

BAJO LA CONSTELACIÓN DEL NANDÚ

Diálogo entre el Colectivo Río Paraná y Diego Falconí Trávez¹

¹ Agradezco a Mirna Navarrete de Villalobos por transcribir este texto.

Diego Falconí Trávez, profesor asociado en el Área de Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor e investigador en el Colegio de Jurisprudencia de la Universidad San Francisco de Quito. Premio Casa de las Américas 2016.

Correo electrónico: diegofalconitravez@gmail.com

- Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Universidad Autónoma de Barcelona

Río Paraná, artistas visuales trans del sur que trabajan juntos desde 2016. Son escritores, investigadores, curadores, exfilósofas, docentes y performers. Actualmente trabajan en proyectos que cruzan imaginación utópica, ficción social, disidencias sexuales y anticolonialismo. Correo electrónico: sacchi.desanto@gmail.com

Resumen

Diálogo entre el Colectivo Río Paraná y Diego Falconí Trávez con motivo de la exposición *La pisada del ñandú (o cómo transformamos los silencios)* en Barcelona, España. Las reflexiones, desde perspectivas críticas y encarnadas, abordan los vínculos entre anti-colonialidad y disidencia sexual en los campos del arte, el activismo y la práctica museográfica para entender espacios de opresión y resistencia que los cuerpos travestis, trans y no binarios del Sur ocupan más allá de lógicas asimilacionistas.

Palabras clave

trans, travesti, anticolonial, disidencia sexual, museografía

Abstract

Dialogue between the Río Paraná Collective and Diego Falconí Trávez around the exhibition *La pisada del ñandú (or how we transform silences)* in Barcelona, Spain. The reflections, which come from critical and embodied perspectives, address the links between anticoloniality and sexual dissidence in the fields of art, activism, and museum practice. This allows to understand spaces of oppression and resistance that *travesti*, trans and non-binary bodies of the South occupy beyond of assimilationist logics.

Keywords

trans, travesti, anti-colonial, sexual dissidence, museography

Fecha de envío: 03/09/2021

Fecha de aceptación: 03/10/2021

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i1.2496](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2496)

Cómo citar: Falconí, D. (2020). *Bajo la constelación del ñandú*. Diálogo entre el Colectivo Río Paraná y Diego Falconí Trávez. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 154-178). Quito: USFQ PRESS.



¿Cómo pensar las autorías y representaciones que cruzan disidencia sexual y anticolonialidad contemporáneamente? ¿Es posible mostrarlas con dignidad en un espacio como la Europa (Fortaleza) del siglo XXI, que se jacta de la hospitalidad como base de su cultura pero que en lo *operativo* carece de ella (Tataryn, 2013)? ¿Hay forma de hacer un uso crítico de los archivos coloniales que no subalternice, una vez más, a ciertas voces (Spivak, 2009) y que, a la par, aprenda a escuchar (Cornejo Polar, 2003, p. 202) aquello que desde hace siglos se ha venido diciendo, también en lo *sexodesobediente*? ¿Cuáles son los *desenganches* (Mignolo, 2010) que deben realizarse con los movimientos de la diversidad sexual global para que no se anule la potencia política, intención que yace bajo el discurso multicultural? ¿Qué tácticas deben usarse en el Reino de España y en *Catalunya* para obligar a descentrar la mirada e *interrumpir* (Hall, 2008, 11) el discurso de la colonialidad?

Estas son algunas de las preocupaciones compartidas por subjetividades que, retando las políticas de la inmovilidad, viven en constante tránsito corporal. El Colectivo Río Paraná, compuesto por Duen Sacchi y Mag De Santo, formado en 2016, propone formas políticas y críticas respecto a la experiencia y vida trans del sur, teniendo al cisheteropatriarcado y a la colonialidad como ideologías que actúan en simbiosis y que deben ser interpeladas en conjunto.

La conversación transcrita y editada² en los párrafos venideros tomó lugar el 5 de agosto de 2021, en la terraza de un piso del Poblenou, y tuvo como centro disquisitivo la exposición *La pisada del ñandú (o cómo transformamos los silencios)*, presentada entre el 16 de julio y el 17 de octubre de 2021 en La Virreina, Centre de la Imatge, en Barcelona. Este diálogo es parte de los necesarios vínculos entre arte y academia. No obstante, también documenta visiones devenidas de la vida diaspórica en el Reino de España, específicamente en *Catalunya*, marcadas por complicidades, afectos y desencuentros que las tres personas implicadas en esta conversación compartimos, durante ciertos años antes de la pandemia, en diferentes espacios que buscaban articular políticamente experiencias sexo-disidentes, racializadas y diaspóricas en la Ciudad Condal.

Diego Falconí (D.F.): La primera sala, la que da la bienvenida, es la más oscura de la exposición. En este ambiente solemne, que ustedes titulan sugerentemente “La violencia”, se expone el disciplinamiento hispano hacia los cuerpos desobedientes

2 Una de las decisiones tomadas para la edición tiene que ver con el lenguaje inclusivo. Aunque a lxs tres nos interesa el lenguaje crítico contra la universalización patriarcal, tampoco podemos hacer una unificación no normativa. Por ello, y también para respetar algo de la oralidad en su paso a la escritura, se han mantenido los usos del pronombre masculino o femenino (en singular o plural) en ocasiones, y en otras el uso de formatos apócrifos como el ‘nosotrxs’ o ‘nosotres’.

del Abya Yala. Allí se muestra el grabado de Theodor de Bry,³ en el cual aparecen las personas denominadas *sodomitas* por parte de los conquistadores, quienes, al desbordar los binarios occidentales de género, son asesinadas, comidas por sus perros. Ustedes intervienen esa imagen macabra e inmediatamente hacen una contraposición poderosa, conmovedora. Muy cerca del grabado se exponen fotografías de personas travestis en Argentina y un par están con sus perritos, sus animales domésticos, con los que, nos es posible imaginar, conviven muy amorosamente. Pensando en el nombre de la exposición, que tiene como centro al ñandú, quisiera que aborden la cuestión animal y la de la disidencia sexual del sur. ¿Por qué esa vinculación con animales a lo largo de todo el trabajo que ustedes han presentado?

Mag De Santo (M.D.S.): Nosotros venimos trabajando en distintos proyectos donde los protagonistas son los animales, para descentrar un poco la mirada, porque en esta lógica occidental todo lo que desborde lo humano, individual, sincrético, con los bordes muy claros, termina siendo animal como sinónimo de monstruoso...

Duen Sacchi (D.S.): Bestial, diría yo...

M.D.S. Sí, pero, bueno, lo monstruoso también lo superatravesamos...

D.S. Sí, pero lo monstruoso está tan trabajado por la filosofía occidental, tan estructurado dentro de esta. El monstruo es parte de la razón. De hecho, ataca a la razón; tanto que el principal filósofo queer por estos lares dice "yo soy el monstruo que les habla". Quiero decir con esto que la animalidad es un lugar que para nosotros ha sido conflictivo trabajar. Hemos abordado cómo se ha construido el animal, cómo se ha usado el animal para representar a todo un territorio o cómo el animal aparece como el peligro que acecha. Esto está en otras obras: *Pantera Criminal* (2016-2017) y *Elefante blanco acá* (2017).⁴ En el caso de ahora, y a diferencia de antes, los animales nos encontraron más que irlos a buscar.

3 Theodor de Bry (actual Bélgica, 1528) fue un grabador europeo que trabajó activamente en la industria editorial de la época. Su trabajo que ilustraba escenas relatadas en las Crónicas de Indias es el más conocido, a pesar de que nunca visitó Abya Yala. El grabado referido, "Balboa echa a varios indios culpables del pecado de la sodomía a los perros", puede encontrarse en el volumen: *América 1590-1634*. De Bry, Teodoro (1997). *América 1590-1634*. Madrid: Siruela.

4 *Mi Pantera Criminal* (Beca Iberescena) es un intento por restituir las patologías científicas inventadas por los positivistas al lugar que les corresponde: la ficción. Se analizan diferentes museos y archivos que contienen historias mostradas por Cesare Lombroso y otros higienistas de la época. Dichas historias sostienen la dramaturgia y performance de productos realizados por los autores. Los museos y archivos analizados son, en Argentina, el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el de Tigre Archivos de Criminología y Psiquiatría de José Ingenieros. En Italia, el Museo Criminal en Turín de Lombroso. *Elefante Blanco Acá* trabaja sobre los modos de exposición en los Museos de Ciencias Naturales y Artes. Instituciones-máquinas que inventan una semiótica y una estética tan modernista como racista, que se abastecen de disciplinas artísticas y biocientíficas para producir ficción. El elefante blanco es una figuración, una metáfora de aquello que está ahí pero nadie quiere reconocer, y que habilita a pensarnos en el entramado de ficciones de las naturculturas que habitamos.

En principio, estábamos trabajando con archivos muy antiguos, de los siglos XVI, XVII, donde la animalización y la bestialización de los cuerpos indígenas y afrodescendientes estaban en cada página. Las relaciones se establecen así, y con la bestialidad hay una continuidad con el diablo y con el mal. Por otro lado, buscábamos cómo nombrar a nuestras comunidades dando cuenta de su pluralidad y de su especificidad. En este proceso estábamos abiertos a encontrar y a dejarnos encontrar. Encontramos una constelación que los colonizadores nombraron como la Cruz del Sur. Sin embargo, antes el cielo precolonizado estaba lleno de animales: llamas, jaguares y el ñandú sideral, que nos encontró y que fue el dibujo espacial para muchas comunidades.

Bajo la constelación del ñandú tejimos un trabajo de memoria sobre las comunidades trans, travestis, no binarias y sus nombres precoloniales que residen allí; una forma de mirar algo que excede incluso el mapa colonial. Este rescate de memoria está mirado desde dentro, la idea era poder mirarnos desde dentro, qué veíamos desde dentro.



Figura 1. *Huaico epidemia (constelación Chuquichinchay)*, Javi Vargas Sotomayor, 2017. Fotografía y montaje digital impresos sobre papel de algodón.

M.D.S. En relación con Theodor de Bry y los archivos, esa conexión de las compañeras travestis con sus perros también nos encuentra. En realidad hay muchas fotos, hay un fondo en particular de una de las compañeras que amaba a sus perros. Y la imagen de Theodor de Bry nos preocupó siempre, desde el momento cero, porque la queríamos poner, pero necesitábamos hacer operaciones sobre ella; una mirilla, generar velos, recodificarla porque, así como así, al reproducir la imagen de la propaganda colonial lo único que hacemos es reponer esa propaganda. Así, alumbramos esa imagen como se hace en las vigiliás; una alumbrada como dispositivo que honrara a las personas que murieron por la violencia colonial. Luego, cuando estábamos trabajando con los archivos, aparecieron las compañeras con sus perros. Fue alucinante. Nos enfrentamos a una decisión curatorial, pues quizás no eran las mejores fotos, en el sentido de las más vistosas al ojo o las más estetizadas. Incluso algunas están fuera de foco. Pero encontramos esa conexión o esa inversión que ojalá que otra gente vea. Sabemos que no hay muchos ojos que puedan encontrar ese guiño que por ahí detectamos quienes venimos con el laburo anticolonial. Como decíamos antes, en la pieza de video que preparamos aparece también una fuerte mirada no antropocéntrica donde hay una relación muy intensa con todos los seres vivos y no vivos. Descenrar la mirada en lo humano, como un gesto decolonial, anticolonial o indígena.



Figura 2: *La Alumbrada*, objeto funerario, ámina y montaje de luz. Río Paraná, 2021.
Fotografía: Pep Herrero, 2021.



Figura 3. Fondo Documental de Fátima Rodríguez Lara, Archivo de la Memoria Trans Argentina, fotografía cromógeno.

D.F. Y, en este sentido, les pregunto, ¿cómo opera la anticolonialidad y esta mirada, por darle un nombre, de lo trans? Aunque honestamente creo que es insuficiente el nombre *trans* para lo que ustedes están haciendo. A mí me parece que una de las fortalezas que tiene el trabajo que ustedes proponen es, de hecho, cómo desestabiliza lo trans, lo anticolonial, lo *queer*. Es decir, desestabiliza una serie de categorías críticas que se usan hoy de modo acrítico. ¿Podrían desarrollar cómo este encuentro entre lo anticolonial y la desobediencia sexual, corporal, de deseo, está presente en este trabajo?

M.D.S. Lo primero que reconocimos es que, desbordando la identidad occidental de LGTBQ y volviendo incluso a las Crónicas de Indias, la disidencia no solo es erótica o sexual sino que es mucho más amplia y compleja. Es algo que a mí me preocupa en el activismo *queer* y disidente sexual actual, esto que hoy

llamamos *interseccional*. Ya desde el siglo XV venía todo junto. Por eso, se debe entender la disidencia de vestimenta, de danza, de sonidos, de cuerpos, de formas de coger. En la actualidad superglobalizada todo está superestratificado, tecnificado, individualizado. Hay que tener cuidado en separar lo sexual de lo cultural. Para desafiar la teoría *queer* o anticolonial, me parece que se debe pensar la disidencia como un desborde, incluso en contra de la idea de intersección; bueno, no sé si en contra, pero por lo menos tensionándola.

Por otro lado, queríamos pensar el alcance de la política. Somos cuerpos que estamos resistiendo en medio de innumerables, múltiples opresiones de normativización. No obstante, nos interesaba reconocer esas singularidades como superpequeñas también, como territorializadas. De allí el trabajo con los archivos, que además son de nuestros amigos. No subirnos tanto a los grandes relatos de la literatura anticolonial *queer*, la, la, la..., sino que nos preguntamos: ¿qué tenemos acá cerca? Pues tenemos un montón de travestis empobrecidas, un montón de travestis asesinadas, un montón de artistas cuir que están trabajando también con y en el empobrecimiento. Sabemos que ese empobrecimiento viene por herencia colonial. Ese relato más peque, más íntimo, después se construyó en el relato expositivo.

D.S. Además, la exposición despliega preocupaciones. Por un lado, está el conocimiento experiencial y efectivo de que las principales dirigentas travestis en nuestros contextos son originarias, algunas vienen de comunidades originarias urbanas; otras, de migración interna. Vienen, en suma, de comunidades originarias indígenas y afroindígenas descendientes. Esto ya está en la memoria común y no solo en los relatos del colono, que son los archivos de la inquisición. Así, existe el conocimiento de unas múltiples relaciones erótico-sexuales y de género que no son completadas ni acabadas en el nombre trans ni siquiera en el nombre *travesti*.

Por otro lado, queríamos dar cuenta de que una cosa es reconocer la diferencia sexual, otra es reconocer un binomio y otra es cómo esas construcciones llegan con la colonización. Por eso es importante el grabado de De Bry, porque es un documento que señala, desde el momento uno, la mirada colonial que mira cuerpos emplumados o vestidos con ropas de mujeres. Aunque luego esta mirada nos deja de importar para ver la mirada interna, y lo que nos preocupa verdaderamente es ver cuáles eran las construcciones culturales propias, saber cómo se veía el cielo, entender cómo eran las relaciones corporales, ver cómo eran las estratificaciones y las relaciones. Y la principal respuesta, y es pequeña y al mismo tiempo es inmensa, es que esta mirada es muy plural... muchísimo, y que se reduce por la empresa colonial. Así como la Cruz del Sur, con sus dos palitos, reduce todo a un binomio muy útil económica y socialmente. Ese binomio es un binomio que viene racializado... ya es...

M.D.S. Ya es blanco.

D.S. Ya es blanco cuando se impone como forma de orden sexogenérico, no es que se hace en el camino, no es que es ante el otro, es que construye al otro. Por eso Mag dice bien que la propaganda de la diferencia racial y sexual es la propaganda de la colonia y del imperio... Propaganda que genera varias cosas, entre ellas la pasión por ir a las Indias, por tomar las Indias, por capturar las Indias, por desmembrar las Indias, por hacer las Indias. Para nosotros esto excede la pobre relación sexo-genital y erótico de género, con mucho cariño y reconocimiento hacia quienes trabajan esto; excede incluso la complejidad de la colonialidad en relación con el sexo, el género, la raza. Excede esas combinaciones.



Figura 4. *Piel de pétalo*, fotografía impresa sobre papel de algodón, Castiel Vitorino Brasileiro, 2017. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

D.F. Una intervención muy significativa que ustedes realizan tiene que ver con cómo, de modo muy delicado, interrumpen esa globalización de las identidades y despliegan varios cortocircuitos interesantes. Me refiero a otra contraposición que hacen entre el retrato de Erauso, la llamada Monja Alférez, una de las figuras reclamadas por parte del feminismo español, sin revisión de lo colonial, y Heleno Céspedes, persona trans condenada y que solo aparece en un texto judicial, sin posibilidad de tener siquiera un retrato, un rostro. ¿Podrían quizás también desarrollar esta contraposición y resaltar cómo es imposible hablar de estas categorías universales sin caer de nuevo en exclusiones? ¿Cómo ustedes resuelven esta mundialización de la subjetividad a partir de ese recabado de memoria que hacen? ¿Es posible articular un diálogo-otro?

D.S. Son peligrosas esas universalizaciones. O sea, también son necesarias, también son posibilitantes en algún sentido, pues permiten tener un nombre general, digamos. De ahí la importancia de la contraposición.

Este personaje fue pintado en vida, y nombrado como La Monja Alférez o Catalina de Erauso. Usó varios nombres masculinos, formó parte del brazo armado de la Colonia, viajó en las carreras de Indias —que se llamaban así, carreras de Indias—, llegó a territorios del sur, participó de las matanzas mapuche, aimara, quechua, y probablemente de otras comunidades por los territorios por los que pasó. Parece haber sido una persona excesivamente vil, apasionada por la matanza, quiero decir que no fue solo un mero militar, pues, por ejemplo, termina matando a su propio hermano y a otros españoles. Entonces la Corona empieza a buscarlo, porque excede los límites permitidos de la matanza. Una cosa era asesinar a las comunidades originarias y otra era que se mate a españoles. La inquisición lo apresa y allí él dice que en realidad era una mujer. Se comprueba a través de matronas que era virgen, y se despliega todo el imaginario del cuerpo puro, impoluto, de la virginidad. Participar como parte del brazo armado le permite luego de enviado a la metrópolis ser reconocido por los cardenales del Vaticano. La iglesia le reconoce su nombre y su hábito masculino. El rey hace lo mismo. Y se le da un sueldo vitalicio. Él muere como hombre.

A nosotros nos parece un referente histórico muy importante que han obviado a propósito —creo, no sé otra forma de entenderlo—, los movimientos blancos europeos. En este contexto, donde uno de los principales problemas es la ausencia de Ley Trans, no se quiere reconocer la posibilidad de cambio identitario, mientras que en el siglo XVI sí se lo estaba haciendo y se reconoce una transición, la cual no se llamará transición, pero que da cuenta de un devenir de género, aunque solamente si esa persona es un hombre blanco y militar que contribuyó a la empresa colonial.

Por otro lado, en la misma época hay otra persona que transita en el género, Eleno de Céspedes, que es apresado por la inquisición cuando es descubierto. Es afrodescendiente, liberto, cirujano, y se lo acusa de sodomita y de tener un pacto con el diablo. Se lo castiga por eso, se le imposibilita que siga estando con su mujer, no puede ejercer más su profesión de cirujano, habiendo llegado a ser cirujano de la corte. Y se dice —todavía no sabemos con certeza, hace poco alguien nos comentó— que termina regresando, yéndose a Abya Yala, terminan montándolo en un barco y mandándolo. Es interesante, Eleno es perseguido y tratado como cualquier otro cuerpo de las tierras coloniales, como cualquier otro cuerpo negro o indígena, sin más posibilidades.



Figura 5. Retrato de Doña Catalina de Erauso. La Monja Alférez, de Juan van der Hamen y León, óleo sobre lienzo, 1625. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

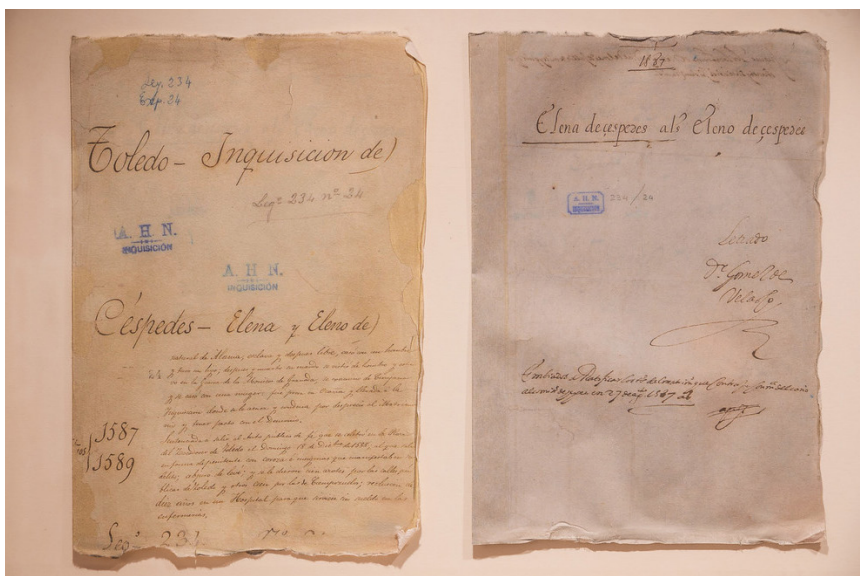


Figura 6. Proceso de fe de Elena/Eleno de Céspedes, Archivo Histórico Nacional, 1587-1589. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

M.D.S. Lo curioso de Erauso es que, pese a que es reconocido en vida como una masculinidad, se insiste en nombrarlo en la historia como Catalina, en el siglo XIX. El cuadro habla de este nombre, pero los movimientos feministas la llaman Catalina y creo que con ese borramiento nominal se anula una identidad, que olvida que tuvo varios nombres masculinos, aunque no sabemos cuál es el último. En ese borramiento del nombre se abre la posibilidad de que el movimiento lésbico feminista blanco se lo pueda apropiarse como una heroína. La cuestión de que mató un montón de gente y que aun así se la considere como una heroína se explica porque su relato construye la épica del héroe, en el sentido clásico del relato heroico. Sus propias memorias lo hacen así y en ellas no importa quiénes son las víctimas. En verdad, nunca importa quiénes son las víctimas, en el relato épico. Las víctimas siempre desaparecen.

D.S. Este cuadro es un relato histórico, es un documento histórico que permite entender estos borrados y apropiaciones.

M.D.S. Sí sí. Otro caso similar es Juana de Arco. Decodificar estos personajes históricos como personas trans también es difícil porque no tenemos maneras precisas de acceder a esos tiempos y a más archivos. Sí sabemos, en el caso de Erauso, que era una masculinidad porque él busca nombres masculinos. Pero es curioso que no sea reconocido ni por el movimiento trans ni sea criticado por su carácter colonizador.

D.S. Más que curioso, para nosotros es una evidencia del proceso colonial.

M.D.S. Pero, claro, es curioso en términos históricos del género porque incluso feministas argentinas que nos caen bien, que hacen el prólogo de las memorias de Erauso, ni siquiera pueden leer su carácter trans o colonial. Hablo de gente de Argentina, ni siquiera de gente de España, que dice en el prólogo que Erauso era una heroína. Y resaltando que fue a Tucumán, sin una mirada que cuestione su proceder violento y colonial... no sé, no lo terminé de entender.

D.S. También hay algo importante en esto y es que la exclusión/inclusión crea archivos. Hubo, por ejemplo, una exposición en el Museo de América sobre identidades trans que se llamó así, *Trans*,⁵ y, por ejemplo, había un dibujo con tres identidades: hombre, mujer, trans, muy explicativo de cómo son tres. El cuadro de Erauso también era expuesto allí, reconocido como una identidad trans hace poco en un museo... un museo colonial. El uso del archivo produce documentos. Que esta institución utilice este archivo y produzca un documento, el catálogo de la exposición por ejemplo, a nosotros nos ayuda para seguir afirmando que la estrategia colonial o el saber colonial de por sí ya reconocía que, desde el siglo XIV, había esta posibili-

5 *Trans. Diversidad de identidades y roles de género*, fue una exhibición curada por Andrés Gutiérrez Usillos, en 2017.

dad de movimiento mientras que se mantuviera dentro del orden colonial blanco, de la supremacía blanca. Fuera no, por supuesto. El Museo de América, al hacer esa exposición, genera un nuevo documento que nos sirve como argumento.

D.F. Es muy interesante este caso.

M.D.S. Es maravilloso.

D.S. ¿Y el libro ese lo leíste?

D.F. Sí, lo leí, pero hace tiempo. Y he leído un estudio hecho en este lado del mundo afincado en el feminismo, tal como ustedes indican, que lee a este personaje como Catalina, como monja que luego fue alférez.

D.S. Porque además este es un libro que se usa en México mucho, me dijeron, como que lo venden como revista, como que es algo de escuela primaria, como que es un libro...

D.F. De aventuras, de gesta colonial dulcificada.

D.S. Aparte esta cosa de vestirse de hombre liberado.

M.D.S. Y el disfraz, que siempre va atravesado por eso, por el disfraz. En el carnaval incluso. Esto lo trabaja de alguna manera Sebas [Calfuqueo].⁶ Incluso la palabra 'travesti' viene de una genealogía del disfraz, y lo teatral.

D.F. Tanto como para la academia como para la acción museística es importante el acto de focalizar; de hecho, es crucial. Respecto al lugar de enunciación de ustedes, al lugar desde donde ustedes miran y que se relaciona con los cuerpos que habitan, ¿podrían elaborar cómo ese lugar moldea sus acciones curatoriales? Quizá haya que aclarar que ustedes también han vivido aquí, en Barcelona, y que han sido parte de la comunidad sexodisidente sudaca y anticolonial con sus redes, por darle algún nombre aquí.

M.D.S. Duen viene de una zona de Argentina que es indígena y es muy distinta a la zona de donde yo vengo, que es en Buenos Aires o La Plata, una región más urbana y blanca. Por esto, Duen viene con el *pedigrí* indígena y yo no... O sea, Duen leía a Ángela Davis muy joven, y yo leía a Judith Butler muy joven. Esos son los lugares. Si bien luego yo hago un camino en el antirracismo, en el anticolonialismo y Duen, por supuesto, en lo *queer* o en lo feminista —estoy charlando del pasado, muy del pasado—, digamos que venimos de intereses singulares, te-

6 Sebastián Calfuqueo (Santiago de Chile, 1991) es unx artistx interdisciplinar y no binarix de origen mapuche. El trabajo que consta en la exposición es *Nunca serás un Wey*.

rritoriales que tenían que ver probablemente con nuestras marcas biográficas. Duen tiene familia racializada y yo tengo un padre troló. Ya ves que probablemente nuestros activismos —Duen era antirracista y el mío feminista— tengan que ver con darnos respuestas en términos biográficos y personales. Nuestro encuentro y nuestros trabajos —trabajamos hace cuatro años juntos— tienen que ver y con esos cruces. Digamos que la expo es uno...

D.S.: Yo siempre cuento esto y lo cuento en un sentido habilitante... no en un sentido de "viva la ignorancia" o algo así. Y es que hay cosas que uno no sabe, aprende y que reconoce que sus luchas previas no deben borrarse. Por ejemplo, yo la verdad que no era feminista, no conocí el feminismo hasta muy grande. Mi herencia de lucha, que ahora podría tener el nombre de feminismo, venía de una construcción de los movimientos de liberación territorial, de movimientos de liberación de la mujer, de liberación indígena, de la liberación antirracista, como por otros caminos. Es otra genealogía de lucha. Me encuentro muy grande con lo que es feminismo, lo *queer* y todo eso, que es hermoso y conflictivo a la vez.

M.D.S. En ese encuentro nosotros empezamos a trabajar. Y la expo, decía, es como una de las múltiples formas en las que tratamos de trabajar, siempre entre cruces, siempre enfocándonos en lo mismo. Estamos siempre indagando en distintos formatos, en este caso el discurso expositivo, sobre un problema que no terminamos tampoco de entender, pues, como decía antes Duen, tiene múltiples respuestas, es superplural y es bastante incómodo también.

D.S. Por eso también trabajamos con artistas y por eso decimos que esta exposición es en verdad un ensayo visual, no una colectiva. La designación de curador/ artista no es el que nos va mejor en el sentido, pues, más que curar, buscamos dar cuenta de que no estamos solos pensando estas cosas, que hay otros compas que están no solo pensando, sino haciendo, creando hace mucho tiempo, algunos son muy jóvenes, otros son muy grandes.

M.D.S. Sí, y no solo en el contexto de acá, de España. Hay algunas referencias directas, algunas publicaciones que tienen que ver también con este cruce y con los colectivos del sur. Hay que tener mucho cuidado con el ojo colonial. Esta reflexión se está haciendo en Chile, en Costa Rica, en Perú, de muchas maneras.

D.S. Y eso fue bonito: el poder tejer. Los archivos fotográficos estaban muy centrados en el territorio de lo que es hoy Argentina, y nos gustaba por la cantidad, la fuerza del movimiento trans travesti que hay en ese territorio que se vuelve aglutinante y que está atravesado por la migración interna y regional. No obstante, quisimos mostrar que esto sucede en otras partes de toda la región del Abya Yala bajo la constelación del ñandú. Dar cuenta de la profundidad, la delicadeza, la complejidad de pensamiento de cada una de les artistas, de cada una incluso de les investigadores, de los activismos y los movimientos a

que cada artista refiere. Esa era nuestra idea de la exposición, en profundidad, pues cada artista con su pieza toca muchísimas comunidades. Cada imagen, a su vez, también toca comunidades, toca diferentes archivos y justamente era lo que intentábamos mostrar. No es que somos dos personas y se nos ocurrió esto, sino que somos un gran movimiento que está construyendo este pensamiento, que está pensando esto, que está revisitando, que está reactualizando.

M.D.S. Yo diría que la agenda antirracista y la agenda feminista nos dieron un piso muy básico en lo expositivo. Cuestiones como el cupo mínimo, llamar sobre todo a artistas vivos, no poner a gente que testimonie su historia de vida, evitar los cuerpos desnudos de las personas travesti que se puedan exotizar. Tiene que ver con que hace muchos años que somos activistas y a partir de ese piso nos permitimos construir algún tipo de discurso o relato.

D.F. Les pido que nos traslademos a la segunda sala de la exposición. Ya no estamos en ese primer espacio de luz tenue, casi de penumbra, de la violencia colonial sino que en un espacio luminoso y que se asemeja al mismo cielo. Allí aparecen, expuestas con suma dignidad, formas de resistencia sexodisidente, y de autorías y archivos muy diferentes como un video de las Yeguas del Apocalipsis, las fotografías de personas travestis en Argentina o la efigie, casi sagrada, de Giuseppe Campuzano.⁷ ¿Podrían hablar un poco más sobre cómo este trabajo de curaduría con archivos tan particulares se vincula a un trabajo político y afectivo del Colectivo Río Paraná?



Figura 7. *Virgen de las guacas*, Giuseppe Campuzano, foto-performance, 2007.

Fotografía: Pep Herrero, 2021.

⁷ Giuseppe Campuzano (Lima, 1961-2013) fue un artista, activista e investigador que constituyó *El museo travesti del Perú*, proyecto y archivo itinerante que puede consultarse en el catálogo.



Figura 8. *La pisada del ñandú*, intervención mural sobre el Archivo de la Memoria Trans Argentina y el Archivo LGBTIQ de Salta, Río Paraná, 2021. Fotografía : Pep Herrero, 2021.

D.S: Lograr que el archivo de Salta, que es mi región, llegue aquí fue importante. Este es un archivo que empieza con dos valijas de una compañera histórica, Mary Robles,⁸ y que guarda documentos increíbles. No solo documentos fotográficos, sino materiales de las prácticas de arte plumaria hechas por las compañeras. Eso era una cuestión afectiva de hilar algo muy íntimo y de alguna forma dar cuenta de...

M.D.S. De que se estaba pensando, como Río Paraná... Un río que tiene sus brazos como conectando. Pensar la exposición como eso, como un río que tiene sus brazos y su flujo enraizado, y que va como encontrándose y tomado curso, con vueltas y así.

D.S. Esta forma de trabajo de flujo que logramos con los compas fue un gesto de trabajo conjunto. Y de confianza en nosotros, que somos dos nadies, porque hay artistas muy reconocidos, que hacían este gesto de generosidad y confianza en dos pichis como nosotros [risas].

⁸ Mary Robles (Salta capital, 1963) es una defensora travesti de los derechos humanos de las personas LGBT y la familia. Fue coordinadora de la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgénero de Salta.

M.D.S. Pancho [Casas]⁹ o Sebas [Calfuqueo] tienen mucho reconocimiento. Bueno, nosotros no somos nadie y ahí estamos.

D.F. Son *muy alguien* ustedes. En todo caso, e insistiendo en el uso del archivo, sobre todo, al venir ustedes de un contexto como el del Cono Sur, donde se ha trabajado tanto el tema de memoria, ¿qué aprendizajes han incorporado respecto a estos archivos travesti/trans que están trabajando y que se desarrollan a lo largo de la exposición?

D.S. Cuando empezamos a trabajar con el archivo, efectivamente estaban estas preguntas, sobre su especificidad, la importancia de quién era cada persona, de cómo poner un archivo que está construido cotidianamente, de su historia increíble de subsistencia, de una memoria muy difícil para ponerse en un dispositivo expositivo sin que muramos en el intento. Aprendimos mucho de las personas que trabajan con memoria, con archivos de memoria de las dictaduras; no solo de la dictadura argentina, sino de la dictadura paraguaya y boliviana. Académicos, archivistas, personas LGTBIQ que trabajan con archivos de las memorias sexuales en dictadura. Y una de las cosas que más nos marcó era esto... Las preguntas que se hacen los archivistas son claves: ¿cómo catalogo este archivo?, ¿cuál es la mejor manera de, al mismo tiempo, habilitar, no ofender a las víctimas?, ¿debe ser accesible a la búsqueda?, ¿quién puede buscar en estos archivos?, ¿intervengo en el archivo y le pongo un orden actual con palabras más amables?, ¿o lo mantengo tal cual?

Por ejemplo, los archivos de la Policía de Asunción, en Paraguay, mantienen las catalogaciones violentas que los policías utilizaban. Por eso no hay una respuesta única, cada archivo va dando sus respuestas. Nosotros creíamos que en el mismo momento en el que trabajábamos en el archivo estábamos construyendo un archivo, por eso decimos que la exposición es una exposición de memoria, no de identidad. Además estamos trabajando con personas que a su vez también están trabajando con archivos muy disímiles; archivos de la espiritualidad, archivos coloniales, archivos gastronómicos. Al mismo tiempo hacíamos, digamos, una nueva catalogación.

M.D.S. Había evidentemente una herencia, sobre todo con la militancia. En Argentina hay una gran militancia con los derechos humanos. Nosotros trabajamos sobre la hipótesis de un autor, David Viñas, argentino, que comenta que el primer genocidio es indígena y que después, sobre la misma matriz, viene la dictadura. Ahora nosotros agregamos que hay un tercer genocidio: el travesti-trans. Hay como una serie de sedimentos que van capa sobre capa sobre esa estructura de muerte y, con ello, los procesos de memoria y archivo que van quedando.

⁹ Francisco Casas (Santiago de Chile, 1959) es un artista, performer y escritor chileno radicado en Perú. Junto a Pedro Lemebel, conformó el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, conocido por su disidencia sexual. Su poemario *Sodoma mía* (1991) ha obtenido amplio reconocimiento.

El Archivo de la Memoria Trans Argentina y el Archivo y Memoria LGBTIQ de Salta hacen un trabajo precioso por una necesidad de preservar su propia memoria, su propia genealogía, que quizá es tributario o heredero de las formas de construcción de memoria. Pero sí, por ahí, es distinto a otros laburos que se hacen en los archivos del arte.



Figura 9: Archivo de la Memoria Trans Argentina, fotografía. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

D.S. Justamente con estas preguntas nosotros trabajamos para la exposición. Quizá el discurso expositivo es una forma de dar una respuesta nuestra, pequeña y acompañada, a estas preguntas de qué hacemos, cómo damos cuenta, cómo usamos los archivos, cómo mostramos estos archivos que, por un lado, están todo el tiempo en esta posición de encrucijada entre el dolor y la potencia de vida. Todo el tiempo es eso. Entonces nuestra respuesta fue poder dar cuenta de la inmensa capacidad de imaginación, belleza, subsistencia, resistencia, fantasía y un gran logro que se suele borrar, para nosotros, en las prácticas coloniales: que no ha sido posible la colonialidad absoluta. No lo ha sido y eso es lo que nosotros mostramos. Intentamos mostrar en este espacio expositivo, al mismo tiempo, el inmenso costo de esquivar la total desaparición, la total borradura y cómo violencia y resistencia continúan interactuando. Esa fue nuestra guía para, en algunos momentos, no hacer muchas operaciones sobre el archivo y ponerlo tal como venía.

En algunos momentos sí decidimos hacer unas grandes operaciones. Por ejemplo, la de las chakanas, para que esa sala luminosa, la segunda, diera como un sostén a la potencia vital de un montón de cuerpos que nos están mirando y que ya no están, incluida la Campuzano. Asimismo, en el archivo hay muchísimas imágenes sobre el carnaval. Eso no se puede desoír o desmirar, eso está sostenido en un trabajo conceptual impresionante de cada uno de los artistas que lo acompañan sobre la corporalidad, la transición, la travestidad, la desaparición.

D.F. Hablemos de exponer en España en este momento. De exponer en España en cualquier momento, en realidad, cuando se está hablando desde la anticolonialidad, asunto que no es sencillo, porque no solo que no se trabaja seriamente este tema aquí en la península, sino porque cuestiona la propia idea de España que es absolutamente frágil y que vemos que todo el tiempo tiene que reafirmarse de forma violenta. Desde su perspectiva, ¿cómo ha sido lidiar con la colonialidad del saber desde la experiencia museística? Resalto esto pensando cómo en la tercera sala, donde ustedes abordan la importancia de la pluma, entendiendo su potencia y sus múltiples significados, exponen cartas oficiales de los espacios que archivan el saber extraño desde Abya Yala, los museos, que les niegan el acceso a esos objetos que hubiesen nutrido las huellas del ñandú. ¿Podrían compartir cómo ha sido ese trabajo a contrapelo aquí?, ¿han aprovechado algo de la tenue culpa colonial derivada sobre todo de movimientos del sur del norte como el Black Lives Matter? Sería interesante obtener tácticas y aprendizajes de ustedes: ¿cómo hacer proyectos anticoloniales en un espacio tan complejo y poscolonial como este?, ¿cómo pensar críticamente el manejo de los archivos sustraídos?

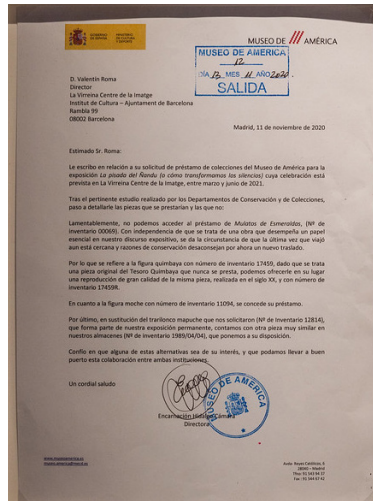


Figura 10. Carta del Museo de América de Madrid, 2020. Foto: Pep Herrero, 2021.

M.D.S. ¡Qué lindo hablar de esto! Aunque en la muestra hay solamente una carta expuesta, es notable que no solo nos rechazan múltiples pedidos a los museos de antropología y de cultura; nos rechazan también los capuchinos de Barcelona, en Sarriá cuyo Museo Etnográfico Andino-Amazónico está en un convento. Ellos tienen un montón de cosas que han robado de la Amazonía; también el Museo du quai Branly de Francia, que no nos dio una cita sino que dijeron algo como “un día vengan”. Igual con el Museo de América y con el Museo de Antropología de Madrid. La única obra de archivo que sí nos prestan es la de Erauso. No nos dan nada de nuestros ancestros, no nos dan nada de nuestros territorios, pero nos dan al gran colono blanco y urbano. Lo colonial, digo, sigue funcionando igual. El retrato de Erauso sí te lo prestan con un millón de precauciones... que la humedad, que la sal —debe haber salido un montón de dinero para traerlo— pero al final te lo dan. Nuestro gesto era quitarle a la antropología lo que consideramos que es del arte. Un arte que demuestra el exceso del binario de género. Pero fue muy complejo. En esta ocasión, imposible.

D.S. En este proceso largo de investigación buscábamos algunas piezas que dieran cuenta de esta pluralidad sexo-erótica de género, que aparece, como en cualquier cultura, en las obras estéticas, en los objetos de arte. Encontramos, por supuesto, que en los museos de nuestros territorios hay muchísimas piezas también, que lamentablemente solo están en los museos de antropología, no en los museos de arte. Como el proyecto se iba a hacer aquí, las piezas tenían que buscarse en museos del Estado español y, como muy lejos, en el Estado francés. Encontramos, por supuesto, todo. Buscábamos que hubiera plata, oro, barro y plumas, los materiales que son de extrema conflictividad y simbolismo. Por supuesto que las plumas es lo primero que se niega completamente. La excusa es la fragilidad al mover algo tan delicado, de tanta belleza que se extrajo hace siglos. Lo cual es extraño porque al mismo tiempo es un arte que no está ni siquiera reconocido como práctica artística; es como algo de lo más mundano, por eso se lo mira como objeto antropológico; es como, bueno, una práctica en la que se hacen cositas con plumas. Lo que quisieron darnos fue una figura de barro totalmente fuera del contexto de la exposición. No la recibimos y nos dan, nos ofrecen versiones de los siglos XIX, XX, copias espantosas.

Todas nuestras hipótesis de la deslegitimación del objeto, de la brutalidad contra la cultura, de lo que produce el quiebre con las comunidades de origen, de la imposibilidad de acceso a la comunidad de origen para el reconocimiento simbólico y cultural te lo responde un museo en un *e-mail*, en una carta que deja en evidencia que sí es así y punto.

M.D.S. Y volviendo a lo del contexto que preguntabas, quiero contestar que teníamos miedo, porque la semana que estábamos montando mataron a Samuel

[Luiz]¹⁰ acá, y la virulencia y el odio escalado en este contexto atemoriza y nos da pavor. No estamos dispuestos a que caiga sobre nosotros, como les ha pasado a compañeras que se han tenido que ir, en ese mismo museo, por enarbolar un discurso anticolonial. Volverse amenazadas a Perú, como el caso de Dani [Ortiz].¹¹ Nosotros nos armamos de ciertas herramientas, para que la violencia no explote sobre nosotros en el caso de que pudiera ocurrir. Lo pensamos todo el tiempo. No es que fuimos ingenuos y dijimos, vamos con nuestro discurso así, espontáneamente. Buscamos estrategias de visibilidad, de tener cuidado de dónde estaban los nombres de todes, cuándo, cómo aparecen, qué se ve desde afuera y desde adentro del museo. Tratamos de que sea supercuidadosos con nuestros cuerpos, no solo nuestros dos cuerpos, sino nuestros cuerpos de todos los artistas. Somos un colectivo muy frágil, no podemos exponernos a la violencia.

D.S. Por otro lado, también exponer en este espacio era algo bonito, una especie de venganza extraña y bella a la vez, por la historia del museo, que es también un objeto histórico, un archivo de la Colonia en sí mismo. La construcción fue hecha por el virrey Amat, virrey del Perú, cuando el virreinato del Perú ocupa hasta 1780 casi toda Sudamérica. Él le regala ese palacio a su esposa legítima catalana. Esa es la historia. Este edificio está hecho con el trabajo y con todo el usufructo de la colonización. Entonces, poder intervenir sus paredes con objetos que, insistimos, son muestra de que no se ha logrado el borramiento, uno de los objetivos principales de la propaganda colonial, nos parecía clave. Los cuerpos que difieren al binario hombre-mujer blanco y que fueron expuestos, requirieron de otras metodologías no solo de cuidados, sino espirituales, por ser un lugar de alta conflictividad.

M.D.S. Sí, había algunas ideas que no se podían llevar a cabo, porque el museo no nos lo permitió, pero... queríamos hacer una macumba de protección.

D.S. Estábamos realmente trabajando con nuestros artistas pensando en esto.

M.D.S. Sabíamos que estábamos proponiendo algo que no va a ser tan fácilmente aceptado. Que en el mejor de los casos hubiéramos expuesto y en el peor, que nos hubiesen matado. No somos ingenuos con los efectos de ciertas acciones.

10 Samuel Luiz (Brasil, 1997) fue un joven que se autodefinía como gay, asesinado en Galicia en julio de 2021. Su asesinato, a manos de varios jóvenes que le dieron una paliza mientras le decían "maricón", ha permitido visibilizar cómo la narrativa de España como país seguro y amigable para las personas sexodiversas y sexodisidentes no es del todo cierta y es, cuanto menos, contradictoria.

11 Daniela Ortiz (Cusco, 1983) es una artista contemporánea peruana radicada en Barcelona, cuyo trabajo hace una crítica a la colonialidad. En agosto de 2020 volvió a Perú después de haber recibido amenazas y ataques xenofóbicos después de una entrevista televisiva en el programa *Espejo Público*, en la que criticaba la pervivencia de los monumentos de Colón. Su caso ha sido apoyado por la Fundación Front Line Defenders.

D.F. En la construcción del relato de la exposición aparece una contraposición final relacionada con la percepción particular del tiempo. La violencia y la devastación que se encuentran en la primera sala, opuestas a la resistencia y esperanza en la última sala. En esta muestran una pieza que ustedes crearon y que es un documento coral precioso que, creo, deberían comentar, pues intenta desmontar esa universalización de una sola forma de designación y denunciar cómo la Colonia ha sido, en ciertos casos, una empresa fallida. Esto sin necesariamente crear solamente antagonías simplonas sino una propuesta de diálogo-otro.

M.D.S. Nosotros en esa pieza construimos una serie de relatos singularísimos que no se pueden limitar a formas de vida... hay ahí una cosa compleja al decir "estas son formas de vida". Pero no son formas de vida. Relatos singulares sí, que tienen magia, fantasmas, animales y naturaleza como su centro para sostener a estos cuerpos no blancos de travestis, trans y no binarios. Son los relatos que nos podemos dar para sostenernos más allá de esos grandes relatos occidentales desde Adán y Eva y la costilla, o como el panteón griego, que, digamos, queremos se caiga a pedazos.

Tenemos que construir para Abya Yala nuestras propias ficciones y mitos de origen. En este sentido, cuando la teoría *queer* nos dice que no importan los orígenes sino la repetición identitaria, hay un privilegio que no se está viendo. La última sala se llama "El Origen". Irónicamente es la última. Una incitación a que tenemos que seguir construyendo nuestra genealogía, nuestras ficciones de origen. Evidentemente, no van a ser las de Adán y Eva, ni la costilla. Ni viene desde términos religiosos, o desde la heterosexualidad blanca. ¿Cómo se explican estos cuerpos? ¿Cómo se explican familias donde hay cinco hermanas travestis? ¿Cómo podemos explicar la espiritualidad y cómo nos atraviesa? Son intentos de explicación y, como todo intento de explicación, es inacabado, es un intento.



Figura 12. *Mil sucesos perdidos hasta ahora*, Río Paraná, video-instalación (34'), 2021.
Fotografía: Pep Herrero, 2021.

D.F. Última pregunta para terminar este generoso diálogo. ¿Quieren hacer esta exposición en el otro lado del mundo?

D.S. Sí, nos parece que sería... [se miran]

M.D.S. Muy importante.

D.S. Nuestra fantasía es que fuera una exposición itinerante, siguiendo, por supuesto, las buenas enseñanzas de la [Giuseppe] Campuzano. Que sea un pequeño museo travesti que va andando por el continente y va tocando las ciudades de los propios artistas incluso añadiendo a nuevas personas y archivos locales que se puedan incorporar. Eso sería hermoso.

M.D.S. Además que esta es una investigación en curso. El primer formato expositivo, antes de los recortes presupuestarios, tenía muchos más documentos, piezas 'antropológicas' y de archivos, audios, ropas, y obras de artistas contemporáneos. Lo que pasa es que hay que encontrar instituciones que quieran cobijar este material y que quieran lidiar también con nuestra vulnerabilidad. Nosotros hicimos esto en pandemia y nos quedamos al otro lado del océano... Una compañera del Archivo Trans, Carla Pericles,¹² murió mientras preparábamos la expo. El cuerpo del hermano de Lukas Avendaño¹³ apareció asesinado... son dolores muy concretos... y no muchas instituciones se animan a sostener un compromiso con nuestras realidades, que son la base de los trabajos.

D.S. Hay solo dos artistas que son como ancestros ya, que es la Campuzano y Pedro Lemebel, lo cual también es importante para reflexionar. Quiero decir, que encontrar instituciones que quieran albergar a artistas vivos es difícil. Es muy fácil mostrar artistas muertos...

M.D.S. Los muertos no traen problemas.

D.S. Hacer genealogías de artistas trans muertos es, por ejemplo, entender que sus madres estén mostrando una parte solo de lo que hacían sus hijos cuando estaban vivos. Somos artistas vivos, y somos muchos, y con miles de vulnerabilidades y, al mismo tiempo, con potencias. La institución también tiene que saber eso, tiene que querer trabajar con estas complejidades, hacer ese gesto político de poner dinero en personas vivas que están pensando ahora y que están crean-

12 Carla María Pericles (Tigre, 1953 -2020) fue una activista travesti argentina que denunció los casos de desaparición de las personas travesti/trans en la dictadura Argentina. Ella donó casi 1000 fotos al Archivo de la Memoria Trans.

13 Lukas Avendaño (Oaxaca, 1977) es un artista y antropólogo muxe que ha trabajado contemporáneamente las formas nativas de habitar un cuerpo no binario, desde una perspectiva crítica y anticolonial. Su performance *Buscando a Bruno* se refiere a la búsqueda de su hermano, entonces desaparecido. El cuerpo de Bruno Avendaño fue encontrado en una fosa común el 12 de noviembre de 2020.

do ahora. No esperar a dentro de treinta años a que ya no existamos, y a que, probablemente, desaparezcan muchos documentos.

M.D.S. Y articular un discurso al que algunos de los artistas quieran sumarse. Nos encontramos con un *feedback* muy lindo de los artistas de la expo, diciendo cómo muchas veces en los sitios donde exponen no hay potencia política, y sufren un proceso de licuado... pues negociar con una institución muchas veces puede ser licuar el discurso político. Tenés que tener instituciones con los huevos muy bien puestos para que tengan y puedan aguantar la crítica política de muchas personas. Nosotros hemos tenido el director del Centre [de la imagen] varias veces tras los montajistas, diciendo que nos traten en masculino, por ejemplo, y hemos pulido nuestra relación en el museo. Es clave encontrar pliegues para que no nos destruya la picadora de carne institucional. **post(s)**



Figura 13. Río Paraná, Mag De Santo y Duen Sacchi. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

Referencias

Cornejo Polar, A. (2003): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. CELACEP / Latinoamericana Editores.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* MACBA.

Tataryn, A. (2013). "Revisiting Hospitality: Opening doors beyond Derrida towards Nancy's Inoperativity". *Law Text Culture* 17, 184-210.