilizada y simbólicamente castrada, es decir, ha sido privada de su «masculinidad» (Hall, 2013: 447), aunque esta violencia simbólica reproducida a través de representaciones y discursos diversos dé como resultado la naturaleza doble de la *ambivalencia* del hipermacho negro.

Si en 1550 y 1551, en el debate entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, el meollo fue que la humanidad se hacía reconocible a través de la demostración de la tenencia de alma, esta experiencia contemporánea está determinada por la sofisticación de la colonialidad patriarcal, moderna y capitalística, desde y hacia la masculinidad blanca heterosexual hegemónica, como señala Butler.

Por eso es la línea paterna de Daniel la que está más próxima a esa nueva vulnerabilidad en la que estuvo dispuesto a ingresar DBC, al transitar hacia su masculinidad no binaria y cada vez más decididamente racializada. En la voz de Daniel B. Coleman:

[...] a mi mamá le costó muchísimo, a mi papá no, mi papá lo relacionó siempre como ser negro y la discriminación que él había pasado, porque mi papá tiene 74 años [2014], entonces él vivió esa etapa donde él fue a una escuela donde solo había negros porque había separación entre negros y los demás, entonces mi papá nunca me discriminó, nunca me dijo cosas feas, nada... (Hernández Gómez, 2015: 119).

Por esto, la *performance* aparece en los lenguajes de DBC, según me comentó el artista en una conversación que sostuvimos en diciembre de 2015, de la búsqueda por producir un quiebre con la fuerte marca colonial/genérica que representa el *ballet* en general, pero, sobre todo, sobre su cuerpo racializado y siempre cuestionado y autocuestionado.

Brittany buscó habitar una vida más vivible fuera de la normatividad del género e hizo emerger desde sí a Daniel. Pero relajar su performatividad femenina implicó también una reestructuración de su espectro de amistades y, entre estas, llama la atención el relato de Daniel cuando habla de algunos de sus amigos varones: «varios hombres heteros que había conocido antes empezaron a hacer comentarios bien machines por cómo estuvieron pensando que yo estaba retando su masculinidad con mi masculinidad (sic)» (Hernández Gómez, 2015: 125).

Ese retar la masculinidad de los hombres, por parte de alguien que habiendo nacido «mujer» que se atreve a «invadir» el universo masculino, habla de una prohibición al abandono de su rol reproductivo, cuerpo de mujer que debe responder

femeninamente a los gustos de la masculinidad y, jamás desafiar la gobernabilidad circunscrita, la supuesta estabilidad moderna del binario heterosexual a reiterar.

Sin embargo, aquí es clave recordar que el tránsito de Daniel es un desafío político al sistema sexogenérico normativo, pero que está atravesado por una convencida valoración de la ancestralidad diaspórica.

Coleman valora especialmente el enfoque planteado por Catherine Walsh y Edison León (2006), en el cual una memoria de carácter espiritual de la diáspora africana —en el caso de DBC— hace reemerger lazos ocultos y silenciados para abrir nuevos sentidos de vida que, solo desde esa espiritualidad, son capaces de rearticular relatos históricos, socioculturales y espaciales olvidados (Walsh y León, 2006: 215).

Estos relatos provenientes de los ancestros, y que laten en la diáspora, permitieron a Daniel B. Coleman una identificación con la cosmovisión indígena *cherokee*, como persona *niizh manitoag* (Chávez —hoy Coleman— 2015, 86). Con esta identificación y acompañado de la perspectiva transfeminista, Daniel buscaba mantener la complejidad que implica ser y estar como subjetividad fuera del binario masculino/femenino —incluso, posteriormente, del «dos espíritus»—,¹⁴ y poder desligarse de la violencia de la masculinidad patriarcal y colonial, construir una masculinidad desobediente cargada de otro *ethos*.

Esto, expresado por el propio Coleman, implica que, «para llegar a una vida *niizh manitoag* desde una erótica soberana, hay que decolonizar nuestras nociones de género y sexualidad» (Chávez —hoy Coleman— 2015: 88), es decir, espantar los fantasmas sembrados por los poderes eclesiásticos, políticos y militares de las existencias reprimidas por sus discursos y violencias. Para DBC es un imperativo recuperar esa erótica otra, esa que Walsh llama «un modo muy otro del género» (Walsh, 2016) y que la represión colonial capitalista de la modernidad europea nos expropió.

Esa recuperación de la soberanía erótica mediante un posicionamiento espiritual, guiado por las memorias ancestrales, alerta para tomar en cuenta la advertencia que hace Suely Rolnyk (2018) sobre nuestro contexto contemporáneo y su tendencia a asumir espiritualidades prefabricadas, vacías y listas para el consumo.

El proceso de singularización abierto por Daniel resulta insurgente porque busca una espiritualidad que apunta a una política del deseo, zafándose del miedo a la pato-

¹⁴ Los *Dos espíritus* son una de las ochenta diferentes manifestaciones indígenas de identidades transgénero tanto históricas como contemporáneas presentes en el norte de América —en más de 130 tribus amerindias—. Expresan patrones de conducta de ambos géneros que conviven en un mismo cuerpo. *Dos espíritus* fue la traducción que, en 1991, en la Conferencia Anual Intertribal de Amerindios y de Naciones Originarias LGBTQ+, realizada en Winnipeg-Canadá, se le dio a la expresión ojibwa: *niizh manitoag*. Los *Dos espíritus* tienen diversos roles y funciones en el espacio social, y esto suele hacerse visible en los atuendos usados, que combinan elementos tradicionalmente masculinos con elementos tradicionalmente femeninos. Sus desempeños se asocian con poderes místicos, están ligados a aspectos rituales fundamentales de sus comunidades de guía o cura, combate, labores artesanales, etc.

logización de la experiencia desestabilizadora, «cortocircuitante», y reapropiándose de su carne para, desde esa espiritualidad deseante y encarnada, «desarmar las configuraciones del poder» (Rolnyk, 2018: 38).

Esas ideas me permiten puntualizar algunas aristas encastradas de grandes dimensiones que considero primordiales para este enfoque y que son persistentes en el trabajo de DBC, como desafío y ubicación de complejidades:

1. La espiritualidad encarnada desde la reapropiación de las memorias ancestrales.
2. La confrontación con el patriarcado y las consecuencias latentes del trauma dejado en el proceso de colonización contra los «cuerpos plurales» (Cabnal, 2010). Un enfrentamiento hecho desde el cuidado de las heridas y dolores en la intersección de varias categorías de subordinación —género, sexualidad, raza, procedencia, artistiscidad, y otros márgenes vinculados, desde el «Manifiesto vivo» (Coleman —en ese momento Chávez— y D’Emilia, 2015), que apela a la «ternura radical».¹⁵
3. La producción de una subjetividad propia, siempre liminal y en cambio permanente —excedente de la producida de antemano y en funciones hegemónicas— como propuesta crítica frente al pensamiento dicotómico, a partir del ejercicio de un *mundis imaginalis* (Anzaldúa, 2015) y de una consciencia histórica que hace del cuerpo su soporte.
4. La comprensión del cuerpo como agente explorador de un conocimiento negado que implica identificaciones racializadas y disidentes del sexogénero, como vía para la recuperación de conexiones epistémicas diversas.

La experiencia de Daniel B. Coleman Chávez como esa «permanencia en el cambio» de la que habló Édouard Glissant ([1997] 2006: 64) va siendo una subjetividad liminal, esto es, una subjetividad que, en su tránsito, se desplaza de la identidad a la creación de conexiones humanas posibles e inéditas, como agencias políticas, más allá de las lógicas fragmentadoras de la tecnocracia y el neoliberalismo, radicalizando

¹⁵ El «Manifiesto vivo» fue publicado por el entonces Daniel B. Chávez —hoy Coleman— y Dani d’Emilia en 2015 en la revista en línea *Hysteria*, gestada por artistas de México. En este manifiesto homenajeaban la expresión «ternura radical» usada por la *Pocha Nostra* en distintas comunidades y proyectos alrededor del mundo, como estrategia pedagógica y performancera, hacía ya más de una década. Coleman y D’Emilia formaban en ese momento parte de ese colectivo dirigido por el artista Guillermo Gómez Peña. Pero Coleman y D’Emilia hicieron una interpretación propia, versionando desde sí lo que comprendían como «ternura radical». Este «Manifiesto vivo» se presentó públicamente en una lectura performativa en mayo 2015, en el Encuentro Internacional Poética de la Acción en el Centro Nacional de las Artes, D.F. México, y también fue presentado en junio de 2015, en la Universidad Autónoma de Barcelona, dentro del Programa de Estudio Independientes-PEI/MACBA contando con el apoyo editorial de Guillermo Gómez-Peña.

las evidencias sobre las amalgamas físicas, culturales, políticas, de deseos ... que nos constituyen.

Esta condición liminal de DBC apunala perspectivas y existencias que desequilibran y ablandan, o diluyen, las estructuras binarias de pensamiento, heredadas desde el patriarcado colonial-moderno-capitalístico.

Daniel B. Coleman ha ido encontrando un lugar de *iterabilidad* (Derrida, 1998), es decir, una diferencia emergida de la propia repetición de la heteronorma, un desvío en el *habitus* planteado por Pierre Bourdieu ([1990] 2003),¹⁶ en la performatividad de género y sexualidad (Butler, [1990] 2007) y un «error», un *glitch* en la «informática de la dominación» (Haraway, 1995).

Este artista está provocando en/con su corporalidad y su biografía una «enunciación desde sí», como plantearía Jacques Rancière (2011), para señalar la movilización de posicionamientos desde el accionar cotidiano, abriendo un espacio a las singularidades de existencia que rompen con el reparto tradicional entre «hombres de pensamiento» y «hombres de trabajo» (Rancière, 2011: 82). Lo que podemos empalmar con otra idea de características binarias: la de las existencias humanas que viven desde el cuerpo y las que viven desde el pensamiento, estas últimas asociadas habitual y casi únicamente con lo masculino.

A través de estos procesos de identificación, y junto con la puesta a disposición y conocimiento de sus orígenes y legados del Sur, aparecen en las elaboraciones de DBC las denuncias de las violencias de Estado infringidas en la historia contemporánea de Latinoamérica, especialmente sobre cuerpos femeninos y feminizados, junto con los relatos afrodiaspóricos en relación con su historia y su presente más actual.

Coleman Chávez —en el modo en que despliega sus acciones— también está develando una trayectoria de indagación que desborda el ámbito disciplinar de la academia e, incluso, de las artes, y se levanta a sí mismo como investigación artístico-activista. Estos dos últimos, así conjugados, son lugares de enunciación no legitimados, están en el intersticio de la producción de pensamiento, o son su fisura y, al mismo tiempo, están siendo cada vez más necesarios para este.

¹⁶ Pierre Bourdieu, en *La dominación masculina* ([1990] 2003), haciendo tributo y continuación de los aportes de Marcel Mauss, planteó cómo las diferencias anatómicas entre los sexos se han naturalizado como oposiciones que organizan todo y determinan tanto las prácticas como los esquemas de pensamiento. Esta división aprendida en la repetición cotidiana se sedimenta en estructuras cognitivas que se traducen en *habitus*, es decir que, desde su somatización y *reproducción*, se ancla en nuestro inconsciente como estructuras simbólicas e institucionales del orden social, ocultando la dominación y bloqueando las posibles reconstrucciones concretas y simbólicas.

Exploraciones transartísticas o en los intersticios

He venido a sacarte de esta miseria
 a llevarte lejos de los ojos curiosos
 del monstruo fabricado por el hombre
 que vive en las tinieblas
 con sus garras de imperialismo
 que diseccionó tu cuerpo parte por parte
 que asoció tu alma a la de Satán
 y se declaró él mismo el dios absoluto.

Diana FERRUS, 2007

Stuart Hall en su texto «El espectáculo del Otro» relata la historia de Saarijiah Baartman, llamada despectivamente la Venus de Hotentote, a la que no solo expusieron en circos, sino que fue vejada y que sufrió abusos múltiples veces, de muchos modos, sobre todo por la práctica médica.

Hall señala cómo Baartman fue marcada como diferencia y cómo esa diferencia fue patologizada de otredad racial, no civilizada, reducida a sus partes sexuales y a la fantasía de un apetito sexual desmedido, que sirvió para justificar los abusos a su cuerpo, a toda su existencia. Fue transformada en fetiche, a través de prácticas de representación¹⁷ que la anularon como sujeto, y así llegó a su muerte a muy temprana edad.

Hall propone tres contraestrategias para desafiar los regímenes de representación hegemónica o, dicho de otro modo, hacer frente a estos estereotipos que sometieron tan cruentamente a Baartman. Al respecto señala:

1. La venganza a través de películas u otras producciones simbólicas. Pero apunta grandes debilidades de victimización de esta estrategia.
2. Las imágenes positivas y negativas, ubicando la producción de imágenes positivas de la gente negra; afirma al respecto: «Mucho del trabajo de artistas negros contemporáneos y de artistas que practican las artes visuales entra en esta categoría» (Hall, 2010: 455). Sin embargo, cuestiona el doble filo de esta, al *otrificar* todo lo no blanco.

¹⁷ Cuando pensamos en la representación desde la perspectiva teórica de Stuart Hall (2010), hablamos de una representación como práctica de sentido articulada mediante el lenguaje, pero que está indivisiblemente enlazada a una dimensión material. La representación se produce en el contexto específico de lo colectivo, es decir, dentro de un grupo que comparte una cultura. Pero Hall, acompañado de Foucault, también se refiere a la representación como producción de conocimiento inserta en un orden discursivo permeado por el saber/poder operativo en la corporalidad de los sujetos. Es decir que el discurso produce los sujetos de la representación.

3. Colocarse dentro de las ambivalencias y sus complejidades trabajando el carácter cambiante del significado, «tratando de hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos» (Hall, 2010: 456), sin evadir las dificultades que supone atender a las dimensiones eróticas del entrecruzamiento entre raza, género y sexualidad.

Parece ser que la tercera de las opciones —la trans— sería la más pertinente. Pero más precisamente: ¿cómo podemos hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos? Hall nos da pistas al plantear el desafío contra el «régimen de verdad», es decir, contra aquel régimen dictaminado por los discursos autorizados a los que Santiago Castro Gómez (2008) ubicó en la «hybris del punto cero», lucha en la que Jacques Rancière —discutiendo las tensiones entre la gente oprimida y la dominación— insiste en que no se trata de crear conciencia en nadie, sino más bien de *alzar la voz* o, dicho de otro modo, dejar de callar y enunciar (Rancière, 2011).

Entiendo la experiencia creadora de DBC como una que apunta hacia la reversión de los estereotipos desde un reparto disidente de lo sensible (Rancière), en la medida en que hace frente y desafía la lectura del mundo desde su exposición abierta, desde su andar y crear, haciendo que la mirada desestabilice sus relaciones automatizadas en torno a los cuerpos, desde el suyo propio, interseccional, errático y en tránsito disruptivo de varios flancos de la norma.

La vivencia de Saarjiah, por tener un cuerpo «otro», muestra un enmarañado ámbito en el que intervinieron distintas trampas violentas que atacaron su raza, su género, su sexualidad, y que son sufridas todavía por cuerpos en situación de extrema subordinación, aquellos que están en los bordes inhabitables de la vida social y que no son sujetos, ni son identificados como humanos.

El poema de la sudafricana de ascendencia khoi-khoi Diana Ferrus, «Un poema para Sarah Baartman» (2007) dice: «he venido a sacarte de esta miseria», y habla de quien vive en la memoria de los atentos a estas problemáticas, pero también actúa desde la palabra por quien ya no puede luchar con la *potencia* —en el sentido spinoziano— de su cuerpo.

Un agenciamiento en este sentido tendría que develar el carácter ficcional del «régimen de verdad», es decir, de la identidad como fijeza, para dar paso al reconocimiento de esta como una construcción flexible y siempre atravesada por invenciones de distinto carácter, desmontando las afirmaciones que se dan por entendidas: «el color de la piel determina superioridad de los blancos sobre los afro», «el sexo define que el hombre tiene más capacidades que la mujer».

Reconocerse en permanente ficción y proyectarse como tal: migrando de nombre, de género, de modo de ser. Se trata de sutiles —y no tanto— actos de resistencia ante todo intento de categorización.

En una entrevista en 1983, Michel Foucault se sorprendía de la identificación que el arte encontraba con los objetos, más que con la vida o con los sujetos, por eso decía: «la idea del *bios* como un material para una obra de arte es algo que me fascina» (Castro Gómez, 2013), planteando que existe una forma de ser sujeto moral que trasciende la normatividad establecida. Como ha explicado Santiago Castro Gómez (2013) sobre estos planteamientos de Foucault, esto funcionará cuando comencemos a gobernarnos a nosotros mismos, a construirnos como sujetos.

El proyecto artístico-activista-intelectual de DBC propone y lleva adelante esta idea desde su propia vida. Daniel B. Coleman trabaja con su cuerpo, exponiendo sus transformaciones más allá de la representación, pero, también, develando su vínculo con otros cuerpos «satanizados». Él pertenece a la afrodiáspora por parte de su padre y a la migración europea por parte de su madre. También ha pasado por un proceso de transgenerización que desborda el peligroso y patologizante cliché del «cuerpo equivocado» (Missé, 2013), ya que fue niña y mujer, tuvo gustos y vida en el marco de lo femenino, pasó por lo que pasan las mujeres y, más aún, las mujeres racializadas, y ahora se aproxima a una masculinidad que se distancia de la idea hegemónica que rige este género —él único, el que define a los demás—. Al mismo tiempo es, por decisión y por necesidades de tipo afectivo, un migrante cultural y geopolítico que busca los posibles lazos a construir en las comunidades con las que tiene afinidad y que lo acogen, encontrando espacios de identificación distintos en cada lugar al que ha llegado.¹⁸

Propongo la palabra *transartístico*, en un doble sentido: para hacer confluír aquellas manifestaciones artísticas que trabajan desde el ensanchamiento disciplinar hasta hacer más manifiesta la desobediencia a las fronteras establecidas,¹⁹ pero también entendiendo que hablo de la creación artística hecha desde alguien que está pasando por una contingencia elegida e inusual de tránsito entre los géneros socio-moralmente establecidos como parte de los ejercicios de decolonización corporal, emprendidos dentro del lugar de la indocilidad ante el mandato heteropatriarcal y las masculinidades hegemónicas. Para verlo más claramente, acudimos a la página web de Coleman. Allí él mismo habla de los intersticios: «Daniel vive una praxis artística-intelectual-justiciera basada en las comunidades de las que forma parte. Daniel no es *de* ningún espacio institucional. Su trabajo es siempre desde las fronteras y los intersticios» (Coleman, 2018).

En la introducción de su tesis de doctorado, Daniel es mucho más específico, al plantear el término *nepantlera* —proveniente de las ideas de Gloria Anzaldúa— y

¹⁸ Lo dicho en este fragmento se apoya en lo relatado por el artista en una entrevista realizada en enero de 2016 y en los documentos elaborados por él y que nos ha facilitado.

¹⁹ Por ejemplo, ejercicios teatrales y performáticos que desestabilizan las formas tradicionales de estos y otros lenguajes a través de usos inhabituales de los espacios o de poéticas mezcladas y, muchas veces, provenientes del afuera de las artes.

valorar la potencialidad del estado de Nepantla en artistas que propone la autora chicana cuando reflexiona sobre cómo los artistas en ese estado son como alquimistas capaces de abrir remolinos y puntos de vista conflictivos desencadenantes de crisis y transformaciones para empujar a la «conciencia profunda» de la realidad, las identidades y la espiritualidad (Anzaldúa, 2015).

En este caso la voz de Daniel se refiere, sobre todo, a su trabajo de investigación sobre la historia oral/*performances* de las mujeres afrodescendientes en San Cristóbal de Las Casas (Chiapas, México), que es móvil entre otros ámbitos de su vida —que no están en una retícula— y su concepción del mundo llena de liminalidades.

Una de las fibras principales en los lenguajes de Daniel B. Coleman es la *performance*. Considero importante invitar a pensar en que la despatriarcalización/descolonización exige dar mayor espacio a las posibilidades de creación que apunten más allá de la linealidad y de las expresiones lingüísticas, puesto que las propuestas de carácter simbólico, como la *performance*, tienen la potencia para alimentar modos inéditos de entender la vida y sus dinámicas sociales, culturales, económicas y/o políticas propiciando preguntas, dudas, inquietudes que fisuren la aparente inalteración de sentidos que suele conducirnos.

La *performance* es capaz de producir²⁰ una ritualización *no teatral* (Gómez-Peña, 2013) con la aspiración de fracturar la inercia de lo cotidiano y colocar en crisis la ilusión de homogeneidad identitaria.

Las *performances* de DBC generan una actualización de la otredad cercada por el estereotipo, produciendo una tensión de las lecturas monolíticas y a la vez fragmentadoras de las categorías de raza, género, sexualidad, procedencia. Por otro lado, sus *performances* parecen provenir menos de la discusión con y desde la historia de las artes —sin olvidarla del todo y produciendo eventualmente criticidad en el interior de su campo—, que del interés por una búsqueda insistente en la *performance* activista. Es importante no olvidar que el trabajo de DBC aborda la canalización de objetivos que se mueven entre las capacidades poéticas y las necesidades de comprensión política del mundo de otro modo.

El artista hace un ejercicio constante de creación de retóricas complejas a contrapelo de las sujeciones patriarcoloniales, subrayando los rasgos de «atraso civilizatorio» que porta su cuerpo y que está acentuando con su transmasculinidad. Su experiencia es transfronteriza, liminal, no solo en cuanto al género, sino en relación con los lenguajes artísticos y con el espectro sociocultural que lo va constituyendo.

²⁰ Sostengo una crítica sobre la gratuita glorificación de toda manifestación performática por igual. En la actualidad hay una multitud enorme de artistas *performancer* en todo el mundo, pero no en todos los casos hay problematizaciones que apunten hacia el impulso crítico original al que estas propuestas se dirigieron desde inicios del siglo pasado y, al contrario, un grueso porcentaje forma parte de otra ala del gran mercado del arte.

Lo opaco no es lo oscuro

Para Édouard Glissant, «lo opaco no es lo oscuro, aunque pueda ser eso y también ser aceptado como tal. Es lo que no puede ser reducido, siendo esa la garantía de participación y confluencia más duradera» (1990: 191). Lo opaco es lo difícilmente inteligible para el perseguidor neoliberal.

Daniel B. Coleman sigue las huellas de las que su cuerpo le alerta, mientras destellan memoria con insistencia. Sus tránsitos son una tejedura caótica, son las «erranzas que orientan» de Glissant (2006). Desde allí, DBC está haciendo sensible la importancia que tiene la relación que entremezcla poéticamente distintas mutaciones, recuperando legados ancestrales sin resistirse al *siendo* de este tiempo y sus imprevisibles resultados.

La opacidad afrotrans ya no evoca la tachadura del macho, sino que asedia la omnipresencia del patriarca. En este, el cuerpo concentra en sí el colapso ineluctable del sistema sexo-género y resulta amenazante al mostrar uno de los modos de ser-siendo transitorio e incierto.

Podemos reconocer lo trans, allende el sistema sexo-género, como una estrategia cultural que lo hace indescifrable, vulnera suplementaria y provisionalmente las estructuras de dominación patriarcoloniales y modernocapitalistas, a partir de la interrogación que induce a la creación de otros modos de vivir y entender.

Las subjetividades/corporalidades liminales como la de DBC propician el despertar de la atención sobre nuestra condición interexistencial (Escobar, 2013), desde una vida vivida en la contingencia que se mueve entre la creación de sí misma y una poética que va transfigurándose en las ondulaciones de esa vida interexistente, para girar nuestros imaginarios y relaciones en contravía del despojo del cuerpo operado por la occidentalización de la cultura, sostenida sobre la episteme binarista, el sistema patriarcal, antropocéntrico y extractivista.

En una conferencia dictada en Chiapas (2014),²¹ Coleman —en aquel momento Chávez— planteó la necesidad de buscar cartografías complejas, liberadas de las perspectivas monolíticas y significados congelados²² que permitan rebasar la necesidad de reconocimiento de quienes produjeron la subyugación a partir de la *auto-re-definición*. Esto es, narrar nuevamente, y de otro modo, las historias en relación con las actuales existencias afro y que, justo en su caso, como en el de Saarjia, exceden la condición únicamente racial e igualmente requieren levantar su condición de sujeto —como DBC, lo apunta también—, desfetichizarse, desobjetualizarse.

²¹ Grabación en audio de la voz de Daniel B. Chávez —hoy Coleman— en la conferencia magistral «Andares de(s) coloniales y diásporas afrodescendientes», IX Coloquio de Estudios Culturales y Regionales, UNACH, Chiapas, diciembre de 2014.

²² Entiendo que luchando por liberarse de la desmovilización de las cadenas simbólicas de la esclavitud alrededor de las que el artista hizo el trabajo «Descendencia agencia».

En esa dirección autodesfechitizante, Daniel B. Coleman, como se puede constatar en los trabajos artísticos reseñados aquí, ha venido hilvanando dos posicionamientos interconectados, que son progresivamente más perceptibles: su racialización afrodescendiente, antirracista y su actual vínculo con una espiritualidad no hegemónica.

DBC hace conexión diaspórica con África y los Orishas. El ritmo del que hablaba Senghor en uno de sus textos (1970) reverbera en la piel poética de los trabajos de Daniel B. Coleman Chávez como ancestralidad vital y vibrante. Esto deja libre el flujo, fuera de la lógica reticular cartesiana porque implica, permanentemente, el movimiento de las afectividades, los recuerdos, las gestualidades afrotrans en movimiento. El uso del espacio corporal, con intenciones enfocadas en acentos en la masculinidad, las «huellas de la africanía» (Restrepo, 2005) junto al espacio intervenido, introduce ritmos mediante algunas repeticiones de formas y energías en las que los canales abiertos ya no hieren a Daniel B. Coleman.

Cierro esta aproximación al trabajo de DBC apuntando que las *performances* citadas se sitúan en la discusión contra la estandarización del mundo —el «Todo-mundo» del que habló Glissant— al subrayar cada vez más las diferencias, yuxtaposiciones y tránsitos que nos constituyen. Estos gestos performáticos, en todas sus dimensiones de abordaje, aunque especialmente las estético-políticas, requieren de una perspectiva vincular, antiesencialista, pluralista y antipatriarcal. Para avanzar en los retos que implica proponer elementos para un modelo civilizatorio más amplio y dialógico, es fundamental deslizarse hacia una apuesta por modos de comprensión del mundo fuera de las dicotomías, al margen de todo modelo de orden binario.

En este texto he intentado moverme en la tensión del hilo entre varios conceptos y prácticas —patriarcado, colonialidad, transartisticidad y desbinarización epistémica— como subterfugio para plantear procesos posibles de despatriarcalización decolonizadora de cuerpos, sensibilidades, estéticas, territorios e imaginarios. La potencia artística y la experiencia desobediente de DBC nos permiten imaginar la materialización transformadora de estas interpelaciones.

Quedan aún tareas pendientes alrededor de los tópicos abordados aquí. No he pretendido agotarlos. Es necesario insistir en la construcción de tejidos creativos que contravengan la furiosa guetización que avanza en el planeta, debilitando a las comunidades mediante el fomento de múltiples fobias —islamofobia, transfobia, racismo, xenofobia, homofobia, entre otras—. Apelar a las sensibilidades y afectos que cuestionen las lógicas reinantes es un imperativo contra la indiferencia y a favor de los flujos de nuestras propias vidas, donde lo artístico, como disenso y creación de mundos, se vuelve imprescindible.

Bibliografía

- ANZALDÚA, G. (2015). *Light in the dark/Luz en lo oscuro. Rewriting identity, spirituality, reality*. EE. UU.: Duke University Press.
- BETANCOURT LEÓN, H. (2009). «Acordes arrítmicos del color de la piel del bailarín de la escuela cubana de ballet», en *México: Cuicuilco*, número 46.
- BOURDIEU, P. (2003). *La dominación masculina*. Madrid: Editora Nacional.
- BUTLER, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Studio.
- CASTRO GÓMEZ, S. (2008). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Caracas: El perro y la rana.
- CASTRO GÓMEZ (2013). «Michel Foucault y la estética de la existencia». Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Disponible en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=Q_RrI5mpLGw>.
- CÉSAIRE, A. (1955). «Le verbe marronner». Disponible en línea en <<http://sacalava.skyrock.com/2436467807-AIME-CESAIRE-LE-VERBE-MARRONNER.html>>.
- CHÁVEZ, D. B. (2014). «Conferencia Magistral: Andares de(s) coloniales y diásporas afrodescendientes», *IX Coloquio de Estudios Culturales y Regionales*, UNACH, Chiapas.
- (2016). Entrevistado por Albeley Rodríguez, Guayaquil. Barcelona (España).
- (s. f). «Performance, activism, pedagogy, scholarship». Disponible en línea en <<http://www.danielbchavez.com/descendenciaagencia#0>>.
- DANIEL B. COLEMAN CHÁVEZ (2017). *Intimacies of Un/becoming: Oral History Performances and Mujeres Afrodescendientes en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México*, PhD disertación, The University of North Carolina at Chapel Hill in Communication Studies (Performance Studies) Committee: Della Pollock (Chair), Renee Alexander Craft, Walter Mignolo, Kumi Silva y Hannah Gill.
- COLEMAN, D. (13 de marzo de 2019). Mensaje de audio por Whatsapp. Greensboro.
- ECHVERRÍA, B. (1994). *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. Ciudad de México, UNAM-El Equilibrista.
- ESCOBAR, A. (2013). «En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico», *Rev. Tábula Rasa*, 18, 15-42. Bogotá.
- FANON, F. (2009 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, Akal.
- FERRUS, D. (5 de octubre de 2007). «Un poema para Sarah Baartman», *La Revista del New Negro*. Disponible en línea en <<http://www.thenewblackmagazine.com/view.aspx?index=1014>>.
- GLISSANT, E. (2006). *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona, El Cobre.
- GÓMEZ-PEÑA, G. (2011 [1999]). «Performance artística y acción social», en J. Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid, MEIAC-Turner.

- HALL, S. (2010). «El espectáculo del Otro», en *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito, UASB-IEP-Javeriana, 431-458.
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid, Ediciones Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer.
- HERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (2015). *Tránsitos masculinos. Encarnación de género en el arte de la performance*, tesis de Maestría en Estudios Culturales sin publicar, Chiapas, Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- MISSÉ, M. (2012). «El impacto de la patologización en la construcción de las subjetividades trans», en *Transexualidades. Otras miradas posibles*. Barcelona, Eduuoc.
- PRECIADO, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa Forum.
- RANCIÈRE, J. (2011). «Los hombres como animales literarios», en *El tiempo de la Igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 79-100.
- RESTREPO, E. (2005). *Políticas de la teoría y dilemas en los estudios de las Colombias negras*, Popayán, Universidad del Cauca.
- ROLNYK, S. (2018). *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo, n-1 edições.
- SEGATO, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- VALENCIA, S. (2015). «Decolonizar el Género: el reto pendiente de las multitudes de Abya Yala», *Manuscrito*. Tijuana, COLEF.
- WADE, P. (2000). *Raza y etnicidad*. Quito, Ediciones Abya Yala.
- WALSH, C. (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas de resistir, (re)existir, (re)vivir Tomo I*. Quito, Abya Yala.

¿Por qué sigue siendo tan importante repensar las memorias en la contemporaneidad? ¿Qué implicaciones efectivas se pueden establecer con la emergencia de memorias que disloquen e irrumpen en distintos espacios en los que se debate la historia presente? En los últimos años asistimos a una efervescencia en torno a los modos de construir, pensar y practicar las memorias en distintos territorios atravesados por problemáticas, urgencias y coyunturalidades, en aras de visibilizar las necesidades ciudadanas, políticas, culturales y artísticas en la actualidad. Este libro propone un diálogo interdisciplinario a partir de tres ejes que articulan las voces, los dispositivos y las materias como dimensiones que expanden los discursos que, generalmente, evidencian procesos de acumulación de registros de la memoria que hoy son insuficientes.

En el apartado «Voces» se recuperan algunos temas que recogen urgencias disruptivas que tienen que ver con el territorio como sitios que materializan representaciones e identidades, con comunidades con diversidades corporales que insisten en la escucha como práctica participativa y con instituciones como los museos que generan experiencias desde la curaduría y la producción de una funcionalidad del espacio que democratiza la resonancia de las voces. En el apartado «Dispositivos» el énfasis está puesto en las intersecciones entre el arte y la política pensando los archivos y los documentos como interfaces para subvertir los discursos sobre las memorias. Se proponen las escuelas y los espacios públicos como las veredas y otros enclaves transitables que reinscriben las historias y las cartografías en clave pedagógica y ciudadana. En el apartado «Materias» se presenta a los cuerpos como moldeables y plásticos cuestionando las prácticas de clausura y extrañamiento en una actualidad que a partir del activismo detona reflexiones críticas acuciantes en torno a la colonialidad, al biopoder y a las liminalidades. También se abordan las imágenes, especialmente las fotográficas, como materias que pueden inaugurar discursos heterogéneos apoyados en la comunicación visual; además, se abreva sobre las obras de arte ensambladas que, a partir de la materialidad como huella de acontecimientos violentos, traumáticos e históricos, pueden agenciarse el espacio, estableciendo un diálogo transhistórico y transgeográfico que crea memorias que hermanan a comunidades desde una memoria compartida.