

Espacios inusuales



Figura 42. *The Adventures of Umay Ixa Kayakızı*. Müge Yilmaz. 2022. La instalación es la biblioteca y Umay una abuela astronauta jubilada, que se ha dedicado toda su vida a leer y escribir ciencia ficción feminista. Las esculturas talladas a mano por ella, de figura animal, cuidan de los libros. *The Milk of Dreams* “La leche de los sueños”. Arsenal.

Mediadora, o facilitadora

“En mis 20 años de carrera nunca he trabajado realmente en un museo tradicional de cubo blanco, siempre quise aceptar el desafío de trabajar con espacios inusuales” cuenta Alemani (Sánchez-Kozyreva, 2022). De ahí, que al hacerse conocida su elección como curadora de la bienal, la opinión en los medios (Holmes, 2020) elogiara su labor extendida en el ámbito del “arte público”. A juicio de Alemani, lo público implica diversidad e inclusión de otros medios, formatos y formas de expresión, además de las esculturas –que por supuesto todavía muestran– incluyendo videos, vallas publicitarias, murales y performances (Sánchez-Kozyreva, 2022) en el que la curadora ha ido facilitando propuestas de artistas veteranas con el impulso de espacios a otras artistas más jóvenes, o emergentes (fig. 41).

A través de éstas iniciativas públicas ella hace explícito su compromiso con la comunidad, impulsa así el diálogo, la concienciación y el sentido de posibilidad, cuestionando las formas de poder y reflexionando sobre la transformación de estructuras aparentemente impermeables al cambio y sobre las preocupaciones medioambientales concomitantes. Ha organizado numerosas exposiciones de artistas contemporáneas y durante su dirección en el High Line, confiando importantes proyectos a El Anatsui, Phyllida Barlow, Carol Bove, Sheila Hicks, Rashid Johnson, Barbara Kruger, Zoe Leonard, Faith Ringgold, Ed Ruscha, Nari Ward y Adrián Villar Rojas, entre otras.

De vital importancia para entender la propuesta de la bienal es que Alemani se ve así misma como una “facilitadora”, no como una “curadora-autora”: “[...] Creo que quiero estar allí para apoyar a las artistas, sus visiones y proyectos realmente



Figura 43. *Árbol de la vida.*
Violeta Parra. 1963. Arpillera.
The Milk of Dreams, “La leche de los sueños”. Arsenal.

59ª Bienal de Venecia

fantásticos” y muestra esperanza en que las curadoras puedan ser facilitadoras entre artistas e instituciones (Sánchez-Kozyreva, 2022). Siguiendo de alguna manera este enfoque de ética del cuidado, ella concibe los proyectos como procesos de trabajo colaborativos donde practicar el intercambio de ideas: “En cierto modo, esa es la parte más emocionante. Ese viaje no puede ser solitario. Tiene que ser colectivo” (Alemani en de Vore, 2024) y sostenerse en el diálogo desjerarquizado, “de tú a tú” en la búsqueda de conexiones con “otros interrogantes posibles”, en palabras de Semíramis González (2018), curadora; gestora cultural e historiadora del arte feminista asturiana.

Alemani entendía el puesto y la responsabilidad en la producción de la 59ª edición de la bienal como una oportunidad dando así voz a las artistas para crear proyectos únicos que reflejasen sus visiones y nuestra sociedad (Holmes, 2020).

Utopías feministas poshumanas

Esta bienal trata de superar el Antropoceno imaginando el fin del antropocentrismo, que es el paradigma que sitúa a los humanos por encima del resto de entidades, se materializa a través de “una genealogía de la historia del arte en revisión desde una perspectiva feminista” (de la Villa, 2022). En palabras de Alemani su propuesta replantea de forma intencionada la centralidad del hombre en la historia del arte y la cultura contemporánea (Pogrebin, 2022): se pueden encontrar “[...] ejemplos de arte textil que en el pasado se habrían considerado como artesanía: bordados, tapices, *patchworks* y esculturas textiles” (Vilhjálmsdóttir, 2022/2023,



Figura 44. *Nihil Novi Sub Sole*. Solange Pessoa, 2019–2021. Instalación en grupos botánicos de casi 50 esculturas. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Arsenal. Fotografías: Ela Bialkowska.

¿Es posible la vida en la ruina capitalista?

p. 176) que nos remiten a narrativas cercanas a la conversación. Para Violeta Parra (1917-1967) folklorista, artista textil y pintora autodidacta chilena *las arpilleras son como canciones que se pintan*, según cuenta su hija Isabel (Parra ctd. en Ariz Castillo, 2011) (fig. 43).

En ella han participado un total de 213 artistas, en su mayoría mujeres y géneros no binarios (90%), para 180 de ellas era su primera vez en la muestra, contó además con la presencia de un total de 1.433 obras y 80 de las propuestas artísticas fueron creadas específicamente para la ocasión. Se trata por tanto, de una proposición que presenta, a modo de ensamble, variadas utopías feministas en clave más que humana. Lo hace tejiendo prácticas de memoria y reparación, prácticas que hacen visible lo invisible (Felipe Baeza en Morales V., 2022).

La naturaleza no es sino el ensamblaje de entidades contradictorias que deben ser compuestas como un conjunto (Latour, 2011/2012). En palabras de Jim Clifford, necesitamos historias y teorías, lo bastante amplías para recoger las complejidades y mantener las lindes abiertas, afanosas de nuevas y viejas conexiones asombrosas (ctd. en Haraway, 2015).

En los corpoespacios temporales, reales y posibles, nuestro trabajo consiste en hacer que el Antropoceno sea lo más corto y delgado posible, cultivando entre nosotras formas imaginables de épocas cercanas, que puedan reponer los refugios: “Ahora mismo, la tierra está llena de refugiados, humanos y no, sin refugio” (Haraway, 2015).

Una forma de vivir y morir bien como criaturas mortales en el “Chthuluceno”, palabra que ella misma crea, es la de unir fuerzas para reconstituir los refugios. De ese modo, parcial y sólidamente, haremos lo posible por recuperar y recomponer resguardos biológicos, culturales, políticos y tecnológicos que incluyan el proceso de duelo por las pérdidas irreversibles que se suceden (Haraway, 2015).

Universos onírico-situados

Podemos pensar que en *La leche de los sueños* (2022) Alemanni estimula a las visitantes hacia mundos artísticos llenos de sueños, historias fantásticas y seres mutantes. En los universos onírico-situados: “Todos podemos cambiar, transformarnos, convertirse en algo o en alguien más” (Puertolas-Syn, 2022). Se trata de una propuesta excepcional que reflexiona en torno a la idea de reconexión, transformación y reparación se trata de la primera experiencia artística más que humana que imagina una tierra poshumana (fig. 44).

Haciendo uso de la trama entretejida, lo onírico de esta propuesta atraviesa gracias al desborde de múltiples historias. Para Alemanni el proceso tiene como punto de partida el hallazgo de los cuentos de la pintora, escultora y escritora Leonora Carrington. Décadas atrás, Carrington contaba a sus hijos antes de ir a dormir estos relatos. Están protagonizados por entidades híbridas, fluidas, recreadas cuidadosamente en lo extraño son fábulas compiladas bajo el título *Leche del sueño* (2013/2022), título que Alemanni toma prestado para nombrar la bienal.

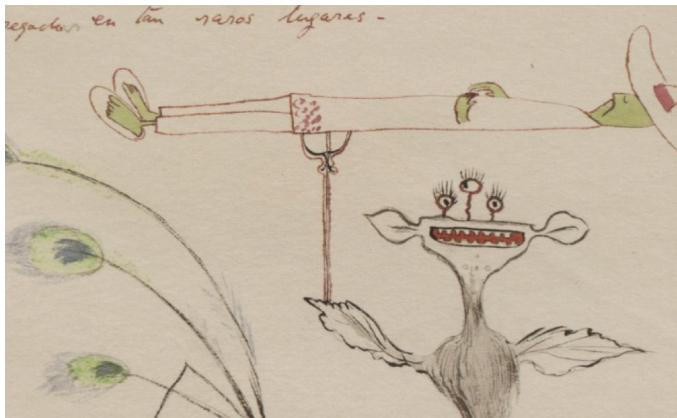


Figura 45. *El cuento feo de las carnitas.* Leonora Carrington. FCE (2013/2022). Ilustración de cuento. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Pabellón Central.

Personajes como las “Carnitas”, “Humberto el Bonito”, quien se hace amigo de un cocodrilo y juntos van a todas partes. También el “Señor Bigote Bigote”, que tiene dos caras, come moscas y baila y “Vicente”, “Tomasina” y “Chucho”, unxs niños contentos y sonrientes que acaban con cabezas pegadas en sitios raros (fig. 45). Todas estas historias de transformación se materializan en nueve cuentos cortos de supervivencia que vieron la luz por primera vez como escritos y pinturas que Carrington realizó en las paredes su casa en Ciudad de México, que nos recuerdan a la pintura mural como arquitectura gráfica de refugio habitable.

Reencantar el mundo

El título del pabellón polaco hace alusión al libro de Silvia Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (“Reencantar el mundo: el feminismo y la política de los comunes”) (2018/2020), obra de referencia para Cecilia Alemani. Proponiendo el reencantamiento del mundo replanteando la noción de “comunidad”, para recomponer las relaciones con todas las entidades y seres, en un proceso no violento, en el que las mujeres desempeñan un papel fundamental (Medina, s.f.).

Małgorzata Mirga-Tas fue la artista que representó a Polonia en la 59ª bienal, siendo la primera mujer romaní que exponía en solitario en un pabellón nacional en toda la historia de la cita internacional, para ello revistió los muros interiores de esta arquitectura con la instalación *Re-enchanting the World* (fig. 46), con la voluntad situada de inscribir la cultura romaní en la historia del arte europeo. Inspirados en los frescos astrológicos del Palazzo Schifanoia de Ferrara (Italia), los doce grandes tapices representan la historia de los romaníes



Figura 46. Detalle *Re-enchanting the World*.
Małgorzata Mirga-Tas. 2022. Instalación de 12 paneles
cubiertos con textiles, representan los 12 meses del
año. Pabellón de Polonia. Giardini.

en Polonia y su vida cotidiana en asentamientos en los Montes Tatra (Pallier, 2022).

El trabajo reproductivo constituye la base material de nuestra vida, sostiene Federici (2018/2020) y es el terreno principal en el que podemos practicar nuestra capacidad de autogobernarnos. Bajo este paraguas, la lluvia de los nuevos movimientos sociales liderados principalmente por mujeres, atravesados por los movimientos antirracistas, pueblos originarios y diversos seres que habitan el ecosistema, nos permiten vislumbrar distintas formas para otras racionalidades que aboguen por la justicia social y económica, permitiéndonos reconectar con la naturaleza y que nos impulsan en la afectuosa labor de reinventar qué significa ser humano.

Cuidadoría y mediación

Alemani entiende su práctica de “cuidadoría” como una práctica de facilitación, quizá de mediación “más que humana”. En este sentido, percibe que toda materia, en sus diversas formas y en términos no dualistas configura el ecosistema en relaciones de interdependencia y vulnerabilidad compartida. En tanto que cohabitación, o responsabilidad de carácter situado, abierto y horizontal que media corporalidades diversas, conocimientos, experiencias, saberes y vínculos que requieren de una accesibilidad ética, se hace precisa una política de los cuidados que nos reubiquen en la divergente tarea de intermediar artísticamente en los afectos.

¿En qué se está convirtiendo la práctica de mediación y de curaduría?

Alemaní resuelve la propuesta desde lo más que humano a través de tres temas. Ella los concibe no como secciones, sino más bien el alma de la exposición, que pueden encontrarse de muchas maneras diferentes (Luke, 2022). El primero es la metamorfosis del cuerpo y la definición de humanidad: “(...) en este tema en particular, pero también en general, la exposición analiza el pensamiento y la filosofía poshumanas; realmente es la columna vertebral de toda esta exposición. Entonces, pensar en desafiar la idea de la Ilustración y el Renacimiento del hombre en el centro del mundo. Eso, como todo lo demás en la muestra, realmente proviene no sólo de mi interés por autoras como Rosi Braidotti o Donna Haraway, sino en gran medida de las propias artistas. Y es por eso que la muestra también incluye una amplia mayoría de mujeres artistas y artistas no conformes con el género” (Luke, 2022).

El segundo tema es la relación entre nuestros cuerpos y las tecnologías piensa en nuestra relación antes de la pandemia con la tecnología y el optimismo tecnológico, como esa idea de que la tecnología, la ciencia y la medicina podrían mejorar y perfeccionar nuestros cuerpos, para que podamos vivir más tiempo. Y, por otro lado, el miedo a una adquisición total de las máquinas con IA (inteligencia artificial). Esta relación polarizadora con la tecnología se ha exacerbado durante la pandemia, en la percibimos cómo nuestros cuerpos son extremadamente frágiles y mortales (Luke, 2022).

Y el tercer tema es la relación entre los humanos y los individuos y la Tierra desde la extensión del pensamiento poshumano: un pensamiento postantropocéntrico que trata de imaginar diferentes tipos de relaciones con lo que nos

rodea, con el planeta, con la naturaleza. Una propuesta no capitalista, extractivista y de explotación, no jerárquica, sino de simbiosis y colaboración entre nosotras y otras seres. Rosi Braidotti habla a menudo de la idea de “convertirse en Tierra” y Silvia Federici, habla a menudo de esta idea de “reencantamiento”, tratando así de encontrar una relación que sea natural con lo que nos rodea (Luke, 2022).

Conversatorios

En la fase incipiente de la producción de la bienal, que fue atravesada por la pandemia del COVID-19, Alemanni se vio inmersa, cual cyborg, en el intercambio de conversaciones virtuales con las artistas, de éstas surgían propuestas abiertas y reflexiones: “¿qué constituye la vida y qué diferencia a las plantas y los animales, los humanos y los no humanos? ¿Cuáles son nuestras responsabilidades hacia el planeta, otras personas y otras formas de vida? ¿Y cómo sería la vida sin nosotras?” (Alemanni, 2022).

Cápsulas históricas

En el pabellón internacional de los Giardini, la sala *The Witch's Cradle* (“La cuna de la bruja”) está dedicada a las mujeres surrealistas que a menudo han sido ignoradas en favor de sus homólogos masculinos (Puertollas-Syn, 2022). Cinco “cápsulas del tiempo”, o secciones históricas más pequeñas: *Seduction of the Cyborg*, (“La seducción del ciborg”), *A Leaf a Gourd a Shell a Net a Bag a Sling a Sack a Bottle a Pot a Box a Container*, (“Una hoja, una calabaza, una concha, una red, una bolsa, una honda, un saco, una botella, una olla, una caja, un contenedor”), *Technologies of Enchantment*, “Tecnologías del encanto”, *Corps Orbite*, (“Cuerpo en órbita”) y la ya citada.

Son cartografías de constelaciones; o estudios históricos del arte sobre el surrealismo, el dadaísmo y la Bauhaus contruidos en torno a pequeñas obras de arte, objetos encontrados y documentos. Establece un rico diálogo entre el arte contemporáneo y el moderno. Contextualiza a las artistas contemporáneas (Puertolas-Syn, 2022). Obras de arte, objetos encontrados y documentos, que permiten a la curadora, realizar arqueología cotidiana de la memoria. Funcionan a modo de internarrativas ancestrales, produciendo muestras de las viejas comadres, dentro de la muestra, aportando herramientas adicionales de investigación e introspección. Se teje así, una red de referencias que devienen en giro material, transhistórico de amplio alcance que hace del ensamble de relaciones y afinidades entre artistas, política para recuperar y resignificar esas ausencias y olvidos que atraviesan determinados cuerpos biopolíticos de tiempos diversos.

Interconexión ecoestética

Transitando el Pabellón Central y la Corderie, dirige su mirada hacia una idea de fluidez generacional, que podemos pensarla en términos de interconexión ecoestética, estos nexos aportan capas de significado reconstituyente de patrones no binarios, suturas posibles entre ecologías tecnoartesanales, enlazando así tiempo presentes, pasados y futuros. Integrada por plantas, animales y máquinas; la hibridez de estas formas pone de relieve la interconexión, las redes de solidaridad y las formas alternativas de producción de conocimiento (Raicovich, 2022).

En ese sentido, la de Alemani se caracteriza al menos por tres sinergias: la configuración de una ontología cyborg

ecofeminista en tiempos de tecnocapitalismo y de necropolítica extractiva neocolonial. La segunda clave se enlaza en su práctica fabulatoria, conformada a través de narrativas en transición que median de forma inclusiva y emancipadora. Es decir, la muestra de convivencias posibles en el ensamble de imaginarios “más-que-humanos”, no binarios y transescalares (fig. 77). Y la tercera, íntimamente vinculada a una política de afectos, desde una ética creativa de cuidadora. Más adelante desarrollaremos mejor estas cuestiones.

Celebrar la condición poshumana

Podemos relatar esta bienal como la de la celebración de la condición poshumana (fig. 78), la de una cartografía inclusiva de prácticas de imaginación feministas, en suma, de políticas situadas para la supervivencia en tiempos de Antropoceno.

A modo de ensamblaje Cecilia Alemani, celebra el reconocimiento a la interdependencia y a la fluidez, de quienes se saben en continuo proceso de extrañamiento y mutación. Quien influida por una “cuadrilla”⁹⁵ de amigas, la artista surrealista Leonora Carrington, las filósofas de lo “más-que-humano” Rosi Braidotti, y Donna Haraway, la escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin y la escritora y activista Silvia Federici. Alemani ha recolectado diferentes relatos en transición, realizando labores de arqueóloga-compiladora-narradora feminista. Lejos de la realidad de una estética normativa en el arte moderno, ensueña una tentativa de red *cuir*, donde los cuerpos performados especulan de forma material con las alianzas múltiples.

⁹⁵ Como se conoce en Euskadi y Navarra a los grupos de amistad.

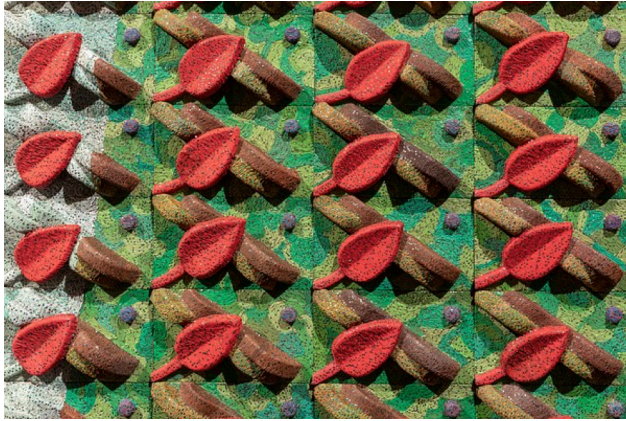


Figura 47. Detalle *Red Leaves*, “Hojas rojas”. Elias Sime. 2021. Cables eléctricos y otros componentes entretreídos en paneles de madera. *The Milk of Dreams* “La leche de los sueños”. Arsenal. Sime ensambla materiales de equipos tecnológicos obsoletos y desechos que recicla en la composición de patrones y colores que evocan naturalezas de apariencia abstracta.

Vale decir, como sostiene Fontdevila (2018) que podemos suponer la disposición a la relación del arte con las agencias, humanas y no humanas y a la mutación gracias a su comportamiento fluido en un contacto no anquilosado de “remediación” y accesibilidad.

Fraser (2016) identifica una “crisis del cuidado” en la tercera fase de la sociedad capitalista, cada vez más a través de la deuda como el capital canibaliza el trabajo, transfiere riqueza de la periferia al centro y succiona valor de los hogares, las familias, las comunidades y la naturaleza. Las teorías de Federici y Fraser arrojan luz sobre el trabajo del cuidado, a menudo infravalorado y oculto, y proporcionan un marco crítico para investigar cómo el trabajo cultural puede enmascarar de forma similar las prácticas del cuidado bajo el disfraz de la pasión y perpetuar la dinámica de poder capitalista y de género dentro de la industria (Østergaard, 2023), que requieren de un llamado a la “reevaluación constante” para intentar crear un “espacio más seguro” en la “intersección” (Härtelova, 2016). Se trata de “espacios de encuentro, alianza, afinidad y aprendizaje” que permiten “torcer los modos en los que trabajamos, nos encontramos, nos afectamos y nos aliamos” (Garbayo-Maeztu, 2020, p. 72).

Las artistas que participan de esta bienal (2022) imaginan el fin del antropocentrismo y celebran nuevas redes con lo no humano, con el mundo animal y con la Tierra; cultivan un sentido de parentesco entre las especies y entre lo orgánico y lo inorgánico, lo animado y lo inanimado (fig. 47). Otras abogan por la disolución de sistemas supuestamente universales, redescubriendo formas localizadas de



Figura 48. *Untitled*. Ruth Asawa. 1962. Esculturas de alambre en suspensión inspiradas en cestería. *A Leaf a Gourd a Shell a Net a Bag a Sling a Sack a Bottle a Pot a Box a Container* “Una hoja, una calabaza, una concha, una red, una bolsa, una honda, un saco, una botella, una olla, una caja, un contenedor”. Arsenal.

conocimiento y nuevas políticas de identidad (Artishock, 2022).

Otras artistas practican lo que Federici llama el reencantamiento del mundo, mezclando tradiciones indígenas con mitologías personales al igual que Carrington. Son éstos “compostajes,” en términos de Donna Haraway, los que disponen la “metamorfosis” de las seres que cohabitando replantean la centralidad de lo humano en la Tierra y la centralidad del artista hombre occidental blanco en la historia del arte y la cultura contemporánea (Artishock, 2022).

En una muestra inclusiva y emancipadora, como práctica “ciborg” (Haraway, 1991) de afectos y cuidados, resignifica la importancia de la red de relatos diversos, atravesados por imaginarios de género no antropocéntricos, no binarios y no coloniales. A modo de lo que podría ser una “bolsa de transporte ficción” (fig. 48) Le Guin (1986/2019), en la mediación de conexiones posibles entre los distintos agentes más allá de lo humano.

Donde los refugios de vínculos para la sostenibilidad compartida y de alianzas de formas múltiples impulsen relaciones simbióticas como cocreadoras de futuros posibles. Historias enmarañadas parciales y situadas gracias a pensamientos de seres múltiples. Prácticas artísticas ético-creativas, que de alguna forma interpelan a la transformación de lo cotidiano, atravesadas por las subjetividades “poshumanas” (Braidotti, 2013/2015), la exposición experimenta el grito feminista más que humano de la llamada



Figura 49. *Frame de Sirens*. Nan Goldin. 2019–2021. Video monocal 00:16:01. **Figura 50.** Detalle *U Scantu: A Disorderly Tale*. Elisa Giardina Papa. 2022. Video e instalación cerámica. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Pabellón Central y Arsenal.

urgente a una transformación de nuestras formas de convivencia dentro de los ecosistemas.

Desde una narrativa situada, Alemani reenfoca la cohabitación como práctica animada al desborde y al viraje de la descentralización de los binarismos de género, de las figuras humanas y de las posiciones coloniales. Sostenida por los afectos y cuidados de ecologías híbridas, ensamblada a modo de encuentros virtuales, experiencias e imaginarios de espacios para la “trasnconversación” (figs. 49 y 50).

Gracias a ello, se interpela a un “nosotres” descentrado, no dual, abierto y plural en la co-representación de la siguientes cuestiones: *¿qué significa ser humano hoy? ¿qué relaciones se tejen con lo más que humano?* Como el juego del ovillo, “juego de cuerdas” o *cats cradle* (Haraway, 1994) las artistas participantes devuelven los hilos materializando tejidos, configurando otros mundos posibles, que esperanzadamente devienen en las relaciones “híbridas” de las entidades no normativas, entre la “humana-animal”, la “humana-vegetal” y la “humana-máquina”.

Artes políticas para sobrevivir a la distancia de escalas en el Antropoceno

Una de las ironías más notorias sobre la narrativa del Antropoceno es la de salvar la distancia de escalas, es decir, la de profundizar en la “respons-habilidad” (Haraway, 2016/2019) de recomponer “Gaia”. Parece que tanto la historia como la naturaleza se reservan más de un as en la manga, pues estamos siendo testigos, más bien pensamos que “testigas modestas” tomando a Haraway, de la



Figura 51. *Househunting* (“La búsqueda de una casa”). Mina Loy. c. 1950. Ensamblaje tridimensional de objetos domésticos adherido a lienzo. *Corps Orbite*, “Cuerpo en órbita”. Pabellón Central.

[...] *FORGET that you live in houses, that you may live in yourself—*

FOR the smallest people live in the greatest houses.

BUT the smallest person, potentially, is as great as the Universe [...]

Mina Loy, *Aphorisms on Futurism*, 1914

aceleración y la ampliación de la historia en un giro podríamos llamar “posnatural” (Latour, 2011/2012), o “chthulucénico” para la primera.

De cualquier manera la “cosmopolítica”, para Isabelle Stengers (2014) una propuesta de “ecología política” que se nutre de los “saberes positivos” y de “prácticas” relativas a las “cosas”. Este acontecimiento “cósmico”, a juicio de Stegers, no requiere de respuestas tipo a la pregunta sino que alberga la esperanza, sino a ser susceptibles de entenderse “colectivamente” en el agenciamiento en el cual se propone una cuestión política. Fricciones o controversias, como ecologías, una pequeña senda posible hacia un ensamblaje de este tipo, debemos componerlas entidad por entidad a fin obtener con cada agregado una interpretación de este auténtico teatro planetario: “¿qué mundo están ensamblando?, ¿con quiénes se alinean?, ¿con qué entes proponen vivir?”, a juicio de Latour (2011/2012) en la triple tarea de la representación científica, política y artística imaginamos y practicamos “artes políticas”.

En ese sentido, en esta bienal 2022, uno de los temas de la transnacionalidad discutidos anteriormente, que, se sienten urgentes e insostenibles. La estructura organizativa de la Bienal de Venecia a lo largo de geografías nacionales impulsa uno de los mayores mitos el de la frontera, a través de los pabellones nacionales. Las fronteras se presentan ficciones a través del colapso cuando sucede una crisis. “La existencia del Estado-nación es a menudo una excusa para la violencia”. Parece que en esta bienal de sueños hasta los pabellones como recipientes de imaginarios alternativos se muestran a la par que su oscuridad como un gesto vital de

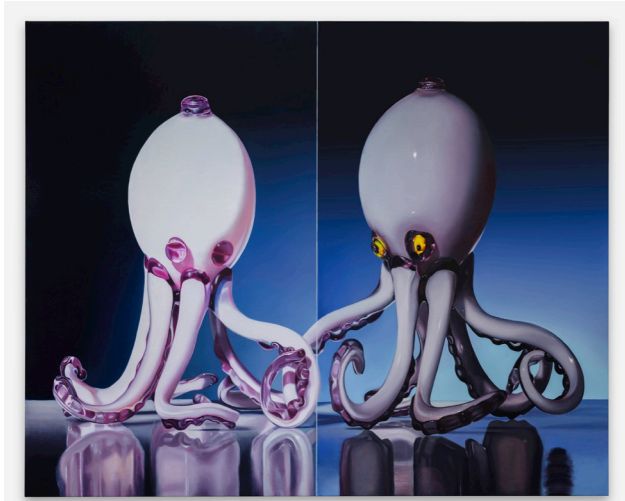


Figura 52. *Milk glass.* Allison Katz. 2022. Óleo sobre lienzo. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Arenal.

posibilidad (Raicovich, 2022). La mirada de Alemani, fagocita a Occidente, al Norte y mira al Sur global, en tanto que propone una cartografía que supera la normatividad Moderna.

Transnacionalidad cosmopolítica, con ello se replantean propuestas situadas desde la conexión de disciplinas diversas; la ecología, los saberes ancestrales, la tecnología y lo afectivo, abogando así por prácticas estéticas que habitan la memoria, y que son experienciales, performativas, audiovisuales, pero sobre todo vinculadas a lo corporal, para el rediseño, el reciclaje-con, mediando por la convivencia en la diversidad, que nos permitan vivir, en palabras de Haraway, dignamente junto-con las especies compañeras.

En ellos, los cuerpos funcionan como agencias de estadios de mutación desde corporalidades híbridadas y para habitares híbridos. Por ello podemos comprender esta bienal como una máquina “ciborg”, como un cuerpo fluido contemporáneo, “transcorporeo” (Alaimo, 2008) e “hidrofeminista” (Neimanis, 2017), que diluye las categorías normativas e hibrida entidades. Como *story telling* (Haraway, 1994) de narrativas “entre” que devienen cuerizadas en los intersticios de ecologías más allá de lo humano (fig. 52).

En suma, estas prácticas de apropiación, o de *cuidadoría*, son cestas de mimbre que acogen cuidadosamente la reunión de las precarias, supervivientes de la devastación capitalista, ocupando los espacios temporales en la imaginación desbordada de la transformación del acontecimiento musealizado. Más allá de la “ontología maquina” de la bienal, gracias a ellas, observamos que la



Figura 53. *Counterblaste* (“Respuesta contundente”). Gabrielle L’Hirondelle Hill. 2021. Escultura Y detalle *The Wedding of the Astronauts*. Kudzanai-Violet Hwami. 1983–1994. Instalación. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Pabellón Central.

institución alberga fisuras posibles, “líneas de fuga” que diría Guattari, en el devenir de sus múltiples experiencias y patrones subjetivos de lo más que humano.

En este sentido, esta política de los sueños opera como un artefacto narrativo gracias a una práctica que denominamos de *cuidadoría*, dado que se materializa como inclusiva y emancipadora. Entendida en su giro ético ecológico, y que tomaría forma al menos, en las tres cuestiones que siguen: Una, se trata de una propuesta feminista cocreativa. Dos, se encuentra atravesada, o encarnada, por relatos posantropocéntricos, no binarios y decoloniales (fig. 53). Y tres, podemos leerla en clave de tentativa cyborg (Haraway, 1991), una muestra afectuosa híbrida, a caballo entre la ensoñación reparadora y el archivo tentacular en red.

En *Counterblaste* (2021), obra creada por la artista y escritora métis⁹⁶, Gabrielle L’Hirondelle Hill (1979) empleó materiales reciclados y trabajó con objetos recuperados de la calle o de lugares abandonados (como latas de cerveza o retales de tela). Pudo verse la escultura de una mujer conejo hecha de tabaco, sujeta por medias de nailon con deportivas en los pies y desnuda ante los ojos del humano (fig. 53). El título de la obra tomó su nombre de un tratado del siglo XVII del rey Jaime I de Inglaterra que acusaba a las nativas de América del Norte de traer “malos hábitos” a Europa; como el consumo de tabaco y su uso como moneda de cambio (Generazione Critica, 2022)). De ese modo, el estado colonizador adoptaba el tabaco para satisfacer sus propios fines y la planta, considerada regalo de los ancestros para

⁹⁶ Pueblo de Canadá de ascendencia indígena y europea.

los pueblos amerindios, se convertía en mercancía crucial de la economía colonial (Cocar, 2022). Para numerosas voces, la escultura encarnó una respuesta crítica a la representación de la *Venus* renacentista en la que L'Hirondelle Hill conversa mediante una práctica feminista decolonial, sobre la deuda material histórica que el arte y la violencia colonizadora tiene con los cuerpos y las ecologías de conocimiento indígena: un gesto de reparación feminista, recordatorio de futuro cercano.

Así pues, imaginada como un repositorio público de historias que se van materializando gracias a “pensamientos-con cuidado” (Haraway, 2016/2019; de la Bellacasa, 2017). Como esos refugios para aquellas entidades diversas que se sostienen en comunidad, se trata de composiciones de “arquitecturas menores” generadas por unas aliadas en términos más que humanos. Si tomamos prestada la idea de la escritora Ursula K. Le Guin (1986/2019) podemos entender *The Milk of Dreams* (2022) como una “bolsa de transporte ficción” para habitar el ecosistema de modos interdependientes. Esta bienal reconfigura nuestra existencia y muestra con ello, un mundo más real, el de la evolución: en ocasiones desordenada, en ocasiones aterradora y fantásticamente compleja y diversa (Aloi, 2022).

GLOSARIO para la *cuidadoría* más que humana

Si pensamos que las palabras son materiales, agencias vivas que nos disponen en las relaciones con los diversos seres, la propuesta más que humana de Alemani permite conformar un ecosistema de términos concretos sobre la práctica de *cuidadoría* mediada en clave más que humana. A continuación, se presenta un glosario de ecologías para hacer accesible lo poshumano feminista:

A

Afectivas

emociones situadas en los vínculos, orientación y narrativas.

Ancestrales

antepasadas por parentesco más que humano.

Animistas

plasticidad de las entidades diversas.

Artesanales

entretelado o posproducido a mano.

Autodidactas

autogestionadas.

Audiovisuales

híbridos sonográficos.

B

Bizarras

extrañas, *queer*, *cuir*...

C

Climáticas

asociadas al clima y la temperatura.

Colaborativas

en comunidades multiespecies.

Conversatorias

prácticas de escucha y conversación.

Cotidianas

del día a día.

Corporales

corporalidades o entidades diversas.

E

Ecológicas

ambientales, que encarnan lo ecológico.

Encarnadas

se hacen carne, figuraciones.

Encontradas

situadas.

Entrelazadas

vinculadas.

Ensambladas

conectadas.

Especulativas

fabulativas

Extrañas

queer, cuir.

F**Ficcionales**

de ficción.

Figurativas

desde los cuerpos.

Fluidas

mutantes, que traspasan los límites.

G**Gráficas**

representadas por medio de figuras, materiales y signos.

H**Híbridas**

mutantes, artefactos difractivos.

I**Imaginarias**

fantasía, ciencia ficción, utopía, distopía.

Inmersivas

que permiten vivir una experiencia virtual.

L**Liminales**

en el umbral de la metamorfosis.

M**Mágicas**

maravillosas, asombrosas.

Materiales

desde las materias.

Más que humanas

poshumanas.

N**Narrativas**

contar historias.

O**Ocultas**

invisibilizadas.

Olvidadas

no recordadas.

Orales

mediante palabra hablada.

P**Performativas**

que peforman los cuerpos y los géneros.

Populares

accesibilidad general.

Poshumanas

más que humanas.

Procesuales

de proceso.

Psicodélicas

biocósmicas.

R**Radicales**

desde la raíz.

Recicladas

reutilizadas, posproducidas y sostenibles.

T**Tecnológicas**

de instrumentos o procedimientos que derivan de la tecnología y la técnica.

Transformadoras

que cambian el presente cercano.

Tridimensionales

de tres dimensiones.

Reflexiones del capítulo 1

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos referir que el término mediación es complejo y de difícil interpretación. El ejercicio de la mediación artística tiene su origen en los movimientos sociopolíticos de los años 60 del siglo XX, se encuentra vinculado a la perspectiva crítica y se ha transformado a lo largo del tiempo. En suma, experimenta distintos giros desde sus inicios.

Venecia, lugar de celebración de la Bienal, es la cuna de la noción de viaje como “descubrimiento”, uno de los históricos epicentros del humanismo renacentista (s.XV). En la edición 51 de la Bienal de Arte (2005) ya se transgrede la norma moderna del “hombre comisario”, gracias a la curaduría de las españolas María Corral y Rosa Martínez; ambas se convierten en las primeras mujeres en curar la Bienal de toda su historia. Además, desde la década de los ochenta, el Pabellón de España en los Giardini ha sido curado por las siguientes mujeres: 1986, Ana Vázquez de Parga; 1988, María Corral; 1990, María Lluïsa Borràs; 1993, Aurora García; 1997, Victoria Combalía; 2001, Estrella de Diego; 2003, Rosa Martínez; 2011, Katya García-Antón y 2022, Bea Espejo. En arquitectura, solo Atxu Amann es comisaria en solitario oficialmente en 2018 .

Cecilia Alemani, se convierte en 2022 en la primera mujer en curar la muestra de arte de Venecia en solitario, que no individual. La italiana lo hace de forma colaborativa, para ello, plantea preguntas participadas mediante conversatorios previos e híbridos con las participantes, ¿qué significa ser humano hoy? ¿qué relaciones se tejen con lo más que humano? ¿cuáles son nuestras responsabilidades hacia el

planeta, otras personas y otras formas de vida? ¿y cómo sería la vida sin nosotras? Con ellas, se adentra en el juego cotidiano de la convivencia a través de la conformación de la narrativa, de la celebración de la exposición artística internacional de arte y estimula, enreda y genera procesos que ponen en relación y facilitan historias que nos dan acceso a cosmovisiones y diálogos que median la divergencia. En resumen, *La leche de los sueños* (2022) propuesta curatorial de Alemani representa el arquetipo de la “curadora-mediadora más que humana”.

La muestra encarna y sitúa al *cyborg*, brindando preguntas que abren espacios para la reunión de reflexiones múltiples; ¿es suficiente con la metáfora del *cyborg* para habitar las ecologías contemporáneas? ¿o tenemos que seguir generando metáforas para vivir y morir dignamente en Tierra?

Alemani facilita esa red de relaciones para hablar, para narrar y para performar llevándonos hacia escenarios ecosistémicos de recuperación situada. Ella performa una alternativa especular, recupera y resignifica la tradición de las “narradoras” de los cuentos populares de tradición oral. Se preocupa por la inclusión de los diversos cuerpos que ensambla por medio de prácticas afectuosas que abogan por lo colaborativo, media fábulas de vida que ayudan a sanar los traumas como patrones para la supervivencia.

Parafraseando a la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara, se ha agotado la razón occidental que ha sido muy cruel con las voces, con las historias de las tradicionalmente ignoradas. Así, el rumor mágico activa nuestra capacidad de

vida compartida, nuestra capacidad de hablar. Por lo que es hora de mediar y reparar las heridas emocionales históricas, de encarnar los gestos mutantes.

Alemaní relata en Venecia un archivo diagramático de prácticas artísticas de las excluidas y de transmisión de conocimientos a través de narrativas y prácticas heterogéneas que le conecta con los trabajos de Beatriz González, una de las más destacadas artistas vivas de América Latina. González facilita la memoria de su país, Colombia desde prácticas de reapropiación; de repetición y de intervención artística. Ensayo políticas de duelo y de memoria colectiva en un contexto de vecindad, como es el caso de su obra de arte público *Auras Anónimas* (2007-2009).

La propuesta red de Adriano Pedrosa en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) de Brasil, conecta y dialoga con la experiencia expositiva coral y más que humana de Alemani, ambas son de carácter fluido, materializan ejercicios colaborativos de facilitación curatorial, revisitan y resignifican la historia del arte más allá del antropocentrismo humanista y cuentan historias otras. De ahí la importancia de la serie expositiva del MASP, *Histórias*. Se trata de narrativas más abiertas, diversas, inconstantes, insurgentes, preliminares y en conflicto. Pedrosa toma el testigo a Cecilia Alemani, en la 60 edición de la Bienal de Arte de Venecia (2024) con la muestra “Extranjeros en todas partes” (*Foreigners Everywhere*).

La muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012-2014). Una

investigación a contrapelo que permite la exhumación de muchas experiencias de la historia cultural desconocidas u olvidadas, en palabras de Ana Longoni. Curada a través de la RedCSur en colaboración con el Museo Reina Sofía, y otros múltiples agentes; indaga en las nuevas formas de relación entre arte y política, que emergen en distintos contextos del Cono Sur durante un período concreto de violencia política y represión contra los cuerpos. La propuesta híbrida, con itinerancias en el Museo de Arte de Lima y el Museo Universidad Nacional de Tres de Febrero de Buenos Aires, facilita las redes de comunicación poética alternativas desde prácticas que construyeron comunidades de reparación de lazos. Las políticas visuales impulsadas por movimientos sociales como las Madres de Plaza de Mayo en Argentina y Mujeres por la Vida en Chile; las desobediencias sexuales, que incluyen experiencias de travestismo y corporalidades que impugnan la construcción normativa de género con estrategias performativas *queer*, herederas del feminismo artístico; y la escena *underground*, a través de la música, la fiesta y la ética del “hazlo tú misma”. La propuesta cuestiona de metodología feminista cuestiona métodos tradicionales y lleva a cabo una crítica “desde adentro” diluyendo los límites del museo que muta hacia un espacio de conversatorios. Perder la forma humana teje su tránsito “molecular” hacia “lo feminista más que humano, o poshumano” en su gestualidad mutante del porvenir colectivo. En el ensamble de los fragmentos de los cadáveres que vuelven a la vida para ser reinventados para revivir, unos gestos compartidos con las prácticas y narrativas feministas otras para sobrevivir al terror de lo “necro”. Unas prácticas de afectos que atienden a los vínculos reparadores y como decía el escritor chileno y

activista *queer*, Pedro Lemebel y que requieren de mensajes de utopía para las generaciones futuras.

En resumen, *La leche de los sueños* (2022) experimenta con el grito feminista de llamada urgente a la transformación del presente posibilitando diálogos especulativos en la hibridación. Retomando el título de este capítulo, canta, cuida y celebra la condición “más-que-humana”. El ejercicio de Alemani en la Bienal de Venecia es claramente feminista más que humano. Detectamos que para ello emplea siete estrategias situadas de mediación: una, atiende a un enfoque feminista no dual y relacional, dos, media la fricción y las urgencias contemporáneas a través de los cuidados, tres, construye una crítica propositiva ecológica en la diversidad de sujetos presentes, humanos y no humanos, cuatro, revisita el pasado y construye memoria histórica con mirada de género, cinco, cuenta las historias de las olvidadas; seis, propone una genealogía histórica relacional y dinámica y siete, produce prácticas incluyentes abiertas y horizontales desde el punto de vista artístico discursivo, proyectual y técnico.

Por ello, sostenemos que esta forma de entender la práctica de mediación de curaduría transgrede lo normativo y redirige el foco a la estimulación de la creación de imaginarios y a la producción de propuestas *difractivas*, líneas de fuga que posibilitan la facilitación artística más allá de las taxonomías binarias cartesianas.

Con su práctica coral más que humana Alemani irrumpe en la historiografía y celebra el reconocimiento tardío de la presencia de una cartografía del arte feminista y poshumana.

En este sentido, sostenemos que la 59 Bienal de Arte de Venecia será recordada como un hito en la genealogía del arte por su fuerte influencia en la (re)imaginación de lo poshumano gracias a unas prácticas creativas feministas, éticas que interpelan constantemente a la mutación cotidiana del *nosotres* atravesada por las ensoñaciones colectivas. Enredos de hilos entretreídos que narran historias múltiples y que conectan tanto a humanas como a no humanas en la convivencia en la Tierra. Resulta indispensable narrar esas historias, en numerosas ocasiones cargadas de dolor, contarlas a modo de “cuentos”, de conversaciones, como prácticas reparadoras y como sustrato para el germen de otros imaginarios conjuntos.

*El silencio vence al miedo
El miedo vence a la niña
El silencio vence al miedo
La niña vence a la sangre
Sangre que cura la herida
Herida que a sangre sabe*

*Venga, fiesta y alegría
Baila hasta romper el suelo
Venga, fiesta y alegría
Por un motivo
Por un motivo profundo
Que me ilumina vida
Y por si se cayera el mundo, ¡oh!*

*Y por si se cayera el mundo, ¡oh!
Y por si se cayera el mundo, ¡oh!*

Niña De Sangre (Verdiales), Rocío Márquez Limón,
Santiago Gonzalo Dopico y Carmen Camacho García, en
Tercer Cielo, 2022

**2. ENSAMBLAR Y REVISITAR
LA HISTORIA
PARA REPARAR LA VIOLENCIA**
El caso del collage para hablar de las
muertas

Las investigaciones de género en ocasiones se ocupan de las muertas que han sufrido en sus cuerpos la violencia extrema por su simple condición de mujeres. Esta ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados, que como “geografías corporales” (Barjola, 2018) se ven sometidos a procesos de ocupación y colonización territorial: “[...] no solo la primera forma de colonia, sino también, en la actualidad, la última. Y la colonización que de ellos se ejecuta hoy, en esta etapa apocalíptica de la humanidad, es expoliadora hasta dejar solo restos” (Segato, 2016, p. 137).

Los estudios feministas a menudo ponen en el centro de la historia a las numerosas víctimas del horror del sistema cis-hetero-patriarco-colonialista, que han sido ignoradas e invisibilizadas sistemáticamente. A través de sus redes, realizan una labor de denuncia activa, dando voz, honrándolas y planteando propuestas creativas más que humanas, que se enfrentan críticamente a la necropolítica normalizada (Mbembe, 1999, 2006/2011).

La mayoría de las prácticas desarrolladas se pueden entender como ecologías tecnoartesanales, que superponen cuerpos, tiempos y espacios; son frecuentemente posproducciones experimentales que exploran, seleccionan y reúnen diversos materiales con el fin de cocrear nuevos objetos. Una de estas prácticas cotidianas narrativas más significativas es la de los collages, entendidas como un caso particular de los ensamblajes.

Enfocándonos en los objetivos, en el caso específico de las prácticas destinadas a la reparación, los conjuntos de artefactos que resultan, de algún modo resignifican los espíritus de las muertas; quienes durante mucho tiempo fueron censuradas y sometidas por la lógica del dominio consciente, ahora son espectros cooptados, absorbidos por la lógica sistémica de la muerte, que mediante las prácticas reparadoras, logran su emancipación como sujetos políticos.

Este capítulo entre un estado del arte y un manifiesto, aborda con urgencia la siguiente cuestión: ¿quién hablará de las muertas? Reconoce la investigación sobre la práctica que indaga en la memoria y la reparación en clave de género, mirando al pasado, para intervenir en el olvido y visitar la historia; interpela el presente de hacer-con (Haraway, 2016/2019), como un futuro cercano posible, ético y más que humanamente vivible.

*[...] He perdido el hilo
El hilo de esta historia
He perdido el hilo
El hilo de ésta*

(Arnal y Bagés, 2017)

Del gótico poshumano a la gótica-crítica posmortem

Lo que no debemos hacer es intentar recuperar o reparar una visión propiamente humana; tampoco debemos pensar, con demasiada facilidad, que hemos abandonado la miopía humana de una vez por todas.

(Colebrook, 2014, p. 24)

El gótico es una creación del siglo XVIII; una forma estética particularmente moderna que deslumbrada por los cambios culturales que en ese momento están remodelando Europa y Norteamérica, nace a raíz de la Guerra de los Siete Años. El gótico se vincula con rapidez a tramas violentas y sensacionales, a una estética de extremos emocionales, como las representaciones gráficas de lesiones corporales y, finalmente, a la propia revolución. En ese sentido, Sade vincula el gótico a la violencia política de la época al sugerir que las novelas góticas son el "fruto necesario de los temblores revolucionarios que sintió toda Europa" (Soltysik Monnet, 2016).

En esa etapa lo gótico se interroga sobre cuestiones como las transformaciones en la ciencia, en la filosofía política y en los valores culturales, trayendo consigo una fascinación por el relativismo cultural, las complejidades de la justicia social y una nueva conciencia de la historia. Los tropos de sus narraciones hablan sobre la alteridad cultural, la venganza desmedida y la violencia reprimida (Soltysik Monnet, 2016). El *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), obra referente de género gótico está considerada como la primera novela de ciencia ficción, imbuida de la filosofía de

la Ilustración, en la que prevalece el ser humano-hombre y donde el monstruo es externo y ajeno a él.

La narrativa gótica se interesa entonces por epistemologías alternativas como la cultura popular, las leyendas familiares y los rumores. Es algo así como el género de lo olvidado, lo no dicho y lo enterrado, dando relato a personajes que normalmente no tienen voz ni peso en la sociedad, quizá dando un lugar a relatos no normativos. Aunque a menudo subversivo, el gótico no lo es de forma inherente o inevitable, y existen formaciones más conservadoras o incluso paranoicas y reaccionarias, sobre todo lo que los críticos han dado en llamar recientemente el “gótico imperial”, que utiliza la retórica de la monstruosidad para describir a otros raciales y coloniales. Sin embargo, la labor cultural más interesante del gótico está vinculada a sus exploraciones creativas de los aspectos no normativos de la vida humana, como el cuerpo en su materialidad queer, racial, de género y física, y no es casualidad que muchos de los siguientes ensayos se centren específicamente en el cuerpo y su materialidad subversiva (Soltysik Monnet, 2016).

Tradicionalmente, el género gótico ha generado ciertos patrones y convenciones para la representación de sucesos terribles e injustos: violencia, esclavitud, abuso de poder, crueldad, desigualdad, etcétera. El gótico permite crear mundos donde lo real y lo imaginario pueden encontrarse, entre otros, a través de diversos motivos resonantes, como el entierro, la invasión, la alteración de la personalidad, la enfermedad y el atrapamiento: “[...] sus códigos se estudian a menudo en pie de igualdad con los relatos traumáticos,

porque el gótico es un instrumento de traducción, un modelo de comparación que, como cualquier otro género, dota a las narraciones de cierta navegabilidad” (Ascanio 2020, p. 115).

Gótico poshumano

Históricamente el gótico poshumano se origina con el *Frankenstein* Shelley; es decir, con la literatura gótica de ciencia ficción, ya que su referente subraya hasta qué punto la sociedad y el gótico se han alejado de la posición herética de lo humano. Recordemos que el poshumanismo se caracteriza por una relación entre los humanos y sus otros híbridos y/o no humanos, revelando así la disposición a reflexionar más allá del humanismo, el antropomorfismo o el antropocentrismo (Millette, 2020).

La cuestión que hace interpelar la narrativa desde el extrañamiento, lo extraño y lo desconocido, es lo que enraíza lo gótico en lo sublime, a la vez atrayéndonos y repeliéndonos. Lo que no es amistoso, lo que no es hogareño (*unheimlich*) es, recuerda Freud (1899), lo inquietante, un principio central de lo gótico precisamente porque representa el retorno de lo que debería haber permanecido muerto y enterrado (Millette, 2020).

En este sentido el texto *Monstrous Machinery* de Micheal Sean Bolton (2014) es uno de los primeros intentos de definir el “gótico poshumano” a juicio de Anya Heise-von der Lippe (2017). Ya que permite diferenciar entre los textos posmodernos en los que existe el miedo a la máquina, y el gótico poshumano, en el que el miedo pasa a devenir de alguna forma en tecnología, es decir, a la integración de lo humano con la tecnología. Lo gótico socava los dualismos

humanistas haciéndonos perder el sentido sobre nosotras mismas, ya que no podemos distinguir entre el interior y el exterior, entre lo humano y lo tecnológico (Álvarez Trigo y Heise-von der Lippe, 2022).

El gótico poshumano distingue como subgénero los casos de terror y horror que surgen de las inevitables y extrañas hibridaciones de sujetos humanos y tecnologías más que de la desintegración del sujeto humano a manos de tecnologías monstruosas. La preocupación por el destino del sujeto humano en estos acoplamientos de lo gótico explica la creciente popularidad de la literatura, el cine y los programas de televisión de temática gótica –por no mencionar el creciente interés por los estudios góticos– a finales del siglo XX y principios del XXI (Bolton, 2014).

No obstante estas mutaciones humano-máquina son problematizadas mucho antes. Tal y como nos cuenta Francesca Ferrando en palabras de Stanton B. Garner, los híbridos cuerpo-objeto del collage y el fotomontaje dadá, junto a dispositivos protésicos de la época de la Primera Guerra Mundial, permiten vislumbrar el campo cultural más amplio: el cuerpo moderno se presentaba fragmentado, alterado, y reimaginado (Ferrando, 2016).

El gótico poshumano encuentra casos de terror y horror que surgen de las interfaces e integraciones de humanos y tecnologías; concretamente, en la inevitabilidad y exigencia de estas uniones como una cuestión de la existencia continuada del sujeto humano reconstituido como poshumano.

Pramod K. Nayar considera el gótico poshumano –o “gótico de especies”– como un subgénero que “ofrece una crítica de lo que vemos como horror al sugerir una forma diferente de abordar la diferencia” entre especies humanas y no humanas. “Cyborgothic”, de Dongshin Yi, examina las combinaciones de ciencia ficción y gótico “comprometidas con el desarrollo imaginativo de una ética estética del poshumanismo”; la “ética estética” de Yi se inspira en el poshumanismo anti-antrópocéntrico de Cary Wolfe y otros” (ctd. en Bolton, 2014).

Las obras góticas poshumanas se centran en el horror generado a medida que lo humano se convierte en máquina. La alteridad y la monstruosidad, en sus formas literal y simbólica, son el tejido ficticio que une el gótico con la ciencia ficción (Millette, 2020). La fuente del terror en el gótico poshumano no reside en el miedo a nuestra desaparición, sino en la incertidumbre en el devenir y en qué quedará de nosotras tras el cambio (Bolton, 2014).

Gótica-crítica posmortem

La escritura gótica comienza a suscitar atención por parte de la crítica a partir de 1920; no obstante, no es hasta la década de 1970 cuando el gótico ocupa un espacio central. Éste se ve motivado por el cambio radical en el significado del estudio literario y la crítica feminista de segunda ola que remodela el canon literario e incorpora al ámbito académico a las escritoras de género gótico británicas y estadounidenses (Heiland, 2004; Guitar, 2020). En 1976, Ellen Moers acuña el término “gótico femenino” para ampliar el canon literario a las escritoras comprometidas con el enfoque gótico y para extender las consideraciones académicas sobre el propio modo del gótico. Moers y otras

críticas feministas de segunda ola como Julian Fleenor, Margaret Doody, Sandra Gilbert, Susan Gubar y Leona Sherman comienzan a formular sus análisis (Guitar, 2020).

Se observa que en el caso estadounidense, a medida que el movimiento feminista y el de los derechos civiles avanza, se produce una transformación de “la escala y la estructura” en las propias universidades (Culler, 1988) que se apoya en los movimientos de protesta estudiantil en la década de 1960, de forma que al surgir las nuevas propuestas críticas y metodológicas van permeando en la enseñanza. En ese momento, la crítica literaria se inspira en las diversas perspectivas y discursos de entonces: lingüística, psicoanálisis, feminismo, marxismo, estructuralismo, deconstrucción... derivando en el campo de lo que comúnmente se conoce como teoría; “el discurso que resulta cuando las concepciones de la naturaleza y el significado de los textos y sus relaciones con otros discursos, prácticas sociales y sujetos humanos se convierten en objeto de reflexión general” (Culler, 1988, p. 22), todo lo que la teoría literaria de finales del siglo XX ofrece se ve reflejado en la crítica gótica que en sí misma discute constantemente las normas establecidas (Heiland, 2004).

El interés crítico por las cuestiones relacionadas con la estética gótica y lo gótico ha crecido en las dos últimas décadas (Heiland, 2004). En *Gothic Fiction/Gothic Form*, de George Haggerty, se interpreta lo gótico como una “forma afectiva” trazada para motivar respuestas concretas en el público (1989). Se observa también en las relecturas del compromiso del género con lo sublime del ensayo de David

Morris Gothic Sublimity (1985), seguido por secciones de Anne K. Mellor *Romanticism and Gender* (1988), Frances Ferguson *Solitude and the Sublime* (1992), Vijay Mishra *The Gothic Sublime* (1994), y Andrew Smith *Gothic Radicalism: Literature, Philosophy and Psychoanalysis in the Nineteenth Century* (2000), de Andrew Smith. La obra de E. J. Clery *The Rise of Supernatural Fiction 1762-1800* (1995) (ctd. en Heiland, 2004).

Como sostienen Hughes y Smith el gótico se libera de la idea de encierro tradicional, asociado a castillos medievales, a conventos, al hogar asfixiante, o a las arquitecturas laberínticas y claustrofóbicas, gracias a la eclosión de la teoría *queer* a finales del siglo XX: “el gótico es *queer*, el trauma es gótico [...]” (2009, p. 30). El gótico siempre ha sido *queer* pues su función principal es demostrar la relación entre lo excluido y lo normativo, desestabilizando los binarios de la crítica anterior. Lo gótico femenino hoy, como sostiene la investigadora Jenna Guitar (2020) implica su revisión a través de la propuesta de Sara Ahmed, de su fenomenología y la orientación *queer* de los objetos.

Lo gótico *queer* disloca las ideas esencialistas no sólo del género sino de la forma; descentraliza y se presta a la representación en múltiples niveles al disentir a través de la infelicidad. Núria Gómez Gabriel lo llama “traumacore” (2023): “¿cómo hablar de las heridas sin embellecerlas?”. Ella genera un artefacto híbrido, un ensayo literario sobre el “feminismo disociativo” y la “cultura post-traumática” actual apoyándose en una “ética de desorientación” que trae de nuevo a la memoria a Ahmed.

El gótico material se desborda en desplazamientos híbridos que atraviesan cualquier género. Se trata de propuestas sobre lo sublime que muestra historias en las que lo real aflora en situaciones de representación insólitas y donde se revelan variadas emociones ocultas. Además de desfamiliarizar lo inquietante se hace uso de tropos absurdos, humorísticos o siniestros en un proceso de búsqueda de mundos alternativos que muestran las grietas de la llamada realidad (Ascanio, 2020), que podemos traducir como sucesos vejatorios.

En consonancia, lo contemporáneo se ve interpelado por lo que puede llamarse un giro “gótico-crítico posmortem”, donde las propuestas narrativas feministas latinoamericanas encarnan lo gótico replanteándolo de forma situada. Para ello, se ensamblan prácticas, cuerpos y materiales que viran hacia “lo grotesco, lo siniestro, lo monstruoso y lo espectral” con el fin de reparar los horrores y hacerlo de forma descentralizada y colectiva. Es decir, la apropiación de lo monstruoso muestra que en un contexto en el que el sujeto femenino es atravesado por múltiples violencias, el cuerpo abyecto representa un último espacio de resistencia (Sánchez, 2023).

El miedo es algo atávico que usamos para sobrevivir en un mundo muy amenazante, por ejemplo “desde la guerra hasta que nos pueda atropellar un auto”, afirma la escritora Mariana Enríquez⁹⁷; la cuestión radica en manejarlo de alguna forma, desde la imaginación o la ficción, para que no nos paralice en nuestra vida. Por un lado, está el miedo

⁹⁷ Mariana Enríquez aborda temas que convocan y cuestionan a la sociedad porteña (Argentina) como heredera de varias dictaduras militares, el exilio, entre otras situaciones de violencia.

como emoción que todas sentimos y que puede derivar en fobias o ataques de pánico cuando nos relacionamos con él por medio de la ansiedad. Por otro lado, se encuentra el miedo como género de terror, como una forma de canalizarlo, como un lenguaje para hablar de horrores reales (Enríquez en Niebla, 2022).

De hecho, la memoria histórica de los devenires minoritarios se encarna en estrategias de resistencia y transformación social para construir comunidades de apoyo emocional y supervivencia en un contexto necroliberal (Valencia y Zhuravleva, 2019). Las corrientes transfeministas se articulan como redes no identitarias de asistencia y diálogo transnacional. Sayak propone al menos dos intervenciones materiales como estrategias de resistencia; no obstante, es su “política post-mortem/trans-mortem” la que enlaza con la gótico-crítica expuesta. De ello dan cuenta las formas colectivas de imaginación y práctica política reparadora creadas en el interior de una comunidad transmexicana para hacer frente a la necropolítica que asesina a las mujeres trans y cis cotidiana e impunemente, excluyéndolas en la posibilidad de ser leídas socialmente de manera digna aún después de muertas. En este caso, encarnar políticas posmortem, es decir, “ser” y “hacer” afectivamente para reparar, supone manifestarse públicamente con el cuerpo presente de una compañera asesinada.

En este sentido, la escritora Mariana Enríquez considera que el horror latinoamericano tiene que contar sobre lo político, hablar de lo social, de lo cotidiano, porque es ahí donde se concreta el terror en su dimensión contemporánea (G. Rubio, 2020). La violencia de estos hechos es

indisoluble a la necesaria catarsis de los mismos; otorgar un lugar a estas muertas es la propuesta de una nueva corriente dentro del gótico: una dimensión si se quiere frankensteinesca en una nueva forma de leer la realidad que vira hacia una mirada gótico-feminista sobre la realidad (Fernández, 2022).

Las referencias a esa tradición literaria de cuentos así como al cine de terror, la intertextualidad fundamental del cuento dedicado en algunos casos a las mujeres violentadas, a los espectros, entre la vida y la muerte (de Ípola, 2024) son hibridaciones que dan como resultado un despliegue de voces que pugnan por hacerse escuchar (Fernández, 2022).

Otro ejemplo de ello es el “gótico andino” contemporáneo de María Fernanda Ampuero, una literatura de lo mutante, en sí misma producto de una mutación. Mónica Ojeda retoma esta término en una ponencia de 2017 del crítico ecuatoriano Álvaro Alemán sobre una novela de Laura Pérez de Oleas Zambrano que gira en torno a la historia de un aborto, y la utiliza para hablar de su propia obra *Las voladoras* (2020) (ctd. en de Ípola, 2024). O la novela *Carcoma* (2021), de Layla Martínez, un cuento de fantasmas, una apropiación de lo insólito en la reformulación del gótico fantástico inusual, en un trama que gira en torno a la convivencia de una nieta y una abuela en la casa familiar: un lugar plagado de santos, espíritus y fantasmas, alegoría de una fosa común en la que las almas en pena de los cuerpos sin sepultar campan a sus anchas. Donde Martínez habla de la ineludible desprivatización de la memoria desde los códigos de un historia de espectros, a

su vez dialogando con la escritura de autoras como Cristina Sánchez Andrade, Patricia Esteban Erlés, la Mariana Enríquez de *Nuestra parte de noche* (2019), la Samantha Schweblin de *Distancia de rescate* (2014) o la Dolores Reyes de *Cometierra* (2019) (ctd. en Ferrer, 2023).

La gótico-crítica posmortem se trata de una herramienta narrativa, crítica y *cuir*, especialmente creada por mujeres, que linda con el horror con una mirada atenta a las relaciones de género, y ampliamente extendida en contextos latinoamericanos: una nueva forma de entender y pensar la realidad, una nueva aprehensión del mundo, horrorizada una episteme gótica y feminista (de Ípola, 2024).

La narrativa reparadora de la historia relacional

Tal y como sostiene Federici (2018/2020) la historia es un bien común. Si la historia la narran voces diversas, entonces hablamos de memoria colectiva, como cuerpo extendido y de potencia de nuestra práctica política. Esta visión encarnada y material de la Historia nos dispone como seres interdependientes de relatos que se relacionan con un pasado que sale a la superficie y que emerge a través de las “imágenes atávicas⁹⁸” (Rivera Cusicanqui, 2015). En este sentido, podemos advertir lo memorial como herencias de aquellas situaciones comunes, como vestigios, o fantasmas que aparecen extraídos de un marco común; nos referimos a los espectros plasmados de una manera cuidadosa y precisa (Fernández, 2022).

⁹⁸ Atávica puede entenderse como ancestral.

Conviene recordar que estas propuestas materiales feministas resisten en escenarios convulsos donde la hegemonía de los relatos modernos de la historia abocan muchas veces a la ruptura abrupta del pasado y al enfoque de un futuro de progreso. Son visiones modernas que perciben el mundo desde marcos normativos centralizados, lineales y excluyentes, imaginados al calor de premisas vanguardistas “solo humanas” a las que se añaden además visiones deterministas y fatalistas sobre “el fin de la Historia”. Todo esto explicaría que la mayoría de los relatos que nos rodean, con los que crecemos y seguimos alimentándonos, se sustenten de forma normalizada sobre la ausencia, sobre el desconocimiento y desprecio de las historias y vidas de las mujeres que nos precedieron en lo que podemos llamar una “desmemoria invisible” (Sánchez, 2021).

Ante la desmemoria y el fin de la Historia, “nosotras estamos exhaustas, buscamos justicia reparadora y lo hacemos juntas” (Rivera Garza, 2021). Esta perspectiva vitalista de la Historia implica resignificar su ontología relacional, generar redes y dar cuenta de prácticas reparadoras que se desplazan, en tanto que descentralizadas y decoloniales, a través de un pasado a la espera de ser reparado, para restaurar la justicia, un presente a reparar que es al mismo tiempo la reproducción de un pasado basado en colonización, servidumbre, despojo, envenenamiento de agua y aire, destrucción y sus nuevas formas de dominación presentes donde el futuro ya debe repararse porque agoniza ante nosotras (Vèrges, 2020).



Figura 54. Sobre la cigarra en la exposición: *CICADA* Deitch Projects, New York, NY. Swoon. November 14, 2019 - February 1, 2020. Fotografía: Swoon Studio.

Gracias a ello los cuerpos vulnerables, o resistencias del olvido moderno, practican una escritura reparadora que atraviesa, en las formas de imaginar, el presente y el futuro próximo (García, 2015; Ferrer, 2023; Sánchez, 2021). Devienen narrativas colectivas híbridas que demuestran que en los cuerpos de las mujeres se inscribe el continuum de la violencia, en lo que autoras precedentes llamaron “cuerpo-territorio político” en disputa, en el cual se deposita la memoria comunitaria y la vida colectiva (Duarte Hidalgo, Rodríguez Venegas, Bugueño Carvajal y Calderón Navarro, 2022).

No en vano, narramos para reparar desde lo más que humano; sirva de ejemplo el del imaginario humano-animal donde las cigarras nos cuentan que, tras pasar años enterradas bajo tierra, resurgieron del barro para cantar con su característico zumbido atronador. Este contar/cantar cigarra (fig. 54), que eclosiona del coro de millones de estos insectos, conecta en cierta forma con el fabuloso story telling de Haraway (1994) convirtiéndose por excelencia en la práctica situada del pensamiento feminista contemporáneo; implica ese pensar-con que remite al lema de Haraway (2016/2019) rescatado de su amiga Marilyn Strathern: “Importa qué pensamientos piensan pensamientos, importa qué historias cuentan historias” (p. 71).

Las todavía-vivas son supervivientes sabedoras de la conexión intensa con las muertas y albergan en sus lazos, cicatrices, materias inertes y afectos comunes. Experimentar el dolor físico agudo –lo físico entendido como un extenso afecto semiótico-material–, aparece como la

sensación más intensa, capaz de borrar el resto de experiencias y a su vez, capaz de hacerse la menos comunicables de todas (Arendt, 1958/2019).

En ese sentido, saberse atravesada por la muerte es posicionarse crítica y creativamente ante el andamiaje necro-político que, como proceso exterminador y extractivo, está basado en la vejación extenuante de la vida. Lo necropolítico soterra los cuerpos de las muertas-vivas y somete a las todavía vivas a la agonía y al silencio, imponiendo con ello una narrativa de muerte sobrevenida o anunciada respectivamente. A estas situaciones, que se hacen premisas en el funcionamiento de la imaginación colectiva podríamos llamarlas, según refiere Gabriel Gatti (2020), desapariciones sociales.

Son todas ellas una misma narración abierta e inacabada capaz de desbordarse hasta que una decide poner un punto y final, excepto si se sabe atravesada por la muerte (Zafra, 2021). Sin una rememoración sostenida, que requiere indisociablemente del apoyo del relato, no es posible según Haraway, aprender a vivir con nuestros fantasmas. Rememorar nos permite pensar-con (Haraway, 2016/2019), siendo ahí, donde las prácticas arqueológicas situadas se rebelan a lo necroacontecido. De ese modo, la arqueología, que trabaja con la cuestión de la aparición, nos permite sacar a la luz, desenterrando aquellas cosas que, consciente o inconscientemente, están ocultas (González Ruibal, 2020).

Son las prácticas de cantar, contar o narrar, que no dejan de ser las de escribir y relatar, trayendo a escena la táctica

de la oralidad; la escritura se hace política cuando advertimos su disponibilidad como herramienta de libertad y conciencia, que se ve atravesada por los interrogantes sobre el mundo que habitamos y la imaginación de otros mundos posibles (Zafra, 2015). Como dice José Carlos Agüero son prácticas de vida, pues hay necesidades que sólo se conocen si te aproximas a ellas (Agüero en De Vivanco, 2019).

Esta práctica encarnada emocionante (Zafra, 2021) capaz de visibilizar relatos diversos, nos interpela gracias a un entramado de voces. Es una potente práctica de emancipación, que activa la búsqueda en el pasado, para visitar la historia e intervenir sobre las ausencias sistemáticas del olvido impuesto. Esta revisión creativa se hace posible en lo matérico de las voces, los cuerpos, los objetos, los espacios y las creaciones: las “espectradas” hablan y se hacen presentes: “[...] un «érase una vez», un objeto perdido, una ausencia que remite a lo simbólico, al pasado que cambia, un espejo que permite encender conciencia” (Zafra, 2015, p. 34).

*: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida
y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?
: una habitante de la frontera
: ese extraño lugar
: ella está muerta pero habla
: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso
: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando
en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que todos la
oigamos?*

(Uribe, 2012, p. 27).

En este sentido, Octavia E. Butler (1996/2020, p. 46) ha defendido a lo largo de sus obras cómo narrar permite afrontar lo perturbador: contar los problemas que nos atraviesan, bien sea en las páginas de un diario, un artículo, un cuento o hilvanarlos en las hojas de una novela, “me ayuda a superar el problema y seguir con mi vida”. Butler desarrolla un complejo artefacto de género, sumamente contemporáneo dentro de la alternativa feminista especular, aunando antirracismo-ecologismo-ética afirmativa-teoría cuir-tecnociencia y subjetividad poshumana. Ejemplo de ello, es Lauren Olamina, la joven protagonista de *La parábola del sembrador* (Butler, 1993/2021), obra distópica que forma parte de la trilogía tristemente truncada con su temprana muerte. Olamina, quién sufre de hiperempatía una sensibilidad que le dispone a verse afectada por las emociones de las demás, habita en una sociedad donde cualquier fragilidad se entiende como un riesgo, rebelándose contra ello en un relato atravesado por la vida, la muerte, el miedo, el dolor, la lucha por la supervivencia y la protección de la interdependencia ecosistémica. Octavia, encarnada en Olamina, metaenuncia nuevamente cómo afrontar lo doloroso: “A veces, escribir sobre algo hace que sea más fácil soportarlo” (Butler, 1993/ 2021, p.122).

¿Cómo hacer una política espectral situada? A continuación se presentan dos propuestas dialógicas en forma de poesía archivo para abordar una ontología fantasmal híbrida como figuración política de una red conjunta. Está hecha de afectos e hilos que van zurciendo conexiones espectrales con el objeto de imaginar juntas quimeras posibles.

La chulupráctica eclosiona de la conexión entre ¡Gaia está viva!, tres escritos realizados entre octubre y noviembre de 2020 como parte de la investigación y escritura situada de esta tesis y La Manifiesta del seminario taller Despatriarcalizar el archivo, cuyo nombre sugiere al libro de la escritora y activista boliviana María Galindo, No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización (2013). Se trata de una propuesta que dio comienzo en febrero de 2020 en Ciudad de México y fue llevada a cabo por un grupo variado de investigadoras – archivistas, artistas visuales, escritoras, académicas, gestoras y curadoras- con el objeto de conversar en torno a las prácticas alternativas de los materiales históricos de archivo (de la Rosa y Rodríguez, 2022):

⁹⁹ Tomado “hauntología” o “fantología”, conceptos acuñados por Jacques Derrida en su libro *Espectros de Marx* (1993/1995) para referirse a una ontología fantasmal.

¡Gaia¹⁰⁰ está viva!

1.

*Cuerpos,
cadenas de cuerpos, montones de cuerpos,
algunos cuerpos, parejas de cuerpos, pilas de cuerpos,
cuerpos creciendo, danzando, gritando, susurrando,
cuerpos envejeciendo, cuerpos enfermos, sonoros,
dolidos, cuerpos que se transforman,
cuerpos que sangran, luminosos, contagiados,
que se dicen, cuerpos viscosos, cableados,
que se nombran, que faltan,
cuerpos de plástico,
energéticos, expuestos, acuáticos, cuerpos virtuales,
sin voz, terrosos, pilas de cuerpos, hardwares,
que dicen ser, que están, embarrados, cuerpos hídricos,
que faltan, que corren, cuerpos precarios, contaminados,
vidriosos, que mutan, que esperan,
porosos, distintos cuerpos, perdidos,
cuerpos frágiles, ocultos, cuerpos que florecen,
cuerpos afectados, cuerpos posibles...
cuerpos que devienen con más cuerpos.
¿Los ves?*

¹⁰⁰ Gaia, Tierra, Pachamama, *Amalur*, Gea... sobre la “Hipótesis de Gaia” propuesta por James Lovelock y Lynn Margulis a comienzos de la década de 1970; Gaia es un superorganismo, o materia viva con capacidad de autorregulación integrada por la biota, las rocas, el océano y la atmósfera que evoluciona de forma interdependiente.

2.

Desde la fragilidad y vulnerabilidad de los cuerpos que habitan la Tierra, cuerpos que no son definidos como cuerpos, cuerpos no normativos, cuerpos deshechos, cuerpos estigmatizados, cuerpos violados, cuerpos insultados, casi cuerpos, cuerpos asesinados, cuerpos borrados, cuerpos olvidados, en definitiva...cuerpos violentados, de ahí nace la investigación feminista.

3.

Había una vez una conversación, cientos, miles, un comienzo, varios, muchos, un saludo, cientos, una ruptura, millones, una apertura, algunas, una llamada a la atención, miles, a la posibilidad, muchas posibilidades, al cuidado, una practica de unión, una línea en el camino, múltiples, una reconexión, cientos, había una vez una conversación, el inicio de algo llamado vínculo...érase una vez las relaciones.

La Manifiesta para despatriarcalizar el archivo (2020)¹⁰¹

1.

Despatriarcalizar el archivo es un proceso, un acto necesariamente colectivo, creativo y en libertad; un ir y venir para abrir paso a otras posibilidades de ser, desde otras sensibilidades, desde el cuerpo, desde el deseo, desde los afectos.

2.

Escribir sin autorización y en desobediencia. Habitar la desautorización como un comienzo de otras escrituras de lo posible. No sólo no pido permiso sino que desacato las normas.

3.

¹⁰¹ *La Manifiesta para despatriarcalizar el archivo (2020)*: “Entre las autoras que inspiraron este escrito están: María Galindo, Silvia Federici, Griselda Pollock, Mieke Bal, Donna Haraway, Suely Rolnik, Natalia Ginzburg, Judith Butler, Sayak Valencia, Gloria Anzaldúa, Julietta Singh, Yásnaya Elena Aguilar Gil, Eve Tuck, Ariella Azoulay, Sarah Ahmed, Audre Lorde, Denisse Ferreira da Silva, Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Marisa J. Fuentes, Hélène Cixous, entre otrxs”. Los resultados del taller, colaboraciones, audios, desarrollo de proyectos así como bibliografía para libre descarga, , pueden consultarse en el repositorio en línea, *Despatriarcalizar el Archivo*. “Las participantes de la primera etapa fueron: Daniela Bojórquez Vértiz, Alejandra Bolaños, Natalia de la Rosa, Elva Peniche Monfort, Vania Macias Osorno, Roselin Rodríguez Espinosa, Gemma Argüello Manresa, Karen Cordero Reiman, Gerardo Contreras Vázquez, Jaime González Solís, Alejandra Moreno, Christine Adler, Rebeca Barquera, Eunice Adorno, Virginia Colwell” (de la Rosa y Rodríguez, 2022, p. 16).

No se puede despatriarcalizar sin descolonizar. El archivo es una de las estructuras principales de la colonialidad del saber. Es preciso descolonizar el inconsciente, es preciso despatriarcalizarnos.

4.

El archivo habla y se activa a través de nuestro cuerpo. Con nuestra danza hacer danzar al archivo. El deseo.

5.

Nombremos a quienes han sido despojadas de sus nombres. Busquemos la constelación de nombres debajo del nombre pronunciado, ahí donde se diluye el individuo, el autor, la jerarquía. (Descentrar, apagar la figura dominante). Nombremos también aquellas otras labores que parecen anónimas, las de los cuidados, las que ponen el cuerpo y su energía vital para procurar que las cosas pasen, para sostener el acto creativo y la vida misma.

6.

No sólo hacer visible el daño, tratar de repararlo y dejarlo transitar con nuestras palabras. Exponer la incomodidad del acto.

7.

La materialidad es la madre del archivo, es el cuerpo que nos habla, lo que encarna la voz del tiempo y guarda sus huellas, sus síntomas, lo que nos toca. Acercarnos a un archivo es

acercarnos a una vida, que puede estar en el abandono, ser corrupta o muy controlada.

8.
Encontremos en el archivo los elementos que desestabilizan/quiebran la estructura patriarcalcolonial del saber y con ello pongamos en crisis su propia condición de archivo.

9.
Exploremos el ámbito del “aún no”. Lo que aún no ha sido dicho, lo que se encuentra en medio del secreto, en los pliegues, en los silencios, en los rastros, en lo que no está y lo que hace falta, en la intemperie.

10.
Hay que escuchar las experiencias ocultas en el documento. Escuchar los afectos, la fragilidad, el dolor, el enojo, la injusticia y la memoria de la frustración y la alegría compartida.

11.
Reparemos en los detalles que pueden parecer menores, sin importancia, descalificados como documento: el rumor, el chisme, lo íntimo, la nota al margen, el garabato y la tachadura. En los signos de arrepentimiento, de titubeo, de vulnerabilidad.

12.

Pensemos en otras formas de la memoria, las no institucionalizadas como los archivos familiares, migrantes y domésticos; como lo que se guarda por mucho tiempo para acompañarnos, el archivo de las carteras, de los altares, de los separadores de libros, lo que guardamos en la cajita. El archivo como una casa, la casa como un archivo.

13.
Repensar, replantear, copiar, cortar, fragmentar, pegar, reescribir, reapropiar, imaginar, cuidar, ficcionar, intuir, inventar, empatizar... En esos actos se encuentra también nuestra lucha.

14.
Ficcionar. Cuestionar el archivo como pauta de validación de verdad y pensarlo como invención, tejido, constelación abierta a recombinaciones.

15.
Convivir con la ruina del archivo. Porque la ruina no es final sino principio, es oportunidad de reconstruir, de dar lugar a la creatividad, a otros relatos, a otras vidas.

16.
No creamos solas. En nuestras palabras están presentes muchas otras que han vivido el mismo deseo y el mismo vértigo. Nuestras ideas son de otras. A través de una escribimos, archivamos, bordamos, producimos todas. Nuestras palabras son acompañamiento.

(La Manifiesta para despatriarcalizar el archivo, 2020).

Recordar, no dejar olvidar y hacer memoria

Como explica la activista nativa Paula Gunn Allen (1988), la “desmemoria” es la raíz de la opresión, pues ignorar el pasado deja sin sentido el mundo en el que nos movemos, arrebatando todo significado a los espacios que habitamos porque olvidamos el costo que tiene pisar el suelo que pisamos y no sabemos de quién hablan las historias inscritas en las piedras, los campos y los edificios que nos rodean. Esta “desmemoria” origina, un ambiente silencioso, y se lleva con ello una dimensión sustancial de la reproducción como es la de nuestra memoria colectiva (Federici, 2018/2020).

En las sociedades occidentales contemporáneas prevalece la concepción del duelo como el proceso que una debe realizar ante la pérdida de una vinculación afectiva con aquellas que mueren. En ese sentido, hacer memoria desde feminismos no dualistas es un proceso que implica salir del enfoque binario y revelar las múltiples estructuras que directa o indirectamente construyen las dominaciones y las formas de resistencia que se inventan según estas configuraciones (Vergès, 2020) a través de ecologías más que humanas, de prácticas assemblearias, colectivas desde las nuevas materialidades feministas.

Como ejemplo, podemos recuperar una práctica sobre el olvido revisada por la filósofa Vinciane en su libro *A la salud de los muertos: relatos de quienes quedan* (2015/2021). Despret recoge testimonios de vivencias experimentadas durante los estados de duelo y propone atender a otras formas de relacionarse con quienes ya no están: gestos, comportamientos y atenciones inusitadas hacen que el

duelo no sea concebido negativamente como aquella anomalía de la que una debe curarse, sino como un estado capaz de percibir y de albergar modos de convivencia singulares entre personas, tiempos, espacios y seres. Inspirado en estas ideas surge el programa *Duelo colectivo y duelo planetario*¹⁰² que plantea un cuestionamiento crítico de la concepción del duelo como experiencia individual para atender a la colectividad de la vida y a las condiciones y categorización, en ese caso del cuerpo enfermo. Además, se estudian cuestiones presentes en las ecologías situadas —como las analogías entre formas de vida— con el propósito de observar las tensiones o conflictos que de ellas se derivan.

Rita Segato (2016) considera que necesitamos restaurar no solamente los hilos de memoria de la corporalidad racializada sino también rescatar el valor y reatar la memoria de la forma de hacer política de las mujeres, bloqueada por la abrupta pérdida de prestigio y autonomía del espacio doméstico en la transición a la modernidad; es decir, “retejer comunidad” a partir de los fragmentos existentes eligiendo el camino relacional de los afectos. Es por ello, que los cuerpos afectivos que forman ensamblajes de acción y de responsabilidad cruzan la división entre humanos y no humanos (Bennett, 2010). Ensamblar es recuperar un tipo de politicidad cancelada y la consecuente minorización y transformación en resto o margen de la política de todos aquellos grupos de interés que no se ajusten a la imagen y semejanza del sujeto humano

¹⁰² (Grupo de Estudio Duelo Colectivo y Duelo Planetario, MNCARS Diciembre 2022- Enero 2023).

moderno, el de la esfera pública, y afirmarla desde su arraigo vincular (Segato, 2016).

Como “tejedoras de la memoria”, según lo expresa la activista y socióloga mexicana Mina Lorena Navarro (2015), ellas constituyen un importante instrumento de resistencia porque el conocimiento que nutren y comparten produce en la preservación y la recreación de la memoria colectiva. En la colaboración con los nuevos movimientos de mujeres indígenas, que traen con ellas una visión del futuro moldeada por las “cosmovisiones”, se vislumbran de distintas formas el surgimiento de otra racionalidad que no solo se opone a la injusticia social y económica sino que reconecta con la naturaleza y nos permite reinventar lo que significa ser un ser humano. Quizá es un atisbo en el horizonte, pues la impronta de la lógica capitalista sigue siendo muy fuerte. Sin ir más lejos, nos recuerda Federici (2018/2020), la violencia que ejercen los hombres sobre las mujeres en todos los países es una muestra del largo camino que nos queda por recorrer antes de poder hablar de comunes.

Hablar de las muertas: violencia hacia las mujeres

Cuando era chica, Cometierra tragó tierra y supo en una visión que su papá había matado a golpes a su mamá

(Reyes 2019, Contraportada).

(Trans)feminicidio

En el marco internacional, el término feminicidio se consideró por primera vez en el Primer Tribunal Internacional de Crímenes contra Mujeres celebrado en Bruselas durante 1976, cuando Russell (2006) lo mencionó, retomando el término del libro *A Satirical View of London* de John Corry (Atencio, 2011).

Las investigadoras propusieron el término femicidio/feminicidio (Caputi, Russell y Radford, 1992) para nombrar el crimen de mujeres a manos de los hombres por el hecho de ser mujeres, un problema recurrente de orden global, que se cataliza desde el sistema patriarcal (Tiscareño García, 2019; Tiscareño García y Miranda Villanueva, 2020), con factores coincidentes como la misoginia, la sexualidad sádica y la construcción social de la masculinidad.

Posteriormente, en los 90, Caputi y Russell (1990) en *Speaking the unspeakable* aludieron al femicidio/feminicidio como un acto realizado por los hombres motivados por un sentido de apropiación del cuerpo de las mujeres. En 1992, ampliaron la versión presentando el feminicidio como el extremo de un *continuum* de terror anti-femenino que incluía una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual, abuso infantil incestuoso o extrafamiliar, golpes físicos y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias

(histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Caputi y Russell destacan que siempre que estas formas de terrorismo resulten en muerte, se transforman en feminicidio (Tiscareño, 2019).

Aunque existen distintas definiciones de (trans)feminicidio, es importante cuando se le añaden rasgos específicos en algunos lugares especialmente violentos, como México, donde la jurista Lagarde (2006, p. 1) expresa que “el feminicidio es un crimen de Estado: se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad”; según ella, con esta definición se le da una explicación política a un problema que ha sido abordado desde un punto de vista policíaco (Tiscareño, 2019).

Necropolítica de género

En efecto, el (trans)feminicidio es la expresión directa de una necropolítica de género, que define quién importa y quién no, quién es desechable y quién no (Mbembe, 2003; Casper y Moore ctd. en Tiscareño, 2019) y en este sentido se dibuja una línea desde el biopoder hasta la necropolítica (Braidotti, 2007; Mbembe, 2003) en la producción de asedio y violencia sobre cuerpos feminizados y de género diverso (Valencia y Zhuravleva, 2019). Además, la reciente crisis poliédrica de la pandemia visibiliza para Sayak Valencia algo que hasta ese momento pasa desapercibido y es la relación macabra entre patriarcado, necropolítica y neoliberalismo (Valencia y Herrera Sánchez, 2021).

Necropoder

Recordemos que para Foucault, el biopoder representa un conjunto de estrategias de saber y relaciones del poder, que absorbe el derecho a la vida y a la muerte a través de la biopolítica, como forma de gobierno que aspira a la gestión de los procesos biológicos de la población. El biopoder parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir; es entonces cuando el poder se centra entre unos y otros en el campo biológico. El necropoder es, en palabras de Valencia, la práctica que efectúa los asesinatos y también los rentabiliza (Valencia y Herrera Sánchez, 2021). La economía del poder consiste en regular la distribución de la muerte y en hacer posibles las funciones mortíferas del Estado; es lo que Mbembe (2003, p. 12) llama la condición de “aceptabilidad de la matanza” o de gestión de la muerte de las poblaciones a través de la masacre que tal y como nos recuerda Valencia rompe con la intocabilidad de la vida instituida en la Carta de Derechos Humanos (Valencia y Herrera Sánchez, 2021).

Capitalismo gore

La política como una obra de muerte es lo que Mbembe considera necropolítica, que se encuentra en “aquellas figuras de la soberanía cuyo proyecto central es la instrumentalización generalizada de la existencia humana, y la destrucción material de cuerpos y poblaciones humanas juzgadas como desechables y superfluas” (Mbembe 2003, p. 49). Al retomar esta premisa Sayak Valencia acuña el “capitalismo gore” (2010), un concepto a través del cual analiza cómo el sistema económico rentabiliza el negocio de la muerte; desde su perspectiva transfeminista, el asesinato sistematizado atiende de algún modo a la protección del capital que puede verse amenazado, no solo

a un nivel simbólico y político, sino también económico, cultural.

Para que la necropolítica de género pueda funcionar, se requiere del contexto de desechabilidad política y se precisan dos factores: la existencia de normas sociales que justifiquen a los hombres de un sentido de posesión sobre las mujeres, en donde la violencia masculina se ve como algo normal, que valora la masculinidad agresiva y autoritaria, y la existencia de altos niveles de tolerancia frente a las diferentes formas de violencia contra las mujeres (Tiscareño, 2019).

Era post-mortem

Tras las muertas es urgente ensamblar nuestras políticas de duelo, tomamos esta reflexión interpelada que hacen conjuntamente las autoras Sonia Herrera Sánchez y Sayak Valencia (2021) en su diálogo ensayo sobre las prácticas (trans)feministas de (auto)representación y preservación de la memoria en tiempos de duelo:

Sonia Herrera Sánchez: [...] *¿crees que los cuerpos muertos pueden reapropiarse del discurso y construir nuevas formas de enunciación que subviertan el sistema? Si es así, ¿de qué manera? ¿Qué supone esta expresión del duelo desde los márgenes, desde las periferias respecto al relato hegemónico?*

Sayak Valencia: *En el contexto actual, caracterizado por el asesinato sistemático de mujeres, personas migrantes, líderes ambientales, personas racializadas, entre muchas otras, la violencia se convierte en un centro persistente para la organización y propagación de la modernidad-colonialidad occidental. Entonces esta modalidad de la muerte es una especie de tecnología “civilizatoria” que*

persiste hasta nuestros días y conecta el contexto actual con la intermitencia colonial, a través de las tecnologías del asesinato como una forma de aleccionamiento pero también como un dispositivo dinamizador de las economías de la muerte. [...] En este contexto, me parece urgente rastrear las alianzas entre los movimientos (trans)feministas, los movimientos antirracistas, movimientos ecologistas, etc., pues estamos en la era donde los actos políticos parecen tener sentido solo de manera post-mortem, [...]

(Valencia y Herrera Sánchez, 2021, pp. 63-65).



Figura 55. Memorial Sara Millerey González, víctima de transfeminicidio en Bello (Colombia). Mural collage en blanco y negro (imagen y texto: “Justicia para Sara”), flores y velas. Fotografía de Germán López. 2025. **Figura 56.** Memorial feminista para honrar a las víctimas de feminicidios, sito en la valla del Palacio Nacional (Ciudad de México). Grafiti (en color blanco los nombres de las asesinadas) y cartel (texto escrito a mano: “Somos el grito de las que ya no tienen voz”, en colores, morado y verde), varias manos sosteniéndolo y flores moradas. Fotografía de Seila Montes. 2021. Fuente: *El País*. **Figura 57.** Fotografía en blanco y negro de grafiti collage (traducción de texto: “Nuestra rabia en vuestros muros”) acompañado de sombra de cuerpa rebelde proyectada en el muro. Fuente: Collages

**El caso de los collages tecnoartesanales:
las supervivientes posproducen¹⁰³ para resistir**

Sus cuatro cuadernos estaban dentro de una caja de cartón entre muchas otras cosas más: pinceles y calcomanías, plumillas, cutters, papel albanene y papel fabriano, tarjetas, libros, aretes y pulseras, cajitas varias. [...] A Liliana le gustaba guardar cosas, especialmente cosas pequeñas.

(Rivera Garza, 2021, p. 197)

Los cuerpos supervivientes se presentan en Tierra como despojos de memoria encarnada; se usa este término de Rosi Braidotti (2007) para referirse a cuerpos de cartografías que despliegan la potencia feminista en el deseo de cambiarlo todo (Gago, 2019). Son pura conexión orgánica llena de vitalidad que se enfocan en descolocarse de la posición de entrega al abuso y actúan transfigurando el presente para impedir que la carnicería prosiga (Rolnik, 2018/2019), desarrollando micropolíticas en clave cotidiana elaboradas con lo que Marisol de la Cadena (2020) alude como potencia compartida.

Contar el terror es, sin duda, hacer memoria (figs. 55, 56 y 57¹⁰⁴); en este sentido, hablar de las muertas y resistir

¹⁰³ Entendemos la posproducción como una práctica situada desde dónde cocrear a partir de la conexión de desechos y hacerlo de un modo afectuoso, reconociendo suturas posibles en la fragilidad y vulnerabilidad compartida. Esta manera de posproducir implica sostenernos con “otros”, como ecologías de reparación y de cuidados, desde procesos experienciales que ahondan en la recolección, el reencuentro y la resignificación.

¹⁰⁴ Desde 2019, mensajes feministas pintados letra por letra en hojas de papel a modo de collages, activan las paredes de ciudades de Francia y del mundo. *Collages Féminicides Paris (CFP)*, un movimiento de desobediencia civil autónomo, sin líderes y autoorganizado, está en el origen de esta renovación performativa de los modos de acción feminista. Recogiendo el eslogan de la imagen publican el libro coral *Notre colère sur vos murs* (2021): “ilustrado con todos nuestros lemas, cuenta la

activamente a las urdimbres sistémicas de la necropolítica, permite practicar una política del cuidado en el sostenimiento material de las vidas, de las que se encuentran y reencuentran.

Las expresividades híbridas, artístico-creativas, de los movimientos feministas y de las voces diversas con sus formas dispares —discurso, gesto, movimiento— (J. Butler, 2020), materializan objetos, tecno-artesanías, donde precisamente, esos cuerpos que se hibridan con los objetos, comunican, reconocen y resignifican a las muertas, invocando, de algún modo, a los espíritus de las que ya no están entre nosotras.

Estas proposiciones factuales, fabulosas y ficcionales se articulan como un discurso plural y secuencial. Aparecen para reivindicar y cuestionar las violencias, demandando unas condiciones que permitan que la vida persista y sea vivible, concretando e identificando la precariedad y la muerte (J. Butler, 2020). Según Anna Tsing, en la actualidad, es precisamente la precariedad lo que caracteriza las vidas y las muertes (Haraway, 2016/2019). Y es que sobrevivir en términos políticos implica la experimentación de procesos de resistencia más que humanos, que requieren de la investigación y la exploración de las conexiones de los

historia de nuestra lucha, que inicialmente comenzó con la lucha contra el feminicidio y luego se expandió pragmáticamente para incluir la lucha contra el sexismo, la pedocriminalidad, la LGBTQIA+fobia, el racismo y el capacitismo. En los albores de la revolución feminista, una nueva generación de activistas se está reuniendo, luchando y organizándose para derribar el sistema patriarcal, colonial, capitalista y ecocida que ha dominado, explotado y destruido durante milenios” (CFP en Contraportada, 2021).

cuerpos desechos y de acercarse al trenzado de códigos tecnoartesanos posproducidos en esa necesidad solidaria de crear con las otras:

La tradición oral apuntaba a que sus restos habían sido sepultados en una fosa en el cementerio de Fuendejalón y, a instancias de AFAAEM, el Ejecutivo asumió esta prospección, de la que también se rescataron una peineta, cuatro horquillas del pelo, dos botones y restos de unas sandalias.

(Europa Press, 2021)

Las redes de afectos iluminan los cruentos episodios experimentados y hacen estallar los silencios-normativos, posibilitando las conversaciones entre las muertas-vivas; así germinan los brotes de las “aguafiestas feministas” (Ahmed, 2017/2018): la rabia, llena de fuerza y vitalidad, como pedagogía de queja feminista (Ahmed, 2021) se convierte en materia para una ecología de los cuidados con frutos tecnoartesanales. De la hibridación de la tecnología y la artesanía, es de donde emergen las corpo-alianzas performadas (J. Butler, 2020). En la reunión de los cuerpos más que humanos, que recolectan materiales de objetos encontrados, en estas transiciones, tienen lugar nuestros artefactos comunicativos de resistencia.

Este quehacer conecta con la práctica política del “ensamblaje” (Deleuze y Guattari, 1980/2015), cartografiando las diferencias como propiedades emergentes, incluyendo topografías desiguales donde el poder no se distribuye por igual en toda la superficie, sino que descabeza la jerarquía para alejarse así de la lógica de la reproducción del dominio.

En los ensamblajes ninguna materialidad tiene suficiente competencia para determinar consistentemente la trayectoria o el impacto del grupo (Bennett, 2010), atendiendo así a la reunión de la diversidad.

Reflexiones del capítulo 2

Asumir el carácter ordinario de las prácticas, incluidas las de la investigación, su cotidianeidad y su imbricación con las formas de ordenación, subraya además el carácter colaborativo de la producción del conocimiento que, si bien relegado por las condiciones simbólicas y materiales impuestas por la modernidad (con su personaje del genio excelente, su separación positivista del objeto y sus institucionalizaciones de las diferencias y jerarquías) en paisajes tecnológicos como los que habitamos pueden ver socavadas sus bases (Lasén Díaz y Casado, 2014).

Shelley Jackson (1998) creadora del célebre *Patchwork girl* (1995), ficción hipertextual feminista por excelencia, asocia la escritura al collage, ignorando la pretensión de originalidad, y reivindicando una práctica de mediación, selección y contextualización, cercana a la lectura. El collage se puede entender como una praxis situada en los intersticios de la lógica colectiva, que facilita transgredir los límites de la estructura jerárquica, gracias por una parte a una transdireccionalidad, dentro de un plano horizontal de cocreación y, por otro lado, al manejo de unos códigos liminales donde la virtualidad deviene en una suerte de espectralidad. Estas formas de producción textual narran sobre la muerte y buscan la desposesión del dominio de lo propio. Como Cristina Rivera Garza las denomina, las

“necroescrituras” (2013/2021) son códigos tecnoartesanos posproducidos, hechos gracias al trenzado en comunidad, de una necesidad solidaria de las otras, donde la fragilidad se hace costura comunitaria: en la vulnerabilidad reconocida, una se obliga a frenar y sostenerse en las que están cerca (Zafra, 2021).

Como el artefacto cocreado de *Frankenstein* (Jackson, 1995), estas prácticas exploran las conexiones entre los cuerpos deshechos, que recuerdan de algún modo a los “cadáveres exquisitos” dadaístas, esos ejercicios de escritura realizados a partir del juego. Cada una de estas prácticas, presentadas como acciones gramaticales, estrategias narrativas y usos tecnológicos, cuestionan el estado de las cosas y el estado de los lenguajes normalizados, entendiéndose como posicionamientos escriturales que se encuentra ligados y muestran oposición a la “necropolítica” (Mbembe, 1999, 2006/2011). Los collages son “poéticas de la desapropiación” (Rivera Garza, 2013/2021), “prácticas de desidentificación” (Hart, 2020) que permiten reimaginaciones creativas del género y la identidad, rechazando las definiciones dualistas y jerárquicas incrustadas en la tradición del humanismo tardío (fig. 5). Como herramienta poderosa, con su capacidad de crear nuevos significados gracias a los fragmentos unidos, se corporeizan “reimaginaciones como devenires”.

Resumiendo, las prácticas arqueológicas situadas se presentan como propuestas artístico-creativas, que desde la memoria se rebelan de modo crítico contra la necropolítica de género. Estos quehaceres narrativos, que Donna Haraway articuló a través de su herramienta de story telling y que aquí hemos llamado “contar/cantar cigarra”, tienen como finalidad

generar narrativas para la supervivencia en estos tiempos del Antropoceno.

Al recordar, se hacen visibles algunas formas feministas contemporáneas que transgreden el olvido de la normatividad del necrosistema. Se trata de prácticas que emergen de quienes todavía-vivas narran el terror de las violencias extremas; son procesos abiertos, inacabados y desbordados, que de algún modo reparan el dolor en la experiencia compartida.

Por su parte, las supervivientes a esta necropolítica de género, entienden la posproducción como un ejercicio de resistencia que se reconoce en su vulnerabilidad compartida. Es en la cocreación y en el trenzado comunitario de códigos tecnoartesanos donde se configuran los ensamblajes afectuosos de desechos, trayendo a escena tanto formas de producción textual como las “necroescrituras” (Rivera Garza, 2013/2021), como los collages que superponen los cuerpos, los tiempos y los espacios.

Todas sus producciones implican una sostenibilidad desde/para ecologías de reparación y de cuidados compartidos, mediante procesos situados horizontales y no jerárquicos basados en la recolección en el pasado, el reencuentro presente y la resignificación a través de imaginarios posibles.

Existe una tendencia creciente entre las ecocríticas creativas, tanto dentro como fuera de las disciplinas literarias, a buscar explicaciones que den forma narrativa a los debates polarizados y a los climas caldeados, los entornos estresados y las comunidades, evitando así la trampa de centrarse únicamente en las “historias de daños”.

Al variar el poder performativo de la narración, todas ellas rechazan cualquier tipo de postura de pesimismo orgulloso, negando la posibilidad de un cambio social o una mejora ecosocial.

Alternativamente, buscan expresiones de formas de vivir bien con y cuidar, en palabras de la ecofeminista queer Cate Sandilands, las “heridas del mundo”. Esta es quizás una visión de cómo la ecocrítica en acción busca la conexión transversal y la solidaridad parcial.

(Cecilia Åsberg, 2024, p. 271)

3. CREAR IMAGINARIOS PARA SUPERAR LOS DUALISMOS

El caso de anime de San,
le primere princese más que humane

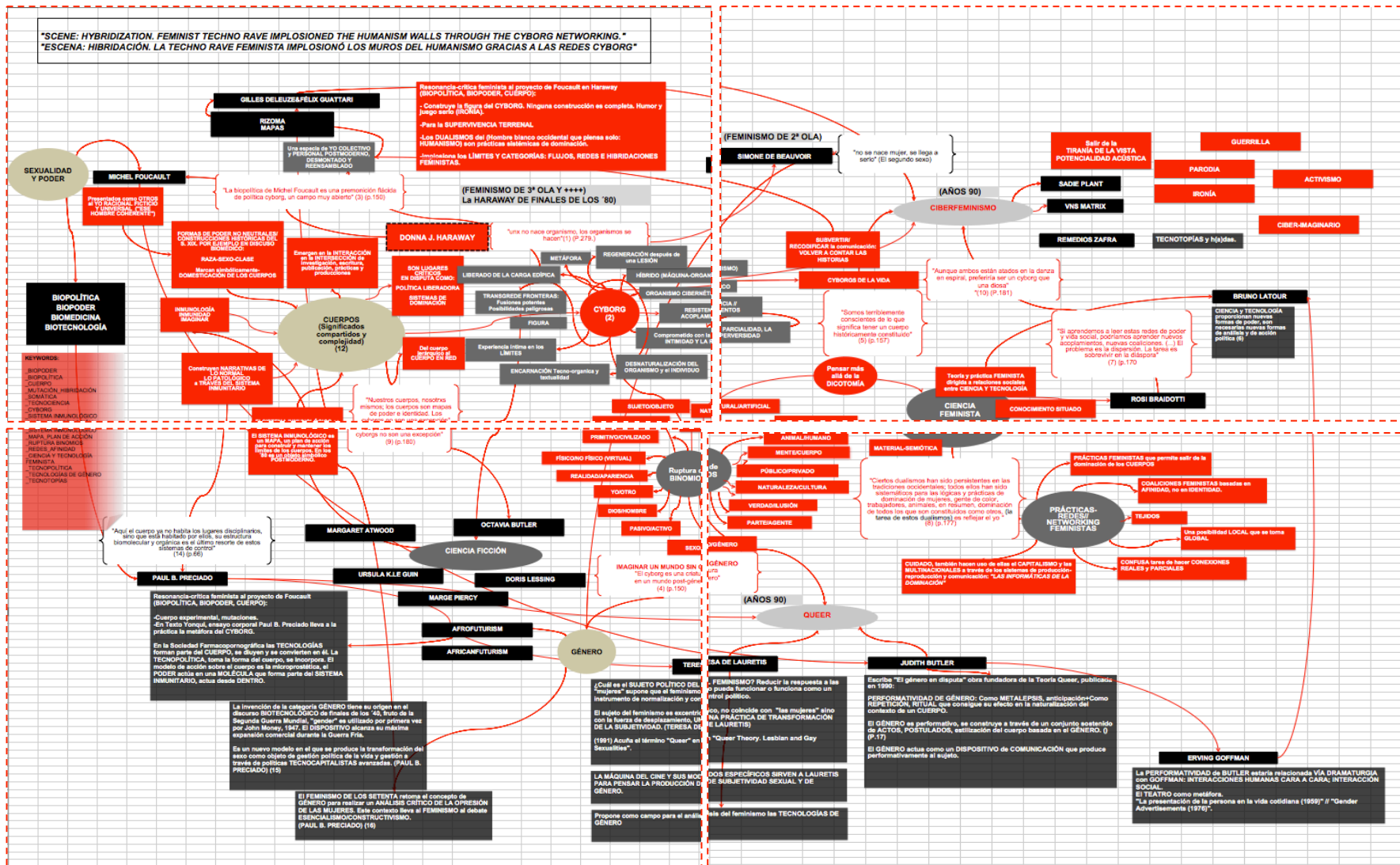


Figura 58 . La Techno rave feminista implisionó los muros del humanismo gracias a la redes cyborg. Patchwork-diagrama sobre la hibridación feminista. 2020. Fuente: Elaboración propia.

San es el protagonista¹⁰⁵ de la película de animación *La princesa Mononoke* (1997) de Hayao Miyazaki (Studio Ghibli). La interpretación intelectualizada de un personaje de ficción paradigmático y poliédrico como San, y su calificación como poshumanista, permite introducir una serie de términos—activismo, ecología, performatividad y red—que son el resultado de situaciones del film traducidas en clave de género.

San es de este modo entendida como una realidad encarnada; es una figuración poshumanista de un ensamblaje teórico ambicioso que incorpora los enfoques y las prácticas de un buen número de autoras que alimentan cada uno de los aspectos que definen a la princesa activista, ecofeminista y más que humana, en una narración alejada definitivamente de los cánones del humanismo y su imaginario dual.

Desde este enfoque, se plantea la práctica de contar historias como estrategia para compartir un imaginario situado de la realidad y la necesidad de crear relatos de ficción que se alimenten de un pensamiento cuidado para dar acceso a la ciencia a una comunidad importante de receptores.

Asumiendo que la supresión de lo habitual puede ser una poderosa forma de conocimiento, presenta como caso de estudio una pieza del cine de animación, donde el discurso gráfico animado dota de agencia a todo tipo de elementos que habitan territorios conflictivos como ámbito arquitectónico de experiencias humanas y no humanas.

¹⁰⁵ Como práctica situada, el estudio emplea el género no binario en referencia a San, a los animales y a la idea del “nosotres”, abordando con ello la cuestión poshumana.

Mediante una lectura de La princesa Mononoke desde discursos poshumanistas que perciben la vida dentro de redes de cuidados y fuera de los límites de la otredad humana, este capítulo muestra cómo desde la práctica narrativa se consigue hablar contra el capitalismo, el extractivismo, el colonialismo y las necropolíticas a través de un cuerpo en medio de un proceso de industrialización, de generalización del trabajo asalariado y de expansión de las violencias heteropatriarcales.

Del poshumanismo a la ecocrítica poshumana

Contra la neutralidad

El concepto de "poshumanismo" ganó popularidad en la ciencia ficción en la década de 1970 como parte de las críticas posmodernas del pensamiento de la Ilustración (Heise, 2011); voces de diversas disciplinas como la antropología, la historia, la lengua, la filosofía y la crítica literaria y cultural cuestionaron el supuesto del "punto de vista neutral" desde diversos enfoques del feminismo, el multiculturalismo y el poscolonialismo resaltando de qué forma lo "esencialmente humano", tiende a modular y justificar la perspectiva de los grupos política y socioeconómicamente dominantes (Badmington, 2000).

Tal y como sostiene Francesca Ferrando (2013), "lo poshumano" es un escenario complejo que está formado por diferentes corrientes; se resiste a las categorías binarias e integra lo humano, lo no humano y también lo inhumano. Es un marco poliédrico que hoy día sigue alimentando las tecnologías digitales (Heise, 2011); en palabras de

Katherine Hayles (1999) “lo poshumano” no significa realmente el fin de la humanidad sino que se trata más bien del fin de una determinada concepción de “lo humano”.

En este sentido, puede entenderse como un “posantropocentrismo” y un “posdualismo” no jerárquico que ofrece herramientas de interpretación que permitan desarrollar enfoques empáticos en la interacción con diferentes formas de entidades conocidas e hipotéticas (Ferrando, 2013; 2015). También puede leerse en la crítica de una revisión del humanismo liberal designada para “imaginar un futuro radicalmente democrático en el que la identidad humana no se reduzca a un solo estándar o “norma” como la versión política del “poshumanismo popular” (Rossini, 2005): “[...] las tecnociencias no se discuten fuera de sus contextos sociales, económicos y culturales específicos y el cuerpo sigue siendo un lugar para el análisis de las relaciones de poder. Estos objetivos ciertamente caracterizan el “materialismo encarnado” de Braidotti” (Rossini, 2005, p.17).

Lo humano y la máquina

En la década de los ochenta, el “poshumanismo” pasó a describir un proyecto bastante diferente y más específico, cuestionando las fronteras entre lo humano y la máquina. En sí misma, esta cuestión no era nueva: se remonta al menos al tratado *L'homme machine* (“El hombre máquina”) de Julien Offray de la Mettrie de 1748 y recorre obras como *On the Marionette Theatre* (“Sobre el teatro de marionetas”) de Heinrich von Kleist (1810), “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann (1817), *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *R.U.R. (Robots Universales Rossum)* de Karel

Čapek (1921) y gran parte de la ficción especulativa del siglo XX (ctd. en Heise, 2011).

En ese punto surge un proyecto que se materializa en los conceptos de "ciberespacio" y "ciborg", nuevas formas de espacialidad generadas por máquinas que, a su vez, permitieron nuevas formas de conciencia y ser humano y no humano (Heise, 2011). La figura del ciborg en particular, inventada a principios de la década de 1960 pero popularizada por el "Manifiesto Ciborg" de Donna Haraway (1985), llegó a señalar las esperanzas emancipadoras y utópicas relacionadas con la trascendencia de la forma humana meramente "natural" en ese momento, y se expresó, sobre todo, en el nuevo subgénero de ciencia ficción del ciberpunk (Heise, 2011).

Sin embargo, en la década de 1990, los rápidos avances en genética y biotecnología llegaron a superponerse a visiones anteriores de las tecnologías de los medios como motores de la evolución humana. Desde el origen del *ciberfeminismo*¹⁰⁶ y el trabajo artístico de las VNS Matrix,

¹⁰⁶ El "ciberfeminismo" es un movimiento no logocéntrico que enlaza "ciberarte, teoría feminista y medios tecnológicos". Surge de forma simultánea a principios de los noventa en el ámbito teórico y artístico (Zafra, 2013), se aproxima a la idea del ciberespacio, o espacio virtual, a los debates sobre internet, a la tecnología y a las redes; pensemos en una banda de ciberpunk de chicas empoderadas que ya no se callan ni se resignan (Zafra y López Pellisa, 2019). VNS Matrix, Sadie Plant, Donna Haraway, Luce Irigaray, Judith Butler, Shulamith Firestone y Sandy Stone son algunas de las exponentes de una corriente feminista horizontal que desde entonces "vira en red". Los "modos de hacer ciberfeministas" incluyen manifiestos, antidefiniciones, estrategias con base paródica, o irónica, simulación o figuraciones político-poéticas (Braidotti, 1996). En 1997 tuvo lugar el "Primer Encuentro Internacional Ciberfeminista" en la "documenta X" de Kassel (Alemania) la primera curada por una mujer, la francesa Catherine David. Dentro de la sección "Espacio de trabajo híbrido", *Hybrid Workspace*, una suerte de laboratorio temporal, semiindependiente (Lovink, 1997), que después

pasando por las Internacionales Ciberfeministas impulsadas en un movimiento que se volvió viral gracias a Sadie Plant. Quien contribuyó, sin duda alguna, a que en 1997 naciera

continuó como parte de la “Primera Bienal de Berlín” en 1998. El “híbrido” fue un escenario horizontal, a priori desjerarquizado, donde de manera mutante se abordaron temas como migración, racismo y ciberfeminismo. La artista Cornelia Sollfrank medió un emblemático debate sobre feminismo y tecnología del que surgió la plataforma *Old Boys Network* (OBN) (Zafra y López Pellisa, 2019). Se llevaron a cabo programas de radio, audiovisuales y se produjeron textos, folletos, con el objeto de plantear “modos de hacer desde el rechazo a la dominación”. En el año 2019 participé junto con un amigo, en calidad de escucha activa-atenta del *Contra-congreso Ontologías feministas. Divina y precaria juventud*, que tuvo lugar los días 6, 12 y 13 de abril en el Archivo del Museo La Neomudéjar de Madrid. Fue programado por “Ontologías Feministas”, un colectivo de producción cultural especializado en virtualidad y programas educativos con perspectiva feminista, formado por Blanca Martínez, Elena Castro Córdoba y Laura Tabarés, junto con Sara Barquinero. Como ellas cuentan la iniciativa surgió de varios conflictos, de la (re)organización de la rabia feminista generada la producción artístico y teórica dentro de las instituciones y como contra-programación del “LVI Congreso de Filosofía Joven. Ontología millenial de la divina juventud” donde la representación de las mujeres en su programación “no era de una verdadera sensibilidad feminista, sino del miedo a la deslegitimación”, en unos espacios que “pueden llegar a tolerarnos pero nunca realmente buscarnos” y de la reivindicación de la herramienta de la “contra-programación” como acto político (Ontologías Feministas, 2019). Este contra-congreso que buscaba crear vínculos y redes entre mujeres jóvenes feministas del ámbito teórico y artístico de carácter ciberfeminista (López, 2019), contó con la participación de cómicas, artistas, comisarias, filósofas, escritoras, fanzineras, etc, que como acontecimiento enlazado a las entidades criticaban el esquema filosófico teórico humanista de lo que viene siendo un congreso académico normativo. Sin duda, el contra-congreso de ontologías feministas fue un revulsivo para muchas, entre las que me encuentro. En efecto, podemos leerlo como un espacio de afectos y redes de cuidados donde nos reunimos e imaginamos-hacer nuevas prácticas feministas. Muchas ya estaban en marcha antes del 2019 y otras con posterioridad se han ido “confabulando”. Para ampliar información sobre “ciberfeminismo” recomendamos escuchar el podcast *Son[í]ja #384 Cornelia Sollfrank* (inglés) una conversación con Sollfrank, Radio Web Macba (RWM), 25/10/2023 99' 39". El podcast (Sollfrank, 2023) es parte de “Nuevas Perspectivas para la Acción”. Un proyecto de *Re-Imagine Europe*, co-financiado por la Unión Europea. Co-producido por *Disruption Network Lab*. Conversación: Anna Ramos. Guión y producción sonora: Verónica Lahitte. Post-producción: Roc Jiménez de Cisneros. Voz: Javiera Cádiz. Coro de respiraciones: Grupo de trabajo de RWM.

OBN (*Old Boys Network*), entre otras (Blanco, 2023). Desde contextos creativos inspirados por la obra de Donna Haraway, las artistas han sido fundamentales en el ideario ciber y tecno-feminista y en su diálogo social (Zafra, 2013, 2014).

Lo humano y lo animal

La clonación de Dolly en 1996 y el mapeo del genoma humano en 2003 marcaron pasos importantes en el camino hacia un imaginario poshumano cuya problemática central radica menos en la frontera entre humano y máquina que en la frontera entre humano y animal: es el cambio de Haraway de ciborgs a "especies compañeras" como marcadores de conceptos de especies (Heise, 2011).

Posteriormente, la propuesta afirmativa de Braidotti incorporaba la inflexión poshumana, la decadencia y el fin del humanismo clásico y se dirigía a la "descentralización de lo humano" y a la configuración de una "subjetividad poshumana" ética, múltiple, ensamblada e inclusiva. Estos desarrollos tecnológicos en la transformación concomitante de lo que significa ser "humano" se conocen como "la condición poshumana" (Rossini, 2005). En efecto, "lo poshumano" como descendiente del ciborg nos ayuda a comprendernos como una red material en interacción simbiótica con otras entidades, deconstruyendo una noción fija de identidad (Ferrando, 2015).

Se abre así una puerta para repensar los sistemas sociotécnicos en construcción social de la conformación de la "sociedad" (Forlano, 2017). Si tradicionalmente el término

“sociedad¹⁰⁷” se vincula a población humana, o animal, y de facto al binario “naturaleza/cultura”, entendemos que quizá sea oportuno hablar de “ecología(s)¹⁰⁸”, un concepto más inclusivo de “hogar” en términos de lo más que humano, “ecologías ciborg” y desde unas perspectivas críticas ver cómo las propuestas sociotécnicas reconfiguran los “ecosistemas”, o comunidades de organismos, su hábitat¹⁰⁹ y las relaciones que se establecen entre las entidades.

La ecocrítica

En esa misma línea surgen voces “ecocríticas”, como la de Serpil Oppermann, que consideran necesario explorar el impacto del “giro poshumano en la ecocrítica”, que ella denomina “ecocrítica poshumana”. Se trata de un modo más comprometido y difractivo de leer la coevolución de los organismos y la materia inorgánica en sus configuraciones híbridas, convirtiéndose así en “poshumana, posnatural y posverde” al criticar la taxonomía de lo humano y lo no humano (Oppermann, 2016). A través de una ecocrítica material de compromiso con lo material y la vida se proyecta una nueva forma de análisis en las interconexiones, que cambia la forma de concebir la materialidad, la agencia y la naturaleza:

*[...] la materia está dotada de expresiones creativas, que se manifiestan como materia con historia, y la materialidad creativa está codificada en todas partes (Oppermann 2014).
[...] La ecocrítica poshumana investiga las implicaciones*

¹⁰⁷ Etimología, del latín *societas* asociación/agrupación que se produce tanto en humanos como en animales.

¹⁰⁸ Etimología, del griego *oikos* hogar o lugar donde vivir.

¹⁰⁹ O medio ambiente.

literarias, culturales y filosóficas de modo en que estas prácticas pretenden injertar lo tecnológico en lo biológico.

(Oppermann, 2016, p. 29)

Es el caso del trabajo de Stacy Alaimo que introduce los "nuevos materialismos poshumanistas" (2011, p. 282) en consonancia con las intersecciones y alianzas entre estos discursos teóricos interrelacionados. Alaimo presenta "un nuevo sentido materialista y posthumanista de lo humano como perpetuamente interconectado con los flujos de sustancias y las agencias de los entornos" (2014, p. 187), frente a Karen Barad que propone una ética poshumanista de la materia para describir "cómo los valores son parte integral de la naturaleza del conocer y del ser" (2007, p. 37). Con ello, considera Oppermann (2016) tomando a Barad, enfatiza la responsabilidad de las actividades humanas y las prácticas de conocimiento con los entornos y enuncia la necesidad de la responsabilidad humana en las relaciones con el medio ambiente.

Parece entonces que la "ecocrítica poshumana" mantiene una crítica ecológica sostenible en la interacción material de cuerpos y naturalezas en un mundo altamente tecnologizado es el caso de la "ecoanimación", presentado en este capítulo, a través de la figuración de San (Mononoke) y el análisis ecocrítico realizado en clave de lo más que humano. Los principales conceptos de la ecocrítica material, la materia narrada y la agencia narrativa, explican la dimensión agencial de la materia viva en términos de sus historias; como explicaría Parisi (2008), a juicio de Oppermann son especialmente adecuados para explorar las

emergentes agencias y las formas tecnológicas poshumanas (2016).

Re-imaginar(nos): imágenes y palabras

La recodificación se hace necesaria; tiene lugar bajando a los infiernos, como decía Foucault (1957/1998), para decir lo que nunca ha sido dicho. El *story telling*, este contar otras historias es, según Haraway, una práctica compleja para narrar nudos y entrar en los agujeros negros; no es en sí misma una *art practice* (1994, p. 63), sino un modo de verbalizar, de liberar vivencias densas y violentas, adentrándose en territorios turbulentos y apenas trazados, que atienden tanto a humanas como a no humanas en sus experiencias de vida y en sus interacciones.

La infiltración necesaria, la intervención en el imaginario de la transgresión de la frontera artística “de lo humano” (Zafra, 2013) permite en palabras de la ciberfeminista, amante de las tecnologías libres y sostenibles Spideralex¹¹⁰ que “las narrativas se vuelvan ficción especulativa que viaja a través del tiempo/espacio para volverse un ecosistema tecnológico alternativo” (2016). De ese modo los patrones nos permiten quizá materializar el análisis de la actualidad en la búsqueda de alternativas lúdicas, irónicas y creativas que nos lleven a situarnos en enfoques afirmativos y éticos que enlazan lo semiótico¹¹¹ en lo material. Tenemos presente el

¹¹⁰ Spideralex: <https://donestech.net/usuaries/spideralex>

¹¹¹ La semiótica se encarga de analizar la producción de signos y las relaciones que constituyen sus significados en los diversos procesos de representación y comunicación. Entendemos la semiótica ensamblada a lo material, por lo que sería preciso apuntar a una semiótica material, de la que, de una forma u otra, están hablando extensamente estas autoras.

caso del fértil trabajo de Donna Haraway y sus conocidas “figuras de cuerdas” (*strings figures*) (1994) que posteriormente amplía con la herramienta significativa “SF” (2016/2019) donde a las figuras les acompañan “hechos científicos” (*science facts*), “ciencia ficción” (*science fiction*), “feminismo especulativo” (*speculative feminism*), “fabulación especulativa” (*speculative fabulation*). Además de Haraway, encontramos el “realismo agencial” (*agential realism*) de la propuesta de Karen Barad (2007) como principales voces de la corriente contemporánea de los “nuevos materialismos feministas”, o del “giro material” (*material turn*) de quienes en su análisis abordan la reconfiguración de la materia y nos resitúan en relaciones de interdependencia y vulnerabilidad desde un “monismo materialista”, o si se quiere “espinosista” como apunta Braidotti (2022b) tomando la referencia de su amigo Deleuze: “El “nosotras” ya ha entrado en la conversación, porque sólo se puede producir un conocimiento adecuado relacional y colectivamente. [...] Para hablar de Spinoza, tenemos que sumergirnos en una red relacional de variables y encuentros materialmente fundados” (ibíd, p. 16).

Así, como cuerpos “en tránsito”, es cómo nos disponemos a crear “imaginarios tentaculares”. En un escenario poshumano, o más que humano, asistimos a la cotidiana intervención científico-técnica en los cuerpos desde la transformación de un “nosotras” abierto e inclusivo que acontece en sus simbologías y en sus posibles nuevos arquetipos¹¹² (Zafra, 2013). En efecto, al abrazar estos seres fluidos conformamos hibridaciones, mutaciones o

¹¹² Representación.

ensambles sostenidos en el deseo de cambios radicales. Si los "cuerpos que importan" (J. Butler, 1993/2008) se encuentran semióticamente encarnados (Haraway, 1994), la figuración no es simplemente una metáfora¹¹³, según Rossini (2005) recordando a Braidotti, sino una cartografía viva, una explicación transformadora: un mapa corporal "en tránsito" en relación con el resto de geografías corpóreas.

Hablamos de cuerpos como "entidades", que diría Bruno Latour (2005/2008), dispuestos a conversar colectivamente; no diseñan una red lineal sino múltiples lazos heterogéneos encargados de sostener cuidadosamente telúricos ecosistemas de refugio, o si se prefiere de "humus, o compost caliente" (Haraway, 2016/2019). Para estos ensamblajes de "parentescos raros" requerimos de al menos tres cosas: de la responsabilidad colectiva de "seguir con el problema", de la creación de imaginarios y fabulaciones más que humanas y de cohaceres ciborgs responsables en clave de ética coral; de esta forma, nos recuerda Haraway, podremos de alguna manera sobrevivir dignamente al apocalipsis antropocénico.

Los cuidados

La configuración cuidadosa de otros mundos atravesados por imaginarios alternativos a la extinción en Tierra, requiere, a juicio de María Puig de la Bellacasa (2017), de relatos que se alimentan de pensamiento-con cuidado en mundos más que humanos, que devuelvan al destino común a todas las formas de vida con devenires sociotecnológicos. Esta autora pone de ejemplo la práctica de Haraway y su compromiso al contar historias para

¹¹³ Figura recursiva literaria.

resaltar las relaciones no inocentes, que apoyan la regeneración de una política del cuidado como un modo ordinario, que rechaza los preceptos morales que la limitan al amor inocente o a dar seguridad a quienes se encuentran en situación de necesidad.

El pensamiento aliado del cuidado, en términos no antropomórficos, es aquel que hace públicas las redes manifiestas, o entredichas, u ocultas, y las conexiones posibles entre los distintos agentes implicados, que no son solo humanos. Es un pensamiento que invita a una reflexión afectuosa, y acompaña hacia las zonas de “fricción”, de las que habla la antropóloga Anna Tsing (2015/2021) al narrar su periplo por los bosques guiada por la supervivencia en la maleza a través del hongo matsutake: un conocimiento ensamblado de prácticas desde/con las cuáles enchuclarnos¹¹⁴. Esta política del cuidado hace que nos replanteemos, desde un enfoque ético, crítico y más que humano: ¿qué clase de afectos y qué mundos hacen que las vidas multiespecies sean vivibles?

La accesibilidad a la ciencia

Obviando a las narradoras y a los mensajes, desde el punto de vista de quien recibe la narración, la estrategia de la narrativización puede ser puesta en práctica para hacer la ciencia potencialmente accesible a un público mayor; según Rossini (2005), el contenido tecnocientífico puede y debe integrarse en las narrativas para volverse más transparente

¹¹⁴ Enchuclarnos, de “enchuclaje, enchuclarse”, define a un término que en el habla de la Ribera de Navarra se emplea popularmente para nombrar la acción de pringarse, por ejemplo, con barro, o bien, ensuciarse al comer. Palabras asociadas a hacer algo e implicarse, con ahínco, y a consecuencia de ello mancharse.

y llegar a una audiencia más amplia. Es entonces cuando aparece la relación entre la tecnociencia y la ficción, no como ámbitos separados sino como un espacio intermedio en el que las narrativas se sitúan; la distinción entre la visión científica y la del mundo de la imaginación es—como Haraway dice respecto a la ciencia ficción y la realidad social—una ilusión óptica (Rossini, 2005).

Precisamente sobre la relevancia de la ficción, añade Carmen Flys Junquera (2011), que es “su verdad imaginativa” la que puede disolver el dualismo humano/naturaleza, permitiéndonos ver el potencial comunicativo y la capacidad de acción de lo no humano, y por tanto replanteando las relaciones con el mundo (pp. 27-28). Es similar al encuentro con las metáforas que nos permitan imaginar un conocimiento más liberatorio para crear discursos que se alejen de las representaciones colonizadoras que funcionan excluyendo y dominando (Reverter Bañón, 2001/2013).

Imaginarios ciberfeministas

Uno de los principios de la “agencia ciberfeminista” es “pensar que otra cosa puede ser posible”, proponiendo utopías, narrativas, conversaciones o imaginarios radicales que nos inviten a participar en esa construcción de un “mundo nuevo” y que guíen a las demás activistas en el camino (Binder, 2017, 2019).

Como ejemplo de ello, las activistas ciberfeministas latinoamericanas tratan de crear puentes y producir nuevos marcos conceptuales para la acción colectiva; trabajan sobre el futuro como una manera de incidir sobre el

presente en una iniciativa prospectiva que tiene la tarea de marcar los horizontes de posibilidad del movimiento a través de “imaginarios radicales”. Parten de una tarea de creación ligada a la labor de documentación permanente de lo que están haciendo y pensando en el presente a través de textos específicos, películas u otro tipo de contenidos, que las interpelaron en un momento determinado de la vida y que alimentan las inquietudes sobre las cuales trabajan en la actualidad (Binder, 2017).

La escucha con cuidado

En estas prácticas de “compilación decolonial de los imaginarios”, que implican revisiones epistemológicas y prácticas de ruptura con los imaginarios cyberfeministas del norte global es donde podemos contar historias que no se entiendan como una práctica para aleccionar, sino como una práctica que permite generar vínculos: contar es compartir historias y, para ello se requiere, como apunta entre otras autoras Le Guin (2004/2020), de una escucha-con cuidado. En este sentido, pensar-con cuidado puede significar acercarse tanto hacia el género biográfico y autobiográfico como a ciencias como la Geología, que cuentan una historia a través de la Historia y también la Historia en sí misma: “No me acabo los libros muy abstractos o teóricos. [...] Se me olvida todo. Yo necesito que sea como una historia; si es una parábola sí que me acuerdo” (Le Guin y Naimon, 2018/2020, p. 74):

No solo tratan de las tecnologías pasadas, y existentes sino que también imaginan las tecnologías que no existen (aun) y resultarían deseables, apropiadas y apropiables. Destilan imaginarios transformadores, ficciones especulativas que

inspiran acciones colectivas y nuevos formatos de hacer y generar tecnologías feministas.

(Spideralex s.f., s.p.)

Intra-acción

La imaginación ha sido siempre una de las respuestas en la práctica feminista, necesaria “para crear palabras que nombren lo que aún no ha sido visibilizado, para inventar, para especular con versiones identitarias que comprometan a la conciencia, que operen como agentes de dicción, identificando realidades no nombradas, diluidas en la niebla de lo ambiguo o de lo privado” (Zafra, 2013, 369). Imaginación y cuidados se abrazan y es en esta aproximación hacia las ciencias “pensando-con-cuidado” donde Karen Barad (2007) introduce la noción de “intra-acción” (*intra-action*) tratando de hacer un ejercicio de extrañamiento de lo familiar, de la interpretación de causalidad como creencia metafísica, donde uno o más agentes preceden y producen un efecto.

Mediante la intra-acción, que nos lleva a cuestionar qué importa y qué se excluye de la materia, se activa una perturbación de la semiótica que pone en evidencia la existencia de determinados agentes, entidades, tiempos y lugares constituidos previamente. No es que se trate de distribuir la agencia entre las formas no humanas y humanas, lo que está en juego es una nueva reconfiguración de la materialidad, abandonando la categoría humano como referencia para incluir una gama completa de posibilidades y dimensiones del funcionamiento de la agencia. De este modo, la agencia que no puede ser designada como atributo de objetos o sujetos, se produce haciendo o siendo, (Barad, 2007) como

le ocurre a San, le protagonista de *La princesa Mononoke* (1997), cuando niega insistentemente su naturaleza humana y actúa en función de ello.

Es cierto que es más complicado pensarnos en términos de agencias e interacciones de múltiples especies que imaginar esos relatos caricaturescos del Antropoceno basados en el “Hombre” transhistórico a los que estamos acostumbrados (Kuznetski y Alaimo, 2020). A ello se añade que, como afirma Braidotti (2013/2015, pp. 15-16), “una dimensión espectral se ha infiltrado en nuestros esquemas de pensamiento, amplificada por los conceptos, típicos de la derecha política, del fin de las ideologías (Fukuyama, 1989) y la inevitabilidad de las cruzadas civilizatorias (Huntington, 1996)”.

Si la desazón, la nostalgia o la melancolía reactiva no se apropian de nuestros cuerpos cuando cohabitamos la complejidad, comienza la tarea esperanzada de plantear conjuntamente, de un modo radical, herramientas necesarias para sobrevivir dignamente junto-con los agentes multiespecies.

Lo cyborg

El *cyborg*, o “ciborg” (Haraway 1985, 1991/2018) es para Haraway una figura “naturocultural”, o “alteridad significativa”, una metáfora material, poética política, un patrón semiótico-material feminista para abordar el mundo desde las relaciones contingentes, específicas y situadas. El *cyborg* es una entidad cibernética, un híbrido de la máquina y el organismo, donde Haraway despliega ironía como estrategia retórica de su práctica política, es materia de ficción y realidad social.

La encarnación del *cyborg*, fuera de la tradición occidental de salvación, se trata de una quimera, de ontología política, de una imagen de imaginación y realidad material, señala acoplamiento, asociaciones, necesita conectar con entidades múltiples, preparadas para la transformación en el *oikos*, hogar que redefine con arreglo a la transgresión de fronteras y las poderosas mutaciones y posibilidades simbólico-materiales para una resistencia feminista imaginativa y política. El *cyborg* es una propuesta crítica que se expande más allá de la etapa histórica en la que se origina. El *cyborg* tiene una historia, capas, “son las distintas narrativas las que dan forma a la historia” cuestiona el poder militarista, de la ciencia; determinados proyectos de investigación vinculados a lo conductual, la psicofarmacología, psiquiatría y teorías relacionadas con la información, del patriarcado, de las guerras. El *cyborg* de Haraway es la hija bastarda de ese *cyborg*, una herramienta, o estrategia feminista para ver las cosas de una forma distinta, una “figura de cuerdas” en transformación y reformulación constante (Haraway, 1991/2018).

El *cyborg* facilita imaginar el futuro en sus formas utópicas y distópicas como manera inaugural de construirlo (o de evitarlo), posibilita nombrar y dar voz a aquello que acontece en los límites de lo “no nombrado”, situándolo y encarnándolo: “La creación de nuevas figuras de dicción permite la ideación de nuevas palabras, conceptos y figuraciones susceptibles de ser apropiadas en los discursos cotidianos” (Zafra, 2013, p. 369).

Repensar el Antropoceno

Hablamos de elaborar propuestas desde los enfoques especulativo-afectivos situados en alternativas feministas más que humanas. En el acto y el arte de narrar historias por parte de autoras, como Braidotti, Haraway, Zylinska o Colebrook está siempre presente el repensar el Antropoceno (Ferwerda, 2016).

Se trata de visiones de Antropocenos más complejas que se completan al conectarse; como hacen las escritoras feministas de ficción especulativa, como el caso de Atwood o Winterson, emplean sus narrativas para abordar los espectros, del Antropoceno (Ferwerda, 2016). Los “espectros” son inconscientes como “fantasmas” según Castoriadis (1996/1998): “La espectralidad es una característica que conforma también la figura del cyborg de Haraway, no es real ni irreal –dice Derrida al definir el espectro–, lo cual introduce la dimensión de lo fantasmático dentro de lo político” (Aguilar García, 2008, pp. 22–23).

Conversatorios “naturoculturales” en torno a San

Las prácticas conversatorias interespecies son inherentes a la vida y a la muerte; nos permiten de alguna forma mediar historias, narrar sobre las relaciones y “hablar más allá de lo humano”. Si con éstos “conversatorios” generamos prácticas de escucha cuidada, o atenta, desplegamos una estrategia semiótico-material para transformar las relaciones de parentesco en telúricos ensamblajes lejos de las viejas y normativas categorías que nos son familiares.

A continuación proponemos la ficción de la encarnación de una conversación naturocultural que tiene lugar entre tres narradoras, dando por hecho que estas no son solo humanas:

**Ecologías
ensambladas**

(Narradora 1):

La cotidianidad está llena de enredos que nos afectan y que incluyen nudos que mutan y fluyen desde y con corporalidades diversas. En particular, las marañas feministas, parciales y situadas que existen a través de redes, hacen ostensibles las íntimas conexiones de las ecologías ensambladas; las relaciones que tejen, se producen entre entidades que son múltiples y progresivamente se alejan de lo humano, aunque en realidad nunca fueron sólo humanas.

En la contemporaneidad, el esencialismo de lo humano va desapareciendo a la vez que este Hombre de Vitruvio¹¹⁵ de Da Vinci se difumina en las narrativas. Hasta ahora, como apunta Manuela Rossini (2005), las interpretaciones y los

¹¹⁵ *Estudio de las proporciones del cuerpo humano* conocido como *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci (Vinci 1452 - Amboise 1519): “[...] estudio de las proporciones humanas con una figura ideal en dos posiciones diferentes (con las piernas abiertas y juntas) inscrita dentro de las formas absolutas de un círculo y un cuadrado. Muchos son los significados y posibles lecturas inherentes al dibujo. El círculo y el cuadrado, por ejemplo, se han utilizado como representaciones simbólicas del cielo y la tierra desde la Edad Media, y la presencia de una figura humana en su interior es una ilustración explícita de la correspondencia entre macrocosmos y microcosmos.” Dibujo conservado por la *Gallerie dell’Accademia di Venezia* (“Galería de la Academia de Venecia”) (Italia), se exhibirá durante la exposición *La construcción del cuerpo en la Venecia del Renacimiento: Leonardo, Miguel Ángel, Dürero, Giorgione*, del 4 de abril al 27 de julio de 2025.

¹¹⁵ Con origen en la Italia del siglo XV, en el Renacimiento.

juicios de distintas obras canónicas por parte de los académicos humanistas han mostrado complicidad en las definiciones discriminatorias sobre la condición humana, reproduciendo codificaciones opresivas de períodos anteriores.

(Narradora 2):

Precisamente esta idea vitruviana de lo humano se conforma en los límites de la historia occidental y encarna a este “Hombre” como centro del “universo” de acuerdo a representaciones binarias de exclusión e inclusión. Hablamos de un personaje que empieza a gestarse tras la Edad Media, en el Renacimiento, con la llegada del “humanismo clásico”¹¹⁶, es decir, de un arquetipo que justifica una relación violenta y beligerante con los otros sexualizados, racializados y naturalizados (Braidotti, 2013/2015).

Edad Media (Narradora 3):

La histórica película animada La princesa Mononoke (1997), creada por Hayao Miyazaki del Studio Ghibli, presenta una ficción fantástica inspirada en la era Muromachi, un periodo Medieval del Japón en su etapa de colapso. Toma para la creación de la historia, entre otras formas, la isla de Yakushima (Kamiyaku-cho y Yaku-cho, Prefectura de Kagoshima Kumage-gun, Japón) que fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1993, el primero que obtuvo Japón.

¹¹⁶ Con origen en la Italia del siglo XV, en el Renacimiento.



Figura 59. San curándole la herida a su adre, Moro. *La princesa Mononoke* (1997).

La sinopsis ampliamente difundida de la película centra su argumento en el Japón del medievo, siglos XIV-XV, donde el joven Ashitaka, futuro jefe del clan Emishi, tras ser atacado por un jabalí convertido en demonio, que asalta a su pueblo, parte en busca del dios ciervo, El Espíritu del Bosque, ya que solo el ciervo puede liberarlo de la maldición causada por el jabalí. Recordemos que los bosques están protegidos por dioses animales. En su periplo el joven es acogido por los Tataru, un clan de herreros que habitan en una fortaleza, Ciudad del Hierro, dirigida por Lady Eboshi, una mujer que usa armas de fuego contra los samuráis y contra la princesa Mononoke. Ashitaka descubre cómo los animales del bosque luchan contra los humanos que están dispuestos a destruir la naturaleza para extraer recursos. Los dioses son dirigidos por San, una joven humana criada por lobos, su madre es el dios lobo Moro, que comienza una amistad con Ashitaka, quien intentará no posicionarse a favor de ningún bando, algo sumamente complejo.

(Narradora 2):

Retomando lo humano, observamos que se trata de un individuo ilustrado y “moderno”¹¹⁷, que domina la naturaleza y pretende el progreso, preservando así la razón. Coloniza la vida, la ciencia y la tecnología. Opera bajo una “lógica cartesiana”¹¹⁸, es decir, de binarios como son los pares de opuestos: naturaleza/cultura, naturaleza/sociedad, humano/naturaleza, humano/no humano, sujeto/objeto...

¹¹⁷ Ilustración: nombre que emplean los humanistas para referirse al movimiento filosófico y cultural europeo del siglo XVIII basado en la razón humana, la ciencia y la idea de progreso. La verdad se encuentra en la razón y la ciencia. Se desarrolla en Europa y sus colonias.

¹¹⁸ Defendida por René Descartes en el siglo XVII, autor clave en el desarrollo de la ciencia o filosofía moderna o filosofía. Establece la distinción entre “mente” (“alma”) y “cuerpo” así como un método en el que la complejidad, es decir, los problemas se descomponen, se fragmentan en unidades simples o partes mínimas, donde la realidad responde a un orden racional.

Ecodependencia e interdependencia

(Narradora 3):

San se detiene a pensar en aquellas dos insoslayables dependencias que según Yayo Herrero (2013) sostienen materialmente la vida: la eco-dependencia, que supone la obtención de lo necesario para la vida de la naturaleza de la que somos parte “¿por qué cortan los árboles?” le pregunta San a Moro (1:26:04) y la interdependencia que se ve encarnada en la vulnerabilidad de los diversos cuerpos. Después de que su adre, le lobe Moro, ha quedado malherido, tras la lucha con los vecinos de Ciudad del Hierro, San intenta curarle la herida junto al humedal, succionando y escupiendo su sangre; a su vez, se siente observade (fig. 59).

La resistencia al invisible antropológico, anthropo-not-seen

(Narradora 1):

Marisol de la Cadena (2016) habla de los bienes comunes (*commons*) como posibilidad de alianza compartida; estos comunes son la expresión y la representación de un mundo en muchos mundos ecológicamente relacionados por su divergencia constitutiva, que constantemente emergen de los bienes no comunes como fundamento de la negociación política de lo que sería el interés común. Se perturba así el acuerdo que constituyó el anthropo-not-seen, el invisible antropológico y la dinámica invisible destructiva basada en una fuerza moral humana que decía sostenerse en una fuerza constructiva; se plantea la legitimidad de su guerra contra los que cuestionan tal reparto; se cuestiona la mismidad, “inaugurando una práctica totalmente distinta de la política: una que medie la divergencia” (2016, p. 262).

Ese *commons* recuerda, de alguna manera, al de los bienes comunales, desarrollado por Federici en su obra *Calibán y la Bruja* (2004/2010); para ella, en la Europa precapitalista, la subordinación de las mujeres a los hombres había estado atenuada por el hecho de que tenían acceso a las tierras comunes y a otros bienes comunales, mientras que en el nuevo régimen capitalista, las mujeres mismas se convirtieron en bienes comunes, pues su trabajo fue definido como un recurso natural, que quedaba fuera de la esfera de las relaciones de mercado. San afronta ese cisma, anthropo-not-seen, la destrucción de los mundos y su resistencia a ello y evidencia ese commons, en el conflicto que se genera entre su práctica ontológica relacional y el desarrollo de las acciones capitalistas.

(Narradora 2):

No entremos en detalles, pero si el paradigma moderno de conocimiento se reconoce en el desarrollo de axiomas como la fragmentación, la lógica, el progreso y la razón, éstos se construyen como decíamos por oposición al otro y se articulan mediante prejuicios, o estigmas: por un lado, hacia el medievo ya que sus prácticas y saberes creativo-corporales se asociaban a lo común, la costumbre, lo mágico y la superstición. Quizá aquellos demonios y bestiarios concomitantes no hacían sino dar luz a imaginarios fabulatorios para enriquecer miradas fantásticas de hibridación. Por otro lado, modernidad y colonialidad van de la mano (Mignolo, 2003), articulándose de forma correlativa. En este sentido, el llamado “giro descolonial” vinculado a voces críticas de lo colonial, trata de examinar más profundamente la relación entre la modernidad occidental y la colonialidad y proporcionar herramientas esenciales para comprender el sistema-mundo colonial moderno (Curiel, Borzone y Ponomareff, 2016) y como ha operado anulando,

desplazando y sometiendo los saberes, las relaciones y las cosmovisiones de los pueblos originarios.

Subjetividad decolonial (Narradora 3):



Figura 60. San, los lobes, las rocas, las estrellas y los árboles. *La princesa Mononoke* (1997).

San trabaja por salvaguardar la vida compartida, y lucha porque acaben las intrusiones capitalistas, extractivistas, colonialistas y necropolíticas que en el film se materializan en forma de tala de árboles, quema, extracción de minerales, fabricación de armas y construcción de muros. Elle defiende a su vecindad: el bosque y aquellas fuerzas agenciales fuera de la otredad humana con quienes cotidianamente convive. Y es que en palabras de Amaia Pérez Orozco (2021) la ganancia capitalista siempre se ha hecho en base a la depredación ecosistémica y, ahora más que nunca, cuando el (neo)extractivismo es una clara materialización de este conflicto capital-vida.

La presencia de San, le princese más que humane, es sumamente política al materializar una figura que implosiona y fagocita al mítico Robinson Crusoe (Daniel Defoe, 1719) de una ficción humanista, protagonizada por un personaje hegemónico de sobra conocido en los entornos de estudio de la economía. Para Pérez Orozco (2021), desde su perspectiva crítica decolonial, Crusoe no muestra una figura inocente, sino el cuerpo oculto del sujeto heroico del desarrollo, que descubre que tiene una tierra desconocida a explorar, a conquistar y a dominar, donde poder generar, él solo, civilización, crecimiento y progreso. Frente a él, San no coloniza, ni se apropia, ni domestica, ni domina. Es parte del bosque, se sincroniza y camufla con el entorno en una relación de interdependencia y de cuidados compartidos y recíprocos (fig. 60).

**Interdependencias
ecosistémicas,
devenir múltiple**

(Narradora 1):

En el análisis sobre el desarrollo de la subjetividad poshumana en el cine de animación, llevado a cabo por Oktan y Çon (2021), aluden que en el caso de La princesa Mononoke los personajes animales se sitúan entre diferentes formas de seres entre le animal, le diose, le demonie, etc. Estos investigadores consideran que todos esos devenires luchan de forma justa contra la dominación y la destrucción humana. Su argumento da cuenta de la capacidad del film para descentrar, no sólo lo humano, sino lo animal, y embarca a los distintos personajes en rutas de transformación, de conexión o de diálogo.

Parafraseando a Heise (2014), La princesa Mononoke se materializaría como un *blockbuster* de Miyazaki que aborda de un modo explícito las crisis ambientales contemporáneas en una trama fabulada propia de la ciencia ficción. Y aborda un tema que sigue siendo presente: cómo bajo la premisa humanista de progreso moderno, se produce una expansión antropocéntrica, colonialista, extractivista, heteronormativa, capitalista y violenta que no comprende al resto de entidades del ecosistema; es decir, la expansión de una semiótica que no atiende a las interdependencias ecosistémicas.

**Movimientos decoloniales,
líneas de fuga a las violencias
tecnoracionales capitalistas**

(Narradora 2):

En la modernidad-colonial los cuerpos disidentes, o “cuerpos rebeldes” son perseguidos desde la violencia, el terror y la tecnoracionalidad individualizada precapitalista.

(Narradora 3):

Le joven San en muchas escenas nos muestra que lo que está en riesgo es el hecho de vivir. En el mismo sentido que en Latinoamérica numerosas mujeres luchan en defensa de unas condiciones dignas de trabajo en un medio ambiente no tóxico, destacan en el movimiento de Soberanía Alimentaria y participan de los nuevos movimientos indígenas que buscan preservar sus tierras ancestrales escandalosamente destruidas por la minería, la deforestación masiva, la contaminación con agrotóxicos y los megaproyectos comerciales. Actúan en un espacio en el que disenter exige mucha valentía y puede llevar a la muerte (Puleo, 2011) (fig. 61).

(Narradora 2):

Y no nos olvidemos que paralelamente está teniendo lugar el tránsito del feudalismo al capitalismo: “la constitución del cuerpo proletario en una máquina de trabajo, la persecución de las mujeres como brujas y la creación de los “salvajes” y los “caníbales”, tanto en Europa como en el “Nuevo Mundo”¹¹⁹ (Federici, 2004/2010, p. 181). Es decir, Abya Yala que es como llamaba el pueblo Kuna al continente americano antes de la colonización (Curiel, 2021):

[...] la caza de brujas destruyó todo un mundo de prácticas femeninas, relaciones colectivas y sistemas de conocimiento que habían sido la base del poder de las mujeres en la Europa precapitalista, así como la condición necesaria para su resistencia en la lucha contra el feudalismo (Federici, 2004/2010, p. 161).

¹¹⁹ Nombre con el que los colonizadores europeos se referían a la América colonizada.



Figura 62. ¡Ahí vienen, les lobes! *La princesa Mononoke* (1997).

Ya en el siglo XVI, aproximadamente un millón de esclavos africanos y trabajadores indígenas estaban produciendo plusvalía para España en la América colonial, con una tasa de explotación mucho más alta que la de los trabajadores en Europa, contribuyendo fuertemente en algunos sectores de la economía europea que estaban desarrollándose en una dirección capitalista (Blaut, 1992 ctd. en Federici, 2004/ 2010, p. 158).

De acuerdo a Max Weber, la reforma del cuerpo está en el corazón de la ética burguesa porque el capitalismo hace de la adquisición “el objetivo final de la vida”, en lugar de tratarla como medio para satisfacer necesidades; por lo tanto, necesita que perdamos el derecho a cualquier forma de disfrutar de la vida (Weber, 1958 ctd. en Federici, 2004/2010, p. 182).

(Narradora 3):

En tiempos de urgencias, siguiendo la terminología de Haraway, San participa situándose desde el activismo y la heroicidad compartida que en buena medida desarrolla guerreando-junto a le diose lobe Moro. Éste es un activismo que podría entenderse en términos de autodefensa; las acciones de le joven representan líneas de fuga, una salida hacia otros posibles (Deleuze y Guattari, 1980/2015; Guattari, 2011/2013) no sólo dentro de la maquinaria del capitalismo, sino también en un conflicto que se evidencia en la primera aparición de San en escena cuando elle y les lobes irrumpen, descendiendo colina abajo en una noche lluviosa, provocando la caída de la comitiva, que dirigida por Lady Eboshi, transporta enseres y comida hacia la Ciudad del Hierro, ciudad fortaleza donde los trabajadores se dedican a la fundición de hierro para construir armas; arrasan

el bosque talando árboles que usan como combustible y extrayendo el mineral. San y les lobes rompen así con el imaginario occidental que tiene al lobo con un animal solitario y a la mujer como un ser destinado a emparejarse (fig. 62).

**Especulación material:
ecofeminismos (Narradora 2):**

Si hasta la Revolución Industrial la construcción de lo humano era casi exclusividad del mito, la moral y el arte, cada vez más la viabilidad técnica transmuta en ciencia ficción que no sólo atañe en la actualidad a nuestros imaginarios¹²⁰, para Castoriadis “significables” (1996/1998), sino también a lo material (Zafra, 2013).

(Narradora 3):

San habita en medio de un proceso de industrialización, de generalización del trabajo asalariado y de expansión de las violencias heteropatriarcales. Paradójicamente, en una inmersión de los roles de género, pero reproduciendo las mismas diferencias: recordemos que Lady Eboshi, la patrona de Ciudad del Hierro aspira a colonizar y explotar las tierras del bosque, mientras San piensa en la continuidad del mundo natural y en la cercanía de los otros seres, vivos o no, en el parentesco y en la similitud. San favorece el desarrollo conjunto de la razón y la emoción y abandona lo que el ecofeminismo ha llamado lógica del dominio (Puleo, 2011).

¹²⁰ Los imaginarios para la articulación de mundos.

Utopías-distopías: alucinaciones compartidas

Para desarrollar políticas de descentralización de lo humano y superar las aproximaciones binarias, las escritoras o creadoras feministas están empleando la ciencia ficción: crean utopías y distopías en entornos imaginativos fuera de sus comunidades para plantear mundos alternativos con el objeto de poder reflexionar críticamente, representar algunas figuras interdependientes y generar espacios intersticiales entre las dualidades.

Es justo ahí en los “entres” donde se forman los “sujetos poshumanos”, en los “espacios intermedios” donde fluyen y se ensamblan los dualismos. Estos espacios intermedios son transversales, no lineales, inmersos en el proceso y no predeterminados por ningún concepto (Braidotti, 2013/2015). Solo así es posible superar la visión humana institucionalizada de la “abstracción” y la “desencarnación”. Braidotti lo llamará “poshumanismo crítico”.

Llevar a cabo una visualización del futuro, es decir imaginarlo, no se crea per se; su importancia radica en el poder generativo de aquel para promover proyectos de cambio sobre la constitución presente de la realidad (Ferrando, 2015). Podemos pensar el “futuro” como el sueño de solidaridad intergeneracional y de responsabilidad interdependiente; en otras palabras, como “nuestra alucinación compartida” (Braidotti, 2013/2015, p. 218).

En este sentido, el resurgimiento de las novelas que tratan de cosmogonías distópicas desde la década de 1990 puede

revelar una nueva tendencia en los estudios utópicos (Marks de Marques, 2013).

Dunja M. Mohr (2007) en su artículo “Distopías utópicas transgresivas: La reaparición posmoderna de la utopía disfrazada de Distopía” (*Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia*), analiza el impacto de la tesis del fin de la historia sobre la reinención del modelo utópico clásico del siglo XIX y siglo XX. Por su parte Francis Fukuyama (1989) explica el aparente fin de la utopía como consecuencia necesaria de la victoria de las democracias liberales sobre sus proyectos políticos alternativos (Marks de Marques, 2013, p. 32). “Las utopías modernas, no muy diferentes de sus homólogas contemporáneas de los siglos XX y XXI, se han basado entonces en gran medida en los desarrollos científicos para garantizar la promesa utópica de la mutabilidad del cuerpo utópico, una tendencia quizás inaugurada por el *Frankenstein* o el *moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, establece no sólo la conocida aproximación entre la ficción utópica y el género supuestamente iniciado por Shelley de la ficción científica (Freedman, p. 62), sino también la que existe entre la utopía y el cuerpo poshumano.

El tercer giro distópico en la literatura, por lo tanto, es uno en el que el centro de la utopía no está en una forma centralizada de control social, político y/o cultural sobre los individuos, sino más bien en el cuerpo distópico y poshumano, que es el resultado de la posmodernidad, la vida y los avances tecnológicos. El pensamiento poshumanista es complejo y de múltiples capas y, como tal, debe limitarse al alcance del argumento en cuestión (p. 37).

Este giro está, por supuesto, conectado con el surgimiento de las utopías feministas, pero el desmantelamiento de un concepto bien definido de lo que significa ser humano es, en esencia, el resultado final de las democracias liberales y del capitalismo. *A Cyborg Manifesto* de Donna J. Haraway híbrido entre lo orgánico y lo tecnológico expone una nueva visión sobre la naturaleza y las relaciones de géneros. Es posiblemente el primer intento feminista y materialista de abordar desde la ciencia ficción una propuesta crítica al capitalismo tardío y a su idea de lo humano. La relación entre los humanos, sea lo que sea que signifique la palabra hoy en día y las máquinas, está impulsada por una constante reinención de lo humano. El *cyborg*, esta entidad en parte orgánica, en parte inorgánica y tecnológica, es la máxima mercancía capitalista, ya que el deseo nunca deja de existir (Marks de Markes, 2013, p. 38).

Es de sobra conocido en los entornos feministas, específicamente en los “ciberfeministas”, el “binario utopía/distopía”. A principios de los 2000 algunas investigadoras hablan incluso de dos líneas dentro de la corriente: por un lado, aquellas que creen que el ciberespacio representa la posibilidad utópica conocida como netopía y por otro, quienes creen que lo que caracteriza a la realidad cibernética no es la utopía, sino lo opuesto, la distopía. Ambos enfoques generan discursos dialécticos de “tecnofilia” y “tecnofobia”, respectivamente (Reverter Bañón, 2001/2013) aunque ambas posiciones dicotómicas resaltan en positivo o en negativo las promesas de las tecnologías de carácter determinista e insuficientes. Es entonces cuando aparece una visión la de la “coconstrucción” del género y la tecnología (Reverter Bañón, 2013).

Generalmente esta división dicotómica entre utopía y distopía viene refrendada por la genealogía del propio movimiento “ciberfeminista”. Tal y como explica Blanco Fernández (2023), se produce entre una primera ola protagonizada por Sadie Plant y VNS Matrix y una segunda ola que arranca con OBN y se diversifica después en otras líneas como el “ciberfeminismo social” (Fernández Wilding y Wright, 2003), el “tecnofeminismo” (Wajcman, 2004), hasta los contemporáneos “xenofeminismo”¹²¹ (Laboria Cuboniks, 2022) o “feminismo glitch” (Russell, 2020/2022). La primera ola utópica y optimista presenta las nuevas tecnologías como contingencia emancipatoria, mientras que la segunda, por el contrario, es crítica con la tecnofilia anterior. Blanco Fernández sostiene que la primera ola goza de mayor radicalidad frente a la institucionalización de la segunda.

La lista de binarismos a cuestionar puede ampliarse: *online/offline*, *real/virtual*, *liberador/opresor*, *vulnerabilidad/empoderamiento*. No obstante hay voces críticas que apuntan a que las grandes corrientes críticas que

¹²¹ El “xenofeminismo” propone la alienación como un extrañamiento que permita a las humanas reflexionar sobre conceptos que existen fuera de nuestra experiencia. Parece asentar discursos feministas actuales proponiendo una estrategia con cimientos materiales y tecnopolíticos, creando tecnologías feministas, una lucha conjunta desde identidades diversas, de ahí el prefijo *-xeno*, lo extraño al nosotros, lo extranjero (Villaverde, 2019). Helen Hester, profesora e integrante de Laboria Cuboniks, publica el libro “Xenofeminismo: tecnologías de género y políticas de reproducción” en 2018 por la editorial Caja Negra. Algunos ejemplos, como el del Colectivo Gynepunk, que hace espejuelos con impresoras 3D y Open Sources Gendercodes, generando una plataforma de código abierto para la producción de hormonas (Villaverde, 2019). En el verano de 2014 se conforma Laboria Cuboniks, en unas conferencias sobre racionalismo organizadas en la *Haus der Kulturen der Welt* de Berlín (Alemania). Entonces se reúnen para discutir sobre el papel de las mujeres en los discursos sobre ciencias, tecnología, racionalismo y matemáticas (Laboria Cuboniks, 2022).

históricamente asociamos al “posciberfeminismo” se habrían introducido ya en 1997, especialmente con la denuncia a los esquemas simplistas de la descorporeización y la utopía virtual, la falta de compromiso político en la indefinición, o la sospecha frente al rechazo de la tradición feminista previa, entre otros (Blanco, 2013). Es decir, que durante ese periodo ambas perspectivas, la utópica y la distópica, se desarrollaron y complementaron simultáneamente (Núñez Puente, 2008; Blanco Fernández, 2023).

Desde una perspectiva histórica, esta dialéctica de co-generación (Wajcman 2004) entre esos dos conceptos, implica la necesidad de plantear compromisos políticos en el seno de los movimientos de mujeres que trabajan sobre y con las tecnologías, permitiéndonos analizar de manera crítica las posibilidades de explorar la agencia de los sujetos y su responsabilidad a la hora de “hacer” o resignificar esos conceptos (Reverter Bañón, 2013).

Por otra parte, el impacto de la teoría de la performatividad desarrollada en los noventa principalmente por Judith Butler (1990/2007) situó en la esfera constructivista a un feminismo que seguía en gran parte inmovilizado por el debate entre igualdad y diferencia. La evolución de lo que ha venido a conocerse como “teoría feminista performativa” implica que siempre hay posibilidad de resistencia y contestación (Reverter Bañón, 2013).

Lo distópico es fácil y su perversidad radica en su falta de imaginación, así como en su potencial de crear cultura y representaciones del futuro basados en loops negativos: más discriminación, más singularidad de las máquinas, más injusticia basada en algoritmos. Lo distópico aburre y nos

encierra en la creencia de que las tecnologías son lo que son y que no podemos hacer nada para tener otras tecnologías; son narrativas autoproféticas, y está más que comprobado que si llamamos a Terminator, éste acabará por venir.

(Spideralex, s.f.)

En este sentido, nos hayamos inmersas en procesos intermedios, transescalares, entre la distopía y la utopía; algo que Margaret Atwood (2011) resuelve a través de la idea de “ustopía”: un mundo inventado que combina utopía y distopía, la sociedad imaginada perfecta y su opuesta, un lugar cartografiado que es también un estado de ánimo.

Quedan tantos mundos por crear...Algunos incluso llenos de tecnologías producidas, distribuidas y recicladas de manera justa, tecnologías que perduran, contaminan poco y no se basan en centros comerciales gigantes. Para tumbar al capitalismo alienígena tenemos que poder imaginar futuros que no sean distópicos, futuros en los que jugar a construir nuestras tecnologías apropiadas sea común y felizmente banal.

(Spideralex, 2016, p. 6)

Estas prácticas no son nuevas y en ellas llevan décadas, entre otras, ciertas producciones enlazadas a los campos de la ecología y el género de la ciencia ficción feminista y a diversos estudios literarios de ecocrítica y de lo *queer*, a quienes podríamos pensar que Haraway (2016/2019) dedica su última obra, recordando que la fermentación de estos compostajes de supervivencia más allá de lo humano, requieren de la práctica cotidiana de “seguir con el problema” y de no abandonarse a la figura del héroe humano salvador.

La (eco)animación como herramienta ecopoética



Figura 63. Varios kodamas, espíritus de los árboles y de los bosques. *La princesa Mononoke* (1997).

Ciertamente, se puede llegar al conocimiento desde la ciencia ficción, llevando a cabo procesos creativos que dinamicen otras formas de imaginación más que humana, y que tienen la diversidad como una de sus principales señas, donde la imagen de género lo más amplia posible e inclusiva, sintoniza con ese potencial ilimitado del escenario poshumano natural-cultural (Ferrando, 2015).

Así ocurre en el ensayo de Ursula K. Heise *Plasmatic Nature: Environmentalism and Animated Film* (2014); la autora reflexiona sobre la relevancia del cine de animación como género en movimiento, cuyas estrategias estéticas dotan de agencia y de vitalidad a entornos naturales o artificiales, traspasando la idea de los objetos como materiales inertes, y situando este escenario como una posible alternativa a la estética moderna donde proliferan ecosistemas vivos y poblados por todo tipo de agentes no humanos (fig. 63).

La animación dice Heise “puede entenderse como un marco de trabajo estético, en el que jugando se han explorado estas visiones de la agencia no humana, desde antes de que surgieran las nuevas teorías materialistas” (2014, p. 308). La autora, atribuye a esta práctica lúdica de lo animado, la experimentación creativa de lo material, gracias a la elaboración arquitectónica de mundos gráficos, sonoros y virtuales. A este respecto, como apunta Braidotti (2013/2015), los estudios sociales de la ciencia no son ni los únicos, ni los instrumentos más útiles de análisis de los fenómenos complejos que rodean los tecnocuerpos posantropocéntricos del capitalismo avanzado.

Además, la animación impulsa una plataforma especulativa práctica desde donde experimentar con los legados animistas de distintas voces, como concretamente a través de las prácticas sobre la configuración de mundos de las comunidades indígenas, del encuentro de la filosofía animista de Val Plumwood, de la que da cuenta Deborah Bird Rose en *Val Plumwood's Philosophical Animism: Attentive Interactions in the Sentient World* (2013), o como refiere Shoko Yoneyama, gracias al “animismo crítico” del propio Miyazaki. En efecto, el director de *La princesa Mononoke* abre una nueva perspectiva de respuesta a las crisis climáticas del Antropoceno, que a juicio de Yoneyama (2021), llena el vacío dejado por el “nuevo animismo” ya que se forma, dentro de la Modernidad como una crítica a ésta y desde aquellos que observan realmente, la epistemología, la ontología y las prácticas animistas.

En ese sentido, el enfoque crítico animista como principio de las películas de Miyazaki, es una cuestión reconocida ampliamente por distintos investigadores (Ogihara-Schuck 2014, Jensen y Blok 2013, Harvey 2015, Mumcu y Yilmaz 2018, Yoneyama 2019, 2020 ctd. en Yoneyama, 2021). Su posición animista reside en una percepción de la naturaleza a través de lo espiritual y la vida invisible; a juicio de Yoneyama, se produce gracias a tres claves: la extensa y brillante representación de la naturaleza dotada de agencia (Miyazaki ctd. en Yoneyama, 2021), cuya ilustración característica serían los kodama, seres con espíritu que aparecen en *La princesa Mononoke*, quiénes en ese algo invisible que hay en el bosque, simbolizan el mundo espiritual de ésta. La segunda clave es la derivada de la posición de Miyazaki respecto al sintoísmo, como un ejemplo sofisticado

de animismo que para Clammer refleja lo que la Unesco define como patrimonio cultural inmaterial, es decir, las diversas formas de creencias populares, que tienen lugar en lo "intensamente local" (Clammer ctd. en Yoneyama, 2021). La tercera clave radica en la negación de los binarios, o la crítica de lo que Val Plumwood llama la "hiperseparación" de los binarios occidentales (Rose ctd. en Yoneyama, 2021).

De hecho, el interés por el cine de animación como objeto de investigación, desde los estudios históricos, estéticos y políticos, comenzó a finales de 1990 (Heise, 2014), casi simultáneamente a la eclosión de la figura del cyborg. Haraway llevaba nombrando el cibernético desde principios de los años ochenta, como artefacto irónico, un avatar feminista crítico en los mundos de la interfaz y la mediación con el que poder cuestionar la ontología y los valores occidentales del sujeto humano moderno.

Así, observamos cómo el anime activa un híbrido que lo acerca irremediablemente al cibernético; quizá la figuración ciborgiana bebe de esta práctica cinematográfica de principios del XX que entrelaza asuntos urgentes, a juicio de Heise (2014), con estilos visuales distintivos de la ficción animada: la alegría, el sentido del humor y el humor satírico en la relación cuerpo-máquina asociados a la raíz histórica del género.

No obstante, la ciencia ficción, el *anime* o el *manga*¹²², pueden ofrecer ideas e inspiración, pero sus contribuciones están lejos de ser inocentes. Desde una perspectiva de

¹²² Historieta gráfica general, con estilo propio originario de Japón.

género, no es sorprendente ver cómo estas producciones poshumanas, no solo mantienen intacto el paradigma hegemónico, sino que sirven activamente como medios culturales para perpetuar los estereotipos sociales (Ferrando, 2015). En ese sentido, la elección de *La princesa Mononoke* (1997), y su relectura a través de la figura de San, cuestiona esa narrativa hegemónica, tomando el enfoque de Flys Junquera (2011), que recoge el testigo del llamamiento de Val Plumwood a la superación de la lógica de la “hiperseparación” de los dualismos occidentales, donde las estrategias contrahegemónicas nos ayudan a disolver nuestras falsas dicotomías y nos permiten recordar nuestro arraigo ecológico, “reubican al ser humano en la biosfera y reaniman la naturaleza” y aportan una respuesta ética al mundo no humano (p. 36).

La representación de la agencia, la vida de los distintos cuerpos, se produce, según cuenta Heise, en las tres modalidades principales del cine animación –*cel*, *stop-motion* y *animación digital*¹²³– a través de dos estrategias sustanciales: los actores no humanos y los cuerpos sobrenaturalmente flexibles que tienden a desempeñar un papel destacado, resonando así el pensamiento ambientalista. Los cuerpos animados, humanos y no humanos, son conocidos por su habilidad aparentemente infinita para expandirse, contraerse, estirarse, abultarse, aplanarse, implosionar, explotar, fragmentarse y poder volver a sus formas originales, mostrando lo que el cineasta ruso Sergei Eisenstein llamó “la cualidad *plasmaticness* de las

¹²³ *Cel*: animación de dibujos realizados a mano sobre lámina. *Stop-motion*: animación de figuras u objetos. *Digital*: animación realizada a través de softwares específicos.

figuras animadas” (Eisenstein ctd. en Heise, 2014, pp. 303-304).

Futuros ciberfeministas: cuidar, combinar y compilar

Es más, parece pedir: Déjense sorprender, cambien, actúen; dejen que sea, sean ustedes, Cyborg.

(Zafra, 2013, p. 371)

En la búsqueda de modos alternativos el ciborg constituye una propuesta crítica capaz de posicionar los híbridos para subvertir la hegemonía representativa del patriarcado (Haraway, 1995; Zafra, 2013). Tal vez sea en el ámbito de la ciencia ficción donde mejor podríamos advertir las formas de representación e imaginación dadas ya que opera la fantasía en formas alternativas de subjetividad que definen al ciborg, situándolo en un estadio ontológico a medio camino entre la realidad y la ficción, hace que su estatus ontológico etéreo e indefinible no pueda ser situado en la historia de la salvación, sino en el terreno de la utopía (Aguilar García, 2008).

Se trata de un movimiento hacia la fantasía sin abandonar lo simbólico, una transformación sin abandonar un código que permite la resignificación desde la apropiación social como un ejercicio de imaginación como propuesta de formas alternativas para la subjetividad, en muchos casos poshumanas, poscuerpo y posgénero que visibiliza estas contradicciones en el territorio de la creación, donde nos encontramos ante la paradoja de ser símbolo y ser cuerpo simultáneamente y de sostener al sujeto como fragmento de lo artificial. En efecto, es en el ámbito de la imaginación donde también es viable la convivencia de las formas de vida

heredadas y la gestación subjetiva transformadora, de nosotras como nuevas figuras de dicción (Zafra, 2013).

¿Se puede construir un ciberfeminismo poscolonial que retome las críticas de ciberfeminismo del norte global pero que las problematice desde la precariedad de las infraestructuras, la desigualdad en la distribución de ingresos, o el racismo presentes en la región latinoamericana? Se hace esta pregunta Ines Binder (2017) y para responderse plantea el caso de las ciberfeministas latinoamericanas para quienes la entrada al ciberfeminismo nace desde la práctica y no desde una inmersión en las discusiones teóricas:

En este sentido, el ciberfeminismo termina siendo un concepto que, para las participantes de [ciberfeministaslatam], abarca toda una serie de prácticas que van desde el uso la tecnología con herramienta para el activismo en defensa de causas feministas, la mitigación de la manifestaciones machistas en línea, y la lucha contra la brecha digital de género, hasta aquellas de creación y administración de infraestructuras propias a través de metodologías feministas.

(Binder, 2017, p. 25)

O es también como el caso de la práctica compilatoria de Spideralex donde “compilar” es una práctica de reunión ciberfeminista para hacer accesible el conocimiento y crear mundos nuevos con imaginarios y practicas también ciberfeministas en las que de un modo afectuoso reúne a las siguientes colegas:

Donestech, Inés Binder, Anamhoo, Acción Directa Autogestiva (ADA), Laboratorio de interconectividades y Comando Colibri, Gendersec, Florencia Goldsman, Hacks de Vida, Acoso.online, EnRedadas, Derechos Digitales, Ciberfeministas Guatemala, Sula Batsú, La Imilla Hacker, Fundación Karisma, Empoderamiento de la mujer, CI4ndestina, Luchadoras, Lucía Egaña, Chupadatos, Anamhoo, Kéfir, AnarchaServer, Vedetas.

(Spideralex, s.f.)

Concretamente, “compilar” para Spideralex significa sentirse “extrañamente libre”; es citar e incluir reflexiones amplias de las compañeras, “la mejor manera de (re)presentarlas”. Porque los feminismos deben circular libremente, en red, de esa forma las ciberfeministas podrían expandir y facilitar esta circulación de información y conocimientos:

Compilar como la acción de reunir en una misma obra partes o extractos procedentes de otros libros o documentos. Compilar como traducción de un programa informático a un lenguaje común, intentando hacerlo mas accesible. Lo que sigue es un remix de varios textos escritos por ciberfeministas, asi como por feministas a secas, para las que no se reconocen como.

(Spideralex, s.f.)

Considera esta hacktivista que las experiencias ciberfeministas latinoamericanas contienen en su germen la formación libre, con componentes que provienen de la educación popular y la auto-formación de experiencias presenciales y virtuales donde surge la creación colectiva de manuales, *kits* de lucha y guías de auto-defensa, corpus de

producciones. En los espacios físicos de los encuentros temporales, en la convergencia y el reconocimiento en común y la ruptura de aislamiento: esa forma de poner en común perspectivas e hilar juntas, tejer o ensamblar; talleres, editatonas, conciertos, *ladyfests*, *cryptoparties* y *hackmeetings* pero también escritos, relatos, audiovisuales, mapas, historias y memorias colectivas: circulando, creando, reviviendo, resignificando, difundiendo, apoyando, escuchando, informando, comunicando (Spideralex, s.f.).

Las críticas procedentes de feminismos “decoloniales y *queer*” han supuesto retos para los ciberfeminismos llevándolos a indagar las intersecciones entre cuerpo y tecnología, en las conexiones transfeministas entre disidencias corporales y tecnológicas. Se abren así nuevos horizontes para las articulaciones entre cuerpos y tecnologías y entre feminismos y *hacking* como retos a continuar investigando desde los estudios sociales, tecnoculturales y feministas (Martínez Pozo, 2020) como el “tecnotransfeminismo” como fabulación de resistencia en una tecnología transfeminista basada en lo irreplicable del pequeño gesto, en la serendipia y en la casualidad (Egaña Rojas, 2013).

En ese sentido, podemos ver la metodología *queer* como una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos deliberadamente o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano (Egaña Rojas, 2013). Combina métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas (Halberstam, 2008).

Los servidores feministas son a la vez un imaginario, una conversación distribuida y un conjunto de prácticas políticas (trans)feministas interesadas en crear una infraestructura autónoma para garantizar que los datos, proyectos y la memoria de los grupos feministas sean accesibles, preservados y gestionados desde una perspectiva feminista (Spideralex, s.f.) y la tecnología material necesita de memoria, de conocer “el origen de cada cicatriz”. Necesita enlaces, traductoras, archivadoras, de reivindicar la historia y recuperar la memoria, porque lo *cyborg* es “una experiencia adolorida por la materialidad tecnológica” (Egaña Rojas, 2013, p. 321).

Caso de estudio: San (Mononoke) más que humana

Una de las características que define el cine de Miyazaki en los casos de *La princesa Mononoke* (1997) y *El viaje de Chihiro* (2001) es la capacidad de aglutinar y transformar multitud de referencias que se cruzan, se retroalimentan y mutan para convertirse en una narración única con múltiples niveles de lectura (Montero Plata, 2017). Este carácter entretrejado, fluido y vitalista, permite comprender aquellas contradicciones del sujeto zoe-centrado (Braidotti, 2013/2015), abre una formidable gama de oportunidades, y sitúa a esta animación en el flujo creativo de relaciones con múltiples otros.

Una relectura de *La princesa Mononoke*, desde un enfoque de lo poshumano, o más que humano, adentrándonos en el mundo virtual del film en un viaje de inmersión desde/con la figura ciberfeminista de San, nos permite plantear las

siguientes reflexiones: ¿en qué se está convirtiendo San?
¿en qué nos estamos convirtiendo “nosotres”?

Retomamos la propuesta de Karijn Van den Berg (2016), cuando en su ensayo reúne a Latour, Haraway y Colebrook para reflexionar desde la conversación sobre la idea de un “nosotres” (we) ensamblado a trío, donde los textos significan en tanto en cuanto se establecen relaciones entre ellos. A su juicio, una lectura diferente de lo pos-, permite no solo pensar la Modernidad, lo humano o el Antropoceno, sino proponer una lectura diferente del “nosotres”, abriendo esa posibilidad de pensar más allá de lo humano. Este "nosotres" que no es fijo, ni se da por sentado, no supone una especie unificada moderna y humana contrapuesta a los demás modos de existencia.

En efecto, podemos comprender a San como un personaje, que entra en diálogo con nosotres mismos, y que habita una complejidad más que humana. Tomando a Haraway, a nuestro protagonista le crecen tentáculos con los que situarse y relacionarse junto a los otros seres, y esto se produce gracias a las conexiones con las que de un modo divergente, San evoluciona, desarrollando tres alianzas clave: el activismo por la justicia ambiental, los cuidados y su ontología poshumana, que nos ayudan en la tarea de imaginar y construir mundos desde el encuentro, como un entendimiento abierto y plural, en términos más que humanos.

**San, activista
por la justicia ambiental**

San percibe la vida en términos de redes de afinidad: vive-con y piensa-con los demás, interrelacionándose de un modo

constante con fuerzas situadas fuera de los límites de la otredad humana, cohabitando con su familia de lobes, y abriendo de este modo las fronteras a otras relaciones. San es un joven que se resiste a ser absorbido por el sistema de producción capitalista. El bosque es un compañero más; no es un terreno que posee como humano dispuesto a ser exterminado. El bosque nos muestra que es posible evitar sobrevivir en términos de posesión, separación y clasificación, y lo hace gracias a un amplio despliegue del vivir como ese proceso complejo de prácticas situadas e interdependientes.

San, cuidadore

Le prince se poshumaniste no desempeña un trabajo asalariado dentro del modelo económico capitalista, pero sí realiza una actividad económica de cuidados y bienestar, esa gran riqueza invisible de las economías modernas, según cuentan María Mies y Vandana Shiva (1993/1998) es una actividad llevada a cabo por muchas mujeres que trabajan invisiblemente para mantener a sus familias y comunidades, en su mayor parte sin contrapartida salarial. San parece formar parte de esa nueva clase social emergente que María Ángeles Durán (2018) denomina “cuidadoriada”. En este sentido, para Silvia Federici, resulta de suma importancia traer a escena la ingente precariedad a la que determinados cuerpos están sometidos en el sistema capitalista, fenómeno conocido como “feminización de la pobreza” (2012/2013, p. 108).

El movimiento de San y su manada es continuo y se da a lo largo de todo el anime; está íntimamente vinculado a la idea de desplazamiento forzado como expulsión e infinita búsqueda de refugio. Aunque la manada de San es reducida

se puede entender que son los supervivientes de una comunidad previa existente de lobos, normalmente de entre 5 y 10 individuos; es importante su carácter nómada, no mostrando nunca ningún tipo de hábitat estable que se pueda relacionar con el término humano del “hogar” sino con el entendimiento del bosque completo como su “guardia”, durmiendo al aire libre bajo el cielo raso y evitando la asociación de la mujer a la casa.

Saskia Sassen (2014/2015) aborda esta cuestión de las expulsiones que no son espontáneas sino hechas, producidas a través de una serie de instrumentos que van desde políticas elementales hasta instituciones, técnicas y sistemas complejos que requieren conocimiento especializado y formatos institucionales intrincados. Uno de los casos que ella desarrolla es el de los contratos que permiten a un gobierno soberano adquirir vastas extensiones de tierra en otro Estado nacional soberano como una especie de extensión de su propio territorio –por ejemplo, para producir alimentos para sus clases medias– expulsando a la vez de esas tierras a pueblos y economías rurales locales. Otro caso es el de aquella brillante ingeniería que permite extraer de forma segura lo que se quiera de las profundidades del planeta, desfigurando de paso la superficie. Para Sassen (2014/2015), en conjunto, las dinámicas globales de pobreza extrema, desplazamientos masivos, desastres ambientales y conflictos armados han creado niveles nunca antes vistos de expulsión social, especialmente en el Sur global, que ahora han comenzado en el Norte global, aunque a través de acontecimientos diferentes. Parece esta última situación la que se relaciona con la actividad de la Ciudad del Hierro; de hecho, San fue

criado por lobos, debido a la aniquilación de su padre y de su madre, quienes en su huida la dejaron en el bosque.

San, poshumane

San es la princesa Mononoke. San permite ser leída como un ser poshumanista, que engloba unas características específicas como un cuerpo más que humano. San habita solo pero vive conectada a una comunidad de seres diversos humanos y no humanos, entroncándose explícitamente en esa subjetividad poshumana situada, que emerge de pertenencias múltiples, de tener constancia de las interconexiones entre las diversas corporalidades. La pluralidad del devenir como un proceso en el que le individúe aprecia la experiencia de ser autónoma ser junto con el otro y ser híbrida en conjunto (Deleuze y Parnet ctd. en Oktan y Çon, 2021). La subjetividad de San, cargada de crítica, se reconoce conformada por una ética creativa de propuestas que articulan de forma transversal una relacionalidad más que humana.

Desde una “ética afirmativa” en términos de Braidotti (2013/2015), la princesa muestra el enlace de tensiones y el ensamblaje de una comunidad discursiva. Como dice Katherine Hayles (1999), este proceso corpóreo de inmersión, que se materializa, en este caso, en una suerte de metamorfosis, es un transcurso emocionante que admite salir de algunas de las viejas categorías y abrir nuevas formas: una propuesta artefactualista, crítica y difractiva que interpela; un viraje desde el mundo material físico, donde no hay una naturaleza externa sobre la que simplemente se actúa (Kuznetski y Alaimo, 2020). En efecto, esta ética ambiental poshumana niega el sentido de separación de las acciones interconectadas y mutuamente constitutivas de la

realidad material y anima a narrativas evolutivas (Alaimo, 2010).

San impulsa redes de afecto más que humanas. Su comunidad afectiva es una manada de lobes, les animales, las deidades y el bosque, experimentando la subjetividad poshumana. Belén Martín Lucas analiza las comunidades afectivas poshumanas imaginadas por la escritora Nalo Hopkinson desde un enfoque interseccional, en la novela distópica *Midnight Robber* (“Ladróna de Medianoche”) (2000/2001). Según Martín Lucas (2017), Tan-Tan, joven protagonista de la novela, puede considerarse, en su estrecha afinidad con los douens y los hintes de su nueva familia, como otra figura que se convierte en animal, y que ahonda en la crítica de Hopkinson al humanismo eurocéntrico. Madhu Dubey al contextualizar las obras de Hopkinson junto a las de Octavia Butler expone que la ciencia ficción de mujeres afrodiáspóricas y euroamericanas explota el tropo de volverse animal, no solo para explorar las implicaciones de las personas negras y las mujeres, al ser identificadas con la naturaleza animal, sino para cuestionar las oposiciones dualistas entre la naturaleza y la cultura, la magia y la ciencia, el animal y el humano, el cuerpo y la mente, lo femenino y lo masculino, lo europeo y lo africano, etcétera. Del mismo modo que otras escritoras de ciencia ficción, Butler y Hopkinson emplean el tropo de la mujer convirtiéndose en animal para desfamiliarizar el discurso occidental moderno sobre lo humano (Dubey ctd. en Martín Lucas, 2017).

Retornando hacia San y su comunidad afectiva de dioses animales: ¿quiénes son esos seres que no son ni animales ni

humanos? Nuestro protagonista que corre junto con los lobes, se presenta como una figura, que no se siente humane, recordemos las icónicas escenas en la que dice por un lado a Moro, y por otro, a Ashitaka, “¡Odio a los humanos!” (1:26:11) y “¡soy un lobo, ¿me oyes?” (1:55:47), y hace públicos sus afectos más que humanos. Entre le joven y los lobes no existe jerarquía, reflejando una relación interespecies, en cambio, si la encontramos con la percepción que ciertos animales como los mones, agrupados en su propio clan, si tienen de San y los lobes, rechazan esas corporalidades intermedias, como redes de conexiones más que humanas. En la recta final de la película tiene lugar una escena en la que los mones le gritan a San, a uno de los lobes y Okkoto, le dióse jabalí, “¡Vosotros traéis las desgracias, los seres que no sois ni animales ni humanos!” (1:40:08), ante la dificultad de comprender ese mundo más que humano no dual.

San activa los afectos y los lazos bajo la premisa de la amistad. La suya es una relacionalidad expandida que cuestiona el amor nuclear. Independientemente de sus sentimientos, que posiblemente ni sabe nombrar ni identificar como Ashitaka, elige proteger su maraña de parientes diversos, es decir, su comunidad, y despedirse de él. Y es esta afectación y visibilización de los procesos de interdependencia ecosistémica frente a la normalidad, la que sitúa a le joven como una incipiente figura poshumana crítica, posantropocéntrica y múltiple.

San implosiona los muros heteronormativos, en una decisión ampliamente disruptiva, pues no está subyugada y presenta una identidad compleja y poliédrica. Su performatividad nos

permite repensar la domesticidad relacional que entendemos como ese espacio/cuerpo/tiempo desde/para el cual se producen las relaciones afectivas en términos de agencialidad e intra-acción. Elle cohabita en los espacios fronterizos, parafraseando a Donna Haraway (2016/2019), la red amistosa y familiar de San se compone del entrelazado de parentescos raros (p. 21). Admite ese amor que para bell hooks se construye sobre la gratitud, el cuidado, la responsabilidad, el compromiso y el conocimiento mutuo, entendiendo que no puede haber amor sin justicia. Siendo consciente de ello, comprende que el amor tiene el poder de transformar y dar la fuerza para oponer resistencia a la dominación, en palabras de hooks (2000/2017) que elegir la política que elegir la política feminista es elegir el amor.

Pese a que habitualmente los estudios del personaje la muestran como una chica, para esta propuesta San se despliega como una heroína *cuir*, ya que opera desde lo no binario poshumano. Como cuerpo fluido, recordando las palabras de Paul B. Preciado, podríamos considerar a San por lo argumentado a lo largo del artículo, como una disidente de los procesos de normalización y exclusión social encuadrados dentro del binarismo de género. San, cuyo significado es triple, toma su nombre de su adre le lobe Moro que siendo una niña le acogió en su manada, San se convirtió en su tercer cachorro; comparte su vida con un corolario de tribus animales, seres vivos y deidades que transgreden el imaginario dualista humano. Le joven también es conocida como Mononoke, que en la mitología japonesa viene a ser el término empleado para denominar a las criaturas sobrenaturales o los espíritus vengativos que habitan las entidades, también lo extraño, lo enigmático y

que en nuestro imaginario mediterráneo occidental representan esas formas fantasmales o monstruosas. San es entonces le princese de las criaturas más que humanas, de los monstruos, de las bestias y por ello requiere de un atuendo característico: un vestido, una capa con capucha, unas botas y numerosos accesorios tales como una lanza, un puñal, una máscara, pendientes, una diadema, un par de tiras en los brazos y tres marcas rojas pintadas en la cara.

San representa a un cuerpo encarnado, una figuración. Como reflexiona Remedios Zafra (2014), las figuraciones que conforman nuevas “figuras de dicción” son una de las más potentes y productivas formas de hacer el arte feminista, susceptibles de ser apropiadas para la acción creativa y la intervención social en el ámbito de las tecnologías; conforman prácticas creativas inspiradas en la ciencia ficción, que en el contexto feminista tecnológico han tenido influencia en el ciberpunk y en la ideación de figuras nuevas de dicción político poéticas sobre la tecnología. Zafra nos recuerda que Haraway las llamó “figuraciones alternativas” (1991), caso del cíborg y Braidotti las nombró como “sujetos nómades” (1994/2000).

Reflexiones del capítulo 3

Como hemos visto, las narrativas especulativas y feministas estimulan nuestra atención en las interacciones y las experiencias de vida más que humanas, ayudándonos a habitar la complejidad, y a “seguir con el problema”, a través de reflexiones afectuosas basadas en estrategias ético-creativas y críticas que logran descentrar la figura de lo humano. Estas artes de pensar con cuidado narran la

diversidad y amplían las visiones sobre el Antropoceno, empleando la imaginación para disolver el binomio humano/naturaleza, así como visualizando un futuro próximo de transformación del presente narrativo de las historias y las entidades.

Reflexionando sobre la práctica de lo animado, una estrategia lúdico material que elabora arquitecturas gráficas, sonoras y virtuales que nos permiten repensar mundos desde una agencialidad más que humana, decidimos centrarnos en la ecoanimación, y específicamente en el caso de *La princesa Mononoke* (1997), porque afronta la “hiperseparación” de los dualismos occidentales y reanima la naturaleza, abordando éticamente las relaciones entre entidades múltiples.

San, le protagonista, problematiza una triada de sinergias, como son el activismo por la justicia ambiental, los cuidados y la subjetividad poshumana. San es la ficción encarnada de un ensamblaje teórico que incorpora los enfoques y las prácticas de autoras referentes fundamentales en el presente alimentando una narración alejada de los cánones del humanismo y de su imaginario.

Le protagonista traspasa los límites antropocéntricos, tratada por ello como una enemiga por los habitantes de la extractivista y colonialista Ciudad del Hierro y como una extraña para alguno de los animales. San como cuerpo queer y nómada, trae a escena tanto lo que estamos dejando de ser, como la semilla de lo que está en proceso de devenir. Se incita a leer inconscientemente a San como un mapa lleno de vida, conformado por capas de redes cuya potencia figurativa

poshumana permite considerarle como una entidad compleja, entretrejida, liminal, feminista situada, múltiple y relacional.

Tratando de recuperar, desde un enfoque de género, la práctica de contar historias como táctica para compartir un conocimiento situado de la realidad. Plantea la necesidad de crear relatos de ficción para dar acceso a la ciencia a una comunidad amplia e importante de receptores. Mediante el extrañamiento de lo cotidiano y la supresión de lo habitual como estrategia de conocimiento, ha presentado como caso de estudio una pieza del cine de animación, donde el discurso gráfico animado dota de agencia a todo tipo de elementos que habitan territorios conflictivos como ámbito arquitectónico de experiencias humanas y no humanas. Poniendo la atención en le princese Mononoke nos podemos ver envueltos en un entramado de discursos poshumanistas que perciben la vida dentro de redes de cuidados y fuera de los límites de la otredad humana, consiguiendo hablar del activismo contra el capitalismo, el extractivismo, el colonialismo y las necropolíticas a través del cuerpo de una princese en medio de un proceso de industrialización y destrucción de la naturaleza.

Hoy en día el “ciberfeminismo” continua; ha logrado apropiarse de escenarios más allá de las categorías clásicas de teoría y arte, situándose en esos espacios propiamente híbridos, donde habitan cotidianidad, feminismos, tecnologías y red. Quizá estamos ante la materialización ecológica de los ciberfeminismos; es decir, en la puesta en práctica de una estrategia feminista situada con la que afrontar de forma crítica y propositiva el imaginar nuevos mundos más que humanos.



Figura 64. *Metamorfosis*. Nerea González Calvo. 2024. Pintura a tiza pastel. Fuente: Archivo personal de la autora.

4. REHABITAR LOS ESPACIOS

El caso del afecto-grafiti
para generar atmósferas expansivas
más que humanas



Figura 65. Instalación de parasoles en las calles. *Tejiendo la calle*. 2023. Valverde de la Vera, Extremadura. Fotografía de Asier Rua.

¿De qué hablamos cuándo hablamos de rehabilitar? Las mujeres recuperan aquellos espacios públicos que habían sido colonizados por el patriarcado y el capital apoyado por el humanismo, que las expulsó de las calles y las encerró en los espacios domésticos para realizar el trabajo invisible reproductivo de cuidados. El binomio “público/privado” se diluye gracias a estas prácticas cotidianas de regeneración híbrida.

La regeneración se realiza mediante intervenciones creativas continuas que implican autocuidado y cuidado a otros seres más que humanos: se trata de ecologías creativas, de “arquitecturas menores”, fabulosamente mutantes y cuidadosamente ambientales, que operan como políticas de resistencia reconstituyente del “yo” y como tecnología creativa de reparación para la apertura de nuevas formas de convivencia con la otredad más allá de lo humano.

De tal modo que nos encontramos con intervenciones afectadas por lo vincular, de carácter accesible y ecoperformático, que transmiten saberes ancestrales y animan a la configuración de mundos inclusivos. Además de los casos de “La Pinturitas” y Yayoi Kusama, existen muchas mujeres en otros lugares, que se apropian del espacio público: pintan y tejen superficies para cubrir las calles del sol (fig. 65)¹²⁴, tunean y protegen árboles, entre otros casos similares.

¹²⁴ *Tejiendo la calle* (TLC) es un proyecto vecinal en una pequeña “comunidad de prácticas creativas” en Valverde de La Vera, Cáceres, Extremadura. Se trata de una iniciativa de carácter cocreativo, de sostenibilidad ambiental que comenzó en el año 2012, en la que mayormente participan mujeres mayores. TLC se desarrolla a través de los quehaceres del diseño, o experiencias

**Hacer visible el trabajo y vincularlo al deseo:
el cuidado de una misma
como herramienta política feminista**

Históricamente, la mujer se ha construido a sí misma al construir su casa; mediante una actividad continua de trabajo doméstico, muy cercano al ritual, la secuencia de actos repetitivos contribuía a proporcionar una sensación de salvación, manteniendo tanto el orden físico de la casa como el de sus ocupantes (Ingersoll, 1987). Si construir es el modo en el que se desea ser mortal en la tierra, la negación de la libertad a la mujer ha consistido en desvincular su trabajo de su deseo, un trabajo invisible que sólo se percibe cuando no existe (Amann, 2009).

La subversión acontece cuando la práctica creativa de las mujeres se hace visible y se vincula al deseo personal por recuperar lo común a través de la hibridación participativa, que se percibe como lo público en el entorno vivible más que humano, en síntesis lo inclusivo. Es entonces cuando cada mujer se construye en el cuidado a ella misma, mediante acciones colaborativas que facilitan la restauración y la conservación del medio a través de

de proximidad relacional; transformación y cohesión social. Esta propuesta vecinal creativa sitúa la investigación comunitaria en la facilitación hacia una “arquitectura in-gens”: *“aspira a superar las restricciones espaciales de la arquitectura comunitaria y del arte público, no sólo es específica de un lugar (in-situ), sino que emerge de las dinámicas propias de las personas y las comunidades existentes en el lugar. Además, se entrega a las ecologías de prácticas con las que estas comunidades han hecho su patrimonio, para seguir construyendo paisajes culturales desde unos saberes considerados menores por una perspectiva moderna de la arquitectura”* (Gisbert Alemany, Nieto y Fernández Ramos, 2023, p.93).

imaginarios de atmósferas expansivas que rompen los límites normativos de tipo físico y mental.

**Autocuidado
ecosistémico**

Cuidarse a una misma no debe interpretarse en términos de “autoindulgencia”, parafraseando a Audre Lorde (1988), desde ese sentimiento de culpa arraigado en el sistema normativo que opera como dispositivo de control de los deseos donde son habituales las moralizaciones cotidianas; es el caso del autocuidado entendido como imperativo omnipresente de la moral biopolítica (de la Bellacasa, 2012).

Si la biopolítica está unida al biopoder, como dice Foucault, los sujetos se liberan de ese sistema de control, gracias a las “prácticas del “cuidado de sí”, que devienen “conocimiento de sí” e implican generar relaciones complejas con los demás” (Foucault, 1984). Sin embargo, el cuidado es una noción demasiado importante como para reducirla a la ética hegemónica que envuelve esta concepción biopolítica (de la Bellacasa, 2010; Latimer y de la Bellacasa ctd en de la Bellacasa, 2012). El giro ético del cuidado impulsado, entre otras, por Haraway y Puig de la Bellacasa, señala el carácter de exclusión que tiene esa narrativa antropocentrista, categorizante y egoístamente humana. Para ellas, el cuidado es una posición crítica en el mundo: una crítica creativa inclusiva que reposiciona a lxs humanxs en tanto que les reconecta con aquellas entidades no humanas y más que humanas que cocrean el ecosistema.

No obstante, la ética de los cuidados de lo más que humano también dirige su crítica a la definición clásica sobre el “cuidado” de Joan Tronto y Berenice Fisher: “todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar “nuestro mundo” para de alguna manera, poder vivir en él lo mejor posible, entendiendo que en ese mundo se incluyen nuestros cuerpos, nuestros yoos y nuestro entorno [...] en una compleja red que sostiene la vida” (Tronto, 1993: 103 ctd en de la Bellacasa, 2012). Esta definición, que se centra demasiado en el yo, ha de completarse valorando el cuidado desde el reconocimiento de la interdependencia de los seres dependientes y vulnerables que somos (Kittay y Feder, 2002; Engster, 2005 ctd en de la Bellacasa, 2012).

Técnicas de gobernanza y prácticas de supervivencia híbrida

Si volvemos a la escritora antirracista Audre Lorde, para quien “cuidarse a una misma es un acto de lucha política” (Lorde 1988, 131), hemos de considerar que el “autocuidado” es la herramienta política feminista agenciada con prácticas de supervivencia a resguardo de las violencias múltiples estructurales. Para Sara Ahmed (2014), este “autocuidado” de Lorde es una “técnica de gobernanza”, una ecología política donde el deber de cuidar de una misma a menudo implica al deber de cuidar de la propia felicidad, del florecimiento y del bienestar. De esta forma, podemos asimilar los “autocuidados” a prácticas de reparación que hibridan experiencias corpoespaciales y rompen con ello los límites fijados por las ficciones categorizantes clásicas.

Hacer refugio para estar_con: vivir, construir, dibujar

Somateca y tortuga

Decía la activista feminista Gloria Anzaldúa: “soy una tortuga”, doquiera que voy llevo mi casa a cuestas (Anzaldúa, 1987/2016). Para el filósofo transfeminista, Paul B. Preciado, el cuerpo vivo, lo que él denomina “somateca”, es un archivo político viviente, que muta y vive en transición (Preciado, 2021).

Si la narrativa hegemónica espacial se ha basado principalmente en el desarrollo de la “espacialización de la exclusión social” (Sennett, 2019), traspasar las categorías diseñadas por el sistema normativo implica transgredir a través del cuerpo que se hace presente en aquellos espacios que la Modernidad binaria no ha tenido en cuenta.

Rehabitar_hacer con

¿Es posible hablar de colonización cuando una mujer habita un espacio y lo hace refugio? El refugio tiene cierta relación con la “habitación propia” de Virginia Woolf: es estar dentro y fuera simultáneamente, cerca pero lejos; el refugio se configura como desplazamiento de la normatividad del sistema (bio/necro)político que oprime, niega, subordina, violenta y/o elimina sistemáticamente a aquellos cuerpos que se ven extrañados de las taxonomías binarias y categorizantes.

“Hacer refugio”, como resultado de un proceso tecnoecológico en términos de reencuentro, reparación y resignificación, no es una colonización, tal y como lo asumimos desde nuestro imaginario colonizador o colonizado.

Según comenta Susana Velasco, nuestro mundo está lleno de seres híbridos, “cuasi-objetos” y “cuasi-sujetos”, que habitan una tierra “media” donde emana lo que entendemos por sociedad y naturaleza (2018). Es ese lugar de “entres” en el que, según Latour, los objetos y los sujetos trazan alianzas e intercambios, de forma que cada vez que el ser humano se asocia con un objeto, delega en él y deja que este medie en su relación con el mundo. Si los objetos son conceptualizados como cuasi-objetos es precisamente porque cada vez que nos asociamos a ellos, éstos actúan congregando “en torno a sí un remolino de nuevos mundos” (Velasco, 2018).

Restaurar refugios juntas

Como expone la antropóloga Anna Tsing (2015) en su conferencia *Feral Biologies*, en el paso del Holoceno al Antropoceno, a causa de la proliferación de eventos disruptivos como la deforestación o la desertificación, la eliminación de los refugios cobra un protagonismo especial. Para ella, los refugios son los lugares donde reconstituir los ensamblajes multiespecies. Es precisamente en esa “zona crítica”, en términos de Latour al concretar un grosor en el manto de la biosfera, donde los no humanos y humanos, juntos, hacemos, transformamos o resistimos, siendo de suma “urgencia” impulsar patrones de imaginación que permitan la “restauración de refugios”, en palabras de Haraway (2016/2019). Ella prefiere hablar directamente de Capitaloceno o incluso de Chthuluceno para nombrar “otro lugar y otro tiempo que fue, aún es y podría llegar a ser” (ibíd.), donde los seres humanos no son los únicos actores que construyen en solitario, sino que habitan en una red tentacular, un sistema simpoiético, generado con otros.

Habitar, dibujar

Habitar es genuinamente construir. Y construir es existir haciendo que crezcan las cosas en las que el mortal deposita su propio tiempo (Duque, 2008, p. 144). Javier Seguí asimilaba además construir a dibujar (Seguí, 2013): “dibujar, al marcar trazos en un soporte, se llega a significar como la roturación de un territorio, como la fundación de un lugar/ambiente en el que sentirse sumergido”.

Este carácter, quizás el más básico del dibujar, es el acceso al mundo de la imaginación que requiere reducir el mundo y saber empequeñecerse hasta entrar en el soporte roturado y vivirlo como un interior sorprendente, a veces totalmente indeterminado. Como él señala, “este dibujar deja de ser representación para hacerse configuración habitable”, un refugio, un lugar sin tamaño en donde encajar historias que caben en sus recovecos revestidos de significados situacionales: “es el dibujar del roturar, es el dibujar del sentir, de no mirar, el dibujar del arrastrar el vivir.”

Dibujar/pintar es una forma de acción creativa, en ocasiones vinculada a la expresión. Algunas mujeres han utilizado el dibujo como herramienta para expresar sus emociones, explorar su identidad y sanar heridas emocionales. En este sentido, los dibujos se convierten en una extensión del “yo” y una forma de construir y reconstruir narrativas personales. Son grafías que pueden leerse como ejercicio político reconstituyente, como tecnología creativa de reparación que abre nuevas formas de convivencia con la otredad. En ellas aparecen interrogantes a cerca de cómo construir “un cuerpo sinfín” que permita vidas más que humanas; asuma construir “otra domesticidad” e indague

mediaciones de lo blando para hacer presente el tiempo (Amann, Bautiste y Canovas, 2024).

El grafiti situado para recuperar el espacio público

Como explica la socióloga Marina Subirats (2017), la discriminación de género que sufren las mujeres en torno al espacio se ejerce a través de esas funciones de reproducción y cuidado de vida que tradicionalmente se les atribuyen y que estaban vinculadas al espacio privado. El espacio público se convierte así en un espacio vinculado al negocio. Lo que supone que el medio, en tanto que espacio colectivo, pudo dejar de pensarse en términos de desarrollo de la vida. La presencia de las escritoras de grafiti y el fenómeno en sí mismo puede entenderse como un movimiento por la recuperación del espacio público, de la calle, una práctica situada más-que-humana de revivencias y cocreación de refugios desde aquellos cuerpos, o entidades, negadas por la colonialidad y la modernidad.

Sgraffio, o arañazo

El grafiti, término originario de la palabra italiana *sgraffio* (arañazo) existe en paralelo a la existencia del ecosistema y sus mundos. Pongamos el caso del Parque Natural Serranía de Chiribiquete, La Maloca del Jaguar¹²⁵ situado al

¹²⁵ *La Maloca del Jaguar* es un lugar híbrido, un enclave naturocultural asociado a las cosmogonías y prácticas artísticas de los pueblos amerindios. El Chiribiquete puede considerarse un refugio más-que-humano ya que alberga tepuyes, grandes formaciones rocosas elevadas y aisladas, de pendiente vertical y cimas planas que sobresalen en el bosque. En las paredes de unas 60 grutas rocosas situadas al pie de las elevaciones de Cerro Azul habitan más de 75.000 pinturas cuya ejecución inicial se remonta a unos 20.000 años antes de nuestra era. Estas pinturas a día de hoy siguen vivas gracias a las prácticas pictóricas de las comunidades indígenas que en él cohabitan. Se trata de figuraciones que representan escenas de caza, batallas, danzas y ceremonias, especies de fauna y flora en las que destaca la figura del jaguar.



Figura 66. *La Maloca del Jaguar.* Amazonía colombiana. Detalle de pictogramas rupestres. Fotografía Unesco.

noroeste de la Amazonía colombiana, que en 2018, fue incluido como bien de patrimonio mundial mixto por la Unesco . Otros ejemplos de ello son las pinturas de las cuevas de Lascaux, en Francia, donde las paredes se grababan con huesos y piedras o las cuevas de Altamira, en Cantabria. Se anticiparon técnicas como la plantilla y el spray, al crear siluetas de estarcido soplando polvo de color en su manos mediante huesos huecos. Y también se han encontrado fragmentos de arcilla de la Grecia antigua en los que se habían grabado textos, o las propias excavaciones de Pompeya que revelaron gran cantidad de grafiti de temática diversa. Grafías que nos muestran, y en el caso de Chiribiquete más si cabe (fig. 66), que como decía Javier Seguí, dibujar es roturar mundos, el arrastrar, el vivir.

En 1904 sale al mercado público la primera revista dedicada al grafiti de los lavabos: *Antropophyteia*. Posteriormente, durante la II Guerra Mundial, los nazis emplearon las pintadas en las paredes como parte de una maquinaria propagandística marcada por el odio y la xenofobia a lxs judíxs y lxs disidentes del régimen autoritario. Sin embargo, el grafiti también fue empleado por los movimientos de resistencia al mismo como herramienta para hacer pública su oposición y rechazo.

Durante las revueltas estudiantiles, de las décadas de 1960 y 1970, lxs manifestantes estudiantes franceses recurrieron frecuentemente a la técnica del *pochoir* (en francés grafiti realizado con plantilla, conocido comúnmente con el término anglosajón: *stencil*¹²⁶) (Ganz, 2004).

¹²⁶ Grafiti con plantilla, técnica comúnmente empleada en el *street art*.

El grafiti como activismo



Figura 67. *Spray Paint LACMA.* Asco, Patssi Valdez. 1972. Registro de la intervención. Fotografía, Harry Gamboa Jr.

Según los autores Bocquet-Pierre-Adolphe, sólo New York, ciudad de todos los excesos y de todas las paradojas, símbolo de la debacle del capitalismo salvaje, podía convertirse en la urbe-madre de este movimiento. Como vía de escape al hundimiento; materializado en la cárcel o el cementerio, los *Bad Boys/Girls de Brooklyn* y del Bronx prefirieron la resistencia artística a la acción violenta, haciendo de la calle su territorio de expresión. Los ajustes de cuentas ya no se harían con arma blanca, sino por medio del baile, el grafismo y la música. Una nueva forma de arte fraternal, originaria de los guetos de Estados Unidos, activado por minorías negras y latinoamericanas, que acabaría por llegar a las principales ciudades europeas a principios de la década de los ochenta (Montoya, 2002).

A finales de los años sesenta, un pequeño grupo de jóvenes neoyorquinos empezaron a dejarse ver, (getting up), esto es, a escribir o pintar profusamente sus nombres en los vagones y estaciones del metro, y desde entonces, lo que nació como una tímida tentativa de unos cuantos adolescentes se ha convertido en un movimiento que integra a miles de jóvenes, cuyas pintadas constituyen en muchas ocasiones murales inmensos y llenos de colorido.

(Castleman, 1982/1987, p. 9)

Recordamos a Grupo Asco¹²⁷ y su intervención, *Spray Paint LACMA* (1972) en la fotografía Patssi Valdez (1951) integrante del grupo fuera del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) (fig. 67). Valdez “como una

¹²⁷ Colectivo chicano de *performance*, arte público y multimedia que trabajó en Los Ángeles de 1972 a 1987. Asco estuvo compuesto por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie F. Herron III, Patssi Valdez, Diane Gamboa, Sean Carrillo, Daniel J. Martínez y Sandoval Teddy, entre otros.

presencia chicana encarnada” (Haddad, 2008) está apoyada en una pared que ha sido pintada con aerosol con los nombres de quienes conforman el grupo, en respuesta a un comentario de uno de los curadores del museo que decía que los chicanos¹²⁸ sólo hacían arte popular o se unían a pandillas:

En parte, respondíamos a la estrecha definición de lo que se consideraba arte chicano en aquella época. En mi juventud, me resultaba muy frustrante no ser escuchada ni tomada en serio como mujer joven. Estaba harta del acoso sexual que sufría a diario. Me enfurecía. Mis influencias tenían que ver con mi comunidad, mi cultura y lo que me rodeaba en aquel momento. Pero también me influyó la moda [...] Otra cosa era la escena del rock: la música, para mí, fue una gran influencia en lo que hacía. También me encantaban las películas mudas en blanco y negro [...] quería hacer arte sobre lo que me rodeaba, en lugar de dejarme influir por lo que hacían otrxs artistas.

(Patssi Valdez en Carrillo, Gamboa, Herron, Gronk, Sandoval, Terrill y Valdez, 2022)

¹²⁸ El movimiento chicano surge en la década de los 60 y 70 ante la necesidad de articular una lucha en torno a los derechos del colectivo de origen mexicano en los Estados Unidos, desprovisto de derechos tan fundamentales como el acceso a la educación, la visibilidad social, acceso al mercado laboral, etc (Ibarraran-Bigalondo, 2021). Que en su expresión artística emerge a través de prácticas creativas de resistencia, habitualmente comunitarias, que intervienen sobre las políticas y narrativas de opresión racial, social y política.

En el documental *Mur Murs* (1980)¹²⁹, Agnès Varda¹³⁰ (1928-2019) –fotógrafa, artista, cineasta y pionera de la *Nouvelle Vague*¹³¹– explora el movimiento mural en Los Ángeles, California, lo hace facilitando encuentros vecinales a través de los que intercala diversas grafías -entre otras, del imaginario afrofuturista¹³² y del chicano (fig. 68)- con un amplio registro de testimonios orales. La cineasta se sitúa en “la metamorfosis de los muros funcionales, aislantes y alienantes” (Durafour, 2007). Varda se propone transformar la narrativa hegemónica de la ciudad como “la gran meca del cine” redirigiendo la mirada hacia los imaginarios artísticos de proximidad y resistencia. Nos encontramos

¹²⁹ Artistas participantes: Terry Schoonhoven, John Wehrle, Arthur Mortimer, Jane Golden, Kent Twitchell, Richard Wyatt, Willie Herron, Harry Gamboa, Arno Jordan, Judy Baca y Cat Felix.

¹³⁰ La muestra *Agnès Varda. Fotografiar, filmar y reciclar* (2024) “recorre la vida, la obra y las fascinantes historias de una creadora libre, moderna y comprometida con su entorno político y social” (CCCB).

¹³¹ (Nueva ola), llamada así por la revista *Cahiers du Cinéma* (“Cuadernos de cine”). Movimiento cinematográfico francés surgido a finales de 1950 que abogaba por la experimentación en el lenguaje cinematográfico y la producción de películas que intervinieran las estructuras hegemónicas del cine francés (Trilnick en Proyecto IDIS, s.f.). Formas de hacer cine basadas en la improvisación creativa, en el diálogo cotidiano y el trabajo en medio abierto.

¹³² Según traslada López Pellisa (2023), el afrofuturismo tiene sus orígenes en un movimiento artístico de la década de los 70, promovido por Sun-Ra (Herman Poole Blount), poeta y músico. No obstante, el término fue acuñado por Mark Dery en 1994, en alusión a las narrativas de ciencia ficción de Samuel R. Delany, Octavia Butler y Steve Barnes. “La estética afrofuturista explora las preocupaciones de la diáspora africana en relación a las potencialidades de la tecnología, la experimentación y la posibilidad de reimaginar la(s) identidad(es) a partir de narrativas afrodescendientes en las que se reflejen temáticas relacionadas con la esclavitud, el neocolonialismo, la colonización y el racismo; de hecho, autoras como Ytasha L. Womack definen estas narraciones como “una intersección de imaginación, tecnología, futuro y liberación, con una pizca de misticismo” (2013: 9) (ctd. en López Pellisa, 2023, p. 20). No obstante, existen voces críticas que cuestionan esta perspectiva occidental como la de la escritora Nnedi Okorafor (2020) que prefiere hablar de africanofuturismo o futurismo africano.



Figura 68. *Mur Murs*. Agnès Varda. 1980. *Frame* o fotograma de detalle de mural de iconografía gótica chicana. Fuente: Ciné-Tamaris.

ante una propuesta dialógica donde lo colaborativo florece gracias a la hibridación de herramientas como la audiografía y las intervenciones artísticas con el objeto de cohabitar futuros vivibles a través de la restitución del medio. Como cuenta una de las voces participes del documental de haber algún sueño éste se trataría de un sueño colectivo y no individual (Kindley, 2010). *Mur Murs* conecta con la siguiente película de Varda, *Documenteur* (1980), un híbrido entre ficción y documental que narra la vida de una madre divorciada y su hijo, en su reciente acogida en la ciudad californiana. *Mur Murs* y *Documenteur* nos muestra un collage irónico, de ensamble situado más que humano, donde la testigo modesta, que diría Haraway, reenfoca para narrar lo cotidiano no contado.

Ellas hacen grafiti

Al situar la práctica del grafiti feminista en Oriente Medio, como sostiene Morera (2020), observamos que ésta se desarrolla como herramienta visual de denuncia y resistencia. Algo que no sólo ocurre de manera subversiva en los muros de las ciudades, sino también en proyectos y exposiciones internacionales, como es el caso de la muestra realizada en el IVAM¹³³ (Valencia), *En rebeldía. Narraciones femeninas en el mundo árabe*, 2017 donde las narraciones visuales de las artistas construyen una visión propia de su modo de percibir el mundo, en relación con las dificultades sociales a las que se enfrentan (Morera, 2020).

¹³³ Institut Valencià d'Art Modern.



Figura 69. De la serie *Dreaming Graffiti* (Grafiti soñado). Shamsia Hassani. *Sketch*, grafiti sobre fotografía. Fuente: web de Shamsia Hassani.

En su mayoría se trata de artistas que utilizan el cuerpo como ecología discursiva para explorar la identidad, el género y la relación con el territorio, estas prácticas permiten rehabilitar de forma híbrida a través del “yo” dentro una red más amplia. Además del cuerpo, como sostiene Butler, emplean el discurso, el gesto y el movimiento en estas prácticas los límites normativos colapsan a través del ensamblaje de diversos medios plásticos, como performances, videos y fotografías. Son artistas que siguen los pasos de grandes figuras del mundo del arte y reconocidas internacionalmente como Mona Hatoum, Ghada Amer, Shirin Neshat, Shadi Ghadirian, Raeda Saadeh, Rana El Nemr o Ahlam Shibli (Morera, 2020). Las artistas de grafiti Laila Ajjawi, de Jordania; Sarah Al Abdali, de Arabia Saudí; Shamsia Hassani ¹³⁴ (1988) y Malina Suliman, de Afganistán, y Lamis Solyman, de Egipto, que en aras de su libertad emplean el grafiti en la calle como medio para alzar la voz contra la opresión y la injusticia social (Morera, 2020), disponiendo sus prácticas ecoperformáticas ¹³⁵ mutantes en relación con el ecosistema (fig. 69).

Cuando empezó a ser casi imposible hacer grafitis en la ciudad, se me ocurrió una idea. Cogí mi cámara y empecé a hacer fotos de diferentes ángulos de la ciudad, paredes, edificios y lugares en los que quería hacer grafiti. Imprimí fotografías a gran escala de mis fotos, cogí mi pincel y pinté mis obras en las paredes de la foto. Cada vez que miraba las fotos con mis obras, pensaba que había hecho grafiti en

¹³⁴ Artista afgana, profesora de escultura en la Universidad de Kabul. Pinta grafiti desde hace quince años.

¹³⁵ *Las mujeres afganas cantan en redes sociales como protesta al veto talibán a su voz* (RTVE.es/EFE, 2024).

el lugar real y no en la pintura, era sólo un sueño, mi sueño de pintar en las paredes de mi ciudad, y por eso lo llamé “Dreaming Graffiti”.

(Shamsia Hassani, s.f.)

Muralismo Latinoamericano

En este sentido es relevante el análisis de las creadoras latinoamericanas, ya que su presencia en los estudios académicos o exposiciones internacionales sobre el feminismo o acerca de artistas mujeres, es aún menor. Como por ejemplo en la gran exposición *Wack! Art and the Feminist Revolution*¹³⁶ o en *Global Feminisms* (ambas de 2007), tal como Giunta lo describe entre otros datos desveladores (2018, p. 17). Resulta relevante, además, para dar notoriedad poco a poco a repertorios iconográficos y simbólicos, así como a las estrategias artísticas en general, que desde América Latina se generan, en diálogo o no con otros centros artísticos. Por ejemplo, es interesante descubrir que el arte del mural es naturalmente en América Latina un medio cuya semántica se relaciona con la lucha, con la representación del pueblo como sujeto de derechos, y con una iconografía que se nutre de iconografías pre-hispánicas, además de las aportaciones de distintos circuitos artísticos (por supuesto el arte de las vanguardias, moderno, y contemporáneo proveniente de Europa y

¹³⁶ Investigación pionera de arte feminista que reunió el trabajo realizado por más de 120 artistas y colectivos feministas entre 1965 y 1980. Exposición curada por Cornelia Butler en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA) en marzo de 2007. Si bien, como exposición de museo, sostiene Vogel (2021) tuvo sus puntos débiles, reconocidos entonces por la crítica y por la organización. Se trató de una curaduría individualista que no tuvo en cuenta la intersección, que reprodujo una abrumadora representación de mujeres blancas cisgénero así como sesgos eurocéntricos.

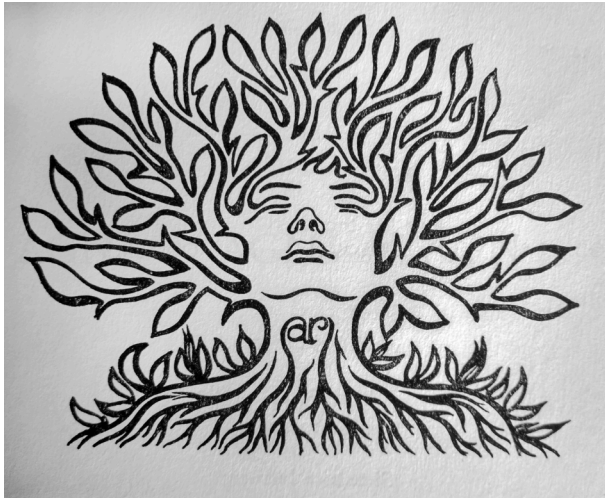


Figura 70. Ilustración del libro *Humanos paisajes*. Aurora Reyes. 1953. Fuente: @AGNMex

Estados Unidos). Esto probablemente debido a la tradición del muralismo en distintas regiones del continente, muy conectadas entre sí.

El muralismo es un formato artístico que nace en América Latina, a partir de corrientes como el muralismo mexicano de Diego Rivera, y como la Escuela del Sur del taller Torres-García en Montevideo con influencia en Buenos Aires. Tanto el muralismo mexicano como el de la Escuela del Sur de Montevideo, se inspiran en ideas de emancipación. Esta genealogía feminista latinoamericana, como la artista muralista Aurora Reyes (1908-1985), activista, pintora, poetisa y maestra, considerada la primera mexicana muralista visibiliza la reapropiación del espacio en términos más que humanos (fig. 70); conserva su vocación subversiva y conecta con el grafiti neoyorkino, las más recientes manifestaciones del arte urbano global (que tiene como centro a Europa y Estados Unidos) así como con el grafiti de Oriente Medio. Se nutren, principalmente, del grafiti clandestino, político inicialmente sobretodo en el caso de América Latina (particularmente para canalizar la protesta contra la represión estatal), y del tag como marca que reclama un espacio para convertirlo en lugar (Varela Gadea, 2024), en el sentido en que Augé lo define como “lugar de identidad, relacional e histórico” (2000, p. 83).

El muralismo fue el aspecto más importante, extendido, cohesionado y publicitado del movimiento chicano durante la década de 1970. Como principal vehículo de comunicación pública para las comunidades mexicanas en Estados Unidos, ha sido un vehículo de protesta y de demandas dirigidas a las estructuras de poder para que se encuentren soluciones equitativas a los problemas a los que se enfrentan dichas

comunidades. [...] El muralismo forjó un vínculo esencial entre las nuevas agrupaciones chicanas emergentes y su herencia mexicana, fomentando el estudio de temas y técnicas desarrollados por la Escuela Mexicana de arte público (muralismo y grabado) en las décadas de 1920 y 1930, así como el estudio de la pintura, la escultura y la arquitectura precolombinas que sentaron las bases tanto de la Escuela Mexicana como del movimiento artístico chicano. En su insistencia por tener una voz pública, el muralismo chicano participó en el desarrollo de un movimiento mural nacional que dio a conocer su presencia, a partir de 1967, en Estados Unidos -y, con el tiempo, en el resto del mundo

(Goldman 1990, p. 23 ctd en inglés en Ibarra-Bigalondo, 2021).

La pintura es reinterpretación, ficción y afecto como considera García-Huidobro Munita (2017), para quién pintar el rostro de otras mujeres y además cruzarlo con el suyo, supuso indagar y reconocerse junto con otras, como una forma de entender el autorretrato de explorar la realidad: experiencias más colectivas, más políticas de carácter híbrido, fluido, a veces nómada (Braidotti, 1994/2000): “[...] cada mujer es una multiplicidad en sí misma: está marcada por un conjunto de diferencias dentro de sí misma, que la convierten en una fragmentación, una entidad anudada, construida sobre las intersecciones de los niveles de experiencia” (Braidotti, 2004, p. 195).

Ensamblajes colectivos en el espacio público

De alguna manera las mujeres artistas de grafiti y pintura mural con sus prácticas generan esa misma dinámica que plantea García-Huidobro Munita y que toma de Braidotti, el reconocimiento en la multiplicidad de ensamblar



Figura 71. *Yolitzí*. Paola Delfín. 2021. Mural en medianera, Tlatelolco (Ciudad de México). Fotografía @reydronemexico en @paola_delfin.

autorretratos colectivos. La reescritura de la calle implica vivir y hacer los espacios públicos vivibles. Es importante tener muy presentes los relatos de exclusión del espacio público y de la concepción del mobiliario arquitectónico para comprender la importancia que tienen estas prácticas de intervención artísticas enfocadas en el espacio público y en los muros arquitectónicos. En la obra *Yolitzí* -vida y movimiento- (fig. 71), la artista mexicana Paola Delfin, presenta dos grandes murales realizados en las medianeras de dos edificios del arquitecto modernista Mario Pani, en Tlatelolco, Ciudad de México, lugar del gran Mercado de Tlatelolco que proveía a "la Gran Tenochtitlan"¹³⁷ y a toda una civilización" (Varela Gadea, 2024). Dentro de la propuesta Proyecto 17¹³⁸, con esta pieza Delfin "comprende al ser humano como parte de la naturaleza" configurando con ella una especie de "abrigo que envuelve a la tierra y a sus habitantes, con un manto de amor y cobijo" (Proyecto 17):

Al hablar del objetivo #13 de "Acción por el clima" me pareció inminente recordar el suelo que estaba pisando, hablar un poco de las raíces de este lugar, "El gran mercado de Tlatelolco" mercado que abastecían a la Gran Tenochtitlan y a toda una civilización, con sus frutas, pescado, textiles, pigmentos y materiales artísticos, con los cuales cobraban vida los muros de la ciudad, granos y

¹³⁷ Capital del Imperio Mexica fundada en el año 1325.

¹³⁸ *Proyecto 17* fomenta la Agenda 2030 de la ONU (Organización de las Naciones Unidas) y transmite a través del arte de sus 17 murales en Tlatelolco los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), que buscan erradicar la pobreza, la igualdad social, el trabajo digno, la educación de calidad, el respeto por la vida marina y terrestre, la energía libre y la accesibilidad. Se trata de un movimiento por la recuperación de 17 muros de ese lugar y de una galería muralista ecológica, que emplea pintura con tecnología que purifica el aire.

semillas, semillas que sembraron un legado que seguirá vivo para siempre.

Un trío de quetzales, seres ancestrales que como miles de especies podrían dejar de existir en un futuro cercano, nos recuerdan la apremiante realidad de tomar acción para que continúen volando junto a nosotros, ellos acompañan a las protagonistas @lunasantamusic , que con sus voces, conectan con nuestras raíces, nuestros ancestros, para mantener vivos los lazos que nos unen a los seres y la vida que nos rodea, y recordar que sin ellos no puede haber un equilibrio, ellas actúan como protectoras de esta vida, y nos invitan a reflexionar sobre nuestros siguientes pasos como humanidad y la gran responsabilidad que está en nuestras manos, ya que es únicamente juntos que podremos mantener un balance para el futuro de nuestro planeta.

(Delfin, 2021)

El término «intervenir» ha sido utilizado repetidas veces por Griselda Pollock: en efecto, es importante desechar la idea -dice Pollock- de que en los años sesenta surgió una especie de historia del arte feminista unificada, destinada a sustituir a la historia (o historias) del arte hegemónicas; en realidad, más que de una historia del arte feminista, habría que hablar de una serie de «intervenciones» feministas en el ámbito de la historia del arte.

(Mayayo, 2003, p. 16)

Esta cuestión epistemológica de intervenir sobre la narrativa hegemónica en el arte que Patricia Mayayo toma de su colega Griselda Pollock -ambas reconocidas historiadoras del arte y analistas de las artes visuales con perspectiva feminista-, nos lleva a la lectura difractiva del término “intervenir” acompañadas de Rosi Braidotti. Para esta última

situarnos como sujetos ontológicos con capacidad de acción sobre las formas de intervención en los registros discursivos y materiales de la subjetividad se relaciona íntimamente con la capacidad de establecer múltiples conexiones: “Lo político es precisamente esa conciencia de la constitución fracturada del sujeto, intrínsecamente basada en el poder y la búsqueda activa de posibilidades para resistir a las formaciones hegemónicas” (Braidotti, 1994/2000, p. 76).

Hoy las prácticas de intervención encarnadas y situadas en “discurso, gesto y movimiento” (J. Butler, 2020) animan a la búsqueda de vínculos que dibujan contingencias del nosotras en territorios mediados a través de “las múltiples conexiones que trazamos con otras” (García-Huidobro Munita, 2017).

Si en la segunda mitad del siglo XX el espacio de enunciación para las mujeres era subjetivo, privado y diferencial, ahora vira a la salida a la calle, a la toma de las calles a través de cuerpos diversas que hibridan con entidades múltiples y que transgreden la exclusión espacial en público en la metamorfosis de la colectividad. Vemos el caso de las artistas de grafiti, o street art, y sus prácticas en el espacio público, en entornos especialmente hostiles para ellas como ocurre en América Latina y Oriente Medio. Ellas lo hacen no sólo con sus murales, sino con diversas acciones artísticas (Varela Gadea, 2024; Morera, 2020):

Sin lugar a dudas el entorno urbano y la ciudad se ha transformado en el medio idóneo para dar voz a quien no la tiene, o a quien quiere tenerla. Sin duda el street art es un canal artístico poderoso que es difícil censurarlo y

controlarlo, ya que aparece de un modo imprevisible en los muros de las ciudades, escapándose al control de las autoridades.

(Morera, 2020, p. 526)

El caso de “La Pinturitas” y Yayoi Kusama

*Ser huella: la danza de “La Pinturitas”
sobre la red tentacular del antiguo puticlub*

María Ángeles Fernández Cuesta

Para María Ángeles Fernández Cuesta (Toledo, 1950) un local de carretera abandonado a las afueras de Arguedas (Navarra), a pocos metros de la nacional 121 que conecta Zaragoza con Pamplona, es su lugar de trabajo desde hace más de dos décadas. Desde el año 2000, esta mujer habita diariamente este espacio tatuando, a modo de ritual, los paramentos mediante palabras y figuras pertenecientes a su cotidianidad.

El edificio en ruina, que tiene unos cincuenta metros de largo y seis metros de altura, en la actualidad está completamente cubierto con sus creaciones, siempre realizadas con pintura al agua negra y los cuatro colores básicos: rojo amarillo, azul y verde. El color blanco se utiliza para cubrir las pinturas y eliminarlas: cada año la mayoría de los grafitis desaparecen cuando las paredes están totalmente cubiertas y María Ángeles las blanquea porque necesita más lienzo donde vaciar su mente, en un proceso de “ensuciar y limpiar” que activa la memoria del trabajo doméstico realizado durante años en el hogar.

**La Pinturitas,
imaginarios transmutados
y práctica ecoperformática**

La Pinturitas, quien se apropia a gusto de su sobrenombre, parece construir con su trabajo diario, una imaginación radical situada que encarna la subjetividad como ensamblaje. Lo grafiado es la huella de un movimiento expresivo y aparentemente irreflexivo que obedece a los impulsos de su espíritu golpeado por el presente y convertido en espectro en continúa mutación. Esta mujer conecta su práctica ecoperformática con el territorio en el que actúa reatmosferizando el edificio en desuso desde una producción de figuras en plena metamorfosis, en el sentido más que humano.

Para ella, que en la actualidad vive en la residencia de las monjas de la localidad (Requena, 2017), las figuras imaginarias tienen más relieve y verdad que las reales: “mi mundo imaginario ha sido siempre el único mundo verdadero para mí” (Pessoa, 1997). Estar viva es estar imaginando, como decía Javier Seguí; “el fondo vital es la imaginación, lo que se llama consciencia cósmica [...] la imaginación es la fantasía, la capacidad metafórica, el hecho de poder conectar cosas (Brito, 2016).

Y es que para esta mujer, la imaginación es el modo de su interacción con el exterior, que a su vez irradia del interior. Como ella misma explica “lo lleva en la cabeza”, en su imaginación (Nos echamos a la calle (eitb), 2022, min. 1:56). El dibujar “es el resultado de un proceder activo, movimental, guiado y controlado por el pensamiento gráfico mediado por la visión, y en todo caso, es el resultado de un proceso guiado directamente por las imágenes interiores

trasnmütadas en impulsos activos movimentales “(Seguí en Brito, 2016).

Cada día, por la tarde, María Ángeles camina hacia el cruce con la carretera, convirtiendo el propio recorrido en parte del ritual de autocuidados. Cuando llega, se sumerge en el ecosistema para habitar un pliegue del ser que la ruina fue una vez. Recupera un lugar, ahora sin función humana, que se hace visible e interdependiente en términos de entidades mientras cuerpos y espacio se transforman en refugio. Si dibujar es marcar las huellas del movimiento de las manos y el cuerpo, la danza de La Pinturitas se intensifica al ser acompañada de su voz, que canta mientras pinta y se transforma: el grafiti se junta con la performance del cuerpo que deja huellas al bailar.

Metamorfosis de humanos a cyborgs

¿En qué nos estamos convirtiendo? ¿Habitamos una metamorfosis de humanos a cyborgs? Lo cyborg es un tema abierto y está dentro de ese conjunto peculiar de relaciones familiares con especies hermanas variadas (Haraway 2018). Como Haraway dice, “lo que más me interesa del cyborg es que hace cosas inesperadas y da una explicación a historias contradictorias al tiempo que permite cierto funcionamiento del mundo y dentro del mundo”. Frente al inoperante universal del “hombre”, el cyborg es una alternativa de creatividad por explorar que sirve para desenmascarar la naturalización de “la mujer” en cuanto a construcción cultural. Lo cyborg es una metáfora que ayuda a entender las identidades, en cuanto artificialidades construidas, y a desmontar las categorías occidentales duales de dominación humano-patriarcal establecidas (Haraway, 1985).



Figura 72. Detalle *Mural interior*. Mª Ángeles Fernández Cuesta. *La Pinturitas*. Fotografía, Nerea González Calvo, septiembre de 2018.

Figuras híbridas

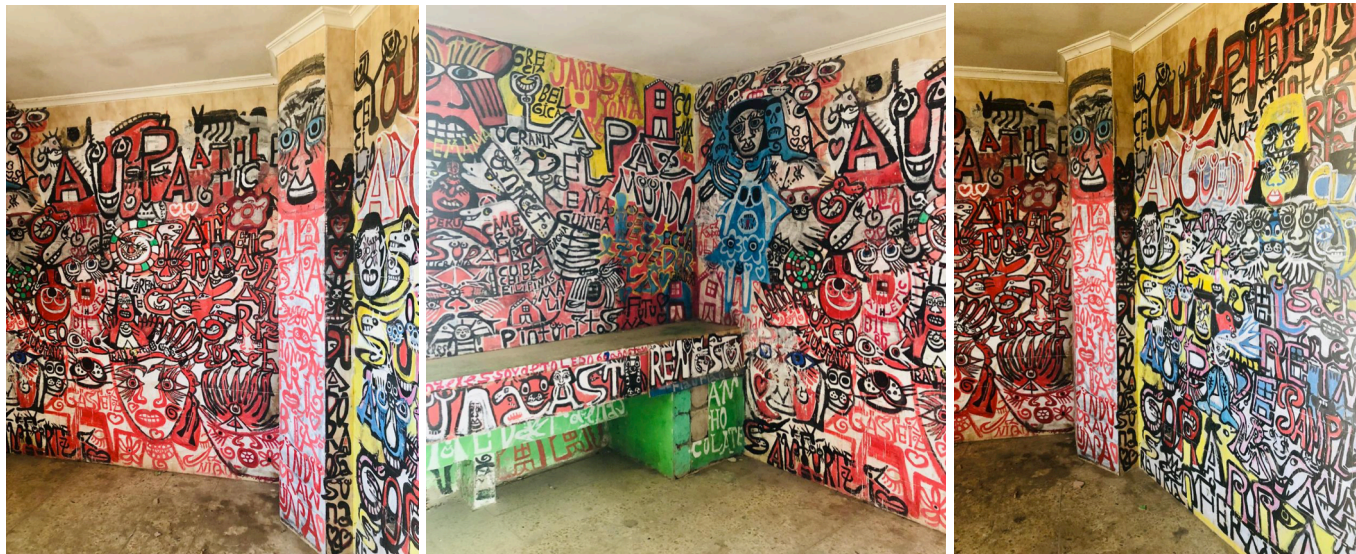
A través de su práctica, sin saberlo, Fernández Cuesta, conecta con cuerpos múltiples que devienen narrativas que incluyen nuevas figuras poéticas de dicción política que materializan lo cyborg (Haraway, 1991; Zafra, 2014). Los ciborgs pictóricos recubren los muros ocupados por perros, gatos, toros, peces, humanos, árboles, flores y seres varios fabulosamente grotescos emparentados con la fantasía monstruosa; son personajes expresivos poliédricos que enlazan los cuerpos a otros cuerpos o palabras, huellas o grafías que de algún modo permiten imaginar mundos posibles otros (fig. 72).

En su imaginario tatuado encontramos al menos cuatro propuestas de figuras híbridas que operarían en palabras de Haraway (2016/2019; 1992/2019), a modo de “artefactos difractivos” para una subjetividad que podríamos denominar chthulucénica: híbridos humana-animal, híbridos humana-vegetal, híbridos humana-máquina e híbridos humana-espacio. En esta cotidianidad gráfica de resistencia, Fernández Cuesta proyecta su propia cosmogonía en redes de dibujos de seres “entre”, donde su cuerpo se sitúa como uno más, en el medio y se transforma simultáneamente en sus figuras en el proceso de hacer-con.

En los ojos prominentes, que siempre nos miran, encontramos parecidos con los montajes de JR en las cubiertas de las favelas de Brasil; en las grandes pestañas que los remarcan, y también en esos dientes blancos punzantes como puñales que salen de unos labios con forma de pez.

También encontramos referencias en el pelo a menudo trenzado con toros, pájaros y serpientes o en las caras, que con frecuencia tienen forma de corazón. Posiblemente la autora no es consciente de estas conversaciones.

Ella genera una atmósfera inquietante que desubica a cualquier “ilustrado” que intente leer esta maraña en clave académica (fig. 73, 74 y 75). Solamente los distintos fragmentos escritos en mayúsculas entre los que se pueden encontrar mensajes o incluso nombres de ciudades o de personas y de programas de televisión, bajan a tierra las capas de la cotidianidad de esta mujer.



Figuras 73, 74 y 75. Fragmentos murales interiores. M^a Ángeles Fernández Cuesta, La Pinturitas. Fotografías, Nerea González Calvo, septiembre de 2018.

Danzas tentaculares

Cuando se hace no se puede pensar y cuando se piensa, no se puede hacer: la gente del lugar y los visitantes foráneos pueden ser testigos de su acción continua y después, cuando la fatiga da por finalizada la jornada, ella misma, a pesar de su avanzada edad, describe y explica meticulosamente su trabajo (Raw Vision, 2017). El resultado gráfico a cielo abierto se configura como diario personal en el que desvela su dolor y sus preocupaciones y a la vez como registro que narra acontecimientos de escala local, nacional o mundial.

Frecuentemente, este universo pictórico infinito (Sarah Lombardi en Couton, 2018), revisado y actualizado diariamente, es leído por los espectadores bajo las categorías normativas de lo binario sin acceder a la transgresión que esta creadora autodidacta y restauradora infatigable del lugar, nos arroja como propuesta, quizás inconsciente, para la configuración de otros mundos, estableciendo nuevas conexiones para sostener comunidades entre humanas y no humanas.

Arquitectura menor en el desierto de las Bardenas

Hace diez años, el fotógrafo Hervé Couton, en un viaje al desierto de las Bardenas, se encontró con esta arquitectura menor. Desde entonces, documenta anualmente su obra y ha sido el encargado del libro *La Pinturitas* (2018). Además son numerosos los registros audiovisuales en plataformas de la red, donde poder encontrar material testimonial de *La Pinturitas* y su obra. Últimamente ha expuesto en la Galería du Moineau Écarlate de París, en su primera exposición, bajo el título *Tout effacer avec du blanc* (2022).

El antiguo puticlub se ha convertido en un museo siempre en jornada de puertas abiertas, porque el código de los grafiteros señala que “se puede pintar en cualquier parte pero sin pisar a otro” y aquí no hay espacios vacíos. Para bien o para mal, el capitalismo y las redes sociales, que igualan toda acción bajo la lógica de la mercancía y el número de visualizaciones, ha dado a conocer este ecosistema de del antiguo local de carretera donde la pena y los deseos de Maria Ángeles cohabitan en la memoria de Arguedas con los híbridos, las reptiles y los insectos.

Ser espacio sin escala:

Yayoi Kusama, un punto en una red infinita

Yayoi Kusama

Yayoi Kusama (1929, Matsumoto, prefectura de Nagano, Japón) relata en su biografía que desde bien pequeña la naturaleza, el universo, la gente, la sangre, las flores y una variedad de cosas le nublaban la visión, afectaban a su oído y entraban profundamente en su mente, capturando su propia vida y persistiendo en ella; la única forma de escapar de esas visiones, que realmente era alucinaciones, era reproduciéndolas en papel con pinceles y pinturas (Kusama, 2000). Es curioso, ella comenta que las formas aparecían a su alrededor y ella solamente tenía que darles materia y Pablo Palazuelo insistía en que todas las líneas estaban ya en el lienzo y él solo tenía que señalarlas.

Tras emigrar a Estados Unidos en 1957, Kusama se relacionó con distintos artistas, entre ellos el grupo Zero que alimentaban su trabajo (a veces también se lo copiaban a ella) que se diversificaba a través de fotomontajes,

esculturas y objetos (Kusama en Tatehata, 1965). Entre otros temas, fue la época de obsesión por los penes, cuando vio la luz *Accumulation no.1* (1962), el sofá con protrusiones fálicas que derivaba de una práctica artística figurativa y juguetona (Gotthardt, 2017) y también cuando usó los espejos por primera vez en la instalación *Infinity Mirror Rooms—Phalli's Field* de 1965, siendo los espejos desde entonces un elemento recurrente.

En aquella época, Kusama era considerada como la pionera del arte feminista y reivindicativo; trabajaba incansablemente y además realizaba acciones protesta, y participaba en diversas manifestaciones como contra la Guerra del Vietnam o a favor del matrimonio homosexual declarándose públicamente de la liga LGTBI. En esos años, la performatividad del cuerpo no normativo resultaba el eje activista de Yayoi en el contexto norteamericano. Sin embargo, detrás de esa práctica frenética, que tomando la idea de Rosi Braidotti (2013/2015) podríamos considerar como de sujeto “zoocentrado” que busca la energía de la vida y la transforma en arte (Kusama en Lenz, 2018), se evidencia que la actividad artística de Kusama respondía al desbordamiento de las experiencias traumáticas vividas por Kusama en el seno de su hogar.

Prácticas artísticas curativas y pensamiento biocósmico

Consciente de su propia enfermedad psíquica, posiblemente TOC, que la arrastraba incesantemente a tener deseos suicidas y a la búsqueda frustrada de reconocimiento, Kusama tomó la decisión de volver a Japón en 1973 y establecer su residencia en un hospital psiquiátrico en Japón donde poder abordar su proceso

terapéutico a través de su propia práctica entendida como arte curativo (Kusama en Turner, 1999).

Cada vez que enfrento el miedo a la muerte que me amenaza todos los días, lo supero calmándome con todas mis fuerzas, y descubro como resultado mi aspiración por el arte (...) un susurro místico de la tierra que da salvación a mi vida miserable y propensa al suicidio.

(Kusama, 2016)

En los ochenta y los noventa, sus mundos microscópicos y macroscópicos se confunden en su producción pictórica sobre paneles realizada a través de patrones abstractos que recuerdan las imágenes biológicas y astronómicas del corto documental de Potencias de diez, realizado por Ray y Chales Eames en 1977. Los puntos son simultáneamente cuerpos celestes y símbolos cósmicos que conectan el cielo y la tierra dentro de su pensamiento biocósmico.

Creación de refugios y derivas ecotecnológicas

Había llegado a los patrones abstractos de puntos y redes desde los dibujos figurativos de las flores, alejándose y acercándose para borrar los límites matéricos, jerárquicos y físicos hasta el punto de eliminar el mundo y crear un refugio propio en una deriva ecotecnológica, que transmutaba la materia a través de la creación de un universo infinito. Tras años de repetir esta acción con insistencia en distintos espacios y con pequeñas variaciones, posiblemente rememorando su infancia entre invernaderos y semillas, Kusama llega a presentarse y aceptarse a sí misma como una simbiote, como un



Figura 76. Detalle *Infinity Mirrored Room filled with the Brilliance of Life*. 2011. Yayoi Kusama. Instalación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

organismo que vive dentro de otros , según explica Lynn Margulis.

Después de tres décadas, con más de sesenta años, Yayoi regresa a las instalaciones a gran escala. Frente a la reaprociación del espacio público realizado por María Ángeles, la artista japonesa se enfrenta a la casa de la que huyó, apropiándose del espacio a través de la acción gráfica: en la instalación titulada *I'm here, but nothing* (2000), todas las superficies de un interior doméstico burgués cualquiera con muebles y objetos frecuentes se cubren de puntos fluorescentes que brillan en una atmósfera tenuemente iluminada.

Las atmósferas de puntos donde habita, evolucionan en su materialidad, pegatinas, pinturas, papeles, e incluso luces led que se replican infinitamente en una sala de espejos, como ocurrió en la exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía de Madrid en el año 2011 (fig. 76) o en la Tate Gallery en 2023.

Kusama desea desaparecer en el infinito y volverse una con el espacio; es por ello por lo que ofrece su propio cuerpo como superficie también para ser pintada: “Sé parte del infinito. Destruye tu personalidad. Sé parte del entorno. Olvídate de ti mismo. Los lunares son un camino al infinito (Kusama, 2000).

La actividad de toda una vida de esta mujer que pinta de forma insistente y recurrente puntos y redes que generan atmósferas de cuerpos, está sostenida en la acumulación y la reiteración. Su producción está vinculada a la

experimentación de la pérdida del entorno, a la fluidez acontecida en la experiencia sensorial, que hibrida en sus producciones cuerpo-espacio, dentro de su mirada holística que, sin lugar a dudas, resuena con la ética ambiental poshumana.

Dibujos ecosistémicos y experiencias de lo múltiple

Sus propuestas diagramáticas, llevando a cabo un dibujo ecosistémico en red de entidades múltiples nos reubica en el mundo, en términos de lo más que humano, superando aquello que la filósofa Val Plumwood conceptualizó como la “hiperseparación” de los dualismos occidentales (Rose, 2013).

Kusama se encuentra en un proceso de creación que intenta superar estas ontologías dualistas y lo cuestiona desde el habitar/construir de la experiencia de lo múltiple. De hecho, su práctica mágica e hipnótica, traspasa los límites del espacio y aboga por cuestionar lo que el ecofeminismo ha llamado la “lógica del dominio”, resituándonos como cuerpos humanos interdependientes y vulnerables en medio de su “pintura de redes infinitas”: sus lunares en constante conexión, reproducen en su ritualización la vida en red (Lenz, 2018). Yayoi desea y hace ensambles, redes infinitas de lunares que parecen anticipar imágenes generadas por ordenador, evolucionando del cero y el infinito al cero y el uno, base de la digitalización del mundo; son patrones visuales que en una subversión de las perspectivas, donde los puntos son los sujetos, mientras los humanos pasan a ser parte de su tendencia infinita para viralizarse una capa más de repetición (Ferrando, 2016). En una acción desprejuiciada que propone una energía

espontánea que no reprime, sino que le permite configurarse “como ser en el mundo, construir su conocimiento tácito y dejar rastro tanto dentro como fuera de él” (Psegiannaki y García Triviño, 2015).

Arquitecturas menores inmersivas para una escucha atenta

Yayoi siempre ha querido crear su propio mundo (Yayoi Kusama en Lenz, 2018) y es sin duda una artista espacial, si se puede llamar así; en sus prácticas de supervivencia, diseña arquitecturas menores a distintas escalas, que se convierten en refugios para la escucha atenta, inmersiva (fig. 77), de cuerpos humanos suspendidos en las formas de pensar, imaginar, soñar y habitar el territorio con otras seres no humanas (Despret, 2012/2018).

Estas propuestas gráficas de arquitecturas menores, fabulosamente mutantes y cuidadosamente ambientales, operan como políticas de resistencia reconstituyente del “yo” y como tecnología creativa de reparación para la apertura de nuevas formas de convivencia con la otredad más que humana.

Es el caso de María Ángeles y Yayoi, dos mujeres que rehabetan los ámbitos de proximidad como oportunidad para el vaciado gráfico de sus mentes. Dibujar conecta a ambas mujeres como representantes de quienes, abandonando su casa, trabajan con la imaginación y la transformación constante de los cuerpos, de los objetos y los espacios, desde una subjetividad más que humana, fluida e híbrida, a través de tres sinergias: en la inmersión creativa de un proceso de afectos, cuidados y reparación, en la superación de lo doloroso y en su relación ecoperformática e

interdependiente con el medio intervenido, donde habitan con figuras imaginarias, “artefactos difractivos”, a modo de híbridos humana-animal, humana-vegetal, humana-máquina y humana-espacio.

Cuando llueve en Arguedas, el pueblo de la Ribera de Navarra de 2.312 habitantes en el que habita María Ángeles Fernández Cuesta, los muros de un edificio abandonado van decolorando el universo personal tatuado hace décadas por esta vecina. Simultáneamente, mientras ella tatúa ensamblajes de conflictos sociopolíticos, de la tierra, de su familia y del mundo, a más de 10.000 kilómetros de distancia, Yayoi Kusama, una mujer japonesa, pone en marcha su práctica pictórica diaria, incansable e infinita; tunea y okupa espacios, cuerpos y objetos a través de la repetición de patrones de colores que conectan de un modo radical con la fuerza de la vida en un infinito sin límites.

Somateca y tortuga simultáneamente, los cuerpos de María Ángeles y Yayoi, ausentes voluntarios de su hogar, entendido como arraigo obligado, las convierte en reptiles que colonizan el territorio al convertirlo en refugio temporal. El movimiento grafiti es esencialmente espacial gracias a su origen y práctica, característica compartida también por sus integrantes. La búsqueda creativa de la relación con el medio, como prácticas más que humanas definida por el propio ser, donde una se hace con el resto, donde los problemas se diluyen y el anonimato se despliega, es ahí donde el grafiti se manifiesta.

Quizá la verdadera fortaleza de sus imaginarios de mundos más allá de lo humano sea, parafraseando a Haraway

Reflexiones del capítulo 4

(2016/2019), su capacidad para “montar alboroto”, un alboroto leído no como declaración heroica de una gran causa o representación de la verdad, sino como el de las arquitecturas menores entendidas como resistencia afirmativas atravesadas por la posibilidad de otras maneras de hacer.

El tatuaje del mundo de estas mujeres no implica una imposición violenta de un estar_en sino un “hacer_con” (Haraway, 2016/2019). Quizás es una reapropiación del territorio colonizado hace tiempo.

En la repetición constante e infinita de dibujar el espacio en su totalidad cubriendo las superficies con patrones de lunares en el caso de Kusama y con pinturas de temáticas aleatorias, en el caso de La Pinturitas, se produce una expansión hacia el universo que desborda la arquitectura humana creando “ambientes sensoriales” (Northfield, 2014). Son atmósferas creadas desde el deseo sin intención; el goce, si se puede llamar así sin entrar en cuestiones lacanianas, tiene lugar en el propio acto de dibujar, que se produce cada día como si no hubiera otra opción: son gusanos tejiendo sin descanso la seda que forma el capullo.

Ambas mujeres reconocen, en su soledad, la acción sanadora del dibujo continuo, de la acción constante, de la creación que las libera de la catábasis a su propio infierno. Para ellas, parafraseando a Seguí (2010), “pintar” (dibujar) es experimentar-con la agitación interior desde lo imaginario; es jugar con la fluidez del cuerpo y del cosmos, alcanzando el contraste entre el transcurrir dinámico y la

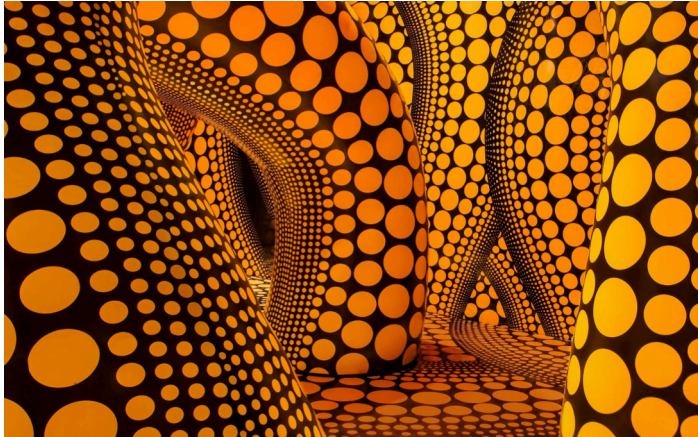


Figura 77. Detalle de los tentáculos de *You, Me and the Balloons*. Yayoi Kusama. 2023. Instalación. Factory International-Aviva Studios (Manchester, UK).

huella muerta, entre la energía y la quietud: ellas se ubican en un habitar situado en la linde del mundo fenoménico externo y del operativo interno, hasta el punto de ubicarse en el infinito y hacerse desaparecer.

Ninguna de las dos vive en una casa, quizás por eso tampoco han de hacer trabajos domésticos y disponen de tiempo para ser pintura. El tiempo ritualizado que en principio buscaba la supervivencia diaria, progresivamente se fue transformando en el deseo, incluso en la obsesión, de cada jornada. En medio de la acción, la música les acompaña: María Ángeles con cantos folklóricos regionales de carácter positivo y Yayoi, con sus propias composiciones, que respiran de la misma causa psicótica, como su canción *Song of a Manhattan Suicide Addict* (1974).

Una, habiendo pisado la cultura del arte occidental de EEUU y Japón, y otra, habiendo recorrido los arrozales de su pueblo de Navarra, las dos, contribuyen, sin quererlo, a destruir las fronteras instauradas por el humanismo. Rehabitan el espacio que fue colonizado por otros que las excluyeron, imponiendo conversaciones con otredades más que humanas.

Actualmente, las dos son conocidas en redes sociales. Posiblemente sin desearlo, han sido presa de un mundo ajeno a ellas que las ha sacado de su refugio que es ahora expuesto como mercancía. La nueva colección de Louis Vuitton y Yayoi Kusama llena de lunares las tendencias de 2023 (y es una de las colecciones más bonitas y deseadas del mundo) según indicaba Mujerhoy el 1 de enero de 2023.

Conclusiones. Mundo incompleto, final abierto

*No es el “final feliz” que necesitamos, sino un final abierto.
Es por ello por lo que no sirve ninguna de las narrativas
del Apocalipsis masculinista y patriarcal.
El Sistema no está cerrado;
la imagen sacralizada de lo Mismo no ha llegado.
[El mundo no está completo].*

(Haraway, 2019, p. 114)

Sobre las artes de narrar historias, seleccionamos estas
prácticas::de un cuerpo *sin fin*:

Yo, tú, nosotras y el tiempo en el espacio habitado;
Luchamos como la princesa Mononoke;
Cuida tu piño, salva el bosque;
Bibliojardín;
Barrios convivenciales ante la emergencia climática y social;
Materiales Didácticos Arqueológicos;
Festival Letraheridas;
Festival Demoleer;
La Zurda;
Red Feminista de las Ciencias Sociales;
#AcademiaDigna”;
La crítica a la película Emilia Pérez;
#Backtothefuture en la etsam...

Como podemos ver, el mundo no es este mundo sino las delirantes posibilidades de imaginar, practicar y narrar mundos que nos atraviesan pues nos preceden, acontecen y están por llegar. El mundo es un baile de lazos, una *rave* de relaciones vivibles.

Decía Audre Lorde, *las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo*. Las alucinadas mediamos políticas abiertas a la comunidad: hacemos memoria; disponemos de la sabiduría de lo común de nuestras ancestras, de los métodos creativos y de las propuestas artísticas. Como hemos narrado en esta investigación: existen alternativas.

Las amigas las llamarán de formas diversas: cosmovisiones, mitología, metáforas, eco-poéticas, razón poética...porque el mundo no es este mundo, sino la posibilidad de tejer mundos, la posibilidad de prácticas feministas no duales y no sólo humanas; de cuidados, de combinación y compilación científica cotidiana, de futuros próximos ciberfeministas decoloniales.

De forma modesta, en esta propuesta feminista de investigación hemos creado un “nosotras” (*nosotres*) entretejido, para acuerpar lo colectivo; atravesar los límites y cruzar las categorías binarias de lo humano.

El arte de contar historias otras es el arte de crear para imaginar el bienestar común; crear para contar, crear para reparar; crear para hacer comunidad, vecindad más que humana.

Ellas tejen y no olvidan es una tentativa experimental de un *patchwork* (teje, narra y es) hecho de retales; una figura de cuerdas contada en polifonía “ellas, nosotras, yo” (*elles, nostres, yo*), transgeneracional y transtemporal (pasado-presente-futuro); un mapa sentipensante de orientación y desorientación que permite atravesar sigilosamente los binomios. Quizá sea una tesis incomprendida, confusa, o malentendida para la visión humana. Tampoco debemos pensar, como dice Claire Colebrook que hemos abandonado la mirada humana.

Esta investigación se adentra en los bosques de las metáforas y, como María Zambrano, media con ellas la experiencia de la realidad: experimenta *hacer bosque* como dimensión política de los cuidados. Habitamos colectivamente tiempos de ficción social poshumana, de generar propuestas narrativas comunitarias para la cohesión social más allá de lo humano. Se trata de prácticas y narrativas, de hacer memoria, de reparar las violencias provocadas por la historia hegemónica humana.

Tiempos de *storytelling*. En este sentido, pensamos que esta tesis puede entenderse como una práctica curatorial, de esas que no exponen nada que no haya sido expuesto, sino que selecciona, nombra y cuenta, sitúandose en el cómo y no en el qué. En efecto, es en si misma una práctica que aúna prácticas bajo una forma de mirar y de mostrar; de ahí el uso del femenino (mediante la “a” o la “e”) durante todo el texto, posiblemente mal visto dentro de un ámbito académico que ni siquiera cumple con el lenguaje inclusivo. Esta intervención no solo es intencionada, sino que es parte del propio cuerpo de la tesis.

Sí señoras, al cuerpo le importa el modo en el que se le etiqueta y este cuerpo de tesis es un cuerpo de mujer, de entidades de lo más que humano, de tesis. Este pequeño gesto colabora con otras acciones cotidianas que construyen un documento y algún día servirá a otras investigadoras para señalar la fecha en la que lo feminista más que humano se infiltró en la escuela de arquitectura, en el repositorio de la Biblioteca llena de grandes nombres, casi todos humanos, casi todos hombres, casi todos humanistas.

Así pues, este es un trabajo curatorial, de mediación con afán de ser documento para el futuro de igual modo que pude rastrear que hace casi dos décadas hubo una primera tesis en esta misma escuela cuya primera palabra fue “mujer”; no es casual que su autora haya sido mi directora de tesis porque el trabajo curatorial situado es lento y colectivo. Ella, como yo ahora, nosotras, todas nosotras simplemente activamos el extrañamiento como herramienta de conocimiento, sorprendiéndonos tanto de las diferencias, en aquel entonces, entre hombres y mujeres como las inherentes a ser o no humanas hoy.

Muy a menudo este extrañamiento se ha hecho acompañar de intuiciones y ha provocado un síndrome de impostoras al seleccionar prácticas y analizarlas como si supiéramos hacerlo científicamente, cuando solamente sabíamos observarlas desde una mirada propia que necesitaba de las voces de otras, esta vez de expertas, para fundamentarse y comunicarse.

La sensación quizá, después de estos años desorientándonos de un lado a otro para al final dejar apenas cuatro casos, es la de no haber aprendido nada nuevo, si entendemos esto como haber obtenido un conocimiento concreto; sin embargo, nos asombramos al oírnos hablar porque parece que tenemos una nueva lengua con unas palabras que desconocíamos hace poco y ahora son tan cotidianas como una cucaracha, el sol o una tortilla. Leonora Carrington le dedicó al huevo toda una teoría, fue una de sus metáforas preferidas, lugar de cruce entre el microcosmos y el macrocosmos. Pero es que una tortilla de patata, mirando como nosotras lo hacemos, es una práctica artística, es un dispositivo aglutinador que en sí misma encierra la memoria de las mujeres que nos precedieron; es un despliegue de tiempo, es un artefacto que produce placer y alimenta simultáneamente; es un producto que requiere de energía, de instrumentos, de tecnología y de una habilidad corporal necesaria para darle forma por las dos caras en una coreografía de sartén, huevos y brazos. Sin embargo, cuando está en la cocina, encerrada entre dos platos, pasa desapercibida.

Somos cuentacuentos, historietistas, narradoras, contadoras, facilitadoras de memoria, relatoras de ausencias...mediadoras de proyectos de transformación de un porvenir más que humano. Según contaban ayer en los informativos de la televisión pública española la alegría era para Almudena Grandes una estrategia de resistencia, un motor de creación. Porque como decía la también escritora Ursula K. Le Guin, *todavía quedan semillas por recolectar y espacio en la bolsa de estrellas.*

Bibliografía

- Academia de la Llingua Asturiana (s.f.). Tixella, la. En *Diccionariu de la Llingua Asturiana (DALLA)*.
<https://diccionariu.alladixital.org/index.php?cod=47125>
- Aguilar García, Teresa (2008). *Ontología cyborg: el cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Gedisa.
- Ahmed, Sara (June 16, 2021). Complaint as Feminist Pedagogy. *Feministkilljoys*.
<https://feministkilljoys.com/2021/06/16/complaint-as-feminist-pedagogy/>
- . (2018). *Vivir una vida feminista* (Maria Enguix, Trans.). Edicions Bellaterra. (Trabajo original publicado en 2017)
- . (August 25, 2014). Selfcare as Warfare. *Feministkilljoys*.
<https://feministkilljoys.com/2014/08/25/selfcare-as-warfare/>
- . (2006). Orientations: Toward a Queer Phenomenology. *GLQ a Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(4), 543–574. <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-002>
- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.
- Alaimo, Stacy & Hekman, Susan (Eds.). (2008). *Material Feminisms*. Indiana University Press.
- Alemaní, Cecilia (s.f.). About. *Cecilia Alemani*.
<https://www.ceciliaalemani.com/>
- . (2022). Projects, “The Milk of Dreams”. *Cecilia Alemani*. <https://www.ceciliaalemani.com/projects/the-milk-of-dreams>
- Allen, Paula Gunn (1988). Who Is Your Mother? Red Roots of White Feminism (R. Simonson y Scott Walker, (Eds.)). *Multicultural Literacy: Opening the American Mind, Saint Palu* (mn). Graywolf Press.
- Allende, Isabel (1982). *La casa de los espíritus*. Plaza & Janés.
- Aloi, Giovanni (2022). “The Milk of Dreams”: A Posthuman Revolution at the 59th Venice Biennale. *Flash Art*, 339(55), 34–39.
- Álvarez Isidro, Eva M. (2022). La periferia. *VAD. Veredes, Arquitectura Y divulgación*, (7), 16–17.
<https://veredes.es/vad/index.php/vad/article/view/vad07-la-periferia-prologo-eva-m-alvarez>
- Álvarez Trigo, Laura & Heise-von der Lippe, Anya (2022). Posthuman/Cyber-Gothic: An Interview with Anya Heise-Von Der Lippe. *REDEN. Revista Española De Estudios*

Norteamericanos, 3(2), 31–43.
<https://doi.org/10.37536/reden.2022.3.1813>

Amann Alcocer, Atxu (2011). *El espacio doméstico: la mujer y la casa*. Nobuko.

----- (2009). Mujer y casa: ayer y hoy/texto y diagrama. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 1(1).

Amann, Atxu, Bautiste, Purificación & Canovas, Josetxu (2024). 2001- Odisea en la Academia: ellas dibujan. XY. *Studi Sulla Rappresentazione dell'architettura E sull'uso dell'immagine Nella Scienza E nell'arte*, 7(13), 44–61.
<https://doi.org/10.15168/xy.v7i13.2733>

Amann Alcocer, Atxu, Grigoriadou, Magdalini, & Medina, Ana (2018). #MeTooArchitecture. Tácticas críticas feministas. *Feminismo/s*, (32), 205–229.
<https://doi.org/10.14198/fem.2018.32.08>

Amoroso, Serafina (2014). Prácticas arquitectónicas delirantes. Encuentros interdisciplinarios entre género y espacio. *Critic|all I International Conference on Architectural Design & Criticism*, 84–91.

Andorrà Gómez, Anna (2022). *Las tejedoras que crean memorias y comunidades: Análisis de las prácticas textiles femeninas desde su capacidad colectiva y su relación con los espacios artísticos*. (Trabajo Fin de Máster). Universitat de Barcelona. <https://hdl.handle.net/2445/197488>

Anzaldúa, Gloria (2016). *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Capitán Swing. (Trabajo original publicado en 1987)

A Practice for Everyday Life (2022). *The Milk of Dreams*. [Diseño de identidad gráfica].
<https://apracticeforeverydaylife.com/projects/venice-biennale-arte-2022-identity-the-milk-of-dreams/?f=1085>

Archivo General de la Nación (9 de diciembre de 2020). #UnDíaComoHoy pero de 1908, nació la pintora y activista feminista Aurora Reyes. Es considerada la primera muralista del país. Ilustraciones de su libro “Humanos paisajes” [...] (Post en X). @AGNMex.
<https://x.com/AGNMex/status/1336674539800047616/photo/2>

Arendt, Hannah (2019). *La condición humana*. Editorial Planeta. (Trabajo original publicado en 1958)

Ariz Castillo, Yenny (2011). Árbol de la vida, la arpillera de Violeta Parra en la obra de Soledad Fariña. *La Palabra*, (19), 47-56.

Arnal, Maria & Bagés, Marcel (2017). *Desmemoria*. [Canción]. Álbum 45. Cerebros y Corazón. Fina Estampa.

Artforum (January 25, 2024). *Cecilia Alemani Named Curator of 12th Site Santa Fe International*.
<https://www.artforum.com/news/cecilia-alemani-named-curator-12th-site-santa-fe-international-548582/>

Artishock (2 de febrero de 2022). *Artistas mujeres y de género no binario protagonizan la Bienal de Venecia 2022*. <https://artishockrevista.com/2022/02/02/bienal-de-venecia-2022/>

-----.(9 de febrero de 2016). *35 años de Arcomadrid. Imaginando otros futuros*. [Noticia]. <https://artishockrevista.com/2016/02/09/35-anos-arcomadrid-imaginando-otros-futuros/>

Artxibo Arteleku (s.f.). [Archivo digital, repositorio]. *Arteleku*. <https://artxibo.arteleku.net/es>

Åsberg, Cecilia (2024). Storying exposure with the transversal methods of ecocritique. In *Contemporary ecocritical methods*: Vol. Sidorna 265-278 (pp. 265–278). <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-203820>

Åsberg, Cecilia, Kathrin Thiele & Iris Van Der Tuin (2015). Speculative Before the Turn: Reintroducing Feminist Materialist Performativity. *Cultural Studies Review*, 21(2), 145–172. <https://doi.org/10.5130/csr.v21i2.4324>

Ascanio, María Jesús L. (2020). Cuerpos que reflejan dolor: disensión en la narrativa de lo inusual en escritoras transnacionales latinoamericanas. *Brumal. Revista De investigación Sobre Lo Fantástico*, 8(1), 113–134. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.675>

Ascari, Chiara (2023). *Venice Biennale and the 2000s: an understanding of gender in contemporary art*. (Master's

Thesis, Contemporary Art History), Università Ca' Foscari Venezia. <https://hdl.handle.net/20.500.14247/15037>

Atencio, Gabriela (8 de marzo de 2011). El feminicidio-femicidio: Un paradigma para el análisis de la violencia de género. *Femicidio.net*. <https://femicidio.net/femicidio-femicidio-un-paradigma-para-el-analisis-de-la-violencia-de-genero/>

Atwood, Margaret (october 14, 2011). Margaret Atwood: the road to Utopia. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-utopia>

Azkuna Zentroa (2022). *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans*. [Muestra del trabajo del colectivo Cabello/Carceller, curada por Paul B. Preciado]. <https://www.azkunazentroa.eus/es/actividad/cabello-carceller-una-voz-para-erauso-epilogo-para-un-tiempo-trans/>

Azala. Espacio de creación (s.f.). Sitio Web. <https://www.azala.eus/espacio-de-creacion/>

Back to the future (s.f.). Candidatura a Dirección ETSAM de Atxu Amann Alcocer, mayo de 2025. [Sitio Web]. <https://www.backtothefuture.info/>

Badmington, Neil (Ed.). (2000). Introduction: Approaching Posthumanism. In *Posthumanism* (pp. 1-10). Palgrave.

Balash, Marcel & Montenegro, Marisela (2003). Una propuesta metodológica desde la epistemología de los

conocimientos situados: Las producciones narrativas. *Encuentros en psicología social*, 1(3), 44–48.

Baños, Gemma & Hermo, Carmen (Coord.). (2023). *Guerrilla Girls en Venecia*. Charla con Rosa Martínez. (Actividad). *Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC)*. <https://cgac.xunta.gal/es/actividades/guerrilla-girls-en-venecia-charla-con-rosa-martinez>

Barad, Karen M. (2023). *Cuestión de materia*. Holobionte.

———. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Barbican (s.f.). *Noah Davis*. [Exposición, 6.2.2025 – 11.5.2025]. <https://www.barbican.org.uk/whats-n/2025/event/noah-davis>

Barjola, Nerea (2018). *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Virus Editorial.

Barr, Marleen (1987). *Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory*. Greenwood Press.

Bartra, Eli, Elvira, Liliana & Cárdenas, Marisol (Coord.). (2019). *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Baum, L. Frank (1913). *The Patchwork Girl of Oz*. Reilly & Lee.

de la Bellacasa, María Puig (2023). *El espíritu del suelo: por una comunidad más que humana* (Nayla Viggiano, Trans.). Tercero Incluido. (Trabajo compilatorio de textos publicados originalmente en inglés en otras publicaciones)

———. (2017). *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minnesota Press.

———. (2012). Nothing comes without its world: thinking with care. *The Sociological Review*, 60(2), 197-216. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2012.02070.x>

Bennett, Jane (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.

Berlinische Galerie. Museum of Modern Art (2024). *Özlem Altın. Hannah Höch Förderpreis, 2024*. <https://berlinischegalerie.de/en/exhibitions/current/oezlem-altin/>

Biennale Arte (2022). The Milk of Dreams. *La Biennale*. <https://www.labiennale.org/en/art/2022>

Biern Boyd, Claudio (Prod.) & Ballester Bustos, Luis (Dir.). (1985). *David el Gnomo*. [Serie de Televisión]. BRB Internacional, TVE, Animación: Wang Film Productions Company. (26 episodios, 1985–1986)

Biglia, Barbara (2020). *Feminism(s): Hybridisation versus differentialisms*. *Oñati Socio-Legal Series*, 10(1S), 135S–

159S. <https://doi.org/10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-1115>

Bignall, Simone & Rigney, Daryle (2019) Indigeneity, posthumanism and nomad thought: Transforming colonial ecologies. In Rosi Braidotti, Simone Bignall (Eds.), *Posthuman ecologies: Complexity and process after Deleuze* (pp. 159–183). Rowman and Littlefield International.

Bilbaoarte (2021). *Desdoméstica*. [Exposición Estibaliz Sádaba Murguía]. <https://bilbaoarte.eus/exposicion-desdomestica-estibaliz-sadaba-murguia/>

Binder, Inés (2019). Identidad y agencia colectiva del movimiento ciberfeminista en América Latina. El caso de [ciberfeministaslatam]. *Dígitos: Revista de Comunicación Digital*, (5), 210-233. <https://doi.org/10.7203/rd.v0i5.128>

-----.(2017) [ciberfeministaslatam] *Identidad y agencia colectiva del movimiento ciberfeminista en América Latina*. Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Salamanca.

Blanco Fernández, Vítor (2023). Ciberfeminismos para el cambio de siglo. Discusiones ciberfeministas entre 1997 y 2001. *Asparkía. Investigación Feminista*, (42), 193–211. <https://doi.org/10.6035/asparkia.6069>

BNE. Biblioteca Nacional de España (s.f.). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? (Do Androids Dream of Electric Sheep?)*. [Novelas de Ciencia Ficción. Obras destacadas].

https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/NovelaCienciaFiccion/obras_destacadas/suenan_androides.html

Bolton, Michael Sean (2014). Monstrous machinery: Defining posthuman Gothic. *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies*, 1(1), 1-15.

Bonilla Santander, Óscar, Gómara Miramón, Marta & Serrano Arnáez, Begoña (2020). Colección Materiales Didácticos Arqueológicos: Una publicación pedagógica online. En *LEGATUM 2.0. Musealización y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural: I Congreso Internacional. 25, 26 y 27 de octubre de 2017, Daimiel. Ciudad Real* (pp. 253-258). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. <https://hdl.handle.net/10578/25543>

Bourriaud, Nicolas. (2008) *Estética relacional* (Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Trans.). Adriana Hidalgo editora. (Trabajo original publicado en 1998)

Brabon, Benjamín & Genz, Stéphanie (Eds.). (2007). *Postfeminist Gothic: Critical Interventions in Contemporary Culture*. Springer. <https://doi.org/10.1057/9780230801301>

Braidotti, Rosi (2022a). *Feminismo posthumano* (Sion Serra Lopes, Trans.). Gedisa. (Trabajo original publicado en 2021)

-----.(2022b). Memoires of an Aspiring Spinozist. *Journal of Spinoza Studies*, 1(1), 16–21. <https://doi.org/10.21827/jss.1.1.39954>

———. (2015). *Lo posthumano* (Juan Carlos Gentile Vitale, Trans.). Gedisa. (Trabajo original publicado en 2013)

———. (2007). Bio–Power and Necro–Politics. *Rosi Braidotti*. <https://rosibraidotti.com/publications/bio-power-and-necro-politics/>

———. (2004). *Feminismo, Diferencia sexual y Subjetividad nómada* (Amalia Fischer Pfeiffer, Ed. y Gabriela Ventureira y María Luisa Femenías, Trans.). Gedisa.

———. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, (Alcira Bixio, Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1994)

———. (1996). Cyberfeminism with a difference. *Rosi Braidotti*. <https://rosibraidotti.com/publications/cyberfeminism-with-a-difference-2/>

Brandes Gratz, Roberta (April 17, 2017). What Jane Jacobs and the Founders of the High Line Have in Common. *Common Edge*. <https://commonedge.org/what-jane-jacobs-and-the-founders-of-the-high-line-have-in-common/>

Breton, André (1924). *Manifeste du Surréalisme*. Poisson Soluble. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525214035/f3.item>

Briones, Claudia N. (2019). *Conflictividades interculturales: Demandas indígenas como crisis fructíferas*. Universidad de

Guadalajara. Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados. <http://hdl.handle.net/11336/123334>

Brito, María José Almeida dos Santos (2016) *Imaginar: dibujar y escribir: recorridos pedagógicos alrededor del proyectar junto a Javier Seguí*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura de Madrid (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.41484>

Bujalance García, Susana (2016). La ciudad como el escenario de nuestras utopías. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, (19), 94–97.

Butler, Judith (2020). *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy* (Inga Pellisa Díaz, Trans.). Taurus.

———. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (María Antonia Muñoz García, Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990)

———. (2008). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivo del “sexo”* (Alcira Bixio, Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1993)

———. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.

Butler, Octavia E. (2021). *La parábola del sembrador* (Silvia Moreno Parrado, Trans.). Capitán Swing. (Trabajo original publicado en 1993)

———. (2020). *Hija de sangre y otros relatos* (Arrate Hidalgo, Trans.). Consonni. (Trabajo original publicado en 1996)

———. (2021). *La estirpe de Lilith: Trilogía Xenogénesis* (Luis Vigil García, Trans.). Penguin Random House. (Trabajo original publicado en 1987–1989)

Cabezón Cámara, Gabriela (2023). *Las niñas del naranjel*. Random House.

de la Cadena, Marisol (2020). Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política». *Tabula Rasa*, 33, 273-311.
<https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>

———. (2016). Naturaleza disociadora. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 31(52), 253–263.
<https://doi.org/10.17533/udea.boan.v31n52a16>

Calvi, Maria Vittoria (2024). La narración polifónica del estallido social chileno en el paisaje lingüístico de Santiago. *Philologia Hispalensis*, 38(1), 21–48.
<https://doi.org/10.12795/PH.2024.v38.i01.01>

Caputi, Jane & Russell, Diana (1990). Femicide: Speaking the unspeakable. *Ms.: The World of Women*, 1(2), 34-37.

Caputi, Jane, Russell, Diana & Russell, Radford, Jill (1992). *Femicide: The Politics of Woman Killing*. NY, Twayne.

Carrillo, Sean, Gamboa, Harry JR., Herron, Willie, Nicandro 'Gronk' Glugio, Sandoval Humberto, Terrill, Joey, & Valdez, Patssi (January 4, 2022). ¡Tenemos ASCO!: An Oral History

of the Chicano Art Group. *Frieze Magazine*.
<https://www.frieze.com/article/tenemos-asco-oral-history-chicano-art-group>

Carrington, Leonora (2022). *Leche del sueño*. (Adaptación infantil). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original compilado en 2013, póstumo)

-----.(8 de marzo de 2022). Lepidoptera. [Obra original pintada y fechada el 13 de agosto de 1968]. En [@leonoracarringtonestate](https://www.instagram.com/p/Ca3DNckvmGK/?igshid=YmM yMTA2M2Y=). (Instagram).
<https://www.instagram.com/p/Ca3DNckvmGK/?igshid=YmM yMTA2M2Y=>

-----.(2017) *Memorias de abajo* (Francisco Torres Oliver, Trans. y Elena Poniatowska, Pro.). Alpha Decay. (Trabajo original publicado en 1943)

Carson, Rachel (2019). *El mar que nos rodea* (Rubén Landa, Trans.). Planeta. (Trabajo original publicado 1951)

-----.(1962). *Silent Spring*. Houghton Mifflin.

-----.(1951-1962). Rachel Carson. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/contributors/rachel-carson>

Carter, Angela (2020). *Cuentos de hadas de Angela Carter* (Consuelo Rubio Alcover, Trans.). Impedimenta. (Trabajo original publicado en 2005)

Casas Riegner (27 de noviembre de 2024). *Beatriz González y su obra “Auras Anónimas” es galardonada con*

el Premio Internacional de Arte Público 2024 en China.
[Entrada de Blog].

<https://www.casasriegner.com/noticias/beatriz-gonz%C3%A1lez-recibe-el-premio-internacional-de-arte-p%C3%BAblico-2024-en-china>

Castleman, Craig (1987). *Los Graffiti* (Pilar Vázquez Álvarez, Trans.). Hermann Blume. (Trabajo original publicado en 1982)

Castoriadis, Cornelius. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación* (Fernando Urribarri, Trans.). Eudeba. (Trabajo original publicado en 1996).

Castro, Azucena (Ed.). (2023). *Futuros multiespecie: prácticas vinculantes para un planeta en emergencia.* Bartlebooth. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8225167>

CCCB (s.f.). *Agnès Varda. Fotografiar, filmar, reciclar.* [Exposición del 18 julio al 8 diciembre 2024, curaduría, Florence Tissot; directora artística, Rosalie Varda y asesoría de la exposición en el CCCB, Inma Merino]. <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/agnes-varda/243778>

----- (s.f.). *Lista de reproducción Después del fin del mundo.* [Ciclo de conversatorios, muestra Después del fin del mundo, 2017]. <https://www.cccb.org/es/multimedia/listas-reproduccion/despues-del-fin-del-mundo/rel-exposicion/224747>

Centre Culturel International de Cerisy (Actualizado 9 de enero de 2017). *Gestes spéculatifs* (Didier Debaise & Isabelle Stengers, Dir.).

<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/gestes13.html>

----- (s.f.). *Ce que nous savons des animaux* (Vinciane Despret & Raphaël Larrère, Dir.).

<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/animaux10.html>

Cigala, Alexandra (agosto 2005). Nel respiro dell'opera. Viaggio dentro la 51. Biennale di Venezia. *La Critica*. <https://www.lacritica.net/cigala4.htm>

Cocar, Leo (June 29, 2022). Field Notes: Leo Cocar on Gabrielle L'Hirondelle Hill in "The Milk of Dreams," 59th Venice Biennale. *E-Flux*. <https://www.e-flux.com/announcements/476416/field-notes-leo-cocar-on-gabrielle-l-hirondelle-hill-in-the-milk-of-dreams-59th-venice-biennale/>

Colebrook, Claire. (2014). Death of the PostHuman: Essays on Extinction, vol. 1. *Open Humanities Press*.

<https://quod.lib.umich.edu/o/ohp/12329362.0001.001>

Collages Féminicides Paris (2021). *Notre colère sur vos murs*. Denoel.

Collages Féministes Lyon (10 de noviembre de 2020). Notre colère est légitime, et on vous la balance sur vos murs (Post en X). *@CollagesLyon*. <https://x.com/CollagesLyon/status/1326133475930476547>

Comunidad de Bardenas Reales de Navarra (s.f.) *Espacio Natural Protegido. El Parque Natural, Reserva de la Biosfera, Zona Especial de Conservación*. [Web]
<https://bardenasreales.es/turismo/espacio-natural/>

Contemporary Art Library (2022). *The Milk of Dreams* [Repositorio digital].
<https://www.contemporaryartlibrary.org/project/venice-biennale-2022-the-milk-of-dreams-at-the-arsenale-at-the-venice-biennale-23071>

de Corral, María (2014). Bienal de Venecia 2005: “La experiencia del arte”. *Estudios Curatoriales*, (2).
<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/690>

Couton, Hervé (2018). *La Pinturitas de Arguedas* (Sarah Lombardi, Pref.). Édition Alpas (Les Amis de La Pinturitas d’Arguedas).

Cox, Christoph, Jaskey, Jenny & Malik, Suhail (Eds.). (2015). *Realism Materialism Art*. Sternberg Press.

Cross, Esther (2022). *La mujer que escribió Frankenstein*. Minúscula.

Crutzen, Paul J. & Stoermer, Eugene F. (2000). The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41, 17–18.

Culler, Jonathan (1988) *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press.

Curiel, Ochy (2021). El feminismo descolonial en Abya Yala. *Multitudes*, 84(3), 78-86.
<https://doi.org/10.3917/mult.084.0078>

Curiel, Ochy, Borzone, Manuela, & Ponomareff, Alexander (2016). *Rethinking radical anti-racist feminist politics in a global neoliberal context*. *Meridians*, 14(2), 46-55.
<https://doi.org/10.2979/meridians.14.2.04>

Curiel, Ochy & Falconí Trávez, Diego (2021). *Feminismos decoloniales y transformación social*. Icaria.

Danowski, Déborah & Viveiros de Castro, Eduardo (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines* (Rodrigo Álvarez, Trans.). Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2014)

DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam (s.f.). *Noah Davis*. [Exposición, 7.9.2024 – 5.1.2025].
https://dasminsk.de/en/exhibitions/5039/noah_davis

Decreto 453/2010, de 21 de diciembre. Por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la Actividad de Interés Etnológico denominada Fiesta de Verdiales, en Málaga y varios municipios de la provincia de Málaga. *BOJA-Nº 252 de 28/12/2010*: pp. 62–67.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta, Trans.). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1980)

Delfin, Paola [@paola_delfin] (23 de octubre de 2021). Publicación sobre "Yolitzí", Proyecto 17 México. Instagram. https://www.instagram.com/paola_delfin/p/CVYg-MBKobU/?img_index=1

Delgado, Manuel (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68–80. <https://raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/274290>

Demoleer (s.f.). Festival Feminista de Literatura de la Región de Murcia. [Sitio web]. <https://demoleer.es/>

Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología* (Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Trans.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1967)

-----.(1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti Peñaranda (Trans.). Editorial Trotta. (Trabajo original publicado en 1993).

Despatriarcalizar el archivo (s.f.). Sitio web del archivo en red. <https://despatriarcalizarelarchiv0.hotglue.me/?menu>

Despret, Vinciane (2021). *A la salud de los muertos: relatos de quienes quedan* (Pablo Méndez, Trans.). Cactus. (Trabajo original publicado en 2015)

-----.(2018). *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas?* (Sebastián Puente, Trans.). Cactus. (Trabajo original publicado en 2012)

Despret, Vinciane & Larrère, Raphaël (dir.) (2014). *Les animaux : deux ou trois choses que nous savons d'eux*. Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.despr.2014.01>

Dick, Philip K. (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Doubleday and Company.

de Diego, Estrella (2016). *A propósito del malentendido*. Real Academia de Bellas Artes San Fernando. (Discurso leído por la académica electa Estrella de Diego el 27 de noviembre de 2016 con motivo de su ingreso, y contestación del académico Antonio Bonet Correa)

Documenta X (21 June – 28 September 1997). [Website] https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x

DPA (7 de noviembre de 2005). La 51 edición de la Bienal de Venecia cierra sus puertas con gran éxito de público. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2005/11/07/cultura/1131361681.html>

Duarte Hidalgo, Cory, Rodríguez Venegas, Viviana, Bugueño Carvajal, Yanina & Calderón Navarro, Paula (2022). Hilvanando narrativas: Procesos de resistencias y organización de mujeres en un territorio en sacrificio. *Asparkia. Investigació Feminista*, (40), 133–149. <https://doi.org/10.6035/asparkia.6174>

Duque, Felix (2008). *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Abada.

Durafour, Jean-Michel (2007). Murs, murs, *Cités*, 31(3), 7–8. <https://doi.org/10.3917/cite.031.0007>

Durán Heras, María Ángeles (2018). *La riqueza invisible del cuidado*. Universitat de València.

Durán Rodríguez, José (1 de septiembre de 2019). Donna Haraway, la científica contra el Antropoceno cuyo laboratorio es el lenguaje. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/donna-haraway-nuevo-libro-seguir-problema-crisis-climatica>

Eaubonne, Françoise (1974). *Le féminisme ou la mort*. P. Horay.

Echeverría, Javier, Amann Alcocer, Atxu, Martella, Flavio & Almendros, Lola S. (2021). Techno-Architecture and Online Loneliness (pp. 91–107). In *Loneliness and the Built Environment* (Fernando Nieto y Rosana Rubio, Eds.). Tampere University.

Eckersley, Karen (2023). Posthuman Destinations: Indigenous Cultures in Leonora Carrington's Mexican Oeuvre. *Romance Studies*, 41(1), 30–40. <https://doi.org/10.1080/02639904.2023.2180940>

-----.(2022). *Out of this world: surrealist practice and posthumanist ethics in the writing and visual arts of Elizabeth Bishop, Leonora Carrington and Dorothea Tanning*. PhD, Nottingham Trent University. <https://irep.ntu.ac.uk/id/eprint/49240>

EFE (23 de noviembre de 2023). *Venecia exigirá pagar un «peaje» a los turistas a partir del próximo 25 de abril*. <https://efe.com/mundo/2023-11-23/venecia-peaje-turismo/>

Egaña Rojas, Lucía (2013). Tecnofeminismo. Apuntes para una tecnología transfeminista (versión 03). En Miriam Solá y Elena Urko (Eds.), *Transfeminismos. Epístemes, fricciones y flujos* (pp. 313–323). Txalaparta.

Erreakzioa, Vieites, Azucena & Sádaba, Estibaliz (2024). *Erreakzioa. Un recorrido por la edición de publicaciones feministas*. [Publicaciones]. Estibaliz Sádaba Murguía. <https://estibalizsadaba.com/bio/publicaciones/#colectivo-erreakzoia>

Estrada Galeano, Luz Alejandra (2021). *Arrangements. Los problemas de la composición formal en relación con las artes proyectuales en el contexto del nuevo materialismo*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.68077>

Espejo, Bea (20 de marzo de 2018). Beatriz González “La obra de arte sirve como reflexión histórica”. *El País-Babelia*. https://elpais.com/cultura/2018/03/15/babelia/1521129712_110230.html

Etxepare Euskal Institutua (22 de abril de 2022). *June Crespo artista Veneziako Biennale Arte 2022n: la artista June Crespo en la Biennale de Arte de Venecia en 2022*. <https://www.etxepare.eus/eu/june-crespo-artista-veneziako-biennale-arte-2022n>

Europa Press (19 de julio de 2021). *Localizada una nueva fosa común en el cementerio municipal de Magallón*. <https://www.europapress.es/aragon/noticia-localizada-nueva-fosa-comun-cementerio-municipal-magallon-20210719190922.html>

Euskaltzaindia (s.f.). Nerea. En *Base de Datos Onomástica Vasca (EODA)*. https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_ecoeda&task=bilaketa&Itemid=1673&lang=es&query=Nerea&mota=izenak

—————. (s.f.). Lurgorria (Paraje, Barañain). En *Base de Datos Onomástica Vasca (EODA)*. https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_ecoeda&task=lekualkusi&Itemid=1675&lang=es&kodea=80610&mota=lekuak

Eusko Ikaskuntza (s.f.). César Fernández Navarro. [Búsqueda en Fondo documental Cultura vasca en la prensa]. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cultura-vasca-prensa/avanzada/?b=1&hi=C%C3%A9sar+Fern%C3%A1ndez+Navarro&ur=&u1=&u2=&ga=&he=&lg=>

Factory International-Aviva Studios (s.f.). *Yayoi Kusama: You, me and the balloons*. [Exposición del 30 de junio al 28 de agosto de 2023]. <https://factoryinternational.org/whats-on/yayoi-kusama-you-me-and-the-balloons/>

Federici, Silvia (2020). *Reencantar el mundo: el feminismo y la política de los comunes* (María Aranzazu Catalán Altuna,

Trans.). Tinta Limón. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 2.0)”. (Trabajo original publicado en 2018)

—————. (2013). *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Carlos Fernández Guervós y Paula Martínez Ponz, Trans.). Traficantes de Sueños. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0)”. (Trabajo original publicado en 2012)

—————. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Trans.). Traficantes de Sueños. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0)” (Trabajo original publicado en 2004)

Fernández, June (16 de marzo de 2022). Paul B. Preciado: “Me interesan las alianzas que no se generan por identidad sino por proyectos de transformación social”. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2022/03/me-interesan-alianzas-no-generan-identidad-sino-proyectos-transformacion-social/>

Fernández, Silvia Beatriz (2022). El terror gótico latinoamericano de Mariana Enriquez como propuesta virtual en el museo Malba: una crítica social y de género, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (44). <https://doi.org/10.4000/alhim.11238>

Ferrando, Francesca (2016). A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts. *Palgrave Communications*, (2). <https://doi.org/10.1057/palcomms.2016.11>

———. (2015). Of Posthuman Born: Gender, Utopia and the Posthuman in Films and TV. In *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137430328_27

———. (2013). *The Posthuman: Philosophical Posthumanism and Its Others*. (Doctoral dissertation, Philosophy). Università di Roma Tre.

Ferrer, Violeta Ros (2023). Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de Carcoma, de Layla Martínez: Reparation, Catarsis, Revenge. On Layla Martínez's Carcoma. *Orillas. Rivista d'ispanistica*, (12).

Ferwerda, Susanne M.A. (2016). *Narrating the Anthropocene. Threading Contemporary Feminist Theory and Fiction in a Human-Dominated World*. (Master Thesis, Gender and Ethnicity). Utrecht University. studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/22207

FILBA (20 de noviembre de 2024). *Novela ganadora del Premio FMF: Las niñas del naranjel*. [Noticias] https://filba.org.ar/noticias/novela-ganadora-premio-fmf-las-ninas-del-naranjel_477

Fisher, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida* (Fernando Bruno, Trans.). Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2013).

———. (2016). *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* (Claudio Iglesias, Trans.). Caja Negra. (Trabajo original publicado en 2009)

Flys Junquera, Carmen (2011). Dissolving the false divide: literary strategies for re-situating humans ecologically and non-humans ethically. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, (63), 21–38.

Flys Junquera, Carmen, Marrero Henríquez, José M. & Barella Vigal, Julia (Eds.). (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Iberoamericana Vervuert.

Fontdevila, Oriol (2018). *El arte de la mediación*. Consonni.

———. (2017). *El arte de la mediación*. Homessesion. Oriol Fontdevila. <https://oriolfontdevila.net/es/the-art-of-mediation/>

Forlano, Laura (2017). Posthumanism and Design. She Ji: *The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 3(1), 16–29. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2017.08.001>

Formafantasma (2022). *The Milk of Dreams*. [Producción expositiva]. <https://formafantasma.com/work/the-milk-of-dreams>

Foucault, Michel (1998). La psicología de 1850-1950. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, (34), 163–173. (Trabajo original publicado en 1957)

———. (1984). La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad: entrevista con H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gómez-Müller, 20 de enero de 1984. *Concordia. Revista internacional de Filosofía*, (6), 99–116.

-----.(1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Elsa Cecilia Frost, Trans.). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1966).

Fraser, Nancy (July–August 2016). Contradictions of Capital and Care. *NLR* 100.
<https://newleftreview.org/issues/ii100/articles/nancy-fraser-contradictions-of-capital-and-care>

Fukuyama, F. (1989). The End of History? *The National Interest*, 16, 3–18.
Fundación Mapfre (2023). *Leonora Carrington. Revelación*. [Exposición 11.Feb.2023 – 07.May.2023].
<https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/exposiciones/historico/ano-2023/leonora-carrington/>

Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Traficantes de Sueños. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0)”.

Galerie Du Moineau Écarlate (s.f.). *Tout effacer avec du blanc*. [Exposición de La Pinturitas del 5 de marzo al 14 de mayo de 2022]. <https://www.artbrut.me/expositions/>

Galindo, Dolores & Bona, Yann (2004) ¿A qué llamamos ficciones?: Ciencias Sociales y Ciencia Ficción. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 1(6).
<https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.153>

Galindo, Dolores, Lemos, Flávia C. S., Zanata, Fernanda, Rodrigues, Renata V. & Moura, Morgana (2024). Realistas de uma realidade maior: figurarCOM a bolsa de ficção em

Psicologia Social: Realists of a larger reality: figureCOM the fictional carrier bag in social psychology. *Quaderns de Psicologia*, 26(2), e2001.
<https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.2001>

Galindo, María (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Mujeres Creando.

Gallerie dell'Accademia di Venezia (28 Gennaio 2025). *Corpi moderni. La costruzione del corpo nella Venezia del Rinascimento. Leonardo, Michelangelo, Dürer, Giorgione*. [Exposición del 4 de abril al 27 de julio de 2025].
<https://www.gallerieaccademia.it/corpi-moderni-mostra-veneziana-uomo-vitruviano-2025>

Galloway, Alex (1997). Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo. *Mujeres en Red*. <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1531>

Gane, Nicholas (2006). When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?: Interview with Donna Haraway. *Theory, Culture & Society*, 23(7-8), 135–158.
<https://doi.org/10.1177/0263276406069228>

Ganz, Nicholas (2006). *Graffiti Mujer. Arte urbano de los cinco continentes*. Gustavo Gili.

-----.(2004). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Gustavo Gili.

Garbayo-Maeztu, Maite (2021). Desapariciones y encarnaciones: la performance como dispositivo para hacer aparecer. *Fugas e interferencias VI International Performance Art Conference* (Marta Pol Rigau y Carlos Tejo, Dir.). (Actas), 10–23. Universidade de Vigo.

-----.(2020). Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (8), 47–74.
<https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27478>

García, Nagore & Montenegro, Marisela (2014). Re/pensar las Producciones Narrativas como propuesta metodológica feminista. *Athenea Digital*, 14(4), 63–88.
<https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/292030>

García de Jalón Oyarzun, Lucía (2017). *Excepción y cuerpo rebelde: lo político como generador de una arquitectónica menor*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura de Madrid (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.48250>

García-Huidobro Munita, María Rosario (2017). Retratar a otras mujeres y cartografiar nuestros vínculos. *Investigaciones feministas*, 8(2), 603-618.
<https://doi.org/10.5209/INFE.54143>

García Canclini, Néstor (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (7), 0.

Gatti, Gabriel (2020). The Social Disappeared: Genealogy, Global Circulations, and (Possible) Uses of a Category for

the Bad Life. *Public Culture*, 32(1), 25–43. doi:
<https://doi.org/10.1215/08992363-7816281>

Generazione Critica (8 de Octubre de 2022). *Counterblast. Gabrielle L’Hirondelle Hill*. [Generazione Critica: Editorial Director Marcella Manni, Editor Giada Bigarelli, Gemma Fantacci & Translation Toby Wall].
<https://www.generazionecritica.it/en/counterblast-gabrielle-lhirondelle-hill/>

Gisbert Alemany, Ester, Nieto, Enrique & Fernández Ramos, Marina (2023). Hacia una arquitectura in-gens. Aprender, ‘Tejiendo la Calle’, nuevas herramientas para la participación en el proyecto de arquitectura. *Rita_Revista Indexada de Textos Académicos*, (19), 76–95.
<http://hdl.handle.net/10045/135083>

Godoy, Francisco (2012). Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. *LatinArt.com*.
<https://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?start=1&id=350>

Goldberger, Paul (Actualizado a 4 de noviembre de 2024). Milagro sobre Manhattan, la High Line de Nueva York. *Viajes National Geographic*.
https://viajes.nationalgeographic.com/es/a/milagro-sobre-manhattan-high-line-nueva-york_4149

Goldman, Shiffra (1990). How, Why, Where, and When It All Happened: Chicano Murals of California. Sperling Cockfrot, Eva & Holly Barnet-Sánchez (Eds.), *Signs from the*

Heart: California Chicano Murals, 23-53. Social and Public Art Resource Center.

Gómez Gabriel, Núria (2023). *Traumacore. Crónicas de una disociación feminista* (Chenta Tsai, Pro.). Cielo santo.

González, Beatriz (2018). *Catálogo razonado Beatriz González–BADAC de la Universidad de los Andes*. [Catálogo en línea, obra colaborativa]. <https://bga.uniandes.edu.co/>

González, Semíramis (12 de enero de 2018). Comisariado, arte emergente y mercado: el trabajo con artistas. (Actividades). *Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Región de Murcia (CENDEAC)*. <http://www.cendeac.net/es/actividades/a792>

González Calvo, Nerea (2021a). Julia Maior: el relato con sentido, VV.AA. Reseña, *Revista de Igualdad de la Universidad de Almería*, (18), pp. 47–49.

-----.(2021b). San, la princesa sola posthumanista. En Atxu Amann y Alcocer, Flavio Martella, Carol Linares Linares & Helena Gallego Velasco (Eds.). *ACTAS Segundo Congreso Internacional en Comunicación Arquitectónica: solas y cuidados*: pp. 55–59. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid– Universidad Politécnica de Madrid.

-----.(2018). Aproximaciones sociológicas: visibilización de las escritoras, el takeo y su importancia en

la construcción de la calle o como el grafiti es vida cotidiana. En Elena García Gayo (Intro.). *Revista MURAL Street Art Conservation*, 6. Observatorio de Arte Urbano.

-----.(30 de agosto de 2016). Nosotras pintamos graffiti. *El Cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160830/pintamos-graffiti/151735825_0.html

González Calvo, Nerea & Amann Alcocer, Atxu (2023a). Ser pintura para hacer refugios más que humanos: Fernández Cuesta y Yayoi Kusama. *HipoTesis Serie Numerada*, 11, 7–22. <https://doi.org/10.37536/htsn.11.2023.160>

-----.(2023b). ¿Quién hablará de las muertas? Resistiendo al olvido desde los ensamblajes narrativos feministas. *I2 Investigación E Innovación En Arquitectura Y Territorio*, 11(2), 73–84. <https://doi.org/10.14198/i2.22936>

-----.(2022). San, le primere princese más que humane: San, the first more than human princess. *Ecozon@[Ecozona]: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 13(2), 174-192. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2022.13.2.4412>

González Ruibal, Alfredo (2020). Arqueología de la desaparición. *Papeles De Identidad. Contar La investigación De Frontera*, 2020(1), papel 225. <https://doi.org/10.1387/pceic.20920>

Grande, Irene (s.f.) *La princesa Mononoke*. [Nota en Academia.edu].

Grigoriadou, Magdalini (2014). *El imaginario en la génesis del proyecto arquitectónico: La construcción de la realidad a través del mito, la utopía y la cibercultura*. (Tesis Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM).
<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.30927>

Guattari, Félix (2017). *Las tres ecologías*. (José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Trans.). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1989)

-----.(2013) *Líneas de fuga*. Por otro mundo de posibles (Pablo Ariel Ires, Trans.). Cactus. (Trabajo original publicado en 2011, póstumo)

-----.(1996). *Caosmosis* (Irene Agoff, Trans.). Manantial. (Trabajo original publicado en 1992).

Guggenheim Bilbao (s.f.) *Yayoi Kusama: desde 1945 hasta hoy*. [Exposición 27.06.2023– 08.10.2023].
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/yayoi-kusama>

Guitar, Jenna (2020). Reorienting the Female Gothic: Curiosity and the Pursuit of Knowledge. *Open Access Dissertations*. Paper 1145. University of Rhode Island.
https://digitalcommons.uri.edu/oa_diss/1145

Hablemos escritoras (s.f.). *Gabriela Cabezón Cámara*. [Biografía de la escritora y libros publicados]
<https://www.hablemosescritoras.com/writers/259>

Haddad, Natalie (September 9, 2008). Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement, *Frieze*, 117.
<https://www.frieze.com/article/phantom-sightings-art-after-chicano-movement-2008-review>

Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (Helen Torres, Trans.). Consonni. (Trabajo original publicado en 2016)

-----.(2019). *Las promesas de los monstruos: ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables* (Jorge Fernández Gonzalo, Trans.). Holobionte. (Trabajo original publicado en 1992)

-----.(2018). *Como una hoja: una conversación con Thyrza Nichols Goodeve* (Matilde Pérez, Trans., Helen Torres, Pro.). Continta Me Tienes. (Trabajo original publicado en 1998)

-----.(2018). *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* (Sofía Bras Harriott, Trans.). Letra Sudaca. (Trabajo original publicado en 1991)

-----.(2016). *Manifiesto de las especies de compañía* (Isabel Mellén, Trans.). San Soleil. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0)”. (Trabajo original publicado en 2003)

-----.(2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6(1), 159–165.
<https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>

—————. (2004). *Testigo Modesto@Segundo Milenio. Hombre Hembra © Conoce Oncoración®. Feminismo y tecnociencia* (Helena Torres, Trans.). UOC. (Trabajo original publicado en 1997)

—————. (1994). A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies. *Configurations*, 2(1), 59–71. <https://doi.org/10.1353/con.1994.0009>

—————. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Routledge.

—————. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

—————. (1985). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 80, 65–108.

Haraway, Donna J. & Segarra, Marta. (2020). *El mundo que necesitamos*. Icaria.

Haraway, Donna, Ishikawa, Noboru, Gilbert, Scott F., Olwig, Kenneth, Tsing, Anna L., & Bubandt, Nils. (2015). Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene. *Ethnos*, 81(3), 535–564. <https://doi.org/10.1080/00141844.2015.1105838>

Harding, Sandra (1987). ¿Existe un método feminista? (Gloria Elena Bernal, Trans.): Is There a Feminist Method? In Sandra Harding (Ed.), *Feminism and Methodology*. Indiana University Press.

Hayles, N. Katherine (1999). *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press.

Hart, Margaret (2020). *Collage in the Posthuman Era: Gender and Becoming*. (Thesis/Dissertations Art, Design and Architecture). University of Plymouth. <https://pearl.plymouth.ac.uk/ada-theses/78>

Härtelova, Magdalena J. (2016). *Curating~Care: Curating and the methodology of intersectional care*. (Master's thesis in Curatorial Practice). California College of the Arts.

Hassani, Shamsia (s.f.) *Dreaming Graffiti*. [Proyecto Graffiti Soñado]. <https://www.shamsiahassani.net/dreaming-graffiti>

Heiland, Donna (2004). *Gothic & Gender*. Wiley-Blackwell.

Heise, Ursula K. (2014). Plasmatic Nature: Environmentalism and Animated Film. *Public Culture*, 26(2(73)), pp. 301–318. <https://doi.org/10.1215/08992363-2392075>

—————. (2011). The Posthuman Turn: Rewriting Species in Recent American Literature. *A Companion to American Literary Studies*, 454–468. Caroline F. Levander and Robert S. Levine, Eds. Wiley-Blackwell.

-----.(2009). The Android and the Animal. *PMLA* 124(2), 503–510. <http://www.jstor.org/stable/25614291>

Heise-von der Lippe, Anya (Ed.). (2017). *Posthuman Gothic*. University of Wales Press.

Herrero, Yayo (2013). Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible. *Revista de economía crítica*, (16), pp. 278–307.

Hester, Helen (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción* (Hugo Salas, Trans.). Caja Negra.

High Line (s.f.). *History*. <https://www.thehighline.org/history/>

Holmes, Helen (December 1, 2020). Cecilia Alemani's Venice Biennale Appointment Is Great News for the Art World. *Observer*. <https://observer.com/2020/01/cecilia-alemani-venice-biennale-artistic-director/>

hooks, bell (2017). *El feminismo es para todo el mundo* (Beatriz Esteban Agustí, Lina Tatiana Lozano Ruiz, Mayra Sofía Moreno, Maira Puertas Romo & Sara Vega González, Trans.). Traficantes de Sueños. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0)”. (Trabajo original publicado en 2000)

Hopkinson, Nalo (2000). *Midnight Robber*. Warner Books.

Hughes, William & Smith, Andrew (Eds.). (2009). *Queering the Gothic*. Manchester University Press.

Ibarraran-Bigalondo, Amaia (2021). Murs et/en mouvement: peintures murales et activisme. Le cas Chicano. *Conceptos*, (4), 77–92. <https://doi.org/10.46608/conceptos2021b/art5>
Ingersoll, Richard (1987). Tareas domésticas. El rito cotidiano. *Arquitectura y vivienda*, 12, 32–33.

Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género Universidad de Granada
[@institutoinvestmujeresgene52] (26 de octubre de 2020). *Amaia Pérez Orozco, Cuidados: ¿Usos y abusos?* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=l5Ks85MctCM>

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. (2025). *Desenterrando las historias de las trabajadoras domésticas en los columbarios*. [Recorrido para explorar la memoria urbana de Bogotá. Fecha de actividad 29 de marzo de 2025]. <https://idpc.gov.co/eventos/historias-de-las-trabajadoras-domesticas-en-los-columbarios/>

de Ípola, Julia (2024). Monstruos y mutación en Pelea de gallos (2018) y Sacrificios humanos (2021) de María Fernanda Ampuero. *Crisol*, (31).

IVAM. Institut Valencià d'Art Modern (20 de septiembre de 2017). *En rebeldía. Narraciones femeninas en el mundo árabe*. [Exposición del 17 de septiembre de 2017 al 28 de enero de 2018, curaduría de Juan Vicente Aliaga]. <https://ivam.es/es/noticias/en-rebeldia-narraciones-femeninas-en-el-mundo-arabe/>

Jackson, Shelley (1998). *Stitch Bitch: the patchwork girl*. Complete transcript of Jackson's presentation at the

Transformations of the Book Conference held at MIT on October 24-25. https://web.mit.edu/m-i-t/articles/index_jackson.html
-----.(1995). Patchwork Girl. [Hypertext]. *Eastgate Systems*.
<https://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html>

Jameson, Fredric. (2005) *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.

-----.(2003). Future City. *New Left Review*, (21), 65-79.

Jaque, Andres, Verzier, Marina O., Pietroiusti, Lucia & Mazza, Lisa (Eds.). (2020). *More-than-human*. Het Nieuwe Instituut.

Jurado, Cristina & Lara, Leticia (Eds.). (2014) *Alucinadas: antología de relatos de ciencia ficción en español escritos por mujeres*. Palabaristas.

Kindley, Evan (July 30, 2010). Mur murs. *NotComing.com*. [Crítica de la película].
<http://www.notcoming.com/reviews/murmurs>

Kuhn, Thomas S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas* (Carlos Solís Santos, Trans.). Fondo de cultura económica. (Trabajo original publicado en 1962).

Kusama, Yayoi (2000). *Yayoi Kusama* (Tatehata, Akira, Hoptman, Laura, Kultermann, Udo & Taft, Catherine, Eds.). Phaidon Press.

Kuznetski, Julia & Alaimo, Stacy (2020). Transcorporeality: An Interview with Stacy Alaimo. *Ecozon@/[Ecozona]: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 11(2), 137–146.
<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2020.11.2.3478>

La casa de la arquitectura (s.f.). *Bibliojardín*, en barrio de Opañel (Madrid). [KUNE Office: Katerina Psegiannaki, José Manuel López Ujaque & Francisco García Triviño].
<https://lacasadelaarquitectura.es/recurso/bibliojardin/182b59e6-3493-4fff-9ad5-07ddc221bffa>

Laboria Cuboniks (8 de febrero de 2022). Nuevos vectores del xenofeminismo (Toni Navarro y Federico Fernández Giordano, Trans.). *CCCBLAB*.
<https://lab.cccb.org/es/nuevos-vectores-del-xenofeminismo/>

Lagarde, Marcela (2006). Pacto entre mujeres. *Sororidad. Aportes para el debate*, 25, 123–135.

Lange, Torsten & Scott, Emily (2017). Making trouble to stay with: architecture and feminist pedagogies (Lila Athanasiadou, Harriet Harriss, Andrea Jeanne Merrett, Iradj Moeini, Jane Rendell and Rachel Sara, Contribu.). *Field*, 7(1), 89-101.

Lasén Díaz, Amparo & Casado, Elena (2014). *Mediaciones tecnológicas: Cuerpos, afectos y subjetividades*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
<https://hdl.handle.net/20.500.14352/36695>

Latour, Bruno (2014). ¿El cosmos de quién? ¿Qué cosmopolítica?: Comentarios sobre los términos de paz de Ulrich Beck (Ernesto Feuerhake, Trans.). *Revista Pléyade* 14, 43–59. (Trabajo original publicado en 2004) <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/160>

———. (2012). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política (Silvina Cucchi, Trans.). *Cuadernos de Otra parte. Revista de letras y artes*, 26, 67–76. (Conferencia pronunciada en el French Institute de Londres, en noviembre de 2011)

———. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor red* (Gabriel Zadunaisky, Trans.). Manantial. (Trabajo original publicado en 2005)

Le Guin, Ursula K. (2020). *Contar es escuchar: sobre la escritura, la lectura y la imaginación* (Martín Schifino, Trans.). Círculo de Tiza. (Trabajo original publicado en 2004)

———. (2019) *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Ignota Books. (Trabajo original publicado en 1986)

Le Guin, Ursula K. & David Naimon (2020). *Conversaciones sobre la escritura* (Núria Molines, Trans.). Alpha Decay. (Trabajo original publicado en 2018)

Lefebvre, Henri (1983). *La presencia y la ausencia* (Óscar Barahona y Uxua Doyhamboure, Trans.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1980)

Lemebel, Pedro (2011). Manifiesto (hablo por mi diferencia). *Anales De La Universidad De Chile*, (2), 218–221. (Texto integro leído en voz alta en septiembre de 1986). <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/19449>

Lenz, Heather (2018). *Kusama: Infinito*. [Documental]. Magnolia Pictures. Magnolia Pictures, Goodmovies Entertainment, Lenz Filmz, Submarine, Parco Dogwoof & Octopus.

Letraheridas (s.f.) Festival Literario-Feminista celebrado en Iruña (Navarra). [Sitio Web]. <https://letraheridas.com/>

Lleras, Cristina (2021). *Transcuraduría. Hacer curaduría, una función que constantemente se redefine*. (Material docente, María Iñigo (Coord.). Universitat Oberta de Catalunya. <https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/fer-curaduria/es/1-5-transcuraduria/>

Llurba, Ana (2024). *Encarnar al monstruo. Hacia una nueva imaginación especulativa*. Eolas Ediciones.

Longoni, Ana (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera*, 13(9), 1-4. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28015>

López, Mar (8 de abril de 2019). ‘Ontologías feministas. Divina y precaria juventud’: un contra-congreso de denuncia. *Nokton Magazine*. <https://noktonmagazine.com/ontologias-feministas-divina-y-precaria-juventud-un-contra-congreso-denuncia/>

López Pellisa, Teresa (2023). Futurismo afrolatinoamericano y poshumanismo indigenista en la ciencia ficción latinoamericana. Kamchatka. *Revista De análisis Cultural*, (22), 5–30. <https://doi.org/10.7203/KAM.22.27953>

-----.(2019). Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción. *Revista Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 5(2), 75-96.

López Pellisa, Teresa & Robles, Lola (Eds.). (2019). *Poshumanas y distópicas*. Vol. 2. Eolas.

Lorde, Audre (1988). *A Burst of Light: Essays*. Firebrand.

Lovink, Geert (July 16, 1997). At Hybrid Workspace, July 1997. [Entrevista]. *Institute of Network Cultures (INC)*. <https://networkcultures.org/geertlovink-archive/interviewed/at-hybrid-workspace-july-1997/>

Loy, Mina (1914). *Aphorisms on Futurism*. *Mina Loy Papers*. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. <https://digital.library.yale.edu/catalog/11701755>

Luke, Ben (April 11, 2022). A world of possibility: Cecilia Alemani, the curator of the 2022 Venice Biennale, discusses the show. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/11/a-world-of-possibility-cecilia-alemani-the-curator-of-the-2022-venice-biennale-discusses-the-show>

Magi, Lucia (7 de agosto de 2017). Italia busca límites a los excesos turísticos. *El País*. https://elpais.com/internacional/2017/08/06/actualidad/1502046055_764066.html

MALI. Museo de Arte de Lima (s.f.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. [Exposición del 23 de noviembre de 2013 al 23 de febrero de 2014]. http://www.concursointerescolar.mali.pe/expo_detalle.php?id=117&p=ant&anio=2014

Manifiesta para despatriarcalizar el archivo (s.f.). [Archivo red]. *Despatriarcalizar el archivo*. <https://despatriarcalizarelarchivo.hotglue.me/?manifiesta>

Marks de Marques, Eduardo (2013). I Sing the Body Dystopic: Utopia and Posthuman Corporeality in P.D. James's *The Children of Men*. *Ilha do Desterro*, (65), 29-48. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2013n65p29>

Martín, Javier P. (25 de junio de 2022). 10 curiosidades de 'Blade Runner', una película que hizo sufrir a todos sus integrantes. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g40390678/curiosidades-blade-runner/>

Martín Lucas, María Belén (2017). Posthumanist Feminism and Interspecies Affect in Nalo Hopkinson's *Midnight Robber*. *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, 38(2), pp. 105-115. <http://hdl.handle.net/11093/7931>

Martínez Pozo, Lola (2020). Error en el sistema//Ctrl+Alt+Supr: conectar cuerpos y tecnologías desde perspectivas transfeministas. *Athenea digital*, 20(1), p. e-2242.
<https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/372028>

MASP (Museo de Arte de São Paulo) (s.f.). [Web].
<https://www.masp.com.br/>

-----.(s.f.). *Histórias indígenas*. [Exposición del 20.10.2023 al 25.2.2024]. <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>

-----.(s.f.). *Histórias feministas: Artistas depois de 2000*. [Exposición del 23.8. al 17.11.2019].
<https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>

-----.(s.f.). *Histórias das mulheres*. [Exposición del 23.8. al 17.11.2019]. <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>

-----.(s.f.). *Histórias afro-atlânticas*. [Exposición del 29.6. al 21.10.2018]. <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

-----.(s.f.). *Acervo em Transformação*. [Exposición desde 2015]. <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-2020>

Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica: seguido de “sobre el gobierno privado indirecto”* (Elisabeth Falomir Archambault, Trans.). Melusina. (Trabajos originales publicados en 1999 y 2006)

-----.(2003). Necropolitics. *Public Culture*. 15(1), 11–40. (Libby Meintjes, Trans.). <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>

Medina, Pedro (s.f). Bienal de Venecia 2022 (Parte II): Pabellones nacionales. *Artecontexto*.
<https://artecontexto.com/bienal-de-venecia-2022-parte-ii-pabellones-nacionales/>

Micchelli, Thomas (july-august 2005). Always a Little Further. *The Brooklyn Rail*.
<https://brooklynrail.org/2005/07/artseen/alway/>

Mies, María & Shiva, Vandana (1998). *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo y reproducción* (Mireia Bofill & Daniel Aguilar, Trans.). Icaria. (Trabajo original publicado en 1993)

Mignolo, Walter D. (2003). *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo (Vol. 18)*. Ediciones Akal.

Millette, Holly-Gale (2020). Posthuman Interstellar Gothic. *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic* (Bloom, Clive (Eds.), 1191–1208. Palgrave Macmillan, Cham.

Miyazaki, Hayao (Dir.). (2001). *El viaje de Chihiro*. [Película]. Studio Ghibli.

-----.(1997). *La princesa Mononoke*. [Película]. Studio Ghibli.

MNCARS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (s.f.). *Duelo Colectivo y Duelo Planetario. Grupo de Estudio*. [Actividades/Investigación 20 de diciembre 2022 - 26 de enero, 2023 - 17:00 h].
<https://www.museoreinasofia.es/actividades/duelo-colectivo-duelo-planetario-grupo-estudio>

-----.(s.f.). *Beatriz González*. [Exposición, 22 marzo - 2 septiembre, 2018 / Palacio de Velázquez, Parque del Retiro].
<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/beatriz-gonzalez>

-----.(s.f.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. [Exposición 26 octubre, 2012 - 11 marzo, 2013 / Edificio Sabatini].
<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana>

-----.(s.f.). *Manifiesto. Hablo por mi diferencia, de Pedro Lemebel (1986)*. [Obra de la Colección. Año de ingreso, 2013].
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manifiesto-hablo-mi-diferencia-0>

-----.(s.f.). *Yayoi Kusama*. [Exposición 11 mayo - 12 septiembre, 2011 / Edificio Sabatini, curaduría de Frances Morris. En colaboración con Tate Modern].
<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/yayoi-kusama>

-----.(s.f.). *Semiotics of the Kitchen: Semióticas de la cocina, de Martha Rosler (1975)*. [Obra de la Colección. Año de ingreso, 2005].
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>

-----.(s.f.). *La verbena, de Maruja Mallo (Ana María Gómez González) (1927)*. [Obra de la Colección. Año de ingreso, 1988].
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/verbena>

Mohr, Dunja M. (2007). Transgressive Utopian Dystopias: the Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 55(1), 5–24.

Moliner i Marín, María Pilar (1998). ¿De qué hablamos las mujeres?: temática y voz en la narrativa femenina contemporánea. *Dossiers feministes*, (1), 7–25.
<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102349>

Monfrinotti Lescura, Vanessa I. (2019). Narrativas otras en tiempos de devastación: la especulación feminista como práctica de resistencia. *Revista Barda*, 5(9), 39-49.

Montero Plata, Laura (2017). *Biblioteca Studio Ghibli. La princesa Mononoke*. Héroes de Papel.

Montes, Seila (8 de marzo de 2021). Feministas crean memorial de víctimas en la valla del Palacio Nacional [Fotografía]. *El País*.
https://elpais.com/elpais/2021/03/08/album/1615161781_186189.html#foto_gal_2

Montoya, Enrique (2002). Graffiti Hip-hop: una plaga de artistas. *Política y Sociedad*, 39(2), 361–375.
<https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0202230361A>

Morales Soler, Eva & Minguet Medina, Jorge (2020). Yo, tú, nosotras y el tiempo en el espacio habitado. En García Escudero, Daniel & Bardí Milà, Berta, eds. *VIII Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA'20), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga, 12 y 13 de Noviembre de 2020: libro de actas*. UPC. IDP, GILDA, UMA editorial, 457-469. <http://hdl.handle.net/2117/331319>

Morales Soler, Eva, Alba Pérez-Rendón, Cristina & Calderón Torres, Juan Antonio (2023). Barrios convivenciales ante la emergencia climática y social. Implementación de metodologías artísticas en un proceso de eco-gestión barrial. *Hábitat Y Sociedad*, 16(16), 229–265.
<https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2023.i16.10>

Morales V., Francisco (29 de mayo de 2022). De Carrington al arte queer en Bienal de Venecia. *Reforma*.

<https://www.reforma.com/de-carrington-al-arte-queer-en-bienal-de-venecia/ar2410532>

Morera, Carlota Santabárbara (2020). Street Art en aras de la libertad. Artistas urbanas en Oriente Medio. En Lomba, Concha; Morte, Carmen; Vázquez, Mónica (Eds.): *Las mujeres y el universo de las artes*, 525–534. Institución Fernando el Católico.

MUAC. Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (s.f.). *Asco: Elite de lo oscuro. Una retrospectiva 1972-1987*. [Exposición del 21.03.2013 al 28.07.2013, curada por Rita González, C. Ondine Chavoya & Alejandra Labastida].
<https://muac.unam.mx/exposicion/asco>

MUNTREF. Museos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (s.f.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. [Exposición del 20 de mayo al 10 de agosto de 2014].
<https://untref.edu.ar/muntref/es/muestras/perder-la-forma-humana/>

Museo de Navarra-Nafarroako Museoa (s.f.) *Yo la peor de todas-Ni denetan okerrena*. [Exposición, del 27/10/2017 al 04/02/2018]. <https://museodenavarra.navarra.es/es/yo-la-peor-de-todas-ni-denetan-okerrena1>

Museo del Prado (s.f.). *Dos viejas comadres bailando*. [Obra de Francisco de Goya y Lucientes, 1825–1828].

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejas-comadres-bailando/0ca0aaba-26d1-438e-8be1-179fc9242201>

Museo La Neomudéjar (s.f.) *Contra-Congreso Ontologías Feministas. Divina y precaria juventud, 2019.*
<https://www.laneomudejar.com/ontologias-feministas-12-y-13-de-abril/>

National Book Foundation [@NationalBook](November 24, 2014). *Neil Gaiman presents lifetime achievement award to Ursula K. Le Guin at 2014 Awards.* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=5PI1xwT2-74>

Navarro Trujillo, Mina Lorena (2015). *Luchas por lo común: Antagonismo social contra el despojo capitalista de los bienes naturales en México.* Bajo Tierra A.C., Benemérita Universidad Autónoma De Puebla.

Neimanis, Astrida (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology.* Bloomsbury Academic.

Niebla, Rocío (29 de junio de 2022). Mariana Enríquez: “Parece que a la muerte haya que ocultarla”. *Pikara Magazine.*
<https://www.pikaramagazine.com/2022/06/parece-que-a-la-muerte-haya-que-ocultarla/>

Nieto Fernández, Enrique J. (Ed.). (2022). *Emergencias de lo poshumano. Desafíos arquitectónicos y pedagógicos desde un margen disciplinar.* Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Northfield, Sally (2014) *Canvassing the emotions : women, creativity and mental health in context.* PhD thesis, Victoria University. <https://vuir.vu.edu.au/id/eprint/29985>

Nos echamos a la calle (28 de marzo de 2022). La pinturitas; 22 años pintando un edificio abandonado en Arguedas. [Programa de Televisión]. *eitb.eus.*
[https://www.eitb.eus/es/television/programas/nos-echamos-a-la-calle/videos/detalle/8748936/la-pinturitas-22-anos-pintando-edificio-abandonado-en-arguedas-/](https://www.eitb.eus/es/television/programas/nos-echamos-a-la-calle/videos/detalle/8748936/la-pinturitas-22-anos-pintando-edificio-abandonado-en-arguedas/)

Oktan, Ahmet & Çon, Gülsüm Büşra (2021). Posthuman Subjectivity and Implied Dreams in Animation Cinema. *SineFilozofi*, 6(11), 792–811. doi: 10.31122/sinefilozofi.889283

Ontologías Feministas (2019). *Contra-Congreso Ontologías Feministas. Divina y precaria juventud* [Web]
<https://www.ontologiasfeministas.com/2019-2/>

Oppermann, Serpil (2016). From Posthumanism to Posthuman Ecocriticism. *Relations*, 4(1), 23-37.
<https://doi.org/10.7358/rela-2016-001-oppe>

Oteiza, Jorge (2017). *Mentalidad vasca.* Pamiela. (Trabajo original compilado en 1995)

Ortiz, María Paulina (11 de agosto de 2018). En defensa de la memoria. *El Tiempo-Lecturas dominicales.*
<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/beatriz-gonzalez-y-su-obra-auras-anonimas-254630>

Ortiz Ruiz, Francisca, Mendoza Horvitz, Manuela, Sepúlveda Sánchez, Denisse & Vásquez Leiva, Isidora (2025). Relatos anónimos: Reflexiones en torno a diálogos de una red feminista. *Cuadernos de Teoría Social*, 10(20), 113–142. <https://doi.org/10.32995/0719-64232024v10n20-176>

Os Mil Nomes de Gaia (2014). *Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia: Do Antropoceno à Idade da Terra*, de 15 a 19 de setembro de 2014, Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. [Sobre o Colóquio]. <https://osmilnomesdegaia.eco.br/sobre/>

Oxford, Bodleian Library MS. Bodl. 264, pt. III: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/300f251d-1d9e-4212-b8e0-1a483bb26c43/>

Osorio-Cabrera, Daniela, Gandarias, Itziar & Fulladosa, Karina (2021). Consideraciones ético-político-afectivas en investigaciones feministas: articulaciones situadas entre academia y activismo. *Empiria. Revista De metodología De Ciencias Sociales* (50), 43–66. <https://doi.org/10.5944/empiria.50.2021.30371>

Østergaard, Laus Katrina (2023). *The Caring Curator : Exploring Conditions for Care in Curatorial Practices*. (Dissertation). <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-221701>

Pallier, María (19 de julio de 2022). Bienal de Venecia 2022. Metrópolis recorre los pabellones nacionales más destacados en el segundo capítulo que dedica a la 59 Bienal

de Venecia. *Metrópolis (RTVE)*. <https://www.rtve.es/television/20220719/bienal-venecia-2022-cap-2-metropolis/2388363.shtml>

Pardo Díaz, Gonzalo (2016). *Cuerpo y casa : hacia el espacio doméstico contemporáneo desde las transformaciones de la cocina y el cuarto de baño*. Tesis (Doctoral). E.T.S. Arquitectura (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.42930>

Parque Nacional de Chiribiquete – La maloca del jaguar. *Unesco. World Heritage Convention*. [Web]. <https://whc.unesco.org/en/list/1174>

Pedrosa, Adriano (January 31, 2024). Foreigners Everywhere. *La Biennale Di Venezia*. [Introducción]. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>

Pérez Orozco, Amaia (2021). El conflicto capital-vida: Aportes desde los feminismos. *Revista Trabalho Necessário*, 19(38), 54–66. <https://doi.org/10.22409/tn.v19i38.45907>

Pessoa, Fernando (1997). *Libro del desasosiego* (Ángel Crespo, Trans.). Editorial Seix Barral. (Trabajo original publicado en 1982, póstumo)

Petrešin-Bachelez, Nataša (September 2018). Transforming Whiteness in Art Institutions. *E-flux*, (93). <https://www.e-flux.com/journal/93/216046/transforming-whiteness-in-art-institutions/>

Pineda, Ricardo (24 de mayo de 2022). ¿Qué nos dice la Bienal de Venecia sobre el estado actual del mundo? *El País*. <https://elpais.com/america/sociedad/art-now/2022-05-23/que-nos-dice-la-bienal-de-venecia-sobre-el-estado-actual-del-mundo.html>

Pogrebin, Robin (February 2, 2022). A Venice Biennale Informed by the Pandemic Will Spotlight Women. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2022/02/02/arts/design/venice-biennale-alemani-women-art.html>

Pollock, Griselda (2007). *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*. Routledge.

Preciado, Paul B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama.

———. (2021). *Yo soy el monstruo que os habla: informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama. (Discurso pronunciado en l'École de la Cause Freudienne en París, diciembre de 2019)

———. (2019). *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*. Anagrama. (Trabajo compilatorio de textos y crónicas publicados en el periódico francés Libération y en otros medios europeos, entre 2010 y 2018)

Proyecto 17 (s.f.). *Galería muralista ecológica*. [Web].
<https://proyectodiecisiete.com/proyecto17/>

———. (s.f.). *Yolitzí*. [Obra de Paola Delfin, Objetivo 13: Acción por el clima].
<https://proyectodiecisiete.com/item/yolitzí/>

Psegiannaki, Katerina & García Triviño, Francisco (2015). Aprendizaje mediante contenidos no determinados en la enseñanza del proyectar arquitectónico. *Arquitecturas del sur*, 33(48), 68–79.
<https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/1955>

Puertolas-Syn, Virginie (May 18, 2022). Cecilia Alemani's Powerful Harmonious Venice Biennale. *Artlyst*.
<https://artlyst.com/features/cecilia-alemanis-powerful-harmonious-venice-biennale-virginie-puertolas-syn/>

Puertas Loperena, Clara, Eraso Morentin, Irene & González Calvo, Nerea (2016). Los espacios de encuentro interculturales entre mujeres como herramienta para la configuración de un tejido social cohesionado. En Domingo Carbonero Muñoz, Esther Raya Díez, Neus Caparrós Civera & Chabier Gimeno Monterde (Eds.). *Respuestas transdisciplinarias en una sociedad global: aportaciones desde el Trabajo Social*: 1–24. Universidad de La Rioja.

Puleo, Alicia H. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Cátedra. Col. Feminismos.

Ramírez, Juan Antonio (30 de junio de 2005). Mujeres en Venecia. *Arquitectura Viva*.
<https://arquitecturaviva.com/articulos/mujeres-en-venecia>

Raicovich, Laura (April 26, 2022). Captivating Highlights From the 2022 Venice Biennale. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/727730/captivating-highlights-from-the-2022-venice-biennale/>

Raw Vision (Spring, 2017). *La Pinturitas of Arguedas*. <https://rawvision.com/blogs/articles/articles-la-pinturitas-arguedas?srsltid=AfmBOoplCX0w31gl929siFozWIGKxdNrZdQeX8hd1CebbjWb5egl3Vbj>

Real Academia Española (s.f.). -ica. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/-ico#KsMjnBk>

RedCSur. Red Conceptualismos del Sur (s.f.). [Web]. <https://redcsur.net/>

Red Mujeres y Arte Popular (s.f.) *Red Internacional de Estudios Mujeres y Arte Popular*. [Web]. <https://redmujeresyartepopular.wordpress.com/>

Requena, Asun (9 de marzo de 2017). María Ángeles Fernández Cuesta “La Pinturitas”. [Entrevista]. *Revista M-Arte y Cultura Visual*. <https://www.m-arteyculturavisual.com/2017/03/09/mariangeles-fernandez-cuesta-la-pinturitas/>

Resolución de 10 de mayo de 2023. Por la que se incoa expediente de declaración de "Los toques tradicionales de guitarra en el marco de las fiestas participativas" como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial. [Mención expresa a los verdiales de Málaga]. *BOE-A-2023-12775*: pp. 74983– 75005.

Reverter Bañón, Sonia (2013). Ciberfeminismo: de virtual a político. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, (10.2.), 451-461. <http://hdl.handle.net/10234/84352>

-----.(2013). Reflexiones en torno al Ciberfeminismo. *Asparkia. Investigación Feminista*, (12), 35–51. (Trabajo original publicado en 2001) <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/883>

Reyes, Dolores (2019). *Cometierra*. Editorial Sigilo.

Rivas Molina Federico & Centenera Mar (24 de marzo de 2025). Decenas de miles de argentinos marchan contra el negacionismo de la dictadura que promueve Milei. *El País Argentina*. <https://elpais.com/argentina/2025-03-24/decenas-de-miles-de-argentinos-marchan-contr-el-negacionismo-de-la-dictadura-que-promueve-milei.html>

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta y Limón. “Creative Commons (CC BY-NC-SA)”.

Rivera Garza, Cristina (2021). *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación*. Consonni. (Trabajo original publicado en 2013)

-----.(2021). *El invencible verano de Liliana*. Random House.

Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente* (Cecilia Palmeiro, Marcia

Cabrera y Damian Kraus, Trans.). Tinta y Limón. “Creative Commons (CC BY-NC-ND)”. (Trabajo original publicado en 2018)

Robles, Lola (25 de abril de 2017). Alucinadas: antología de escritoras de ciencia ficción en español. *Escritoras Fantastikas* (Blog de Lola Robles). <https://escritorasfantastikas.blogspot.com/2017/04/alucinadas-antologia-de-escritoras-de.html>

Robles, Lola & Jurado, Cristina (Eds.). (2021) *Hijas del futuro*. Consonni.

Rolnik, Suely & Guattari, Félix (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Florencia Gómez, Trans.). Traficantes de sueños. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 2.5)”. (Trabajo original publicado en 2005)

de la Rosa, Natalia & Rodríguez Espinosa, Roselin (2022). Curaduría de archivos y reescrituras de la historia. Dos casos expositivos. *Anuario TAREA*, (9) 12-46. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1253>

Rose, Deborah Bird (2013). Val Plumwood’s philosophical animism: Attentive Interactions in the Sentient World. *Environmental Humanities* 1, 3(1), 93–109. <https://doi.org/10.1215/22011919-3611248>

Rossini, Manuela (2005). Figurations of Posthumanity in Contemporary Science/Fiction: All Too Human(ist)? *Revista*

Canaria de Estudios Ingleses, (50), 21–35. ruill.ull.es/xmlui/handle/915/18872

RTVE.es/EFE (29 de agosto de 2024). *Las mujeres afganas cantan en redes sociales como protesta al veto talibán a su voz*. <https://www.rtve.es/noticias/20240829/mujeres-afganas-cantan-redes-sociales-protesta-veto-taliban-voz/16230555.shtml>

RTVE.es/Play (6 de mayo de 2025). ‘Almudena’, un viaje íntimo por la vida y las palabras de la escritora Almudena Grandes. [Telediario 1, Video, 00:01:28]. <https://www.rtve.es/play/videos/telediario-1/documental-almudena-grandes-viaje-intimo-vida-palabras/16568252/>

Rubio, Irene G.(19 de septiembre de 2020). Mariana Enríquez: “El terror hoy no puede ser el de las casas embrujadas y los cementerios, tiene que incorporar una dimensión contemporánea”. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/literatura/mariana-enriquez-terror-hoy-casas-embrujadas-cementerios-incorporar-dimension-contemporanea>

Ruiz Marcos, Carolina, Azagra Soria, Noelia, Gómara Miramón, Marta, Lorón Díaz, Nerea, Rodríguez López, María Rosalía & Azagra Soria, Alicia (2021). *Julia Maior, el relato con sentido*. Acción Sí.

Russell, Diana (2006). Definición de feminicidio y conceptos relacionados. Feminicidio: una perspectiva global, 73–96. *Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México*.

Rusell, Legacy (2022). *Feminismo glitch* (Federico Fernández Giordano, Trans.). Holobionte. (Trabajo original publicado en 2020)

Sádaba Murguía, Estíbaliz (2017). *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista*. (Doctoral dissertation). Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. <http://hdl.handle.net/10810/27152>

Sánchez, Cristina (2023). Espacios Monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero: Monstrous spaces: refigurations of horror in two short stories by María Fernanda Ampuero. *Valenciana*, 16(31), 105–26. <https://doi.org/10.15174/rv.v15i31.612>

Sánchez-Kozyreva, Cristina (February 23, 2022). Talk Report–Art in Unconventional Spaces by Cecilia Alemani. *Curtain*. <https://curtain.artcuratorgrid.com/talk-report-cecilia-alemani/>

Sánchez, Iván P., Llorens, Mara S., & Alvarado, Fernando L. (2022). Memoria de un curso no lineal: de los fantasmas a las pantallas. In *Más allá de las líneas. La gráfica y sus usos: XIX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. 2, 3 y 4 de junio 2022* (pp. 585-588). Universidad Politécnica de Cartagena.

Sanzo San Martín, Irantzu (2020). Hacia Una investigación artística sin concepto, ni método o Sobre cómo acariciar una mesa. *AusArt* 8(1). <https://doi.org/10.1387/ausart.21540>

Sassen, Saskia (2015). *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global* (Stella Mastrangelo, Trans.). Katz Editores. (Trabajo original publicado en 2014)

Scott, Joan (1993). Historia de las mujeres. En Peter Burke (Ed.) *Formas de Hacer Historia*. Alianza Universidad. (Trabajo original publicado en 1991).

Scott, Ridley (1982). *Blade Runner*. The Ladd Company, Shaw Brothers & Warner Bros. Pictures. [Adaptación de ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?].

Segato, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños. “Creative Commons (CC BY-NC 4.0)”

Seguí de la Riva, Javier (2013). Dibujar, proyectar LVIII. El imaginario del dibujar. *Cuadernos del Instituto Juan de Herrera* (392.01). <https://oa.upm.es/56568/>

----- (2010). *Ser dibujo. Textos dispersos (1)*. Mairera Libros. <https://oa.upm.es/56089/>

Sennett, Richard (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama.

Serra, Catalina (10 de junio de 2005). La experiencia y la transgresión comparten protagonismo en la Bienal. *El País*. https://elpais.com/diario/2005/06/10/cultura/1118354402_850215.html

Shelley, Mary W. (1818). *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.

Sollfrank, Cornelia (25 de octubre de 2023). Son[i]a#384Cornelia Sollfrank [Podcast. Conversación: Anna Ramos. Guión y producción sonora: Verónica Lahitte. Post-producción: Roc Jiménez de Cisneros. Voz: Javiera Cadiz. Coro de respiraciones: Grupo de trabajo de RWM]. *Radio Web Macba*. Proyecto de Re-Imagine Europe en coproducción Disruption Network Lab. <https://rwm.macba.cat/es/podcasts/sonia-384-cornelia-sollfrank-2/>

Soltysik Monnet, Agnieszka (2016). Gothic Matters: Introduction. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, (6), 7–14. <https://doi.org/10.1515/texmat-2016-0001>

Soria Ibarra, Fermín (2018). El giro educativo en las artes y el comisariado. Riesgos y oportunidades a la hora de generar procesos de transformación institucional. *Pulso. Revista De educación*, (41), 21–33. <https://doi.org/10.58265/pulso.5111>

Spideralex (s.f.). *Crear mundos nuevos con imaginarios y practicas ciberfeministas*. [Texto compilado].

-----.(2016). Cuida los datos. Ficción especulativa en clave de soberanía tecnológica. *El Topo* (19), p.6. “Creative Commons (CC BY-NC-SA 3.0)”. https://eltopo.org/cuida-los-datos/#_ftn2

-----.[Spideralex: Ciberfeminista, amante de las tecnologías libres y sostenibles]. *Donestech*. <https://donestech.net/usuarios/spideralex>

Star, Susan Leigh (Ed.) (1995). *Ecologies of Knowledge. Work and politics in science and technology*. State University of New York Press .

Stengers, Isabelle (2019). *Otra ciencia es posible: manifiesto por una desaceleración de las ciencias*. (Víctor Goldstein, Trans.). Ned Ediciones. (Trabajo original publicado en 2017).

-----.(2014). La propuesta cosmopolítica (Ernesto Feuerhake, Trans.). *Revista Pléyade*, (14), 17–41. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/159>

-----.(1997). *Pour en finir avec la tolérance. Cosmopolitiques*, 7. La Découverte; Les Émpecheurs de penser en rond.

-----.(1996). *La guerre des sciences. Cosmopolitiques*, 1. La Découverte; Les Empêcheurs de penser en rond.

Subirats, Marina (2017). Superar el androcentrismo urbano. En Jordi Borja, Fernando Carrión Marcelo Cotí (Eds.), *Ciudades resistentes, ciudades posibles*, 170-173. Editorial UOC.

Submarina (7 de septiembre de 2023). Tejiendo la calle 2023_ décimo primera edición. [Inauguración de la instalación de parasoles en las calles de Valverde de la

- Vera]. *Submarina*.
https://submarina.info/2021/12/27/tejiendo-la-calle-2023_-decimo-primera-edicion/
- Swoon (2019/2020). *CICADA Deitch Projects* [Fotografía de la instalación]. <https://swoonstudio.org/#/cicada/>
- Tabakalera (2021). *Estibaliz Sádaba. Artista*. [Biografía]. <https://www.tabakalera.eus/es/estibaliz-sadaba/>
- Tatehata, Akira (1965). Interview with Kusama, 1965 (Reiko Tommi, Trans.). *Archive of the MITH (Maryland Institute for Technology in the Humanities)*.
https://archive.mith.umd.edu/gcr/text/text_1621934963.php.html
- Tate Modern (s.f.). *Benvenutti Alla Biennale Femminista!* [Obra del colectivo Guerrilla Girls, 2005].
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-benvenutti-alla-biennale-femminista-p15275>
- Tausiet, María (2024). *Minerva duerme: cinco siglos de seres extraordinarios en Aragón*. Institución Fernando el Católico (IFC).
- Tejiendo la calle (s.f.). [Repositorio del proyecto]. *Submarina*. <https://submarina.info/tejiendo-la-calle/>
- Tiscareño García, Elizabeth (2019). *Análisis de la necropolítica de género y el feminicidio en Ciudad Juárez*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Tiscareño García, Elizabeth, & Miranda-Villanueva, Oscar (2020). Victims and perpetrators of femicide in the language of the Mexican written press=Víctimas y victimarios de feminicidio en el lenguaje de la prensa escrita mexicana. *Comunicar*, (63), 51-60.
<https://doi.org/10.3916/C63-2020-05>
- de la Torre, Cristina (15 de abril de 2025). *Sara Millerey rompe el silencio*. [Columna de opinión. Fotografía del memorial, Germán López].
<https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/cristina-de-la-torre/sara-millerey-rompe-el-silencio/>
- Torres, Helen (2019). Bastardas de Camille. Fabulación y feminismo especulativo de la mano de Donna Haraway. *Ecología Política*, (57), 98-103.
- Torres, Maruja (24 de noviembre de 1982). Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición oral de su familia. *El País*.
https://elpais.com/diario/1982/11/24/cultura/406940410_850215.html
- Trilnick, Carlos (s.f.). Nouvelle Vague. [Post]. *Proyecto IDIS*.
<https://proyectoidis.org/nouvelle-vague/>
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* (Francisco J. Ramos Mena, Trans.). Capitan Swing Libros. (Trabajo original publicado en 2015)

———. (2021). *Fricción. Una etnografía de la conectividad global* (Alba Pagán, Trans.). If Publications. (Trabajo original publicado en 2005)

———. (2015). Feral Biologies. *Engagements: the anniversary of anthropology in Copenhagen*. [Conference]. University of Copenhagen.

Tsing, Anna, Swanson, Heather, Gan, Elaine & Bubandt, Nils (Eds.). (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. University Of Minnesota Press.

Turner-AECID (Eds.). (2022). *100 años del Pabellón español en la Bienal de Venecia, 1922- 2022 =100 Years Spanish Pavilion Venice Biennale, 1922-2022* (Atxu Amann y Andrés Cánovas, Intro.). Turner.

Turner, Grady T. (January 1, 1999). Yayoi Kusama. [Entrevista] *Bomb*, 66. <https://bombmagazine.org/articles/1999/01/01/yayoi-kusama/>

Turner, Madeline Murphy (2020). Beatriz González. *The Museum of Modern Art (MOMA)*. <https://www.moma.org/artists/36415-beatriz-gonzalez>

Uribarri, Fernando (14 de septiembre de 2003). El sabor de Cerisy. *Diario Página /12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-936-2003-09-14.html>

Uribe, Sara (2012). *Antígona González*. Surplus.

Urtubia, Catalina (2013). *Notas sobre la práctica curatorial feminista: El caso de Perder la forma humana en el Museo Reina Sofía*. (Trabajo final del seminario “Arte, mujer, sociedad”).

Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Valencia, Sayak & Herrera Sánchez, Sonia (2021). *Transfeminismos y políticas postmortem*. Icaria.

Valencia, Sayak & Zhuravleva, Olga A. (2019). Necropolitics, postmortem/transmortem politics, and transfeminisms in the sexual economies of death. *Transgender Studies Quarterly*, 6(2), 180–193. <https://doi.org/10.1215/23289252-7348468>

Valerio, Elisa (2019). *La mediación como práctica artística o curatorial desde el giro educativo, el giro social y el giro performativo*. (Trabajo Fin de Máster). Universitat de Barcelona. <https://hdl.handle.net/2445/141850>

Van den Berg, Karijn (2016). Never modern, never human, always post-Anthropocene? Latour, Haraway and Colebrook: assembling conversations (as) becoming knowledge. *Pulse: A History, Sociology & Philosophy of Science Journal*, (4), 44–56.

van der Tuin, Iris (2014). Diffraction as a Methodology for Feminist Onto-Epistemology: On Encountering Chantal Chawaf and Posthuman Interpellation. *Parallax*. 20(3), 231–244. <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927631>

—————.(2009). Jumping generations: on second and third wave feminist epistemology. *Australian Feminist Studies*, 24(59), 17-31.

Varda, Agnès (Dir.). (s.f.). *Filmographie*. Ciné-Tamaris. <https://cine-tamaris.fr/agnes-varda/>

-----.(1980). *Mur Murs*. [Documental]. Ciné-Tamaris.

-----.(1980). *Documenteur*. [Película]. Ciné-Tamaris.

Varela Gadea, Florencia [Florencia Varela] (Febrero de 2024). Mujeres y arte urbano, diseño, dibujo y creación. [Comunicación]. *Researchgate.net*. https://www.researchgate.net/publication/377982646_Mujeres_y_arte_urbano_diseno_dibujo_y_creacion

Velasco Sánchez, Susana (2018). *Cabañas, trincheras y cámaras: la arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.54143>
Venecia y su Laguna. UNESCO. World Heritage Convention. [Web]. <https://whc.unesco.org/es/list/394>

Vergès, Françoise (2020). Féminisme Décolonial. *Anthropen*. <https://doi.org/10.47854/SVRX6559>

—————.(May 2019). Capitalocene, Waste, Race, and Gender. *E-flux*, (100). <https://www.e-flux.com/journal/100/269165/capitalocene-waste-race-and-gender/>

Vidaurrezaga Aránguiz, Tamara (2024). Gabriela, Violeta, Gladys y Pedro. Hacia una genealogía feminista en la revuelta chilena. En Helena López González de Orduña (Coord.). *Miradas feministas a procesos de memoria cultural en Latinoamérica*, 111–161. CLACSO. “Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0)”

Vieites García, Azucena (2017). Erreakzioa-reacción. Una propuesta de colaboración DIY entre el arte y el feminismo. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, 1, 40–47.

Vilhjálmssdóttir, Eva L. (2023). Posthumanismo y ciborgs en La leche del sueño. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, (6), 174-183. (Trabajo original publicado en Icelandic Art Center en agosto de 2022)

de la Villa, Rocío (12 de mayo de 2022). Venecia revisa la historia del arte (también) en femenino. *El Español-El Cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/arte_internacional/20220512/venecia-revisa-historia-arte-femenino/668933279_0.html

Villaverde, Teresa (27 de febrero de 2019). Xenofeminismo: la tecnología como promesa de emancipación. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2019/02/xenofeminismo-tecnologia-emancipacion/>

Da Vinci, Leonardo (s.f.). Study of the Proportions of the Human Body, Known as the Vitruvian Man. *Gallerie*

Accademia, Venezia.

<https://www.gallerieaccademia.it/en/study-proportions-human-body-known-vitruvian-man>

Vindel, Jaime (2014). Apuntes en torno a una exposición de arte y política: Perder la forma humana. *Estudios Curatoriales*, (2).

<https://www.revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/695>

de Vivanco, Lucero (2019). Interrumpir las “certezas” de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero. *Meridional. Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos*, (12), 269–284.

<https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/52453>

Viveiros de Castro, Eduardo B. (2004). Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. *Common Knowledge* 10(3), 463–484.

—————.(1998). Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien. *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, 429-462.

Vogel, Carol (June 13, 2005). Subdued Biennale Forgoes Shock Factor. *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2005/06/13/arts/design/subdued-biennale-forgoes-shock-factor.html>

Vogel, Wendy (February 8, 2021). “WACK! Art and the Feminist Revolution”. *E-flux*. [https://www.e-](https://www.e-flux.com/criticism/375476/wack-art-and-the-feminist-revolution)

[flux.com/criticism/375476/wack-art-and-the-feminist-revolution](https://www.e-flux.com/criticism/375476/wack-art-and-the-feminist-revolution)

de Vore, Alex (January 24, 2024). Cecilia Alemani named curator of 2025 SITE Santa Fe 12th International. *Santa Fe reporter*. <https://sfreporter.com/arts/cecilia-alemani-named-curator-2025-site-santa-fe-12th-international/>

VV.AA. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. (Catálogo). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VV.AA. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. (Folleto expositivo). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Wajcman, Judy (2004). *Technofeminism*. Polity Press .

Williams, Raymond (2005). *Culture and Materialism*. Verso. (Trabajo original publicado en 1980).

Yakushima. *UNESCO. World Heritage Convention*. [Web]. whc.unesco.org/en/list/662/

Yoneyama, Shoko (2021). Miyazaki Hayao’s Animism and the Anthropocene. *Theory, Culture & Society*, 38(7–8), 251–266. <https://doi.org/10.1177/02632764211030550>

Zabaleta, Idoia, Rozas, Ixiar & Mendiharat, Arantxa (Eds.) (Epil.). (2023). *Borradores del futuro. Historias y fabulaciones sobre mundos posibles* (Aixa de la Cruz, Miren

Iriarte, Itziar Ortuondo & Arrate Hidalgo, Trans.). Consonni. (El trabajo fue publicado en forma de 10 fábulas individuales, acompañadas de ilustraciones, en euskera y castellano, bajo una misma colección entre 2018 y 2022. En esta edición conjunta, por primera vez se publican en ambos idiomas)

Zafra, Remedios (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.

-----.(2015). La época que escribe. Literatura (y) política en las redes. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la Cultura y el Territorio*, (16), 33–44.

<http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2015.i16.03>

-----.(2014). Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación.

Quaderns de Psicologia, 16(1), 97–109.

<https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1212>

-----.(2013). Make me a (wo)man. Make me a cyborg. Una aproximación a la potencia política de las ficciones míticas

desde el arte feminista. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 10(2), 351–373.

<https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48255>

Zafra, Remedios & López Pellisa, Teresa (Eds.). (2019). *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria Cuboniks*. Holobionte.

Zambrano, María (2004). *Los sueños y el tiempo*. Siruela. (Trabajo original publicado en 1992, póstumo)

Se trata pues de incluir los sueños y el soñar en el conocimiento de la vida [...]

María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, 1998/2004, p. 30